



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

HUMBERTO SANTOS PEREIRA

O MISTÉRIO DO PLANETA

UM ESTUDO SOBRE A HISTÓRIA DOS NOVOS BAIANOS
(1969-1979)

2009

HUMBERTO SANTOS PEREIRA

O MISTÉRIO DO PLANETA

UM ESTUDO SOBRE A HISTÓRIA DOS NOVOS BAIANOS
(1969-1979)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em História Social.

Orientador: Prof. Dr. Milton Araújo Moura

SALVADOR
2009

HUMBERTO SANTOS PEREIRA

O MISTÉRIO DO PLANETA

UM ESTUDO SOBRE A HISTÓRIA DOS NOVOS BAIANOS
(1969-1979)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em História Social, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em História Social.

Aprovada em _____

Banca Examinadora

MILTON ARAÚJO MOURA – Orientador _____
Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia,
UFBA, Brasil.

ANTÔNIO FERNANDO GUERREIRO MOREIRA DE FREITAS _____
Doutor em História, Université de Paris IV (Paris-Sorbonne),
U. P. IV, França.

MARILDA DE SANTANA SILVA _____
Doutora em Ciências Sociais, Universidade Federal da Bahia,
UFBA, Brasil.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Derisvaldo e Edna Pereira, pelo apoio.

A Wanja Luciano, companheira e amiga.

A Milton Moura, grande mestre.

Ao Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal da Bahia.

Aos professores Antônio Guerreiro de Freitas e Marilda de Santana Silva, pelas contribuições.

A todos aqueles que estiveram comigo e me deram força.

RESUMO

Estuda-se a atuação dos Novos Baianos no período compreendido entre 1969 e 1979. Trata-se de um grupo musical formado por artistas como Moraes Moreira, Pepeu Gomes, Baby Consuelo e Paulinho Boca de Cantor. A investigação está voltada para o período que vai da formação do grupo até a sua fragmentação. Em termos de metodologia, buscou-se compreender a trajetória dos mesmos a partir do conceito de campo artístico formulado por Bourdieu. Para tanto, são consideradas diversas fontes, como os jornais soteropolitanos do período coberto pela pesquisa e a obra dos Novos Baianos. Dessa forma, foi construída uma interpretação da atuação do grupo no campo artístico voltada para a compreensão dos mecanismos pelos quais o mesmo buscou construir sua legitimação ao longo de sua carreira. Os resultados da Pesquisa apontam que os Novos Baianos detinham, entre 1969 e 1971, uma estratégia de legitimação marcada pelo emblema da novidade, o que os colocava como vanguarda artística voltada para o público jovem; por outro lado, a partir de 1972, tal postura ganha o complemento da inovação, qual seja, transforma em novo algo já consolidado no passado. Assim, a estratégia do grupo se configura no sentido de que os Novos Baianos passam a se apresentar enquanto novos e inovadores, modernos e modernizantes. Isto oportunizou aos Novos Baianos uma constante mudança em seus trabalhos e a busca por novas arenas de disputa de legitimidade, viabilizando uma ampliação progressiva de seu público ao longo de sua trajetória.

Palavras-chave: Novos Baianos; Música Popular Brasileira; Campo Artístico.

ABSTRACT

This research aims to develop a study of the performance of the *Novos Baianos* between 1969 and 1979. The *Novos Baianos* are a musical group formed by Moraes Moreira, Pepeu Gomes, Baby Consuelo, and Paulinho Boca de Cantor. This study investigates the period between their formation as a group and their subsequent fragmentation. In methodological terms, we try to understand the group's trajectory in this period in terms of Bourdieu's concept of cultural and artistic fields. To this end, we utilize multiple sources, including local media coverage during the period and the work of the group itself. In this way we construct an interpretation based on the performance of the group in the artistic field, understanding the mechanisms through which the group attempted to construct artistic legitimacy throughout their career. Results of the study indicate that the *Novos Baianos* used, between 1969 and 1971, a strategy of legitimation marked by the idea of novelty in which they were considered part of the artistic vanguard by their young audience. After 1972 this approach transformed to compliment their earlier innovation, or, in other words, they transformed and remade into new things from the past. This strategy of the *Novos Baianos* thus presented the group as young and modern, innovators and forces of modernization. This made it possible for the group to be constantly in motion in their work, in search of new arenas to construct their legitimacy, thereby progressively increasing their fan base throughout their career.

Keywords: *Novos Baianos*, Brazilian Popular Music (MPB), artistic fields.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AA	Anexo de álbuns
AF	Anexo de fotos
AJ	Anexo de jornais
AL	Anexo de letras
AV	Anexo de vídeos
Cs	Compacto duplo
COPENE	Companhia Petroquímica do Nordeste
Lp	Long Player
MPB	Música Popular Brasileira
URSS	União das Repúblicas Socialistas Soviéticas
EUA	Estados Unidos da América

Sumário

	pg.
1 INTRODUÇÃO	8
2 CONSIDERAÇÕES PARA UM ESTUDO SOBRE OS NOVOS BAIANOS	10
2.1 METODOLOGIA	10
2.2 REVISÃO TEMÁTICA: A MPP DOS ANOS 70	15
2.2.1 A Música Popular antes do Golpe de 1964	15
2.2.2 A Reconfiguração da Música Popular após o Golpe de 1964	18
2.3 A DITADURA CONTRA SEXO, DROGAS E ROCK’N ROLL	23
3 1969-1971: OS PRIMEIROS ANOS DOS NOVOS BAIANOS	28
4 1972-1975: A CONSOLIDAÇÃO DOS NOVOS BAIANOS NO CAMPO DA MÚSICA BRASILEIRA	63
5 1976-1979: DO CARNAVAL À FRAGMENTAÇÃO	92
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
7 REFERÊNCIAS	115
8 ANEXOS	I
8.1 AA: ANEXO DE ÁLBUNS	I
8.2 AF: ANEXO DE FOTOS	II
8.3 AJ: ANEXO DE JORNAIS	XV
8.4 AL: ANEXO DE LETRAS	XVIII
8.5 AV: ANEXO DE VÍDEOS	XXIX

1 INTRODUÇÃO

Novos Baianos é o nome de um grupo musical que marcou a música brasileira da década de 1970. O trabalho que será exposto nas páginas seguintes pretende compreender a atuação desses artistas no período da existência oficial do grupo.

Para tanto, buscou-se uma interlocução com diversas fontes, desde jornais da época à discografia dos Novos Baianos, e trabalhos acadêmicos no intuito de se construir uma narrativa que desse suporte à explicação dos caminhos seguidos pelo grupo no contexto social no qual estavam inseridos.

A presente pesquisa tem como marco temporal específico o período que vai de 1969, formação do grupo, a 1979, quando este se dissolveu. Entretanto, para um estudo mais completo de sua história, seria necessário considerar o que se passou com os seus componentes, a imagem e a obra dos Novos Baianos até os dias atuais, aos efeitos de estabelecer um diálogo mais exigente entre sociedade e produção artística. Isto corresponderia a mais de 40 anos da história nacional, o que seria impraticável nos limites de uma Dissertação de Mestrado. Então, optou-se por investigar, da forma mais cuidadosa possível, o grupo no período de sua existência oficial, focando de forma mais central em seus trabalhos no contexto de sua produção.

O item 2 desta pesquisa trata de estabelecer debates com a literatura acadêmica tanto no âmbito teórico quanto no temático. O item 2.1 trata dos aportes teórico-metodológicos que construíram o suporte científico deste trabalho. Por sua vez, 2.2 procura elaborar uma revisão bibliográfica sobre o tema Música Popular Brasileira (MPB) nos anos 60-70 do século XX, já que essa categoria se encontrava relacionada às demandas em torno do surgimento dos Novos Baianos, fazendo-se necessário compreendê-la antes de iniciar o estudo sobre os mesmos. O 2.3 se propõe a fazer uma revisão temática sobre o contexto político-social do período em que os Novos Baianos atuaram.

O item 3 trata dos primeiros anos da banda, 1969 a 1971, momento conturbado na trajetória dos artistas marcado pelos conflitos com as regulamentações sociais e a radicalização artística dos Novos Baianos.

O item 4 trata do período que vai de 1972 a 1975, no qual o grupo se consolida no campo da música brasileira.

Por fim, o item 5 engloba os anos entre 1976 e 1979, correspondendo à atuação do grupo na dinâmica de modernização do carnaval de Salvador, arena de atuação e legitimação na qual os Novos Baianos passam a atuar, até a sua dissolução oficial.

2 CONSIDERAÇÕES PARA UM ESTUDO SOBRE A TRAJETÓRIA DOS NOVOS BAIANOS

2.1 METODOLOGIA

Os caminhos teóricos que orientam a presente dissertação num nível geral foram trilhados de maneira relativamente conturbada. Inicialmente, tentou-se produzir um trabalho que estivesse inserido na vertente da História Cultural. Contudo, entre os autores dessa vertente do campo da História, não foi encontrado um modelo teórico que desse o devido suporte para a pesquisa que aqui se desenvolve sobre a trajetória dos Novos Baianos na década de 1970. É bem possível que grande parte dos impasses encontrados tenha surgido em função de escolhas pessoais; por outro lado, o próprio objeto da pesquisa se mostrou também idiossincrático em seus contornos.

De início, o recorte cronológico proposto a ser investigado se mostrava excessivamente longo, chegando a ser incontornável, uma vez que a proposta da pesquisa estava vinculada a trajetória das atividades dos Novos Baianos, que chegam até os dias atuais. Dessa forma, no intento de viabilizar a pesquisa, buscou-se um entendimento dos percursos do grupo no período de sua existência oficial, ou seja, entre o ano de 1969 a 1979.

Ainda assim, a pesquisa se deparava com uma trajetória artística cuja característica principal estava na frenética mutabilidade dos trabalhos dos artistas estudados, sendo complicada a delimitação do grupo numa categoria específica. A dificuldade, neste caso, estava numa opção pessoal de não transformar o estudo dos Novos Baianos num relato jornalístico voltado para as curiosidades da vida da banda e de seus integrantes. Para isso, o estudo aqui desenvolvido se propunha manter um diálogo com a produção acadêmica no que diz respeito ao uso de categorias abstratas para o entendimento do fenômeno histórico, ou seja, explicar a história dos Novos Baianos não apenas como uma trajetória peculiar, mas como uma trajetória que só pode ser entendida num contexto social, político, cultural e artístico específico.

Se a interlocução com alguns dos autores da História Cultural não resultou numa filiação, tampouco se pode dizer que foi improdutiva. A dificuldade se deve à

inadequação da transposição da chave sistêmica de entendimento de fenômenos históricos *cultura popular x cultura erudita* para a investigação do fenômeno contemporâneo dos Novos Baianos.

Tanto Thompson (1998) como Ginzburg (1987) e Chartier (2007) trabalham com modelos teóricos voltados para um contexto social diferente daquele que se configurava no Brasil da década de 70. Se os Novos Baianos estavam relacionados à idéia de música popular, não há como empreender uma análise com base nos trabalhos dos autores acima, uma vez que não havia dois grupos definidos que pudessem ser categorizados como, de um lado, o popular e, do outro, erudito. Pelo contrário, a categoria Música Popular Brasileira (MPB) que se desenha no Brasil das décadas de 60-70 é uma configuração artístico-social principalmente voltada para uma demanda política. O pólo opositor da MPB, no contexto específico, não seria a música erudita, mas, entre outras demandas, um regime político em especial, qual seja, a ditadura que se instalou no Brasil através do golpe militar de 1964.

Outro fator é que a MPB se apresentava como uma música do povo e de qualidade superior, inviabilizando de uma vez a utilização dos modelos dos autores aqui citados, já que não havia propriamente a configuração da música popular desqualificada em função de uma música erudita qualificada.

Dessa forma, pensou-se na possibilidade de construir uma categoria híbrida que possibilitasse configurar o conceito de MPB como erudito e popular, tomando *erudito* e *popular* pelos seus significados atribuídos nas pesquisas de autores como Thompson, Ginzburg e Chartier. O próprio Burke (2003), que discute fenômenos de hibridização cultural produzidos também num contexto contemporâneo, poderia ser uma alternativa para a pesquisa não fosse o problema intrínseco ao termo *híbrido*, uma vez que o mesmo pressupõe a união de pelo menos duas categorias que pudessem figurar como não híbridas. Estaríamos incorrendo, assim, num problema de construção lógica – uma vez que já se tornou ultrapassado falar teoricamente em pureza racial ou cultural. Se todas as culturas e povos são híbridos, nenhum o seria; a pureza, neste caso, deveria ser vista como objeto de estudo, como uma construção social a ser entendida, não como pressuposto teórico orientador da pesquisa.

Essa alternativa também foi deixada de lado, pois a investigação acerca do objeto mostrou que o diálogo com a MPB não era o problema central na trajetória dos Novos Baianos entre os anos de 1969 a 1979, apesar de a MPB ser um dos vetores importantes para a compreensão do surgimento do grupo e de sua atuação nos seus

primeiros anos de existência (em função da constante diversificação do trabalho dos Novos Baianos, resulta difícil perceber um único problema que postule como central para os mesmos). Logo, não haveria motivo para tentar torcer a história do grupo para que a mesma fosse vista apenas através do conceito de MPB.

Uma possível alternativa seria tentar construir uma explicação da trajetória do grupo a partir das demandas do mercado fonográfico através do conceito de *indústria cultural* (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). É certo que a demanda do mercado influencia fortemente a produção do artista, como regra geral, mas o estudo da história dos Novos Baianos nos mostra que o mercado fonográfico, a venda de mercadorias culturais, não figurava como eixo central na trajetória do grupo. Pelo contrário, muitas vezes, o que se percebe dos Novos Baianos são atitudes que vão de encontro aos mecanismos de mercado. Deve-se ressaltar que estiveram presentes também como orientadores dos rumos dos artistas em questão demandas sociais, artísticas e outras. Assim, desenvolver o presente estudo tomando por idéia orientadora o conceito de *indústria cultural* levaria a um procedimento que exigiria deixar de lado elementos importantes da história do grupo, uma vez que seria muito mais valorizada a vendagem dos discos dos Novos Baianos do que o conteúdo dos mesmos.

Uma passagem de Chartier pareceu abrir caminhos metodológicos para a presente pesquisa:

O que toda história deve pensar é, pois, indissociavelmente, a *diferença* através da qual todas as sociedades separam, do cotidiano, em figuras variáveis, um domínio particular da vida humana, e as *dependências* que inscrevem de múltiplas maneiras, a invenção estética e intelectual em suas condições de possibilidade (CHARTIER, 2002, p. 94).

A citação acima parecia conter todas as respostas aqui perseguidas em linhas gerais. O problema surge quando se busca colocar em prática tal proposta. Eis que surgem as perguntas: O que seria essa *diferença* que o autor se refere? E as *dependências*? Seriam categorias sistêmicas indissociáveis? Como chegar até elas? Quais procedimentos se deve adotar para produzir uma pesquisa voltada para essas questões?

Uma vez que o próprio Chartier trabalha em suas pesquisas com outros conceitos, como *representação*, *prática* e *apropriação*, os conceitos de *diferença* e *dependências* ficaram sem uma definição explícita do autor.

Assim, num esforço de utilizar a passagem inspiradora de Chartier como um dos fundamentos metodológicos para a presente pesquisa, foi perseguida numa jornada

individual a construção de uma definição do conceito de *diferença* inspirado na passagem acima. O resultado desta reflexão foi a apropriação do conceito de *diferença* como contribuições produzidas por um determinado agente – um grupo ou um indivíduo –, num momento histórico específico, que tenham sido capazes de inserir alterações ou permanências num determinado âmbito em que este agente se desempenhou. Este âmbito pode ser compreendido como social, político, econômico, cultural, etc.

Entretanto, como parece ser prática comum entre os acadêmicos, muitas vezes se pensa estar criando algo novo quando na verdade se está reinventando – ou adornando com uma nova roupagem – um artefato já existente. Demorou algum tempo até que fosse percebido que a definição acima pouco tem de original; ora, nada mais é do que um desdobramento do conceito de *campo*.

Muitos autores utilizam o conceito de *campo* em suas pesquisas como o pressuposto do conflito social (conceito que pode ser lido como um desenvolvimento histórico da idéia de campo de batalha incorporada nas Ciências Humanas de forma mais generalista). Wacquant define *campo* como: “espaço estruturado de posições e tomadas de posições” (2007, p. 117). Ao se pressupor que as pessoas, os grupos, as coletividades estão em conflito por alguma coisa, pode-se proceder na pesquisa no intuito de se entender como um grupo ou indivíduo trabalha para alcançar algum fim num embate contra outros grupos ou indivíduos.

Muito bem, Bourdieu (2005) trabalha com a proposição fundamental de que os indivíduos se inserem em determinado campo, que seria um âmbito de relações sociais específico, como o artístico ou o político, buscando se legitimar no mesmo. Para tanto, o agente se vale de estratégias para acumular diversos tipos de capitais, como o social, o econômico e o simbólico, com o fim de construir sua posição nesse campo.

Uma vez que os Novos Baianos são artistas, poder-se-ia pensar, de forma convencional, que a pesquisa sobre a trajetória dos mesmos estaria restrita ao campo da arte – da música, mais especificamente. Entretanto, no presente trabalho, não se considera a história do grupo apenas como um desempenho no campo da arte. A explicação para isso é que, no contexto social em que os Novos Baianos inserem sua atuação, arte, política, economia e sociedade estão intimamente correlacionadas. A propósito, Bourdieu trabalha com a possibilidade de um estudo que relacione campos diversos. Entretanto, como o que está sendo pesquisado não é o campo da arte, mas os Novos Baianos, o conceito de campo é aqui aproveitado em sua formulação mais

genérica, embora, durante o presente trabalho, se utilize por diversas vezes a nomenclatura *campo artístico musical*.

Dessa forma, o caminho metodológico do presente trabalho aponta para construir uma história dos Novos Baianos que explique as estratégias de legitimação do grupo em busca de legitimação no próprio *campo*. Assim, os posicionamentos artísticos, sociais e políticos dos Novos Baianos serão investigados como elementos da estratégia do grupo para se legitimar. Para tanto, buscar-se-á sempre a compreensão do contexto no qual cada ação do grupo está relacionada.

No que diz respeito às estratégias de legitimação, há um aspecto especial percebido na produção do presente trabalho que deve ser problematizado e que teve como catalisador *A invenção das tradições* (HOBSBAWM; RANGER, 2002). O que chama atenção, nesse trabalho, é a problematização do processo pelo qual se atribui um passado distante a algo relativamente recente para conceder força a certas práticas, símbolos, grupos, etc.

A contribuição desse trabalho para a presente pesquisa é a inspiração de atentar que o passado também é um elemento capaz de conferir legitimação a um determinado agente num *campo*. A atuação no *campo* também depende de uma atuação histórica no sentido de que, a depender de como o agente configura seu próprio passado, o mesmo pode ter maior ou menor legitimação no *campo* em que está inserido. Por configuração do próprio passado, podem ser entendidas algumas ações como: selecionar os fatos relevantes da própria história que dêem suporte à atuação do agente, inserir-se num grupo historicamente legitimado visando se legitimar, reconfigurar o próprio passado (reorganizar a seleção dos fatos vividos) em função da mudança da atuação no campo, etc. Em linhas gerais, o importante é perceber que há uma série de possibilidades de estratégias de legitimação do agente no *campo* que dependem de como este agente trabalha com o próprio passado.

No caso dos Novos Baianos, torna-se importante perceber a trajetória do grupo num determinado contexto social tentando compreender as estratégias de legitimação do grupo no *campo* em que estavam inseridos, considerando em especial a atuação histórica (a configuração/reconfiguração do próprio passado) nessa trajetória.

Dito de outro modo, a versão da história dos Novos Baianos aqui aportada procura entender a trajetória do grupo no campo artístico e esse percurso operado pelos artistas aqui estudados só pode ser compreendido levando-se em conta como o grupo organizou o seu próprio passado a partir das situações vividas. A história aqui contada

considera as diferentes histórias que os Novos Baianos contaram de si em sua atuação pelo campo da arte na década de 70.

Assim sendo, a pesquisa se desenvolve no sentido de perceber, através das fontes investigadas, o desenrolar dos acontecimentos vividos pelos Novos Baianos, tomando como elemento norteador os posicionamentos sociais, políticos, artísticos e históricos do grupo na construção da sua legitimação.

2.2 REVISÃO TEMÁTICA: A MPB DOS ANOS 60-70

Como já se esboça na introdução ao item 2 deste subsídio, a categoria MPB é relevante para entender o contexto no qual surgiram os Novos Baianos. Esta seção tem como objetivo realizar uma análise crítica a respeito do processo de construção/reconstrução pelo qual passou a idéia de MPB no período compreendido entre os anos 60-70, para que se possa compreender o momento histórico singular no qual os Novos Baianos iniciaram sua atuação no campo da música brasileira. Para isto, tendo em vista a complexidade da categoria abordada, revisam-se as contribuições de outras pesquisas sobre o mesmo. Importa perceber como se operou, tanto por força dos músicos quanto dos meios formadores de opinião (tais quais televisão, jornais, críticos especializados, etc.), uma reformulação dos contornos da expressão *Música Popular Brasileira* nas décadas 60-70 do século XX no Brasil, em função do surgimento de novas demandas sócio-culturais que marcaram fortemente esse período, incluindo aquelas relacionadas ao golpe militar de 1964.

2.2.1 A MÚSICA POPULAR ANTES DO GOLPE DE 1964

A respeito da música brasileira no contexto das décadas de 30-40, Adalberto Paranhos inicia o texto *A invenção do Brasil como terra do samba* com a seguinte afirmativa: “Como numa corrida de obstáculos, o samba percorreu caminhos

acidentados até ser reconhecido pelas instâncias de legitimação do Estado como símbolo nacional” (PARANHOS, 2003, p.1).

Antes da consolidação do samba, não havia sido historicamente construída a possibilidade de se identificar uma música que pudesse figurar como emblemática da identidade nacional. Havia, sim, uma gama de formas musicais reconhecidas como *do Brasil* ou mesmo *brasileiras*, mas não era possível reuni-las em um único rótulo harmônico; eram múltiplos de um mesmo país que não conseguiam se reconhecer senão através da localização político-geográfica.

Na década de 20, Mário de Andrade já se preocupava com o que seria uma música popular no Brasil. Para o autor, como ainda não havia *a música nacional*, o que se deveria fazer era pesquisar os sons do Brasil rural, sendo esta música denominada *folclore*, para que esta pudesse tomar aos poucos uma forma harmônica. O autor via com maus olhos a música urbana, considerando-a produto de demandas de mercado. O verdadeiro Brasil estaria intocado fora desse âmbito. O samba carioca, do seu ponto de vista, não passava de uma espécie de música de qualidade menor voltada apenas para entreter o povo (SOUZA, 1996).

Dessa forma, percebe-se que havia sim outras propostas de música nacional que disputavam com o samba um lugar central no Brasil, embora seja praticamente lugar comum afirmar que o samba é quem primeiro consegue se apresentar como uma música nacional. O processo de consolidação do samba como emblema cultural da unidade brasileira só pode ser entendido como parte do processo de delineamento de uma identidade nacional.

Paranhos (2003) reconhece pelo menos quatro elementos que atuaram conjuntamente no processo de ascensão do samba como música nacional:

- a transformação do samba em produto individualizado, deixando de ser o mesmo apenas música para fins religiosos ou de diversão, passando a figurar também como produto comercial passível de apropriações individualizadas;
- o avanço da indústria fonográfica, dos meios tecnológicos de gravação e, por sua vez, da ampliação do mercado em função dessas mudanças, chegando a atingir indivíduos das classes médias e ricas;
- a ascensão do rádio comercial e a afirmação do mesmo como vetor de disseminação cultural;
- a alteração no perfil dos produtores e consumidores do samba, uma vez que o samba nasce nas classes populares e passa a ser produzido também por

compositores e intérpretes brancos, possibilitando uma redução na resistência dos grupos mais abastados perante um produto oriundo das classes populares, permitindo uma diluição do samba, perdendo o mesmo a exclusividade de ser emblemático dos pobres e moradores do morro.

Como foi visto, percebe-se que diversos fatores concorreram para a consolidação do samba, tais como: o desenvolvimento dos meios de produção cultural, do mercado, da própria sociedade brasileira como todo e da identidade do samba. O samba, ao ser consumido tanto por pobres quanto ricos, intelectuais e leigos, vai se consolidando cada vez mais na sociedade brasileira.

Vianna (1995) desenvolve sua reflexão sobre a consolidação do samba no cenário nacional a partir do encontro ocorrido em 1926 entre Gilberto Freyre e Pixinguinha. Este encontro é tomado como metáfora da interface cultural que o samba vai constituir e representar para a elaboração da música brasileira e da própria brasilidade, dois processos que chegam a coincidir em alguns momentos no pensamento do autor.

Não se deve perder de vista que a construção da brasilidade, da unidade nacional, era um dos propósitos do Estado Novo, na década de 30. De forma antagônica ao federalismo acentuado da Primeira República, o Estado Novo buscou unificar o país inclusive em termos de representações oficiais. Para isto, não se buscaram apenas os mecanismos políticos, mas também os culturais, investindo-se simultaneamente na promoção da chamada pedagogia cívico-nacionalista e no desenvolvimento do mercado cultural. Ambos os fatores precisavam dialogar com a problemática das origens do Brasil.

Entretanto, aos poucos, contra os desejos daqueles que buscavam uma tradição unívoca e purista para o Brasil, foi-se mostrando inviável a pretensão de uma tradição brasileira pura, una e linear. Nesse contexto, o samba foi se configurando como ponto aglutinador dos diferentes fatores que precisavam estar juntos para que o projeto nacional se firmasse nos moldes pretendidos pelo Estado Novo. Com a aceitação dos grupos intelectuais próximos ao governo, a estratégia passou a ser uma “domesticação” do samba para que o mesmo se consolidasse cada vez mais como elemento unificador de uma cultura nacional (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000).

Soma-se a esse processo a atuação dos produtores do samba nos meios de comunicação de massa. Lembremos que estamos falando de músicos buscando se legitimar tanto de forma artística como social – e o samba se mostrava cada vez mais

uma porta de acesso para tal empreitada. Legitimar o samba de forma que não mais figurasse como associado a uma classe inferior consistia ao mesmo tempo em elevar socialmente o status que seus produtores ocupavam.

A grande vitória da consolidação do samba como música nacional foi o mesmo ter se consolidado como tradição inventada à imagem do que era o Brasil naquele momento; um país que se urbanizava e precisava de uma expressão cultural identitária que não mais admitisse o mundo rural como referência, pois simbolizava um passado a ser superado. Paralelo a isso, o Estado Novo necessitava de um ícone nacional que pudesse promover uma identificação tanto nas classes altas, médias e baixas da sociedade; e o samba “domesticado” apresentava-se como vetor possível para a construção dessa unificação nacional simbólica.

Dito de outra forma, é válido afirmar que o desenvolvimento tecnológico e do mercado, atrelado à vontade de se legitimar de seus produtores, somado ao projeto político-social do Estado Novo, permitiu que o samba, ainda que sendo uma novidade, tornasse viável a união nacional por reunir elementos vistos como originários, ancestrais e atuais, na época, o que permitiu ao samba se consolidar como tradição que unia o país.

No final dos anos 30, o samba já figurava no campo da música nacional como sinônimo de Brasil.

2.2.2 A RECONFIGURAÇÃO DA MÚSICA POPULAR APÓS O GOLPE DE 1964

A MPB possui “raízes” temporalmente bem definidas comumente identificadas como um produto do processo do desenvolvimento musical que incorpora à bossa nova, em meados dos anos 60, elementos como o viés político e o engajamento social, potencializado através de programas televisivos e dos famosos festivais da canção. É nesse contexto que “a Música Popular Brasileira (MPB) surge como instituição e se firma como marca da música brasileira por excelência” (NAVES; COELHO; BACAL, 2006, p.9).

Não deixa de constituir um problema utilizar o termo *raiz* para falar em MPB (ou qualquer outra categoria sócio-histórica). Toda “raiz” só pode de fato ser percebida a partir da integridade da “planta”. No caso, trata-se de um estilo musical – a MPB – que demanda sustentação. Aqui, não se propõe tomar a metáfora da “raiz” como algo

pronto que, no passado, se desenvolveu para formar um produto com limites nítidos. Parece mais prudente, então, permutar *raiz* por *enraizamento*, termo que remete a um processo ativo, superando a idéia de um processo de desenvolvimento passivamente natural. Aos efeitos desta pesquisa, é mais apropriado pensar no *enraizamento* dos elementos que vieram a engendrar a MPB na década de 60-70, lembrando que esse enraizamento é tomado nesta Pesquisa de um ponto de vista orientado do presente para o passado, nunca o inverso.

Dessa forma, voltemos às questões mais diretamente relacionadas à MPB.

Entender a MPB com parte de um processo que envolve os desdobramentos da bossa nova exige uma compreensão do que seria a própria bossa nova. Esta pode ser vista como uma reconfiguração do samba que incorpora outras linguagens musicais, principalmente o jazz. Sob uma ótica atual, a bossa nova se mostra como uma tradição consolidada e venerada, principalmente no âmbito das classes médias. Entretanto, na época de seu surgimento, na década de 50, estudiosos como José Ramos Tinhorão viam na bossa nova uma deturpação do samba, principalmente por ser emblemática de um segmento social que nada tinha a ver com as “raízes do samba, o morro, o pobre e o negro”, segundo os defensores da pureza em determinadas categorias socio-históricas.

Entretanto, para além dos ataques de puristas como Tinhorão, a bossa nova inaugura um momento em que o “apelo à tradição ganhava um novo impulso. Tratava-se de recolocar a ‘evolução’ da tradição em consonância com as marcas de origem” (NAPOLITANO; WASSERMAN. 2000, p.7).

O próprio samba se consolida como tradição, mas não há como falar em elementos naturais, essenciais ou puros nesse processo. O desespero de Tinhorão frente à “deturpação da tradição do samba” implementada pela bossa nova contém uma fraqueza em suas bases. Parece que o pressuposto de qualquer tradição, mesmo que todas elas sejam fruto de uma construção ou reconstrução de elementos do passado no presente em função de uma determinada demanda, é a defesa da idéia de pureza e ancestralidade que tenta evocar.

Entretanto, o que se inaugura com o advento da MPB é precisamente a possibilidade de uma tradição que seja, desde sua instituição, atualizável oficialmente. E tal fator pode ser percebido como um elemento ou uma herança bossa-novista, considerando que é a bossa nova que traz essa guinada na música brasileira com a idéia de *linha evolutiva*, formulada por João Gilberto. Essa característica acompanha a MPB pós década de 70.

Segundo Marcos Napolitano, a MPB

[...] sintetiza a busca de uma nova canção que expressasse o Brasil com o 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 (NAPOLITANO, 2008, p.1).

Uma referência para a compreensão do fenômeno da MPB nos anos 60-70 do século XX é “A invenção da Música Popular Brasileira: um campo de reflexão para a história social” (s/d) do próprio Marcos Napolitano. Aponta o autor, aí, como é complexo o conjunto de eventos que ocorreram no campo da música brasileira entre os anos 60-70 até a consolidação da MPB, partindo de que a história da música popular brasileira não é linear; o que se observa é uma postura descontínua, entendendo que a história da MPB “foi marcada por uma serie de hiatos de temporalidade, redimensionamentos da memória, redefinições conceituais” (*idem*, p. 1). “Inegavelmente, o golpe de 1964 exigiu um reposicionamento dos produtores culturais envolvidos no debate, e serviu como estopim para novas questões” (*idem, ibidem*).

Em programas como “O Fino da Bossa” e nos Festivais da Música Popular, que marcaram a época, os critérios para a aceitação de uma música como MPB eram basicamente:

[...] não utilizar instrumentos eletrificados (...); incorporar alguma citação, na interpretação e no arranjo, da “tradição” rítmico-melódica do samba (...) ou de algum outro ritmo da “raiz” (como os ritmos nordestinos); e, obviamente, ser cantada em português (*idem*, p.5).

Percebe-se, neste início da configuração da MPB, um repúdio aos instrumentos elétricos, vistos como ícones do iê-iê-iê e da invasão do imperialismo americano através do rock. Soma-se a estes contornos o engajamento político na forma de uma tentativa de tradução da “realidade brasileira” em suas “letras” (*idem, ibidem*). Entretanto, essa música popular brasileira logo recebeu críticas e tentativas de reformulações pelos próprios músicos.

A autocrítica do gênero MPB vinha de Gilberto Gil e Caetano Veloso. Gil, que fora participante ativo da MPB engajada, produzindo clássicos como "Louvação" e "Procissão", consegue o 2º lugar no festival com "Domingo no Parque", acompanhado pelo conjunto de rock Os Mutantes. Um "escândalo", agravado por alguns elementos estéticos e temáticos da canção. Pela primeira vez o povo não era herói, dois trabalhadores se matam por causa de uma mulher. O caráter autofágico do cotidiano popular é reforçado pela construção da letra fragmentaria, cuja narrativa segue uma lógica cinematográfica, na qual o papel da "consciência do mundo", tão caro às canções engajadas, não é privilegiado. Enfim, uma canção não exortativa,

que se utilizava de alegorias poéticas, incompatíveis com as narrativas épicas das canções de protesto [grifo nosso] (idem, p.6).

Cabe observar que Caetano Veloso e Gilberto Gil, apesar de figurarem nos primeiros momentos da MPB como músicos que não se encaixavam em sua proposta inicial, serão vistos posteriormente como nomes absolutamente consagrados no âmbito da MPB. Isto coloca um problema que será retomado adiante, qual seja, a própria maleabilidade dos contornos da MPB.

Recapitulando o que foi dito neste item do texto, a bossa nova, na época de seu surgimento, apresenta-se como uma reconfiguração da tradição do samba, ampliando o espectro de seus contornos através da assimilação de outras vertentes musicais. Essa mesma bossa nova consegue se consolidar como música brasileira de qualidade técnica e de alta sofisticação no fim da década de 50 e passa a ser internacionalmente consumida. Posteriormente, programas como *O Fino da Bossa* começam a se utilizar de uma forma musical que faz referência à bossa nova, mas vai além, quebrando a estética intimista e enxuta, mas sem abandonar o ideal da “qualidade” e “sofisticação” definido pela bossa nova.

Quando o primeiro festival acontece em 1965, na TV Excelsior, já havia uma forte demanda de mercado por essa nova vertente da música nacional, o que inclusive estimula Roberto Carlos – que, como rei da Jovem Guarda, estaria no pólo oposto àquele proposto pelos construtores da MPB – a pleitear um espaço nesse âmbito da música que se consolidava e se mostrava também como um mercado em expansão. Roberto Carlos participa do Festival da TV Record de 1967 e consegue o quinto lugar com *Maria, carnaval e cinzas*, canção que se enquadrava no molde da MPB do período. Mesmo nesse momento, a crítica da MPB vem de diversas vertentes, a mais vigorosa delas parecendo ser o Tropicalismo, que se consolida em 1968, com o disco *Panis et Circense*, quebrando os contornos rígidos do ideal de música nacional engajada cujos emblemas de referência já estavam previamente forjados.

Entretanto, como foi visto, ainda que figurando como personagens críticos da MPB, Gilberto Gil fica com o segundo lugar no próprio Festival da Música da Record de 1967 com *Domingo no Parque*, enquanto Caetano Veloso fica em quarto lugar com *Alegria Alegria*.

Se na música de Gil o povo deixava de ser exortado como herói da luta política, na canção de Caetano a figura do jovem também era despida de qualquer compromisso enquanto vanguarda da consciência nacional.

Aspectos estéticos e ideológicos, ao mesmo tempo marcavam uma nova tentativa de ruptura, uma tentativa de reelaborar a própria tradição. Nascia o "tropicalismo", que durante o ano de 1968, foi o centro de uma acirrada polêmica que extrapolou o campo musical (*idem*, p. 6).

Além disso, o IV Festival da Record de 1968 foi considerado praticamente tropicalista em função da quantidade de peças assim percebidas e do reconhecimento que essas composições alcançaram na competição. O vencedor foi Tom Zé, com a canção *São, São Paulo*, enquanto *Divino, Maravilhoso* de Caetano e Gil, interpretada por Gal Costa, ficou em terceiro lugar.

Ora, a MPB, mesmo na época de seu surgimento, possuía contornos e bordas nada estáticas, mas flexíveis e antenadas com o momento. É mais sensato considerá-la desde o início como campo conflitivo em que se gestavam possíveis formas de se representar o Brasil. A unidade no âmbito da MPB nunca existiu senão como unidade formal. É a própria estratégia, o próprio ato de rotular, classificar – enfim, identificar – que enquadra diferentes expressões musicais num mesmo conjunto. A unidade nacional das canções dos festivais era construída pelos próprios festivais como acontecimento, pois os espectadores iam aos auditórios para assistir ao Brasil novo e conflituoso que ganhava forma especial num momento histórico experimentado e percebido como tão singular.

Para encerrar esse item, é interessante reproduzir um diálogo mantido em 19entre Donga e Ismael Silva, sambistas “ancestrais”, “raízes da MPB”. O mediador do debate é Sérgio Cabral que, segundo o mesmo, teria proposto a pergunta “qual o verdadeiro samba” para seus interlocutores e o diálogo que se seguiu entre e Donga e Ismael Silva foi:

DONGA – Ué, o samba é isso há muito tempo: ‘*O chefe da polícia/pelo telefone/mandou me avisar/que na Carioca tem uma roleta para se brincar*’.

ISMAEL SILVA – Isto é maxixe.

DONGA – Então o que é samba?

ISMAEL SILVA – ‘*Se você jurar/que me tem amor/eu posso me regenerar/Mas se é/para fingir mulher/A orgia assim não vou deixar*’:

DONGA – Isso não é samba, é marcha (CABRAL, 1996, p. 37).

Assim sendo, fica reafirmado aqui que a divergência sempre esteve presente mesmo na mais tradicional música brasileira, o samba.

2.3 A DITADURA CONTRA SEXO, DROGAS E ROCK'N ROLL

O golpe militar de 1964 no Brasil foi oficialmente justificado perante a população brasileira como um instrumento que viria resgatar a ordem no país, que segundo os militares estaria ameaçada pelas perspectivas de mudança associadas ao governo João Goulart, pelo crescimento dos partidos comunistas e pela insinuação, inclusive na mídia, de mudanças comportamentais inaceitáveis para os padrões conservadores da época.

A década de 60 é um período politicamente conturbado. Os EUA se mostraram profundamente abalados pela guinada da revolução cubana, que definiu o alinhamento deste país com o bloco socialista liderado pela URSS. Isto levou a uma radicalização do controle geopolítico do espaço latino americano pelo grupo capitalista com o patrocínio de diversos golpes militares ao longo do continente.

O presidente Jânio Quadros renuncia em 1961 e João Goulart, ao assumir, tem que enfrentar uma férrea oposição. Isso se dá em função de o mesmo ser herdeiro do projeto populista de Getúlio Vargas, que buscava uma mediação na relação entre os trabalhadores e seus patrões através do Estado. No contexto de total radicalização entre os pólos capitalista e socialista da década de 60, entre os EUA e a URSS, não havia mais espaço para o ideal conciliatório populista.

Identificado como simpatizante do socialismo por buscar melhorias na qualidade de vida dos trabalhadores através de medidas como a reforma agrária, João Goulart perde primeiramente a chefia do comando do país através de uma reforma parlamentarista em 1961 e volta ao poder por meio de um plebiscito, que define a opção do eleitorado pelo presidencialismo, em 1963.

Em meio ao turbulento momento pelo o qual o país passava, no dia 1º de abril de 1964, os militares tomaram as ruas de algumas cidades e instituíram um novo governo, destituindo João Goulart definitivamente.

No dia 9 de abril do mesmo ano, eis que vem a público o primeiro Ato Institucional, informando à população brasileira acerca das mudanças e dos motivos no movimento militar.

O Ato Institucional que é hoje editado pelos Comandantes-em-Chefe do Exército, da Marinha e da Aeronáutica, em nome da revolução que se tornou vitoriosa com o apoio da Nação na sua quase totalidade, se destina a

assegurar ao novo governo a ser instituído, os meios indispensáveis à obra de reconstrução econômica, financeira, política e moral do Brasil, de maneira a poder enfrentar, de modo direto e imediato, os graves e urgentes problemas de que depende a restauração da ordem interna e do prestígio internacional da nossa Pátria. [Grifo nosso] (BRASIL, 1964).

Assim, o golpe militar se justificava perante a população brasileira como um instrumento que garantiria a ordem, sendo os problemas relacionados ao “perigo do socialismo” apresentados como mais um elemento de risco nesse complexo contexto.

Paralelamente aos acontecimentos no plano político-institucional, a década de 60 foi também marcada por alterações comportamentais coletivas que produziram conflitos sociais de proporções consideráveis, o que diz respeito mais proximamente aos efeitos da reflexão enfrentada nesta Dissertação. Um elemento importante no quadro de mudanças comportamentais do período é o surgimento e popularização das pílulas anticoncepcionais (DIAS, 2001).

O controle da sexualidade estava vinculado até então ao estatuto da família, por sua vez, intimamente relacionado a valores religiosos conservadores. O comportamento sexual passava estritamente pelo controle familiar, supervalorizando-se a virgindade feminina antes do casamento como garantia da ordem neste âmbito social.

A pílula anticoncepcional, ao permitir que o controle da natalidade estivesse relacionado também ao livre arbítrio da mulher, vem possibilitar a experiência de relações sexuais para além do controle familiar – o que entra em confronto com tabus morais e religiosos. Por si só, a propaganda e ostentação da pílula já pode ser compreendido como um vetor de conflitos sociais.

Numa sociedade marcada pelo controle militar e familiar, exercer a liberdade individual não estava apenas associado ao poder de voto, ao exercício da democracia no âmbito político-institucional; passava também por aquilo que o indivíduo podia ou não fazer com seu corpo e que este mesmo indivíduo consumia neste sentido.

Em tal contexto, fazer “sexo livre” era também uma forma de ir de encontro ao controle da liberdade exercido através de diversos agentes.

No que diz respeito ao consumo, a década de 60 gerou no Brasil uma grande produção de produtos culturais que acabaram censurados e, por isso mesmo, propagavam-se como um fetiche da parcela da população para a qual o emblema da liberdade figurava como artigo de primeira necessidade.

É relativo a essa demanda que os Festivais da Música Popular, iniciados em 1965, vão ganhando cada vez mais importância como arena também política.

Outro elemento importante para compreender os conflitos sociais no Brasil da década de 60 é o surgimento do movimento *hippie* na Europa e nos EUA e sua influência em outras partes do mundo. O célebre emblema *hippie* “paz e amor” é popularizado nos EUA em função do desgaste social ocasionado tanto pela promoção da guerra do Vietnã, a partir de 1965, como pela campanha militar mal sucedida aí observada; tudo isto acarretou graves traumas em sua população.

Apesar de ser uma guerra contra o socialismo, a população americana se deparou com uma grande quantidade de jovens sendo deslocados para uma região muito distante para ser exposta à violência numa escala avassaladora. Uma vez que a resistência dos vietnamitas se mostrou ferrenha e o conflito produzia uma grande quantidade de mutilados, tanto física quanto psiquicamente, começou a se intensificar como demanda, nos EUA, a negação à violência, o apelo pela liberdade, o amor e diversos outros ícones.

Complementando esses aspectos, em diversos centros formadores de opinião no mundo, uma quantidade cada vez maior de indivíduos alimentava um debate sobre o problema do controle para além das instâncias políticas. Tal discussão abarcava tanto o controle do Estado sobre o indivíduo como o do pai sobre o filho ou o do professor sobre o aluno; em suma, o próprio controle social, mesmo em suas arestas mais abstratas, passou a ser situado no centro de debates.

Foram essas questões que inspiraram os movimentos de maio de 1968 em Paris, quando se observou uma conturbação geral na cidade por alguns dias, sendo que frases como “é proibido proibir” ganharam os muros da cidade. Esse movimento de Paris em maio de 1968 ressoou pelo mundo de tal forma a figurar como mais um elemento na constituição dos conflitos sociais que marcaram esse momento histórico.

Os *hippies* trataram do problema do controle sobre o indivíduo através da negação. Não importava quem estava no poder ou quem o controlava; os *hippies* não o reconheciam. A liberdade, para estes, estava exatamente em negar a sociedade da época, o que os aproximou do naturalismo. Instalou-se entre eles o sonho e o projeto de viver essa liberdade através de uma corporeidade (aparentemente) sem limites, com um monitoramento inusitado da sexualidade, associado ao uso crescente de drogas ilícitas. Estas não apenas configuravam uma afronta ao controle, já que eram substâncias legalmente proibidas, como também permitiam as chamadas “viagens” através da alteração psíquica do usuário, construindo um tipo de consumo que pode ser entendido como um misto de escapismo e afronta, negação e ataque. O Festival de Woodstock,

em agosto de 1969, nos EUA, pode ser compreendido como a síntese dessas demandas que permeavam a década, construindo o que seria um novo estilo de vida.

Apesar de o movimento *hippie* não ter atingido todas as pessoas, nem mesmo todos os jovens, pode-se afirmar que a juventude da década de 70 foi intensamente marcada por vários dos elementos que caracterizavam esse movimento. Nem todos estavam dispostos a negar a sociedade em todas as suas instâncias. Entretanto, os anos 70 começam marcados por esses vetores socioculturais para uma grande parcela da população mundial na forma de uma contracultura (PEREIRA, 1984).

No Brasil, a presença do governo militar, que num primeiro momento se apresentava como momentânea para a resolução de um problema imediato, alastrava-se ao longo dos anos gerando grande tensão. Em 1968, havia uma sensação de que seria o momento para a redemocratização do país. Entretanto, em dezembro desse mesmo ano, os militares radicalizaram o autoritarismo com o Ato Institucional número 5, que tinha entre os elementos que compunham a sua justificativa o seguinte parágrafo:

CONSIDERANDO, no entanto, que atos nitidamente subversivos, oriundos dos mais distintos setores políticos e culturais, comprovam que os instrumentos jurídicos, que a Revolução vitoriosa outorgou à Nação para sua defesa, desenvolvimento e bem-estar de seu povo, estão servindo de meios para combatê-la e destruí-la (BRASIL, 1968).

O estopim que gerou o Ato Institucional número 5 foi a negação da solicitação do Ministro da Justiça ao Congresso Nacional, no sentido de que esta casa licenciasse o Deputado Márcio Moreira Alves, do MDB, que havia criticado os militares em um de seus discursos, para que este fosse devidamente processado por seus atos, perdendo assim sua imunidade parlamentar (VENTURA, 2008).

Nesse ponto, o governo militar entendeu que o Congresso, mesmo com todo o controle sobre o mesmo, havia se tornado um elemento de oposição ao governo militar, sendo preciso então dissolvê-lo.

Por sua vez, o texto do Ato Institucional número 5 é explícito ao afirmar que a subversão cultural também era um grave problema. Nesse sentido, os vetores que culminaram no movimento *hippie* eram vistos como uma ameaça à própria sociedade, pois eram elementos que propunham um outro modelo de organização. De todo modo, se os agentes subversivos políticos ameaçavam o governo e o sistema econômico, as demandas por liberdade e o questionamento do poder em todas as suas instâncias ameaçavam outros pilares da sociedade, como a família, a religião, etc.

Assim, o movimento *hippie* podia ser considerado altamente preocupante, o que levou os órgãos de repressão a empreender diversas ações no intuito de conter seus ideais, medidas essas que iam desde a estigmatização até a completa criminalização do movimento em alguns lugares.

3 1969-1971: OS PRIMEIROS ANOS DOS NOVOS BAIANOS

O *Jornal da Bahia* do dia 7 de agosto de 1969 traz a seguinte matéria: “Desembarque dos Bichos após o Dilúvio Universal’ estará hoje no Vila Velha” [AJ1] A breve reportagem, com apenas dois parágrafos e um pequeno comentário abaixo de uma estreita foto de um rapaz de perfil segurando um violão [AF1], pouco informa. Diz que se trata de um espetáculo que durará três dias a partir daquela data, com a participação de Antônio Moraes, Luís Galvão, “Os Leifs”, Spinola, Paulinho Boca de Cantor, Tuzé¹, Wagner, Ediane, Bernadete e Gato Félix. Sobre seus participantes, nada é dito. É possível que alguns dos nomes elencados já fossem de conhecimento geral, principalmente “Os Leifs”, grupo que tocou com Caetano Veloso e Gilberto Gil no show “Barra 69” (que marcou a despedida de Caetano e Gil para o exílio); entretanto, é mais provável que a maior parte dos nomes elencados fosse de artistas pouco ou nada conhecidos.

A matéria [AJ1] situa historicamente o evento como pós-tropicalista e informa os ascendentes nos quais os compositores do espetáculo se apoiaram: Caetano Veloso e Tom Zé, no que diz respeito à música; Oswald de Andrade e José Régio², no que se refere à poesia. Tal situação histórica identifica uma posição do grupo no campo artístico: a posição de um grupo que se vê e se apresenta como parte de uma vanguarda artística que se propõe a dar seqüência aos trabalhos dos tropicalistas e modernistas. A reportagem direciona a informação para um determinado grupo de consumidores, principalmente jovens que se identificavam com esse tipo de arte e a emblematicavam como forma de vida e meio de contestação/reconstrução da sociedade da época. Expõe o que deve ser esperado do evento, tomando por analogia os shows dos próprios tropicalistas elencados, Caetano Veloso e Tom Zé, e as performances teatrais de intérpretes de textos modernistas da época. Essas informações são apresentadas de forma sutil e eficaz, através do artifício de se elencar antes os nomes dos artistas consagrados e depois os dos músicos desconhecidos da seguinte forma: “apresentado músicas de Caetano, Tom Zé e dos próprios intérpretes”, “intercaladas com textos de

¹ Trata-se de Alberto José Simões de Abreu, ou Tuzé de Abreu, compositor, cantor, diretor musical, saxofonista, flautista com atuação no Brasil e no exterior e membro da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Bahia.

² José Régio é um pseudônimo de José Maria dos Reis Pereira, nascido em Portugal em 1901, considerado um dos grandes nomes da literatura moderna portuguesa.

Oswald de Andrade, José Régio, Galvão, Paulinho Bôca e Waltinho Alma de Jegue” [AJ1].

A reportagem também se ocupa de propagandear, legitimar, incentivar o público a frequentar “O Desembarque dos Bichos após o Dilúvio Universal”, pois o mesmo seria um show de “perspectivas novas”, guiado por uma única palavra de ordem: “fundição total das cucas”. Por esse último termo, “fundição total”, percebe-se a evocação de demandas político-sociais através da arte: a quebra de limites, barreiras e imposições sem restrições. Naquele momento, no fim dos anos 60, com o Brasil sob regime ditatorial, a juventude que se colocava contra a opressão militar disseminava no plano simbólico a liberdade sem limites como resposta à repressão política, tornando o termo “fundição total” um catalisador de receptividade do espetáculo perante seu público alvo objetivado. A fala de Galvão nessa mesma reportagem nos dá uma idéia dessa operação simbólica:

Enquanto outros conhecem Deus e o mundo – frisa Galvão, um dos integrantes do “Desembarque” – eu quero conhecer o mundo e Deus, e só a brincadeira musical dá essa tranqüilidade de saber que o nada é bacana. Por isso, não marco meu carnaval. O resto é folclore, e de folclore mesmo, só gosto desses de misses mil passando pela Rua Chile – finalizou [AJ1].

A fala de Galvão apresenta algumas peculiaridades; a primeira delas é que o autor constrói um limite entre ele e os “outros”, colocando-se como indivíduo distinto, que possui interesses diversos daqueles da norma, invertendo o sentido das coisas que elenca enquanto delimita sua posição. Em sua fala, percebem-se inversões: 1) de objetivos de vida/existenciais: “conhecer Deus e o mundo” para “conhecer o mundo e Deus”; 2) da arte como brincadeira e tranqüilidade: a não seriedade como estilo de vida em contraste com um Brasil sério de governo militar, AI-5 e repressão política; 3) “saber que o nada é bacana” – afirma que tem um objetivo e logo em seguida afirma que esse objetivo é o nada, a falta de objetivo, e que isso é bom.

Unindo irreverência e inversões, Galvão se expressa numa linguagem que aparentemente não faria sentido, que não possui continuidade lógica entre uma frase e outra. Entretanto, tal verbalização se mostra um modo de agir que se constitui como forma de posicionamento no mundo e um veículo de modificação do mesmo. O que Galvão faz é inverter o sentido das coisas em seu discurso, inclusive o sentido do discurso em si, que se esvai, deixando em seu lugar uma proposta de negação dos limites sociais em seus aspectos mais profundos, como os limites discursivos – e isto é

uma forma atuação do artista³. Dessa forma, a frase de Galvão consegue situar a proposta do grupo: na forma e no conteúdo, há a subversão com relação à ordem social, lógica e existencial; assim, tal frase consegue dizer em qual corrente de ação e pensamento o grupo estaria inserido, reafirmando para qual público ele estaria produzindo seus trabalhos.

Por fim, há mais um elemento nessa reportagem de 7 de agosto de 1969 [AJ1] que merece atenção: ela apresenta um grupo artístico novo e, ao mesmo tempo, informa sua despedida; no dia 26, eles partiriam para São Paulo, identificando o centro artístico do Brasil naquele período, mostrando que o interesse do grupo não se limitava a uma atuação regional.

No *Jornal da Bahia* do dia 14-15 de setembro de 1969, os “Bichos” são apresentados com mais detalhes. O título da matéria é “Os ‘Bichos’ desembarcarão no Sul” [AJ2].

O ato de situar no campo artístico o grupo de artistas do espetáculo “O Desembarque dos Bichos após o Dilúvio Universal” leva à construção de uma tradição à qual se possa relacioná-los. Se na reportagem do dia 7 de agosto de 1969 [AJ1] os “Bichos” são apresentados musicalmente como sucessores tropicalistas de Caetano e Gil – não apenas como sucessores, mas descendentes. No *Jornal da Bahia* do dia 14-15 de setembro de 1969, essa cadeia histórica ganha novos nomes e avança em direção ao passado para legitimar um ramo da música baiana que já era reconhecida nacionalmente, naquele momento, como emblematizante de uma Bahia que se atualiza sem romper com o passado. A própria atuação no sentido de construir essa tradição mostra que a percepção do jornalista que produziu o artigo não consegue desvencilhar a música atual daquela do passado. Para melhor entender: a linha sucessória que nos é apresentada no *Jornal da Bahia* do dia 14-15 de setembro de 1969 começa com Dorival Caymmi e é seguida por João Gilberto e Quarteto em Ci, depois por Maria Betânia, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé, Gal Costa e o poeta Capinam, para finalmente serem apresentados os “tropibaianos da Nova Bahia” Moraes e Galvão (que figuram nessa reportagem como os elementos centrais dos “Bichos”) e com eles Paulinho Boca de Cantor, “Leifs”, Marioti, Ramon Arguenta e Edson Carneiro (O Grande).

³ Segundo Foucault, “em toda sociedade, a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório” (2008, p. 8-9). Na sociedade atual, possivelmente apenas os artistas possuiriam legitimidade para deixar de lado tais imposições sem serem rotulados como loucos e confinados em hospícios.

Tal linha sucessória construída [AJ2] possui como eixo unificador de seus elementos o fato de tais músicos serem baianos e terem ido para o sul visando almejar um lugar de destaque no campo da música nacional. Entretanto, produz-se o efeito de conexão entre as obras por estarem elas elencadas em seqüência temporal.

Há uma explícita expectativa com relação aos “Bichos” na reportagem em questão [AJ2]. Percebe-se aí uma posição que qualifica o espetáculo como vanguarda artística, usando um tom que dá a entender que se trata de uma vanguarda não compreendida regionalmente e que a mesma seria reconhecida futuramente em âmbito nacional. Segundo as palavras contidas na reportagem [AJ2], os “Bichos” apresentarão no Rio um “espetáculo que os ‘críticos da Bahia sentiram vergonha de comentar, com elogios ou críticas””; ou seja, tomando uma posição a favor do grupo, a reportagem do *Jornal da Bahia* afirma que, apesar de o espetáculo ter sido algo importante, a crítica local não se manifestou. O trecho mais importante desse período é aquele que diz que os “Bichos” “comporão, cantarão e farão um disco a ser produzido por Carlos Imperial”; assim, juntando ao processo de legitimação do grupo o reconhecimento dos mesmos por um produtor consagrado, que já tinha trabalhado com Roberto Carlos e, como compositor, alcançado considerável sucesso com *A Praça* em 1967.

Enfim, exatamente por se tratar de um grupo novo, percebe-se que a estratégia adotada pelo *Jornal da Bahia* é garantir uma posição de privilégio para o objeto da reportagem e só depois apresentá-lo em suas particularidades e individualidades. Em um único parágrafo, a reportagem localiza no tempo a vertente artística da qual o grupo faz parte, posiciona o grupo como vanguarda e adiciona o reconhecimento de um nome forte no mercado musical (Carlos Imperial), em contraponto ao silêncio da mídia local, desqualificando-a; finalmente, utiliza esses elementos para sustentar que os “Bichos” farão sucesso, ou, como a própria reportagem diz, “o sucesso, por certo virá, mas eles não o prevêm nem se espantarão com isso” [AJ2]. Sintetizando: a construção da legitimidade artística dos “Bichos” no primeiro parágrafo da reportagem [AJ2] se utiliza da reconfiguração do passado – construção de linha sucessória (tradicional) incluindo os “Bichos” – no presente, na data da publicação do jornal (14-15 de setembro de 1969), utilizando o respaldo de terceiros (Carlos Imperial), para tentar produzir um efeito no futuro (o sucesso dos “Bichos”). Percebe-se que a legitimação, neste caso, foi produzida através de uma atuação no tempo em suas três facetas.

Finalmente, são apresentados Galvão e Moraes, revelando inclusive seus rostos [AF2], que não apareceram na reportagem do dia 7 de agosto [AJ1], demonstrando que

naquele momento eles não ocupavam mais a posição de anonimato. Ainda segundo a reportagem [AJ2], o começo do grupo se dera na Rua Chile, em Salvador, num quarto de pensão onde Galvão, agrônomo, e Moraes, bancário, se uniam após o dia de trabalho para compor. Percebe-se no documento a tensão na mudança de um padrão de vida do indivíduo comum que conseguia conciliar seus afazeres com um passatempo (a arte) para aquele do artista que vivia da arte, com estilo de vida transgressor.

Entre as transgressões operadas por Galvão e Moraes em suas carreiras, a primeira se refere ao repertório, indo dos sambas e boleros às músicas em estilo semelhante ao de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Uma passagem na reportagem [AJ2] vai em defesa dos posicionamentos artísticos dos músicos, questionando o repúdio explicitado por parte da sociedade conservadora que marginalizava esses artistas e seus trabalhos “como se isso fosse mais que um pecado, ou mesmo um crime” – o que mostra o incômodo que os tropicalistas causavam no período.

A segunda transgressão seria de cunho moral. No evento da comemoração dos 25 anos de samba de Batatinha, um músico local, na Escola de Teatro, “eles tiveram a ‘ousadia’ de abrir uma canção com uma saudação a ‘Biriba, Esporte Clube Bahia, Osório’ e a alguns bordéis da cidade citados nominalmente!” [AJ2].

Uma terceira transgressão poderia ser aqui classificada como estético-corporal. É o caso da situação que Moraes viveu no seu emprego por deixar os cabelos crescerem. O gerente do banco em que trabalhava disse: “Meu filho, ou você corta esse cabelo ou teremos que lhe dar o desemprego. Assim está indo de encontro às tradições do nosso Banco. Você é quem decide”⁴ [AJ2].

A especificação do posicionamento do grupo no campo artístico tem outro fator colocado no documento [AF2]: o padrão estético de corporeidade adotado pelo grupo estava traduzido pela aparência física de seus membros. Nas fotos apresentadas nessa mesma reportagem do dia 14-15 de setembro de 1969 [AF2], podemos perceber a aparência física de Moraes e Galvão, imagens de indivíduos jovens, alegres: cabelos crescidos de Galvão (no canto superior direito) e Moraes (canto inferior esquerdo), além de sandálias e correntes nos pescoços.

Vale ainda observar como os próprios músicos se posicionam no campo artístico nesse documento. Duas passagens sobre o desempenho econômico do grupo merecem

⁴ Percebe-se, na fala do gerente, como a produção da norma estética capaz de definir uma identidade para o funcionário do banco, no ano de 1969, na cidade do Salvador, passa por um controle do corpo, dos cabelos, das roupas, das posturas, etc. semelhante ao que Foucault nos apresenta em *Vigiar e Punir* (1987) a respeito dos controles institucionais sofridos pelo presidiário.

atenção. Uma delas versa sobre o espetáculo “O Desembarque dos Bichos Após o Dilúvio universal” e a outra, sobre a expectativa financeira dos músicos. A primeira passagem é proferida pelo autor da reportagem, Fernando Vita, que diz “Dilúvio Universal no Vila Velha. Claro que deu prejuízo” [AJ2] e outra, pelo próprio Galvão: “Não atingiremos as paradas de sucesso (...) [isso] é bem mais fácil para o Nelson Ned”. E continua: “Ninguém quer olhar o inteligente, o criativo”. Tais afirmações são ações militantes no campo artístico que elevam uma barreira entre dois tipos de músicos e qualifica um em detrimento do outro. Parte-se da concepção de que a arte inteligente e criativa não pode alcançar retorno financeiro; assim, a não lucratividade da obra de arte seria uma categoria de distinção entre a arte de qualidade, criativa, inteligente e, do lado oposto, a arte das massas, voltada apenas para o retorno financeiro, que utiliza a arte apenas como mercadoria.

Esse posicionamento pode ser relacionado à idéia de indústria cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 1985), pois o artista afirma sua posição como vanguarda por se posicionar contra a lógica do mercado. Entretanto, sabe-se que toda produção artística concorre por legitimação, que pode não ser especificamente apenas no mercado econômico, mas sua atuação não escapa a outros mercados, como o simbólico (BOURDIEU, 2005). Dessa forma, com posicionamentos rígidos e limites discriminatórios nitidamente construídos, percebem-se os próprios contornos do que seria a vanguarda artística a qual os “Bichos” encontravam-se interligados.

O *Jornal da Bahia* de 8 de janeiro de 1970 [AJ3] traz a reportagem “Novos Baianos’ substituem no sul a Caetano e Gil”. É preciso lembrar que “O Desembarque dos Bichos após o Dilúvio Universal” era o nome de um espetáculo. O grupo que o produziu só viria a estabelecer um nome propriamente dito no fim de 1969. Foi Marcos Rizzo, um dos diretores da TV Record, que nomeou o grupo como *Novos Baianos*.

A leitura deste nome pode problematizá-lo como um binômio de elementos antagônicos, cujos termos coexistem em certa harmonia: Novos x Baianos. *Novos* pode ser entendido como emblemático de *modernidade*, enquanto *Baianos* remete à *tradição*, construindo assim o binômio Modernidade x Tradição.

Isto não quer dizer que o ícone *Bahia* esteja obrigatoriamente vinculado a *tradição*. A relação que se faz aqui é que, no período em que o grupo Novos Baianos foi criado, na final da década de 60, havia sido difundida a percepção da Bahia enquanto lugar à margem do ritmo nacional de desenvolvimento capitalista, ainda que produzisse vanguardas culturais (MOURA, 2001). Assim sendo, a conotação de tradição e

passado/atraso vigente com relação à Bahia no período da formação dos Novos Baianos possibilita a construção do binômio *modernidade x tradição* a partir do binômio Novos x Baianos.

No momento de seu surgimento, podemos invocar o *moderno* estampado nos Novos Baianos em elementos como a mudança e inovação tecnológicas, como o uso da guitarra, e de estilos musicais emblemáticos da novidade, como o rock; bem como as posturas que pairavam na época enquanto vanguardas, tanto artísticas como comportamentais e estéticas. Ou seja, o grupo se propunha uma identificação com o que era tido enquanto novidade.

Entretanto, a *tradição* pode ser igualmente percebida nos Novos Baianos; os mesmos são apresentados como inseridos numa linha sucessória, numa tradição musical construída, como tem sido visto ao longo do texto, como parte de uma estratégia de legitimação.

Reforçando o que foi dito, os Novos Baianos podem ser tomados como expoente e emblema de uma Bahia que vive a modernidade e a tradição nos anos 70, por ser um estado cujo ritmo se manteve à margem daquele do desenvolvimento capitalista que boa parte do Brasil experimentava à época, embora vivenciasse tal período, principalmente, como um estado de vanguarda cultural. Como afirma Antônio Risério, “Foi em meio ao mormaço econômico e ao crescente desprestígio político que práticas culturais se articularam no sentido da individuação da Bahia no conjunto brasileiro de civilização” (1988, p. 157).

Além do surgimento do nome do grupo, a matéria do dia 8 de janeiro de 1970 [AJ3] nos apresenta o surgimento do nome artístico de Bernadete, integrante dos Novos Baianos, que passa a se chamar Baby Consuelo. Há que tomar cuidado especial com essa informação. É possível entender tal mudança no nome da artista como uma atuação tropicalista. O ano é 1970, período de alta tensão política no Brasil de ditadura militar. No campo da música, um grupo podia ser visto como vanguarda artística ortodoxa, os representantes da MPB, voltados para uma militância política, nutrindo aversão a qualquer influência norte-americana, inclusive as guitarras⁵, e outro grupo que se colocava como vanguarda artística não ortodoxa, dentre eles os tropicalistas, que buscavam inovações artísticas sem que fosse necessário subordinar sua produção

⁵ No ano de 1967, ocorreu em São Paulo a passeata contra as guitarras, tendo participado dela artistas como Elis Regina. O movimento se deu como uma forma de repúdio ao uso das guitarras por estas serem vistas pelos militantes da MPB ortodoxa como instrumento de dominação norte americana.

artística a uma demanda política, o que não significa dizer que esta demanda não estava presente de alguma forma em seus trabalhos. Pois bem, *Baby* é uma palavra inglesa, assumir um nome artístico de alcunha estrangeira seria inviável para um artista que se colocasse naquele momento histórico como vanguarda artística ortodoxa. Dessa forma, a alteração do nome *Bernadete* para *Baby* se configura como mais um elemento que aponta o posicionamento dos Novos Baianos gravitando próximo do pólo tropicalista nesse momento.

Essa mesma reportagem [AJ3] nos apresenta uma cena descrita de forma intercalada com as falas do repórter e dos artistas que se desenrola em Salvador, num quarto da casa de Joildo, amigo do grupo. No quarto estão Galvão, Granddy, Joildo, Wagner, Gato Félix e duas garotas bonitas, além do repórter. Segundo o mesmo, há muita fumaça no quarto. Galvão é o interlocutor do repórter e está deitado na cama do dono da casa. O visual do porta-voz dos Novos Baianos – leia-se Galvão – chama a atenção: camisa rosa, calça verde, sapato marrom, meias escuras e todos esses elementos que, segundo o jornalista, estão em harmonia com os cabelos negros encaracolados de Galvão. Uma música soa na radiola: é de Gilberto Gil cantada por Gal Costa. Galvão possui um comportamento calmo, “na dele”, durante todo o tempo. Em determinado momento, Granddy corre pelo quarto como uma criança com um revólver de brinquedo na mão. Wagner faz um discurso e “Jimmi Hondrix”⁶ passa a soar na radiola.

A cena mostra uma gama de elementos compondo uma forma de sociabilidade que acompanhava a imagem dos Novos Baianos. A reportagem, que pode ser compreendida como um evento formal, acontece num quarto, local de intimidade. Mais do que isso, no quarto já acontecia uma reunião. As pessoas fumam, escutam artistas tomados como ícones da juventude que transgrediam os limites da “boa conduta”. A sexualidade também aparece de forma subliminar, como algo não problemático, tabu – trata-se de seis homens e duas garotas bonitas num quarto, fumando e ouvindo música num local emblemático da intimidade. Segundo o jornalista, o visual do porta-voz dos Novos Baianos é harmônico, apesar de composto de várias cores diferentes e cabelos longos encaracolados. Trata-se de um novo e alternativo padrão estético. A espontaneidade é vista como algo normal. Um dos elementos do grupo corre repentinamente como uma criança, com um revólver de brinquedo na mão, e outra

⁶ Apesar de na reportagem estar escrito Jimmy Hondrix, é muito provável que se trate de Jimi Hendrix, guitarrista americano considerado um dos mais importantes do mundo, que viveu entre 1942 e 1970.

pessoa faz um discurso, transformando mais uma vez algo formal em corriqueiro, sem seguir nenhum protocolo nem ter motivo algum aparente. Enfim, trata-se de uma juventude que busca o tempo todo inverter normas.

Uma vez que a cena que configura a reportagem [AJ3] já está montada e discutida, passemos a outros elementos da mesma.

A matéria é “‘Novos Baianos’ substituem no sul a Caetano e Gil” [AJ3]. No título, os Novos Baianos são colocados mais uma vez como um grupo que dá continuidade aos trabalhos de Caetano Veloso e Gilberto Gil, ambos exilados naquele momento, ao utilizar o termo substituir (que traz a idéia de troca de elementos semelhantes). Percebe-se que se mostra uma constante, nesse início de carreira, o fato de os Novos Baianos serem colocados numa linha sucessória após Caetano e Gil, como aqueles que continuam uma “tradição” de vanguarda artística.

Logo após o título, o documento [AJ3] faz uma breve apresentação do grupo e elenca seus componentes. Em seguida, apresenta o fato de terem saído da Bahia há pouco tempo e as vitórias já conquistadas, entre elas um contrato com o empresário Marcos Lázaro, o mesmo de Roberto Carlos e Erasmo Carlos na época, um contrato com a gravadora RGE e outro com a Rhodia. Junto a esses dados que aparecem como comprovação da qualidade do trabalho dos Novos Baianos, vem a frase: “Vão explodir a qualquer momento no tímpano dos ouvidos brasileiros, dizem seus amigos”. A frase possui duplo sentido: os Novos Baianos vão “explodir”, vão conseguir uma colocação de prestígio e reconhecimento no campo da música; e “explodir no tímpano dos brasileiros”, como uma alusão a proposta de vanguarda do grupo que mantinha posicionamentos contrários à norma social vigente, veiculando elementos que incomodavam. Apesar de constar no texto que a afirmativa “vão estourar” tenha sido proferida pelos amigos do grupo, não há posicionamento do jornal contra a mesma.

Já temos então uma configuração da legitimação dos Novos Baianos no início desse documento construída pelo jornal⁷: 1- são “descendentes” de Caetano e Gil; 2- estão com o mesmo empresário de Roberto e Erasmo Carlos; 3- espera-se vão fazer

⁷ Não se pode perder de vista que, ao legitimar os Novos Baianos em uma reportagem, o repórter também busca legitimar a própria reportagem. A importância construída pelo jornalista com relação ao grupo objeto da reportagem constrói uma importância para a própria reportagem. É uma estratégia de legitimação da produção da mercadoria jornalística.

sucesso. Mais uma vez, percebemos a construção da legitimação como uma operação que seleciona elementos no passado e presente produzindo um futuro⁸ vivido no agora.

São ricas e numerosas as informações que o documento [AJ3] oferece para construir uma legitimação dos Novos Baianos. Podemos perceber, por exemplo, a estratégia de ir para São Paulo, pois, segundo Galvão, “O carioca só compra artista depois que este foi lançado em São Paulo”. Nesse trecho, vemos uma mudança com o posicionamento do grupo no quesito mercadológico: se antes, na reportagem de 14-15 de setembro de 1969, Galvão havia dito “é claro que não atingiremos as paradas de sucesso” [AJ2] como se isso fosse algo intrínseco ao seu trabalho, agora, na reportagem [AJ3] de 8 de janeiro de 1970, já aparece uma preocupação com o trabalho do grupo como mercadoria a ser consumida; enfim, uma preocupação com dinheiro, o que não quer dizer que esta demanda tenha passado a figurar no centro dos objetivos do grupo.

O leque de referências legitimadoras, nomes evocados pelos próprios Novos Baianos para dar suporte ao seu próprio trabalho, cresce consideravelmente na reportagem de 8 de janeiro de 1970 [AJ3]. A crítica especializada que apoiava o trabalho dos Novos Baianos, segundo Galvão, incluía nomes como Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari, Rogério Sganzerla, Tato Taborada, Nelson Mota, Adoniran Barbosa, Araci de Almeida, Luís Vanderlei, Erasmo Carlos e outros.

Quando Galvão se pronuncia sobre o trabalho do grupo [AJ3], o que vem à tona não é a simples construção sucessória de Caetano e Gil para os Novos Baianos; pelo contrário, Galvão elenca tantos elementos distintos convergidos no trabalho dos Novos Baianos que mais uma vez fica explicitada a identificação do grupo com o movimento tropicalista. Além de Caetano e Gil, são tidos como referências Tom Zé, Fernando Pessoa, Riachão, “Jimmy Hondrix”, Jamelão, Moreira da Silva, Valdick Soreano e outros. Entre as preferências musicais de Galvão, aparecem também Roberto Carlos, Gal Costa, Rita Lee e Vanusa. Pode-se perceber, então, como se estende o leque de artistas com os quais os Novos Baianos dialogam na construção do seu trabalho e, principalmente, na construção de sua posição no campo da arte.

É devida especial atenção à relação estabelecida entre os Novos Baianos e Roberto Carlos nesse documento [AJ3] de 8 de janeiro de 1970. Além da relação comum com o mesmo empresário, há a citação de Galvão que coloca Roberto Carlos entre as referências que o grupo utiliza em seus trabalhos e, ainda, um poema

⁸ Ao jogar para o futuro a expectativa que os Novos Baianos “vão explodir”, o que se busca é produzir esse efeito no agora com essa configuração momentânea do tempo por vir, mesmo que este não se realize.

declamado por Galvão durante a reportagem em que, mais uma vez, faz menção à pessoa de Roberto Carlos. Há um trecho peculiar no poema em questão: “Roberto o rei ao sol/ fala de amor/ porque a gente vira e mexe/ e mulher é o quente/ então enquanto eu digo, Roberto fala” [AJ3]. Essa passagem confirma a posição de Roberto Carlos como rei e termina com a afirmativa “enquanto eu digo, Roberto fala”. Ora, o verbo “dizer” e o verbo “falar” são quase sinônimos, figurando no verso como equivalentes. É possível interpretar essa passagem como mais um recurso de legitimação do grupo – a equivalência entre Roberto Carlos e Novos Baianos, para aquém de suas expressões artísticas tão diferentes.

Continuemos investigando a auto-análise que Galvão faz da situação dos Novos Baianos na reportagem de 8 de janeiro de 1970 [AJ3]. No balanço da atuação do grupo até aquele momento, o artista afirma: “O público já nos aceita, principalmente o povo, propriamente dito. Do pessoal da vanguarda, apenas 60 por cento nos deu crédito. Os demais ainda estão em fase de desconfiança.” [AJ3] Essa afirmativa mostra a situação complicada que os tropicalistas enfrentavam para se estabelecerem como vanguarda num conflito direto com a vanguarda ortodoxa da MPB. Apenas para efeito de exemplo, vale lembrar que em 1968, no III Festival Internacional da Canção da TV Globo, Caetano Veloso foi amplamente vaiado ao defender a composição *É proibido proibir* inclusive (ou principalmente) por se colocar contra a vanguarda ortodoxa da MPB em pleno festival. No discurso de Caetano em meio às vaias ele ataca a platéia dizendo: “se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos!”⁹.

Há ainda o posicionamento da proposta do trabalho dos Novos Baianos através das palavras do próprio Galvão. Segundo este, as músicas do grupo falavam naquele momento de “coisas lindas, que estão além do bem e do mal, da vida e da morte. De coisas que se apresentem a nós numa convivência onde o contato é livre de qualquer influência, de qualquer julgamento, ou conhecimento do mundo anterior” [AJ3]. A expressão *liberdade sem limites*, que aflora na fala de Galvão, tinha sido tema das revoltas juvenis parisienses de maio de 1968 e da música Caetano do mesmo ano (*Proibido Proibir*), além de figurar como uma demanda social defendida por parcelas da juventude que colocavam toda a forma de autoridade em questão.

⁹ O discurso de Caetano Veloso no Festival Internacional da Canção da Rede Globo de 1968 pode ser ouvido e lido através do site <http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/proibido_discurso.php>, Acesso em 12 maio 2009.

Percebe-se que os Festivais estavam no centro das disputas na arena musical naquele momento. E os Novos Baianos participaram do último Festival da Record, o V Festival da Música Popular Brasileira, em 1969. A reportagem de 8 de janeiro de 1970 aborda a participação do grupo nesse evento. Por se tratar de uma arena de forte atuação da vanguarda ortodoxa da MPB, sabia-se que eram limitadas as chances que tinham os Novos Baianos de serem bem sucedidos no Festival. O próprio Marcos Lázaro lhes avisou que as chances seriam poucas [AJ3]. Entretanto, os Novos Baianos viram o Festival como uma possibilidade de mostrar seu trabalho e alcançar um público aberto às suas composições, já que os Festivais eram transmitidos por televisão para boa parte do país. Galvão qualifica a participação do grupo no Festival como “gozação” e “porcaria” – algo que ele resume com um simples “foi divertido” – destituindo-a, com irreverência, da obrigatoriedade de ter que ser bem sucedida na competição. Ao não levar a sério a própria apresentação, Galvão também desqualifica o concurso em si, transformando-o em espaço para diversão do grupo [AJ3].

O procedimento de desqualificação do V Festival da Música Popular Brasileira operado por Galvão vai mais além. Ele afirma: “Foi um festival para salvar velhos cantores, como Agnaldo Rayol, Marlene e outros velhos mais jovens” [AJ3]. Agnaldo Rayol terminou o V Festival em segundo lugar, com *Clarice*, e Marlene não conseguiu chegar até a final com *Queixa*. Quanto ao júri, Galvão também o desqualifica: primeiro afirma que “o júri sempre reage contra tudo que é novo” e depois ironiza “O júri foi maravilhoso, cumprindo muito bem sua finalidade, a de ser certinho”; ou seja, segundo o porta-voz dos Novos Baianos, o júri não estaria orientado a apreciar uma inovação [AJ3].

Para melhor compreender a atuação dos Novos Baianos nesse festival, é preciso investigar a música apresentada por eles, *De Vera*, que foi registrada como a última faixa do primeiro álbum do grupo, *É Ferro na Boneca!* [AA1].

De Vera [AL1] é um rock ritmicamente próximo ao yê yê yê da jovem guarda, com temática poética tropicalista. A primeira característica dessa peça é que seu texto não pode ser completamente apreendido em sua forma escrita, pois utiliza o tempo todo jogos de palavras que produzem sentidos distintos com o mesmo som. Por exemplo, o refrão pode ser entendido de duas formas: o primeiro verso do refrão diz “De Vera, estou falando de Vera”. Vera como o nome de uma pessoa, podendo ser compreendido também como “de vera”, “de verdade”. “Estou falando de vera”, ou seja, falando sério, verdadeiramente sobre algo; e o segundo verso diz: “De Vera, de Vera, da prima Vera”,

mais uma vez fazendo referência a uma pessoa, Vera, sua prima, como também pode ser lido como “de vera, de vera da primavera”, ou seja, falando sério da primavera, ícone da novidade e felicidade.

Entretanto, unindo o jogo de palavras, marca de irreverência que coloca a música em harmonia com sua proposta a favor da alegria por não levar a sério a própria estrutura de sua redação, a composição, em seu ritmo animado, complementa a proposta: a novidade (da primavera) é a alegria – e o meio de alcançá-la seria deixar de lado as coisas sérias, reportadas no texto com metáforas como “olhares côncavos” ou “tardes mortas”, assumir uma ação em busca da felicidade (“Liguem os olhos, vocês verão”). Trata-se de uma ação ativa, de negação da seriedade/infelicidade, processo emblemático pela mudança em trechos como “com seus passos mansos, leves, lentos, mornos para o verão” e “De palavras castas, mudas, tardes, mortas para a viagem De ver as coisas as coisas primas da primavera”.

No contexto desse festival, que pode ser entendido como uma arena cujas atuações e expectativas do público estavam hegemonicamente voltadas para os problemas político-sociais, os Novos Baianos fazem uma apresentação alegre e irreverente, cujo argumento estava pautado na idéia da negação da infelicidade através da negação da seriedade. Não é difícil compreender por que o grupo não chegou às finais do concurso, embora tenha conseguido dar visibilidade ao seu trabalho.

Há dois registros audiovisuais importantes dos Novos Baianos de uma apresentação num especial da TV Cultura [AV1 e AV2], ambos do final do ano de 1969. Duas composições são apresentadas, também integrantes do álbum *É Ferro na Boneca!* [AA1], e nos permitem tecer algumas considerações sobre a banda na época do lançamento do seu primeiro LP.

Começando por aspectos gerais que dizem respeito aos dois documentos [AV1 e AV2], o grupo se apresenta como unidade formada de apenas quatro membros, que pode ser percebida nos documentos em questão: da esquerda para a direita, temos Baby Consuelo, Paulinho Boca de Cantor, Galvão e Moraes sentado com o violão na mão. Baby Consuelo traja um vestido branco e segura um casaco; Paulinho Boca de Cantor veste calças pretas, sapatos e um colete sobre a camisa, apresenta-se com visual mais comportado; Galvão usa calças, sapatos e um sobretudo longo sobre uma camisa branca; Moraes também veste calças, mas sua camisa se encontra desabotoada até o abdômen deixando o peito à amostra. Todos têm cabelos longos. Os homens estão barbeados. Os cabelos de Baby Consuelo são lisos e de quando em vez caem sobre seu

rosto, o que parece não incomodá-la. Paulinho Boca de Cantor, Galvão e Moraes têm os cabelos encaracolados, mas seu visual não chega a ser agressivo: seus cabelos, embora grandes, ainda se apresentam numa linha de tolerância entre a irreverência juvenil e a imagem militante da negação dos padrões estéticos.

O comportamento do grupo no palco chama a atenção; Baby segura o casaco entre os braços como se estivesse segurando a si mesma num esforço de autocontrole; Paulinho Boca de Cantor se mostra confortável, parece encarnar o cantor profissional, mostrando carisma e confiança, nos moldes de um tipo de artista cultuado por encarnar seus valores de ordem, estabilidade e controle técnico, entre outros; Galvão aparece visualmente desconfortável, provavelmente pelo fato de não ser músico, mas poeta e produtor dos espetáculos do grupo; Moraes é o mais agitado, visivelmente incontrolado, balança-se de um lado para o outro em cima do banco onde está sentado para poder tocar o violão, como se aquele lugar não fosse suficiente para abarcá-lo.

Partindo do exposto acima, é possível tecer alguns comentários sobre o grupo no fim de 1969. Neste momento de início de carreira dos Novos Baianos, o que se percebe é a confluência de elementos distintos e antagônicos. No aspecto visual, é perceptível a tensão entre o padrão estético da norma, da ordem e o padrão que o nega. Esses elementos podem ser vistos, por exemplo, no caso de Paulinho Boca de Cantor: roupas comportadas e cabelos “rebeldes”. O grupo não é uma unidade, cada integrante vive essa tensão da sua forma, seja na oposição entre cabelos crescidos e barba aparada, o descuidado e o cuidado, seja na forma como seus corpos se expressam no palco, situação na qual se entende a tensão entre a linguagem comportada e a não comportada, entre o corpo que pode se movimentar como bem entender no palco e o que precisa ficar contido perante a platéia num sinal de respeito e decoro artístico.

Não é apenas nos aspectos visuais e corporais que essa tensão entre a ordem e a desordem se apresenta nos Novos Baianos nesse início de carreira. Musicalmente, essa tensão se apresenta também na forma de idiosincrasias em seus trabalhos, como a inserção de gritos e quebra de tempo que subvertem o andamento da música no meio destas. Essas expressões musicais, tidas naquele momento como algo fora da norma, distante da idéia de boa música, da estética harmoniosa, conviviam com forças opostas que tentavam acrescentar ordem ao trabalho dos Novos Baianos, como a orquestração de arranjos elaborados no seu primeiro álbum [AA1], a ponto de transformar os elementos de desordem em detalhes ordenadamente desorganizados para figurarem nos seus trabalhos como elementos de distinção artística, como uma roupagem

especialmente construída para parecer diferente sem sê-lo, configurando um rótulo sofisticado capaz de chamar atenção sem chocar o grande público.

Essa configuração do trabalho dos Novos Baianos pode ser entendida de dois pontos de vista: um que considera o conflito entre a ordem e a desordem no trabalho do grupo como um elemento produto de conflitos pessoais, existenciais e relacionados ao estilo de vida dos componentes do grupo; e outro que se volta para a produção executada pela gravadora e pelo empresário, bem como por toda uma gama de setores, num intuito de tornar dócil o trabalho do grupo numa perspectiva mercadológica, com a preocupação de que o produto “Novos Baianos” não se tornasse de difícil vendagem.

O que foi dito será melhor entendido ao especificarmos tais elementos na investigação direcionada para os vídeos [AV1 e AV2].

O primeiro vídeo [AV1] apresenta a composição *Dona Nita e Dona Helena*, faixa número 6 do primeiro álbum do grupo, *É ferro na Boneca!* [AA1]. Antes de começar a execução, Moraes Moreira faz o seguinte comentário visando introduzir a apresentação: “Fizemos essa música também para a mãe da gente, viu? É a nossa... é como nós vemos a nossa mãe”. Sabe-se que, dos quatro integrantes nessa apresentação, Baby Consuelo, Paulinho Boca de Cantor, Galvão e Moraes Moreira, nenhum possuía qualquer relação familiar entre si. Entretanto, a fala de Moraes confere unidade ao grupo, apresentando-o como uma família mesmo que a composição fosse apenas de Moraes e Galvão. Eis uma característica que reforça a imagem do grupo como baiano: a referência à família através da homenagem à mãe.

Dona Nita e Dona Helena nos apresenta um debate do grupo com a idéia de família, não evidenciando um aspecto conflituoso, e sim a necessidade de modernização familiar. É apresentada [AL2] uma ambientação da idéia de família através de imagens do lar (“Na sala de visita de Dona Nita”, “flores”, “jarros”) e a figura da mãe como personagem prestigiosa (“Dona Nita tão bacana e tão bonita”) e religiosa (“O Coração de Jesus está lá na parede”), que precisa se modernizar (“Oh Dona Nita, você precisa bater, bater uma caixa legal”) através da descontração e da música. A composição fala de Dona Nita, mas traz em seu refrão também Dona Helena, apresentando as duas personagens com características semelhantes – o que abre espaço para a interpretação de que não se trata de uma pessoa especificamente e sim a figura da mulher mãe de família, figura do lar, que precisa, na proposta do grupo, perder um pouco da seriedade. A música evoca o nome das duas *Dona Nita e Dona Helena* em seu refrão a título de homenagem. Não se pode deixar de perceber no fim do vídeo [AV1] que há, como foi

dito, uma “citação da desordem e da descontração” no instante em que cada integrante do grupo grita desordenadamente “Dona Antonieta” e “Dona Helena” com uma inflexão na voz que a torna quase esganiçada. Esse trecho é modificado na versão de estúdio do álbum *É Ferro na Boneca!* [AA1] e a composição ganha arranjos muito mais dançantes, acentuando a irreverência e descontração presentes nesse trabalho; ou seja, é dessa forma que se torna o trabalho do grupo mais palatável para o público.

No que diz respeito ao vídeo [AV2], é preciso tecer algumas considerações especiais no que diz respeito à sua primeira metade. Trata-se de duas composições. O problema é que a primeira delas não foi registrada posteriormente em um álbum do grupo. Pela sua estrutura musical e poética, pode-se inferir que se trata de mais uma composição de Galvão e Moraes Moreira. Entretanto, considerando suas características peculiares – por exemplo, o uso excessivo da inflexão esganiçada característica de Moraes, o ritmo que tende a perder o andamento regular, as repetições que brincam com o sentido literário –, temos indícios suficientes para se afirmar que essa composição não entrou para o rol da obra dos Novos Baianos pela dificuldade de torná-la “dócil” e “palatável”, demanda que estava presente na produção do seu primeiro álbum.

A segunda composição apresentada no vídeo [AV2] é *Curto de Véu e Grinalda*, faixa de número 11 do álbum *É Ferro na Boneca!* de 1970 [AA1]. *Curto de Véu e Grinalda* pode ser caracterizada como um rock com andamento rápido e agitado, cujo ritmo evoca a idéia de velocidade, uma tensão temporal complementada pelos versos “Estou nascendo a cada minuto e andando com eles por minuto” [AL3]. Essa tensão temporal pode ser entendida como um emblema da juventude da época, que é tanto uma demanda correspondente às rápidas mudanças corporais vividas pelos jovens quanto uma demanda social promovida pelo rápido desenvolvimento tecnológico e econômico de um Brasil que crescia velozmente nos anos 60-70.

No vídeo [AV2], como o único instrumento utilizado é o violão de Moraes Moreira, há poucas informações sonoras. O violão dá o andamento, especificando a forma musical utilizada, o rock. A temática da velocidade juvenil se une ao tema da sexualidade em *Curto de Véu e Grinalda* [AL3], sendo “véu” e “grinalda” termos que fazem alusão ao casamento. A “face oculta” citada pela composição pode ser entendida como a própria relação sexual, a descoberta do corpo, contida pelos símbolos do casamento (o vestido de noiva com sua coroa, véu, grinalda e o anel) e pelo compromisso. O controle da sexualidade – no caso da composição, a feminina (não é a toa que quem canta é Baby Consuelo) – é exercida por “todos os olhos da cidade”

[AL3]: os *senhoros*, corruptela irreverente de *senhores*, e senhoras, ou seja, pelos adultos. Entretanto, uma vez que o controle está relacionado ao sentido da visão, a noite com sua escuridão passa a ser o ambiente da liberdade (“As luzes se apagando, eu me acendo, danço, abraço, beijo”) [AL3].

A demanda do tempo, do desenvolvimento biológico, da sexualidade e do controle social exercido sobre essa mesma sociedade ganha acentuação nos versos “Véu e grinalda na luta santa, na santa luta virgem idade”, luta esta que seria a própria liberação sexual, que na década de 60 havia ganhado força principalmente em função do surgimento da pílula anticoncepcional, constituindo-se como uma das grandes bandeiras nos eventos de maio de 1968 em Paris. Os Novos Baianos se utilizam mais uma vez do recurso à associação de palavras que ganham sentidos diversos uma vez enunciadas, em função da semelhança sonora entre diferentes termos. A expressão “santa luta virgem idade” adquire também o sentido de *santa luta virgindade*, que pode ser lida como uma alusão ao controle social sobre o corpo feminino em função de demandas familiares e – principalmente no caso do termo “santa luta” – religiosas.

O controle da sexualidade assumia nesse período aspectos diferentes conforme a idade da mulher, sendo negadas as relações sexuais antes do casamento e, após o mesmo, limitadas a um único parceiro, o marido. A canção no verso “luta virgem idade” faz alusão à problemática de se controlar a virgindade até que a mulher chegue à maturidade e possa manter relações com o marido. O tratamento de tal problema recebe contorno irônico nos versos “Mesmo a virgem 35 era de menor”, colocando em questão a suposta importância do tempo cronológico, que, segundo a visão do grupo naquele período, não estava acima das experiências vividas pelo indivíduo. Estas, sim, seriam um critério válido de avaliação da maturidade. Por isso mesmo, a juventude representada pelos Novos Baianos estava voltada para a busca da experimentação da vida, esta sendo entendida como o verdadeiro caminho do crescimento do indivíduo.

Podemos perceber também um contraste entre a versão dos Novos Baianos de *Curto de Véu e Grinalda* [AL3] ao vivo no vídeo [AV2] e a versão da mesma composição no álbum *É Ferro na Boneca!* [AA1]. Mais uma vez, percebe-se um esforço dos produtores do álbum no sentido de amenizar os “excessos” da linguagem musical do grupo, transformando-os em integrantes da orquestração, ou seja, elementos ordenadamente desorganizados. Em *Curto de Véu e Grinalda* [AA1], na versão do álbum, os arranjos da orquestra acompanham os gritos de Baby Consuelo e Moraes Moreira de tal forma que conseguem camuflar as expressões dos cantores com parte do

arranjo orquestrado. Outra mudança perceptível entre a versão ao vivo e a versão do álbum é de natureza rítmica. No vídeo [AV2], como há apenas o violão de Moraes Moreira como base, o ritmo da composição se apresenta como um rock de contornos “retos”, com um andamento mecânico e veloz que chega a ser tenso. A velocidade recapitula a pressa, a inquietude, elementos que caracterizam a juventude urbana representada pelos Novos Baianos, uma métrica só interrompida no meio da composição para uma desconstrução, uma negação estética da forma, sendo retomada logo em seguida. Entretanto, na versão do álbum *É Ferro na Boneca!* [AA1] de 1970, os arranjos ganham complexidade e outros elementos são acrescentados ao produto inicial. É perceptível a síncope característica do samba convivendo com o violão “reto” de Moraes Moreira, principalmente nos últimos segundos da música, “quebrando” a rigidez da mesma, tornando-a menos “áspera” e agressiva, funcionando como um lubrificante, permitindo um consumo mais generalizado da peça em questão ao acrescentar um elemento comumente percebido como próprio do samba ao rock, embora isso não tenha sido feito de forma explícita, operando numa linguagem quase subliminar, não figurando como emblema do grupo naquele momento.

É interessante perceber que a faixa de número 8 do álbum *É Ferro na Boneca!* [AA1] se intitula exatamente *E o Samba me Traiu* [AL4]. Em que consistiria a traição do samba, neste caso? Ora, seria o fato de o samba se fazer presente quando “não deveria estar lá”. Entre todas as peças do álbum, o samba, a síncope, só pode ser percebido em *E o Samba me Traiu* e *Curto de Véu e Grinalda*. Em *Curto de Véu e Grinalda*, apareceria de forma tácita, enquanto em *E o Samba me Traiu* sua presença é rítmica e temática.

Em *E o Samba me Traiu*, os Novos Baianos abordam de forma irreverente o carnaval, alternando o ritmo descontraído do samba com o rock. Nos momentos em que o ritmo se apresenta como samba (embora seja mais correto denominar esse samba como uma fusão entre o rock e a marcha sincopada), as temáticas abordadas são a irreverência, o carnaval, o calor do verão (através da alusão ao sol), a cor da pele bronzeada pelo clima e os cabelos longos como emblemas da beleza jovem. Quando o ritmo se depura num rock com andamento mais lento, a mensagem enunciada por Paulinho Boca de Cantor é “Também não me pergunte muito não” [AL4], o que expõe a colcha de retalhos da estética tida como vanguardista pelos próprios Novos Baianos. Tal verso nos apresenta um elemento emblemático da juventude: a rebeldia –desprovida de elementos macropolíticos neste caso – denotando uma visão de mundo que dispensa o

ato de buscar argumentos excessivamente, como se a felicidade fosse uma constante e o ato de inquirir nos mínimos detalhes fosse em si um elemento entendido como retrógrado, símbolo de velhice, de infelicidade.

Como explicitado até aqui, o primeiro álbum dos Novos Baianos, *É Ferro na Boneca!* [AA1], pode ser entendido como um construto militante de uma forma de existir e agir emblemática de uma ala da juventude que, num contexto de acirramento político entre os grupos de “direita” ou de “esquerda”, percebia que o problema do mundo estava muito mais na própria forma sisuda com que as pessoas levavam suas vidas do que nas opções políticas de cada um. E o termo *seriedade* pode ser entendido como equivalente à importância conferida às regras socialmente instituídas. Por isso, o importante para o grupo era colocar todo tipo de regra – fosse ela comportamental ou estética (sonora ou visual) – em xeque, combatendo-a exatamente com o oposto da seriedade, que seria a irreverência. Por isso, as peças do álbum *É Ferro na Boneca!* [AA1] transitam ritmicamente entre diversos estilos sem se preocupar com a definição de um em específico, embora o rock se apresente como emblema da juventude por excelência e se coloque como hegemônico neste primeiro trabalho da banda.

Podemos ver essa alternância de estilos em músicas como *Outro Mundo, Outro Mambo*, faixa 3 do primeiro álbum [AA1], um mambo; *A Casca de Banana que eu Pisei*, faixa 5 [AA1], um baião (termo utilizado aqui como música referencial ao Nordeste de modo difuso e geral); *E o Samba me Traiu*, faixa 8 [AA1], um samba/marcha/rock; *Tangolete*, faixa 10 [AA1], que é um tango.

A desconstrução da regularidade estética beira algumas vezes o excesso, gerando confusão no entendimento das músicas. As peças *Baby Consuelo*, *Eu de Adjetivos e Juventude Sexta e Sábado*, respectivamente as faixas 9, 2 e 12 do álbum *É Ferro na Boneca!* [AA1], possuem em certos momentos duas ou mais vozes, cada uma cantando coisas diferentes, mecanismo que dificulta a inteligibilidade do texto cantado.

Provavelmente, as peças que melhor emblematizam os posicionamentos do grupo em seu primeiro álbum são *É Ferro na Boneca*, peça que abre o álbum de mesmo nome [AA1], e *Colégio de Aplicação*, faixa número 4 do mesmo trabalho.

É Ferro na Boneca é um rock irreverente, com uma linguagem marcada pelo movimento artístico do modernismo, num texto construído através da técnica da colagem, unindo-se ícones que não estavam obrigatoriamente conectados nem tampouco necessitavam de relevância social. Essa técnica funcionava como um veículo de imagens do que era vivido por seus autores e expressava essas imagens como um

caleidoscópio fragmentário e não linear, sendo utilizadas expressões como “pluft, pluft, pluft” (linguagem própria das revistas em quadrinhos) ou “é ferro na boneca, é no gogó neném” (expressão utilizada pelo radialista França Teixeira naquele período). Estes recursos constroem um posicionamento estético baseado na irreverência e na descontinuidade do sentido [AL5].

A peça versa também sobre a forma de viver defendida pelo grupo, que pode ser percebida no verso “não é uma estrada, é uma viagem”, no qual se utiliza a alusão aos efeitos psicoativos de alteração de consciência provocados pelas drogas como uma maneira de seguir a vida através de um caminho para além do real em oposição à realidade de um contexto sociopolítico tenso e repressor que se constituía no Brasil ditatorial. Entretanto, não corresponde a uma fuga do mundo real a “viagem” proposta pelos Novos Baianos; trata-se muito mais de um mecanismo que complementa os posicionamentos do grupo. Uma vez que a própria seriedade estava colocada em questão, as formas convencionais de percepção do mundo também perdiam importância. Dessa forma, o uso de substâncias psicoativas de alteração da consciência servia para ampliar os sentidos e levar a interação do indivíduo com o mundo na direção de outro nível para além das experiências tidas como convencionais. Assim sendo, a opção pelo caminho das “viagens” aparece como um posicionamento contra a “estrada” convencional.

Em *Colégio de Aplicação*, faixa número 4 do álbum *É Ferro na Boneca!* [AA1], as concepções de vida do grupo ficam melhor explicitadas. A peça começa com os versos “No céu azul, azul fumaça” [AL6], que pode ser entendido como uma alusão ao desenvolvimento urbano-industrial, ou pode também ser relacionada à fumaça como uma referência ao consumo de substâncias legais ou não que, para serem consumidas, exigem sua queima. Ambas as possibilidades servem para caracterizar o grupo como jovens num contexto urbano de desenvolvimento econômico e industrial no qual essa mesma juventude contribuía com a paisagem dessa cidade ao fumar.

Pois bem, complementando o sentido do verso “No céu azul, azul fumaça” temos “uma nova raça, saindo dos prédios para as praças”. Percebemos, então, a especificação de agentes no contexto que foi antes explicitado. Uma “nova raça” pode ser entendida como a juventude a qual os Novos Baianos faziam parte, jovens com novas concepções sobre o mundo, que aos poucos estavam ganhando espaço na sociedade. O verso “saindo dos prédios para as praças” denota exatamente uma ação que está em curso (essa “nova raça” não completou seu movimento de saída) e o termo

prédios”, que pode ser entendido como um espaço onde as pessoas ficam guardadas, reclusas, escondidas dos olhos da sociedade e, dessa forma, com ações voltadas para os aspectos individuais, está em oposição ao termo *praças*, exatamente por ser a mesma ambiente público, da visibilidade geral e, por sua vez, espaço de ações que dizem respeito à sociedade.

Assim sendo, em *Colégio de Aplicação* [AL6], temos o panorama de um grupo jovem com novas concepções, começando a mostrar suas idéias para a sociedade, ação que em si leva a semente do conflito, do embate, embate esse entre o novo e o velho. Completando o sentido do texto, os efeitos sonoros construídos na peça em questão são de tom crescente. A peça tem início apenas com a voz e o violão de Moraes Moreira e vai ganhando arranjos progressivamente até chegar num ponto de excesso de informações, construindo confusão e tensão com o processo “saída” da “nova raça” através da música e da letra.

A proposta dessa nova juventude, dessa nova raça, aparece nos versos “Uma geração em busca. Nem o bem, nem o mal. O próprio passo é a razão”, explicitando mais uma vez uma concepção de vida que não estava necessariamente voltada para um objetivo. Por isso, o verso “uma geração em busca” parece não possuir complemento, visto que, para o grupo, a própria busca não precisaria de objeto, a própria vida não precisaria estar voltada para conquistas, posses, para um sentido teleológico. O verso que complementa “uma geração em busca” é exatamente “o próprio passo é a razão”, ou seja, há uma inversão de sentido drástica operada nessas propostas, visto que o viver, o caminhar, o existir deixam de ter um objetivo e passam a ser o próprio objetivo. É um deslocamento que atinge inclusive a percepção temporal, pois, uma vez que não há objetivo a ser alcançado, o indivíduo deixa de focar suas atitudes no futuro para se voltar para o presente.

Esses posicionamentos que afloram no primeiro trabalho dos Novos Baianos nos permitem perceber quais eram as propostas do grupo. Deve-se procurar construir uma compreensão desses posicionamentos mediante sua contextualização num momento histórico – o Brasil dos anos 60-70, do golpe e da ditadura militar, do acirramento do confronto político entre forças de direita e esquerda e, também, da intensificação de questionamentos sociais que vieram complexificar a construção do quadro político. O contexto sócio-histórico permite visualizar a atuação dos Novos Baianos como uma demanda que havia sido construída não apenas individualmente; por isso mesmo, esse

contexto pode ser compreendido como um campo de disputa no qual demandas sociais, políticas, artísticas e existenciais se conectam e se influenciam mutuamente.

Os Novos Baianos inseriram na sua atuação, nesse primeiro momento, questionamentos que iam de encontro a todo um modo de vida da sociedade brasileira pautado nas idéias de ordem, hierarquia, controle, objetivos (normalmente o consumo ou o posicionamento social) e fizeram disso uma forma de atuação artística e um modo de vida específico. Este tipo de posicionamento, por sua vez, não se constituía como uma ação isolada; muito pelo contrário, todo um setor da sociedade compartilhava desses posicionamentos, principalmente diversos grupos de jovens urbanos.

Ainda em 1970, os Novos Baianos lançam um segundo trabalho, um compacto duplo gravado pela RGE, que leva apenas o nome do grupo na capa [AA2]. Na ocasião, os Novos Baianos não mais estavam sendo empresariados por Marcos Lázaro. Esta mudança repercutiu principalmente no que diz respeito à produção do álbum, uma vez que agora estavam mais livres para poderem construir seus arranjos de forma mais independente. A partir de então, poderiam direcionar de forma mais enérgica seus trabalhos para o seu público alvo prioritário, ou seja, os grupos de jovens que compartilhavam de suas concepções de vida e arte.

A primeira das alterações perceptíveis salta aos olhos no contratos entre as capas do álbum anterior, *É Ferro na Boneca!* [AA1], e do compacto que o sucede, *Novos Bahianos* [AA2]. A primeira [AF3] traz uma foto dos componentes do grupo: Galvão, Baby Consuelo, Paulinho Boca de Cantor e Moraes Moreira. Os artistas se encontram sorridentes, constituindo uma imagem descontraída. Os cabelos compridos configuram como uma bandeira da juventude; Baby Consuelo abraça Paulinho e Galvão, tendo Moraes aparecendo por cima, dando uma idéia de unidade ao conjunto. Os braços de Baby revelam uma roupa brilhosa, conferindo um aspecto de cuidado, refino e produção com a vestimenta. Pode-se dizer que é uma capa bem produzida que segue a demanda de construir uma idéia agradável e pacífica do grupo, com o objetivo de atingir mercados além do público jovem que simpatizava com seus posicionamentos.

A capa do compacto duplo [AF4] é completamente distinta da capa do álbum anterior. Em vez de uma foto, temos uma pintura dos integrantes do grupo. A arte da capa é acentuadamente colorida, conferindo um tom psicodélico à imagem. Os rostos de Moraes, Galvão e Paulinho Boca de Cantor aparecem como presenças etéreas que flutuam num ambiente imaterial no qual elementos coloridos parecem estar em

constante movimento e mutação. A composição gráfica evoca a idéia da relativização do real, uma imagem que representa uma forma de viver conectada com a idéia da “viagem” que já tinha sido abordada tanto na peça *É Ferro na Boneca* [AL5] quanto em *Colégio de Aplicação* [AL6].

Na capa do compacto de 1970 [AA2], os Novos Baianos conseguem expressar posicionamentos relacionados à sua concepção de arte e vida. Na imagem da capa o grupo se situa como parte do próprio ambiente e nela consta uma importante informação que deve ser considerada: a expressão dos rostos dos artistas. Diametralmente oposta a que aparece na capa do álbum *É Ferro na Boneca!* [AA1], neste trabalho a capa retrata rostos sérios, posturas rígidas, olhares firmes. Se a capa do compacto de 1970 [AA2] configura uma forma especial de se relacionar com o mundo que coloca em questão a sociedade padrão do Brasil da década de 1970, os Novos Baianos são representados nessa mesma imagem como defensores e guardiões desses posicionamentos. Mais do que isso, a postura corporal retratada na capa do compacto de 1970 revela os Novos Baianos tomando parte no conflito dramaticamente travado na sociedade brasileira entre aqueles que defendiam a ordem e a regularidade e aqueles outros questionavam o controle social em todas as suas formas.

A música que abre o compacto de 1970 [AA2] é intitulada *Psuu* [AL7]. Tal composição é um rock que já leva no título sua proposta: chamar a atenção. Entretanto, o ato de chamar a atenção presente na peça em questão não deve ser lido como uma estratégia apenas mercadológica por parte dos Novos Baianos. Na composição *Psuu*, o grupo chama a atenção para seus posicionamentos artísticos e sociais militando a favor dos mesmos. A peça se inicia com Paulinho Boca de Cantor gritando palavras como “hei” ou “psuu”. Entretanto, há que se levar em conta duas considerações já no início da composição. Primeiro, o fato de a peça começar com gritos pode ser entendido como uma estratégia do artista no sentido de se fazer ser percebido com sua arte, de forma a quebrar a possível contra-estratégia de não prestar atenção no mesmo que negaria seu trabalho – ou simplesmente não reconhecer o trabalho do artista como relevante – operado exatamente por quem se encontra no pólo oposto no campo social, que seriam os defensores da ordem e dos bons costumes. Segundo, o ato de começar com gritos já é em si uma forma de expressão artística não convencional, o que complementa o sentido da primeira consideração acima, construindo uma forma de atuação artisticamente diferente, socialmente não convencional e que, ao mesmo tempo, consegue partir para

disputa por legitimação em função de sua forma já ser agressiva, capaz de incomodar e construir seu espaço por provocar tensão nas pessoas.

A letra de *Psuu* [AL7] complementa o tom agressivo dos seus recursos vocais, harmônicos e melódicos. O artista que a canta é representado através do trecho “O riso, a ginga, a pala andam comigo”. Nesse verso, percebe-se a alusão à irreverência como forma de conduta através das palavras “riso”, “ginga” (uma forma de se movimentar que evoca a idéia da dança em contraposição ao andar normal, reto) e a “pala” (que pode ser entendida como uma referência positiva à percepção de terceiros sobre o indivíduo que faz uso de substâncias psicoativas ilegais ou não – que constituiria o ato de “dar na pala”) como qualidades do músico, que constroem um posicionamento do artista. As indicações seguintes – “troque a válvula, solte o leme” –, tendo em vista que estão no imperativo, denotam a militância pela propagação da idéia de combater a seriedade, por uma concepção de vida através da qual as pessoas poderiam viver despreocupadas, livres de controles externos ou objetivos futuros (o que reitera o posicionamento do grupo exposto em peças como *Colégio de Aplicação* [AL6]), uma vez que *válvula* está relacionada à idéia de controle e *leme* está relacionado a direcionamentos, ou seja, trata-se de duas metáforas relacionadas à questão de como as pessoas conduzem suas vidas.

Para legitimar tais posicionamentos, o verso seguinte é: “eu deitado ando pacas”. “Andar” é uma ação que pressupõe uma postura específica do indivíduo, qual seja, uma posição de pé e coluna ereta. “Andar deitado” é mais uma subversão do sentido construído pelo grupo que visa mostrar que, mesmo procedendo na vida pelo caminho da subversão, do não convencional, o indivíduo pode ir muito “longe” – embora, nesse caso, a própria idéia de seguir, ou seja, de alcançar um objetivo previamente formulado, proposta pelo grupo, era constituída de forma singular, uma vez que, como já discutido, os Novos Baianos se inseriam, naquele momento, num grupo social que questionava valores sólidos. Dentre estes, podem ser destacados a conduta teleológica, ou seja, uma forma de proceder na vida buscando alcançar um fim anteriormente formulado a partir de uma demanda específica, bem como a seriedade no trato com as coisas comuns. Assim sendo, uma vez que a pessoa não estivesse preocupada em construir um objetivo futuro, aproveitando o presente, nem com regras sociais que limitavam a vivência desse indivíduo, a idéia de “ir” em si perderia o valor que normalmente lhe é conferido e o ser humano poderia sim, “deitado”, andar “pacas”, uma vez que não precisaria sequer andar para se satisfazer.

Os versos seguintes, que correspondem ao refrão, complementam o sentido dos versos anteriores e reforçam a posição da banda contra qualquer forma de controle sobre o ser humano da seguinte forma: “eu só mando na minha pessoa e nas pessoas que eu gosto ninguém manda, não”, o que reafirma a idéia de liberdade individual para além do controle de terceiros, que poderia partir tanto de uma pessoa física quanto de regras socialmente constituídas. *Psiu* [AL7] termina com arranjos semelhantes àqueles que figuram em sua introdução, gritos esteticamente problemáticos para o senso comum da concepção musical de qualidade nacionalmente hegemônicos na década de 70, guitarras que se confundem com esse gritos e um ritmo agitado, elementos que consolidam um contexto musical tenso.

As outras composições do compacto de 1970 (*29 Beijos*, *Globo da Morte* e *Mini Planeta Íris* [AA2]) seguem a mesma linha de construção apresentada em *Psiu*. É notável que, ao contrário do que foi apresentado em seu primeiro trabalho [AA1], não se fazem presente nos arranjos do compacto de 1970 [AA2] outros estilos musicais além do rock. O que se percebe são as presenças fortes das guitarras, de excessos estéticos como gritos e a militância de temáticas que abordam o estilo de vida dos artistas (como pode ser visto na capa do álbum e na letra de *Psiu*). *Mini Planeta Íris*, por exemplo, é uma metáfora que faz referência aos efeitos da alteração da percepção visual provocada por uso de substâncias psicoativas. Dessa forma, pode-se afirmar que houve um enrijecimento na postura dos Novos Baianos em seu segundo trabalho, no qual se percebe uma acentuação na defesa de suas convicções artísticas e sociais. A irreverência, que pode ser entendida também como uma forma de desconstruir o valor social das expressões tidas como sérias, marca significativa do primeiro trabalho dos Novos Baianos, teve sua expressão reduzida álbum que o sucede.

Antes de abordar o terceiro trabalho, o compacto de 1971, intitulado *Novos Bahianos + Baby Consuelo no Final do Juízo* [AA3], é necessário investigar um evento que ocorreu com os Novos Baianos e que influenciou diretamente a produção desse álbum: a prisão do grupo em novembro de 1970 na cidade do Salvador. Para entendermos os vetores que constituíram o contexto da prisão dos artistas, é necessário voltar os olhos para um embate que já se operava na sociedade baiana previamente: o problema da presença dos *hippies* na cidade do Salvador.

Para melhor compreendermos o desenrolar do embate entre sociedade soteropolitana e *hippies*, devemos voltar ao final de 1969. Pode-se perceber o desenrolar

de uma série de fatos que construíram um contexto especial, a ponto de deixarem disposições pré-estabelecidas na forma de essa sociedade tratar os *hippies*.

Lembremos que o fim de 1969 é também o período de surgimento do grupo Novos Baianos. Entretanto, os mesmos apareceram na mídia como *artistas de vanguarda*; não mantinham nenhuma ligação com o movimento *hippie* naquele momento.

A primeira notícia selecionada nesta Pesquisa que traz luz ao tema nada tem a ver diretamente com os *hippies*, nem com a cidade do Salvador, mas com um evento que ocorreu em Los Angeles, nos Estados Unidos da América, e que alcançou repercussão na mídia local: a morte de Sharon Tate, esposa do diretor de cinema Roman Polanski, grávida de 8 meses. O *Jornal da Bahia* de 13 de agosto de 1969 traz a notícia com o título “Morte de Sharon, uma cena de Polanski”, numa referência aos trabalhos do cineasta, que nutria “um gosto especial pelo horror e o macabro” [AJ4]. Nessa reportagem, é apresentada Sharon Tate, atriz, 26 anos, “linda e inteligente”, que havia recebido alto investimento da indústria do cinema em sua alçada ao estrelato, tendo sua carreira encerrada de forma trágica, “crivada de balas, esfaqueada e estrangulada” [AJ4]. A cena do assassinato é descrita da seguinte forma: “A chacina de sábado passado tem todas as características de um ritual religioso sobrenatural. Sharon e um homem estavam pendentes de uma viga da casa que pertencia à atriz. Ela trazia a cabeça coberta por um capuz preto” [AJ4].

Deixemos o caso Sharon Tate momentaneamente e passemos a falar dos *hippies*. A matéria de *A Tarde* de 4 de outubro intitulada “A epidemia do ‘hippies’”, de autoria de Pedro Calmon¹⁰, trata com intolerância os *hippies*, acusando-os de serem uma epidemia das que “flagelam esse sofrido organismo social”, rapazes “‘idealmente’ sujos, (...) raparigas ‘ostensivamente’ boêmias”, cujos cabelos “desabam, selvagens sobre um farrapo de blusa”, “nômades ruidosos”, que consideram ultrapassados “todos os que ditam as normas. De esquerda ou de direita”, “inorganizáveis”, adeptos de “loucura mística, de fanatismo, de retorno ao troglodita, de neurose de grupo, de fuga da sociedade, de bizarras de comportamento” e finaliza com a advertência “Por ser grave, merece atenção; por ser doença, tratamento” [AJ5].

A opinião de Pedro Calmon, que ataca abertamente os *hippies* na reportagem de 4 de outubro [AJ5], tem como objeto geral um fenômeno internacional, por isso mesmo

¹⁰ Pedro Calmon (1902-1985) foi professor, político, historiador, biógrafo, ensaísta e orador brasileiro. Possui vasta produção literária, tendo sido membro da Academia Brasileira de Letras a partir de 1936.

preocupante, pois poderia “contaminar” o Brasil. Deve-se lembrar que, em agosto de 1969, ocorreu nos Estados Unidos o Festival Woodstock, evento que reuniu multidões de hippies para celebrarem com música seus ideais de paz e amor.

No dia 8 de outubro, a reportagem “‘Hippies’ vêm em busca de lugar primitivo para instalar seu atelier” [AJ6] trata de 12 *hippies* que chegaram a Salvador, vindos de São Paulo, e se instalaram no Farol da Barra vendendo medalhões. Tinham entre seus objetivos conseguir um lugar “bem primitivo” para construir seu atelier e fixar-se em Salvador. Nesta reportagem, os *hippies* não são tratados com intolerância; apenas como algo exótico, diferente.

Em novembro de 1969, a situação dos *hippies* muda consideravelmente. Uma tira de jornal do dia primeiro, intitulada “Novo mal”, reporta o aparecimento de um doença infecciosa identificada por médicos britânicos “que só existe, ao que parece, entre jovens e que é transmitida pelo beijo” [AJ7] – que pode ser entendida como um combate “frio”, não direto, contra a promiscuidade juvenil, que tinha nos *hippies* sua maior expressão. Essa promiscuidade é retratada numa charge do jornal do mesmo dia. Mostra-se uma cena de reunião *hippie* com jovens despidos, cabelos compridos e uma garota envergonhada atrás de um arbusto, questionada comicamente por um dos *hippies* com violão na mão: “é a primeira vez que participa de uma reunião hippie?” [AF5].

A situação dos *hippies* começa a ganhar contornos mais dramáticos a partir da tentativa de se fazer um festival de *hippies* em Salvador. A reportagem do dia 2 e 3 de novembro traz a notícia “Delegado de Costumes dá uma engrossada contra o festival dos ‘Hippies’” [AJ8] e informa a suposta programação de um festival que traria a Salvador algo em torno de 50 mil *hippies* e seria realizado na Lagoa do Abaeté. Segundo a matéria, havia um misto de desconfiança e hesitação por parte das autoridades com relação aos *hippies*. Temia-se que os hippies daqui repetissem os “excessos de idênticos festivais realizados nos Estados Unidos e na Inglaterra” [AJ8], como foi o caso do festival de Woodstock, em agosto de 1969, nos EUA. Por outro lado, ainda segundo a mesma reportagem, havia hesitação por parte das autoridades que temiam hostilizar os *hippies* para não passarem por “cafonas”. Dessa forma, as autoridades se dividiam entre aqueles que eram a favor de que “se armem barricadas, na forma da lei, para impedir que os hippies cheguem a Salvador” [AJ8], ou seja, criminalizar completamente os *hippies* e combatê-los de qualquer forma, e aqueles que desejavam controlar suas atividades, como o caso do delegado da Delegacia de Jogos e Costumes, Gutemberg Oliveira, que, segundo a reportagem, sabia “muito bem distinguir

os métodos usados contra os crimes comuns das medidas que se devem tomar em casos como esses” [AJ8].

Assim sendo, o clima tenso com relação aos *hippies* pairava sobre o impasse de se criminalizar ou não os adeptos do movimento. A desconfiança e a hesitação permeavam a opinião pública, embora também viessem à tona reportagens a favor dos *hippies*, como é o caso da reportagem “Hippies para Gal são lindos e maravilhosos” [AJ9], de 3 de novembro, que vinculava o posicionamento da artista – já consagrada naquele momento – para melhorar a imagem dos *hippies*.

Entretanto, uma reportagem do jornal *A Tarde* de 4 de novembro traz uma notícia que muda o impasse sobre a criminalização dos *hippies* em Salvador. O título da notícia é “‘Hippies’ contra o decoro público na Avenida Sete”; trata-se de um caso no qual “um grupo de vadios, dizendo-se ‘Hippies’, foi preso e conduzido à Delegacia de Jogos e Costumes, por ter invadido a residência do Sr. Paulo Eduardo Pato (...) e fazer do local palco de atos obscenos” [sic] [AJ10]. A imagem do grupo é reproduzida na reportagem com o subtítulo “Vadios” [AF6]. Apesar de a própria reportagem dizer em seu texto que se tratava de um grupo que se fazia passar por *hippies* – já que os *hippies* eram vistos como indivíduos pacíficos e o visual do grupo preso não estava de acordo com o visual *hippie* (todos os membros do grupo detido usavam calças e tinham cabelos devidamente cortados e barbas feitas) – a notícia não deixa de criminalizar os *hippies* com a prática de vadiagem, que era punível com prisão.

No mesmo dia, o *Jornal da Bahia* ainda mostrava uma reportagem dos *hippies* que não os relacionava ao crime, informando sobre o possível festival. Segundo a reportagem “Eles também tomam banho e Loecrícia está doidona” [AJ11]. Os *hippies* estavam preocupados no sentido de que outras pessoas que não faziam parte do grupo viessem se misturar para fazer baderna no festival. Era um grupo de hippies que havia chegado a Salvador procurando um lugar para tomar banho, tentando desconstruir a imagem de pouca higiene que o grupo possuía. Entretanto, a reportagem também trata do caso de Loecrícia, “a nova aquisição dos ‘hippies’, uma ex-universitária de seus 22 anos no máximo” [grifo nosso], com uma tensão implícita que colocava os hippies como um grupo que desvirtuava as pessoas de família, ou seja, colocava os *hippies* como uma fonte de possível perigo social pronta para ameaçar a família e os bons costumes.

O delegado Gutemberg, da Delegacia de Jogos e Costumes, perante o caso da invasão de domicílio que ocorreu no dia 4 de novembro [AJ10], decide criminalizar

completamente os *hippies* e lhes declara guerra. A reportagem de 5 de novembro, “Polícia dá combate aos ‘Hippies’ e prende mais nove no Morro do Cristo” [AJ12], trata da investida do delegado Gutemberg contra os *hippies* numa estratégia preventiva, na qual bastava ser *hippie* para ser preso.

No dia seguinte, 6 de novembro, já havia se tornado oficial a decisão do governo de proibir o festival dos *hippies* na Bahia. Segundo a reportagem “Governo diz não ao festival de hippies”, “todo hippies que por ventura venha aparecer na Bahia será aconselhado pela polícia a procurar outro local para acampar e os que ali já se encontram receberão o mesmo conselho” [AJ13]. Ainda nessa reportagem, o delegado Gutemberg afirma que “só os que abusarem da ordem serão presos”, bem como aqueles que “forem vistos convidando menores para os seguirem em suas andanças pelo mundo” [AJ13].

O jornal *A Tarde* do dia 8 de novembro traz outra reportagem sobre os *hippies* e seu festival. A matéria “Hippies abusaram e perderam o festival” [AJ14] explica os pormenores sobre a medida de proibição e expulsão dos *hippies*, “muito bem recebida, tal a apreensão que já dominava as famílias ante a possibilidade de aqui se encontrarem milhares desses indivíduos” [AJ14]. Segundo a reportagem, os hippies eram “responsáveis (...) pela prática de atos atentatórios à moral, inclusive dando-se ao displanto [sic] de, inteiramente despidos em plena luz do dia, banharem-se nas praias mais freqüentadas da cidade” [AJ14].

As prisões, dessa forma, não apenas estavam legitimadas, como eram agora incentivadas pela mídia local. A matéria cita como estopim da radicalização contra os *hippies* o evento noticiado no dia 4 de novembro, “quando nove desses indivíduos, invadindo uma casa residencial e num franco desrespeito aos seus moradores, praticaram toda sorte de libidinagem” [AJ14]. O mais interessante é perceber que tal evento foi narrado na reportagem do dia 4 de novembro, “‘Hippies’ contra o decoro público na Avenida Sete” [AJ10], há apenas quatro dias antes, segundo as palavras do próprio jornal, como um ato de “vadios, dizendo-se ‘hippies’” e não *hippies* propriamente ditos”. Em tão pouco tempo, *A Tarde* reconfigurou seu conceito de *hippie* para o equivalente a “vadio” e “perturbador da ordem”, o que permitiu que a notícia veiculada dias antes, a invasão a uma casa, pudesse ser recontada como uma ação de *hippies*.

No *Jornal da Bahia* de 8 de novembro, foi publicada uma charge representando o problema dos *hippies* segundo a ótica dos defensores da família e dos bons costumes,

numa cena em que os pais, devidamente trajados, estão para conhecer o novo namorado da filha, um *hippie* de cabelos compridos, óculos escuros, calças remendadas, cachimbo na boca, descalço e com um violão ao lado no qual estava escrito “faça amor”; os *hippies* eram percebidos nesse momento como uma ameaça social contra a família, a ordem e os bons costumes [AF7]¹¹.

O processo de criminalização dos *hippies* se agrava, pois se descobre que os assassinos da atriz Sharon Tate, esposa do diretor Roman Polanski, eram *hippies*. Durante o mês de dezembro, a imprensa soteropolitana divulgou diversas reportagens sobre “Charles Manson, o hippie místico religioso que chefiava o grupo acusado da morte da atriz Sharon Tate” [AJ15].

Voltando a focar no caso dos Novos Baianos, o contexto social de criminalização dos *hippies* configurado no fim do ano de 1969 ainda perdurava ao fim do ano de 1970. O *Jornal da Bahia* do dia 4 de novembro de 1970 traz a notícia “Paulinho Boca de Cantor preso com violão e tudo” [AJ16], expondo o caso do cantor dos Novos Baianos, detido sem chance de se identificar e levado à Delegacia de Jogos e Costumes quando, no Farol da Barra, tocava violão com alguns amigos. A política, nessa ocasião, cumprindo determinação do delegado Gutemberg, efetuava uma decidida caça aos *hippies*. Segundo o próprio delegado, a *blitz* teve como motivo a denúncia de D. Maria Célia Silva Reis, que havia se dirigido à polícia reclamando que sua filha de menor havia fugido de casa para se juntar aos *hippies* na Lagoa do Abaeté. Perante tal circunstância, o delegado Gutemberg “deu despacho, no sentido de que fossem feitas diligências para prender qualquer elemento hippie encontrado na cidade” [grifo nosso] [AJ16].

Com um visual de roupas extravagantes e cabelos e barbas muito crescidos [AF8], Paulinho Boca de Cantor foi levado na operação de limpeza da cidade efetuada pela Delegacia de Jogos e Costumes. Segundo a mesma reportagem do dia 4 de novembro [AJ16], nenhum cabeludo havia escapado da ronda, inclusive outros artistas, como os atores da peça “Shambala” que estreava na cidade no mesmo dia. A companheira de Paulinho Boca de Cantor, Marília de Aguiar, enfrentou dificuldades

¹¹ A gravidade do problema que os *hippies* representavam para a sociedade baiana não deve ser compreendida apenas como uma questão moral. Foucault (2006) nos mostra que o biopoder, o controle do corpo, da sexualidade e da família, é peça fundamental para a formação de um modo de produção específico. O modo de vida *hippie*, com suas concepções de sexo livre e de não regularidade para o trabalho, era visto por esses jornais como um perigo de desorganização da sociedade baiana.

para convencer o delegado de que o cantor dos Novos Baianos não era *hippie* “e sim um artista. Acontece que o delegado (...) mostrou-se completamente por fora do movimento musical e não conhecia ninguém”, dizia a reportagem do *Jornal da Bahia* [AJ16], tentando construir um limite entre a estética *hippie* e a estética artística de vanguarda a qual os Novos Baianos estavam relacionados. Para a polícia, bastava ter cabelos compridos para ser marginalizado como vadio.

Entretanto, não apenas Paulinho Boca de Cantor foi preso pela polícia em novembro de 1970. O *Jornal da Bahia* de 10 de novembro traz a notícia “Novos Baianos’ curtem tesoura”, na qual informa que os Novos Baianos “havia sido presos (...), juntamente com outros jovens pelo fato de serem barbudos e cabeludos” [AJ17] e ainda alertava que o delegado Orlando Bacelar, que, segundo o jornal, era da “escola” do delegado Gutemberg, havia anunciado que “as prisões vão continuar, porque ele não suporta gente que não toma banho” [AJ17]. A reportagem leva junto ao texto uma foto dos Novos Baianos comprovando a aparência não convencional do grupo [AF9].

No mesmo periódico, na edição do dia 10 de novembro, vê-se a matéria “Raspam a cabeça dos Novos Baianos” [AJ18], informando pormenores da prisão do grupo. Segundo o *Jornal da Bahia*, o encarceramento dos artistas havia sido fruto de mais uma *blitz* da polícia contra os *hippies*. O próprio jornal desconfiava dos motivos da polícia, uma vez que a frequência com que as prisões de *hippies* aconteciam – prisões ilegais, pois eram feitas sem mandado, generalizando a identificação entre a prática de vadiagem e um aspecto estético – configurava explicitamente um caso de intolerância e de abuso de autoridade, embora essa atitude por parte da polícia fosse apoiada pela sociedade baiana. O motivo do evento é tratado da seguinte forma na reportagem: “sob o pretexto de que uma hippie teria agredido um soldado da Base Naval, a Delegacia de Jogos e Costumes efetuou diligência (...) prendendo todo elemento cabeludo e barbudo” [grifo nosso] [AJ18], acentuando o fato que tal situação já estava se tornando uma rotina.

Aos efeitos de compreender ainda melhor o contexto, é interessante perceber o argumento do delegado Orlando Bacelar sobre o problema de se prender artistas como se fossem *hippies*, no qual o mesmo afirma:

A grossura vai continuar, pois vagabundo, que não tem profissão definida, sem dinheiro, sem fazer nada [sic] sem tomar banho e outras safadezas serão recolhidos ao xadrez, até que seja feita a necessária triagem, portanto a polícia não é obrigada a conhecer quem é artista, cantor ou ator de teatro [AJ18].

O posicionamento de total intolerância aos “vagabundos” chegava ao extremo de se optar por uma ação excessivamente preventiva para desencorajar completamente a permanência dos elementos que a polícia considerava indesejáveis na cidade. Nesse ambiente, os Novos Baianos, que já eram razoavelmente conhecidos mas não consagrados, sofriam as agruras de um contexto que misturava um tipo de padrão estético com um comportamento indesejado, ou seja, cabelos e barbas grandes com vadiagem, embora, para os Novos Baianos, a forma como os mesmos construíssem sua aparência estivesse relacionada a um posicionamento artístico bem definido.

Percebendo o contexto em que estavam inseridos, no dia 11 de novembro, os Novos Baianos aparecem no *Jornal da Bahia* confirmando que decidiram deixar o Brasil rumo à Europa, pois, segundo Baby Consuelo seria um lugar “onde o cabeludo vive em paz” [AJ19]. Alguns integrantes do grupo tiveram os cabelos raspados. Este ato evidencia a posição da polícia como “defensora da ordem pública”, trabalhando para disciplinar, normatizar, enquadrar os indivíduos que se opunham aos padrões sociais. A mesma reportagem que informa a decisão do grupo de deixar o Brasil mostra também uma foto dos empresários dos Novos Baianos com cabelos raspados [AF10]. Como a estética feminina padrão admitia cabelos compridos, Baby Consuelo deixou o encarceramento sem passar pela violência do controle da polícia sobre a corporeidade.

No dia 13 de novembro, foi veiculada no *Jornal da Bahia* a notícia “Novos Baianos’ deixarão o país” [AJ20], na qual se reitera a opção do grupo de deixar o Brasil em função dos embates que tiveram com a polícia. Nessa reportagem, pode ser vista uma foto de Galvão recém saído da prisão, com os cabelos cortados, junto a Baby Consuelo. Os cabelos longos de Baby, deitados sobre a cabeça de Galvão, davam a impressão de que o mesmo ainda preservava cabelos longos, numa atitude irreverente que desconstruía simbolicamente o poder da polícia; era como se seus cabelos não tivessem sido cortados, e ele podia posar sorridente para a foto [AF11].

No *Jornal da Bahia* do mesmo dia, lê-se a matéria “Carta traz despedida dos Novos Baianos” [AJ21], na qual o grupo tece vários comentários sobre o evento da sua prisão e justifica sua partida:

Os Novos Baianos não pensam nos problemas que terão que enfrentar em Londres. “Lá nos teremos a concorrência dos bons, enquanto aqui a concorrência é também com os maus”. Problema muito maior para eles, segundo Galvão, é passar 24 horas numa prisão imunda, apenas porque tem cabelos grandes. “É ser obrigado a se policiar das pessoas, para evitar esse

tipo de coisa. Queremos andar com todas as pessoas que gostamos, ou que gostam da gente, não importa a aparência” [AJ21] Página 3.

É interessante notar a íntima correlação entre proposta artística e modo de vida que se pode perceber nesta fala de Galvão. Percebe-se que o ponto crítico da situação do grupo estava na questão do auto-policiamento¹², uma vez que a proposta dos Novos Baianos, como pode ser observado em seus trabalhos anteriores, estava voltada precisamente para a crítica (bem humorada) dos diversos mecanismos de controle social sobre os padrões comportamentais e artísticos. O que os Novos Baianos mais buscavam era incompatível com a percepção reflexiva de uma conduta auto-controlada em função de uma demanda socialmente imposta.

O álbum produzido pelos Novos Baianos após a prisão é o compacto duplo de 1971, *Novos Baianos + Baby Consuelo no Final do Juízo* [AA3]. Este trabalho sofre influência direta do evento da prisão do grupo ocorrido no final de 1970. Começando pelo título, há uma especificação temporal no mesmo, qual seja, o grupo se situa no *Final do Juízo*, termo que pode ser lido como uma referência em que diz que o grupo estaria vivendo o final do juízo (este como as construções sociais de lógica, normas, regulamentações, imposições, controles, ou seja, um momento de total liberdade do indivíduo) como proposta artística e social; e também pode ser entendido como uma referência bíblica do *Juízo Final*. Segundo o mito bíblico, Deus julgará a humanidade e abrirá as portas do céu apenas aos bons. Essa remissão à figura bíblica pode ser entendida como um posicionamento do grupo diante das perseguições que sofreu pela polícia, uma situação vista pelo grupo como injusta.

Dessa forma, a mensagem do grupo é que no *Juízo Final*, no julgamento da humanidade, eles ganhariam os céus e seus perseguidores não. Na carta de despedida do grupo publicada em 13 de novembro de 1970, lê-se: “Que bom (...) o final do juízo, porque no Juízo Final só os que fazem a vida. A morte só mata aos que fazem a morte” [AJ21]. Ou seja, quando chegar o dia do julgamento, só os que “fazem a vida” ganharão o reino dos céus. No supremo tribunal da verdade, então, o grupo se coloca emblematizado como vida, fazendo recair sobre seus perseguidores o ícone da morte.

¹² Fazendo um paralelo com o modelo teórico de Norbert Elias (1990), percebemos a preocupação, por parte do Estado, com a solução de problemas sociais (no caso, a má influência dos hippies para a sociedade) através de repressões (coação) externas que estavam sendo interiorizadas. Uma vez que os órgãos oficiais e a opinião pública estavam decididos a manter a sociedade baiana no “rumo civilizador”, as ações preventivas da polícia se voltaram exatamente para evitar um tipo de comportamento através da ameaça da punição, “civilizando” os indivíduos.

As referências bíblicas não param apenas no título. Quem está na capa do compacto de 1971 [AF12], junto com os Novos Baianos, é ninguém menos que o próprio Jesus Cristo de barbas e cabelos longos, coroa de espinhos à cabeça. Sua figura reforça a idéia do grupo de se posicionar como injustiçado por manter um visual estético repudiado pela sociedade baiana, utilizando estrategicamente a imagem de Jesus. O visual do salvador da Humanidade é semelhante ao dos Novos Baianos, construindo uma crítica contra a perseguição daqueles que possuíam cabelos compridos com uma alusão à perseguição sofrida pelo próprio filho de Deus.

Na carta de despedida de 13 de novembro de 1970 [AJ21], um trecho diz: “nós não seremos objetos de ninguém” e outro que afirma que “mão nenhuma pode fazer nada comigo porque Deus não usou mãos para me fazer. Usou homem, mulher e mistério” [AJ21]. As passagens são evidentemente uma reação contra a prisão arbitrária que o grupo sofreu. Interessante perceber como alguns dos elementos da capa do compacto de 1971 parecem estar intimamente relacionados com essas passagens: no canto esquerdo da capa do álbum *Novos Bahianos + Baby Consuelo no Final do Juízo* [AF12], Baby Consuelo aparece como uma imagem etérea, figura fantasmagórica, imaterial, de contornos diluídos, como algo que não pudesse ser tocado, encarcerado, preso.

Não por acaso, Paulinho Boca de Cantor, na capa do mesmo trabalho [AF12], encontra-se com os cabelos para o alto, contra a gravidade, contra a força natural que atrai os corpos para o centro da terra, fotografia tomada quando o artista saltava, mantendo uma imagem estática, imutável, congelando o momento em que seus cabelos estavam para o alto, como se a gravidade não mais pudesse puxá-los de volta ao chão. Essa imagem também é uma mensagem contra as regras convencionais.

Outro elemento importante a ser percebido é que Galvão, na capa do mesmo álbum [AF12], ainda que tenha tido seus cabelos cortados, aparece com um sorriso no rosto e a cabeça erguida, como a ostentar a superação dos dissabores por que passou.

A peça que abre o compacto de 1971 [AA3] é *Dê um Rolê* [AL8]. Começa com uma sanfona, instrumento emblemático do nordeste brasileiro sofrido, numa melodia logo seguida por guitarras e flautas, numa polifonia harmoniosa que conduz num ritmo de rock com tom dramático versos como “não se assuste, pessoa, se eu lhe disser que a vida é boa”. Mais uma vez, trata-se de uma crítica irreverente à seriedade que marcava a sociedade brasileira sob o regime ditatorial da década de 70, como se, na visão do grupo, o extremismo político e social, o acirramento das regras, das disputas, dos

controles, da vigília, das lutas, enfim, todo o contexto brasileiro do período privasse as pessoas da felicidade, a ponto de os Novos Baianos poderem brincar com seus opositores afirmando que os mesmos não saberiam que “a vida é boa” [AL8]. Outro verso que marca a peça em questão é o seu refrão: “Eu sou amor da cabeça aos pés” [AL8], numa referência aos ensinamentos cristãos (que também estão presentes na capa do álbum) de perdoar o próximo, o que denotaria certo tipo de superioridade do grupo sobre aqueles que os oprimiam e, por outro lado, também fazendo referência aos preceitos de liberdade sexual e amorosa que permeavam parte da juventude da época, inclusive os *hippies*.

Apesar do contexto complicado na qual estavam inseridos, o compacto de 1971 recupera um tom irreverente em suas peças, como na faixa *Você me dá um disco* [AL41], na qual Baby Consuelo começa a cantar em espanhol, num ritmo dançante, e depois passa a cantar os mesmos versos em português, utilizando um recurso de inflexão vocal que acentua a irreverência na sua voz, como se o próprio ato de cantar no álbum a ser comercializado não precisasse corresponder a uma seriedade rígida.

4 1972-1975: A CONSOLIDAÇÃO DOS NOVOS BAIANOS NO CAMPO DA MÚSICA BRASILEIRA

Os Novos Baianos não deixaram o Brasil no final do ano de 1970. Pouco após as prisões de seus membros, instalaram-se em Arembepe. Uma reportagem de 26 de novembro de 1970 tem como título “Novos Baianos encontram em Arembepe um paraíso” e informa que “Nada falta aos Novos Baianos e seus amigos. Aliás, tudo o que faltou a eles aqui em Salvador tem sobrado em Arembepe: liberdade, principalmente” [AJ22].

A alusão ao paraíso em contraposição à complicada situação que o grupo viveu em Salvador dá a entender que os problemas dos Novos Baianos estavam resolvidos, uma vez que os mesmos conseguiram liberdade para compor e ostentar seus cabelos longos. Entretanto, este é um momento de grandes dificuldades vividas pelo grupo.

Desde que deixaram a tutela do empresário Marcos Lázaro no início do ano de 1970, os Novos Baianos sempre sofreram com problemas financeiros. Os conflitos com a polícia soteropolitana agravaram ainda mais a situação do grupo, pois tal embate se apresentava como uma força que o empurrava para a marginalidade social. Apesar de a notícia do dia 26 de novembro de 1970 interpretar a situação em Arembepe como uma vivência no paraíso, eles estavam experimentando restrições econômicas severas [AJ22]. O grupo vivia em Arembepe dependendo da ajuda de terceiros, como o pescador Preto, que “dá vermelhos, anchovas e camarões para os Novos Baianos” e D. Júlia, que “prepara todas as manhãs cuscuz de tapioca e de milho para o café” [AJ22]. Outro indício da precariedade material pode ser percebida no fato de que, em Arembepe, usavam uma esteira de sapé como mesa para tomar o café da manhã e que também servia de cama durante a noite [AJ22].

Outro sinal da penúria experimentada pelos Novos Baianos pode ser encontrado na capa do compacto duplo de 1971, na qual se percebe que seus integrantes passavam por restrições na alimentação. Todos se apresentam muito magros, como pode ser constatado pelo visual de Paulinho Boca de Cantor, com costelas à mostra, e Galvão, de lado, com a cintura extremamente fina [AF12].

No documentário de Solano Ribeiro de 1973, Galvão fala sobre as situações que vivenciaram nos momentos financeiros mais graves:

Eu acho que a gente pensa muito em resolver fazer as coisas legais e às vezes embanana tudo, mas é só a gente parar e deixar pra lá que tudo volta a ser feito tudo legal só porque a gente deixou pra lá. O deixar pra lá é quente. Mas, na hora que a gente tava a perigo mesmo, não tinha mesmo, a gente morou no meio da rua. Mas aí a gente chegava assim e ia, a gente tinha umas idéias loucas assim. A gente chegava assim, não tinha onde morar, a gente ia na casa de uma pessoa que a gente conhecia e começava a tocar violão assim dez horas da noite, quando era, dava meia noite a gente dizia “puxa, a gente mora longe então a gente não tem pra onde ir, dá pra gente dormir aqui no chão mesmo?” o cara “não, tem um cobertor aqui”. Pá, a gente dormia. No outro dia a gente não ia mais incomodar essa pessoa, a gente ia procurar outra porque numa semana depois esse lugar tava limpeza. Sabe como é? E assim a gente ia levando, pá e tudo, mas a gente tinha, a gente resolvia o problema de dinheiro, a gente pegava assim, chegava no, pera, a gente tinha um carro, a gente dizia “acabou a gasolina” e pedia dinheiro e as pessoas davam ali, chegava num sinal fechado, saltava todos nós assim, pegava assim, mil cruzeiros de um, dois mil cruzeiros de outro, cinco mil, dez mil, as pessoas iam dando ali e a gente pegava aquele dinheiro e a gente comprava todo de comida, alimentava todo mundo, ficava duro pra no outro dia tinha, tinha vez que a gente recolhia duzentos conto por dia, sacou qual é? Agora, aquilo ali a gente fazia porque não tinha outra saída, gravadora não queria, não sei o que, não dava certo nada, a gente aqui tinha que apelar pro povo, sabe qual é? [AV3] (00:17:23-00:18:55).

Não é de se estranhar que o personagem do malandro (CANDIDO, 1970; DA MATTA, 1981) passa a aparecer em algumas composições do grupo figurando como representação dos próprios músicos, como acontece na peça *Com qualquer dois mil réis* [AL9], uma vez que os mesmos se viram em situações tão complicadas que tiveram que (de forma bem humorada) enrolar os outros para conseguirem sobreviver. Por sua vez, a malandragem, no caso dos Novos Baianos, não deve ser reduzida apenas ao fato de “enrolar as pessoas”. Mais do que isso, o malandro incorporado por eles é o indivíduo envolvido por ícones como futebol, amor e felicidade, que detém poucos recursos financeiros e precisa apelar para estratégias não convencionais – nem sempre consideradas moral ou oficialmente corretas – para conseguir o que quer. Pode-se também afirmar que a malandragem dos Novos Baianos significava se posicionar no limite da lei, uma vez que o uso de substâncias psicoativas ilegais era uma constante na vida desses artistas.

Entretanto, o *Jornal da Bahia* não erra ao chamar Arembepe de paraíso na reportagem do dia 26 de novembro de 1970 [AJ22]. Os problemas materiais não eram lidos como uma questão central na concepção do grupo. O próprio Moraes Moreira afirma nessa mesma reportagem: “Isso aqui é o paraíso. (...) As pessoas constroem essas casas só para não tomarem chuva. (...) Maldade não existe, o povo é bom” [AJ22].

Uma vez que os Novos Baianos, nesse momento, não estavam voltados para questões econômicas, surge a pergunta: o que mantinha sua a unidade? Por que os

mesmo não se dissolveram perante tantos problemas? Uma passagem que pode apontar caminhos para uma possível resposta para tal questão se encontra numa reportagem de 26 de novembro de 1970:

Eles querem viajar, conhecer, compor e cantar mais para o consumo de si do que para o deleite dos outros. A música para eles não conseguiu ser ainda o objeto que tem que ser vendido. “Só sabemos que compomos e gostamos. Se alguém também gosta está na nossa” (Galvão) [AJ22].

Alguns fatores precisam ser considerados na trajetória do grupo até então para se entender o porquê do mesmo permanecer unido perante as dificuldades encontradas. O primeiro é a própria concepção difusa que permeava a juventude da época – e que tinha como principal patrono o movimento *hippie* –, segundo a qual a felicidade não estaria necessariamente atrelada às satisfações materiais. Entretanto, vale reafirmar que os Novos Baianos nunca se colocaram como *hippies*; viam-se como trabalhadores, artistas de profissão definida, ainda que partilhassem de algumas idéias percebidas no senso comum como emblemáticas do movimento *hippie*.

Prosseguindo, como artistas, pode-se entender que os Novos Baianos estavam prioritariamente preocupados com o reconhecimento de uma platéia. Ser o centro das atenções, comandar um público, tudo isso é capaz de provocar no artista uma grande satisfação exatamente por ser um produto de uma interação coletiva. Por sua vez, naquele momento, os Novos Baianos contavam com platéias cada vez menores, logo, não se pode atribuir a unidade do grupo apenas a esse fator.

Soma-se aos elementos listados acima o fato de que o grupo se percebia como uma vanguarda artística. Eles nutriam a percepção de que aquilo que eles produziam era relevante e especial – e isso contribuía para continuarem compondo.

Entre os fatores que mais contribuiriam para a permanência da unidade do grupo, destacam-se os aspectos que dizem respeito às relações internas. Os Novos Baianos se pensavam como uma coletividade que se realiza em si mesma. O que se está investigando nesse ponto não é apenas a trajetória de uma banda num *campo*, mas o fortalecimento dos laços sociais entre os integrantes do grupo no sentido de assegurar a coesão interna.

Há que se entender que através da música um grupo pode vivenciar uma unidade de forma especial (DURKHEIM, 2003). Uma banda não é apenas um conjunto de indivíduos executando atos de forma regular e pré ensaiada. Enquanto ensaiavam e compunham, os Novos Baianos eram ao mesmo tempo banda e platéia. Quanto mais

ensaiavam, mais desenvolviam um senso de unidade coletiva, experimentando uma vivência para além do indivíduo, transformando o trabalho musical como meio e fim a se alcançar.

Acentuando o desenvolvimento desse senso de coletividade, os Novos Baianos moraram juntos quase ininterruptamente desde a sua formação, em 1969. O que se percebe é que, à medida que sua situação social se agravava, o grupo fortalecia os laços interpessoais, consolidando progressivamente sua unidade, uma vez que se voltavam cada vez mais para a própria banda, inclusive no âmbito das satisfações individuais.

Um dos produtos dessa situação é que o ícone *família* passa a aparecer nas composições dos Novos Baianos nesse período como algo recorrente (como pode ser percebido através de peças como *Sorrir e cantar como Bahia* [AL10] e *Eu sou o caso deles* [AL11]). Experimenta-se então uma unidade coletiva cujos laços sociais se fortalecem a ponto de eles se perceberem como uma família. Nesse ponto, o nome “Novos Baianos” pode também ser lido como *nova* composição de uma *família* especial, uma vez que um dos componentes mais vigorosos da identidade cultural baiana – aquilo que viria a se chamar baianidade a partir dos anos 80 – é a familiaridade (MOURA, 2001). Além disso, neste período, os integrantes do grupo ganhavam seus primeiros filhos, compondo famílias individuais que se ajudavam mutuamente, compondo na prática uma grande família.

A vivência coletiva dos Novos Baianos assume sua forma mais notória quando vão morar em um sítio em Jacarepaguá, no Rio de Janeiro, chamado o *Cantinho do Vovô*, em meados de 1971. Através do documentário de Solano Ribeiro sobre os Novos Baianos [AV3], pode-se perceber aspectos da vivência que o grupo desenvolveu neste lugar.

A escassez de recursos materiais continuava sendo uma marca na vida do grupo. Seus integrantes continuam excessivamente magros [AF13]. Percebe-se um estilo de vida consideravelmente rústico, como se pode ver através do uso de bacias para a lavagem da roupa e varais improvisados [AF14], instrumentos pouco sofisticados para o preparo da comida, como fornos construídos com tijolos [AF15] e panelas e talheres envelhecidos [AF16].

A quantidade de pessoas que se juntaram à banda é notável. Vão morar com o grupo não apenas os músicos, como também seus respectivos companheiros, companheiras e filhos. Além destes, alguns amigos e suas respectivas famílias também passam a morar no *Cantinho do Vovô*. Dessa forma, o grupo cresce e se torna uma

comunidade. Como exemplo desse crescimento demográfico, havia homens suficientes para que os Novos Baianos pudessem montar seu próprio time de futebol [AF17].

Pode-se observar a confluência de diversas atividades simultaneamente em um mesmo espaço físico. A lavagem da roupa [AF14], o preparo da comida [AF15], a partida de futebol [AF18], a criação dos filhos [AF19] e a música (lazer e trabalho), todas essas ações eram executadas em ambientes próximos ou mútuos, o que mostra o sítio dos Novos Baianos como um ambiente diverso e polifônico.

Esse último ponto permite afirmar que, para os Novos Baianos, uma vez que os espaços de diferentes atividades se mostravam móveis, porosos, conectados e até superpostos, a vivência em grupo reforçava cada vez mais os laços entre seus integrantes e aos poucos interfaciava atos diversos. Uma vez que a música, a criação dos filhos, o futebol, o preparo dos alimentos e outras atividades ocorriam sem que se percebesse como necessário um limite entre um espaço e outro, entre uma ação e outra, todas essas ações aos poucos se tornavam unas, simultâneas – ainda que não fossem executadas pelos mesmos indivíduos, a comunidade as vivia de tal forma.

Ao longo desse processo, o termo *Novos Baianos* deixa de ser uma denominação de um grupo musical e passa a ser a de um coletivo em especial que possui uma forma própria de se conduzir. Nas palavras de Baby Consuelo, surge um novo indivíduo dessa experiência:

A todo momento uma pessoa da gente pode vir com uma coisa nova, uma coisa legal. Então, a qualquer momento também uma pessoa da gente pode vir com uma coisa velha, uma coisa que não seja legal. Quer dizer, a qualquer momento eu posso tá legal ou posso também tá careta, não tá legal. Então, quem tiver legal nesse momento vai cortar a minha porque eu não tô dentro do sentido, do sentimento, do espírito do que é Novos Baianos, porque Novos Baianos é um cara que tá sempre legal, tá nascendo a todo minuto, quer dizer, ele não pode tá velho por dentro em nenhum momento, um cara triste, nada disso, ele tem que tá sempre partindo pra isso. Então, o único bode, que pode dizer que é bode, que não é bode, é um negócio que, vamos dizer, é a única salvação é essa: que a todo momento um tá criticando o outro ou mostrando ao outro se não tiver certo o que é legal e o que não é legal. Então, Novos Baianos só se salva por isso, porque muita gente, mais de dois, é bom por isso, porque quando tiver dois assim, se os dois não tiver legal o outro terceiro é quem corta, quem pode tá legal. Então... dois também que não tá legal no momento mas os outros logo corta porque o que é legal é o que ganha. O espírito assim da coisa certa mesmo, não tem nada que vença isso, isso é realmente, sempre foi assim, não vai deixar de ser [grifo nosso] [AV3] (00:18:59- 00:20:34).

Percebe-se que a experiência da vida comunitária, apesar das dificuldades, reforçou os laços entre os integrantes do grupo. Através dessa experiência, foi desenvolvida uma forma diferente de seus componentes viverem em conjunto,

pensarem e interagirem entre si. Em função de todos esses motivos, a vida rústica que a comunidade dos Novos Baianos viveu não foi um marco de decadência, mas de felicidade e inspiração. Por isso, é possível entender o motivo pelo qual o álbum *Acabou Chorare* de 1972 [AA4] não traz na capa os componentes dos Novos Baianos. Em vez disso, há uma mesa de madeira utilizada para uma refeição, pois aí se encontram pratos e copos espalhados, talheres e panelas desarrumadas, moscas e farinha espalhadas [AF20]. A cena denota a vida rústica do grupo transmutada em bandeira própria e ostentada com orgulho como a capa do álbum de 1972.

Unidos pela música, os Novos Baianos escolheram viver juntos e assim permaneceram, atravessando dificuldades econômicas e sociais, fortalecendo os laços que os ligavam a ponto de construir uma comunidade, uma família. Entretanto, essa comunidade não deixava de experimentar problemas internos, conflitos interpessoais e disputas que precisavam ser resolvidas. Paulinho Boca de Cantor expõe essa situação:

É claro que os Novos Baianos têm problemas também. Duas pessoas prá morar junto dá o maior problema, imagine vinte caras loucos morando junto, caras que gostam de fazer som, que não gostam de maneira nenhuma que ninguém corte a deles, né? Agora acontece o seguinte, a gente já sabe que o problema tem que ser resolvido, tem que ser resolvido sem a gente perder a cabeça, claro. Quando a gente tá jogando bola, por exemplo, tá no campo de futebol, é onde a gente vê mais isso. Às vezes a gente tá ganhando de dois a zero... outro dia mesmo a gente tava ganhando de três a zero e fomos tomar de quatro a três porque no meio do jogo começamos a discutir um com o outro, aí virou o jogo contra nós, nós perdemos. Então a gente sabe, se tiver com raiva, se tiver discutindo perde, agora se a gente tiver legal é difícil porque o toque de bola é mágico. Então, Novos Baianos tem problema sim, agora, Novos Baianos acho que tem um jeito novo de resolver os problemas porque a gente se gosta muito e a gente só pode viver junto mesmo [AV3] (00:20:35-00:21:39).

Com base nas informações apresentadas, percebe-se pelo menos dois mecanismos que promoviam a pacificação entre os integrantes da comunidade Novos Baianos. O primeiro deles pode ser entendido como um mecanismo *discursivo* que delimitava os contornos de um tipo de visão de mundo, de vida em grupo própria dos Novos Baianos, voltado para a exaltação da harmonia, da felicidade, da não violência entre os indivíduos quase como uma regra a ser respeitada e, por isso mesmo, permitia que um componente do grupo pudesse “regular” outro que estivesse indo de encontro a essa “lei geral”. Esse discurso é percebido em falas dos integrantes dos Novos Baianos tais quais:

- “é só a gente parar e deixar prá lá que tudo volta a ser feito tudo legal só porque a gente deixou pra lá. O deixar prá lá é quente” (Galvão) [AV3]. – exaltação da harmonia do grupo;
- “Novos Baianos é um cara que tá sempre legal, tá nascendo a todo minuto, quer dizer, ele não pode tá velho por dentro em nenhum momento, um cara triste, nada disso” (Baby) [AV3] – exaltação da felicidade;
- “a gente já sabe que o problema tem que ser resolvido, tem que ser resolvido sem a gente perder a cabeça, claro”. (Paulinho) [AV3] – exaltação da não violência entre os integrantes do grupo;
- “posso (...) não tá legal. Então, quem tiver legal nesse momento vai cortar a minha porque eu não tô dentro do sentido, do sentimento, do espírito do que é Novos Baianos” (Baby) [AV3] – auto-regulação entre os indivíduos fazendo uso da repressão daqueles que vão de encontro à “lei geral” do grupo.

O outro mecanismo de regulação e pacificação dos mesmos é o futebol. Por sua vez, a importância do futebol na vida dos Novos Baianos vai além desses fatores. Seria mais apropriado afirmar que regular e pacificar são algumas das propriedades dos usos dados ao futebol pela comunidade dos Novos Baianos.

São muitas as referências ao futebol relacionadas aos Novos Baianos ao longo de sua trajetória. Na reportagem do dia 8 de janeiro de 1970, Galvão se despede com a frase: “(...) viva a Bahia e viva o Bahia (...)” [AJ3], numa saudação ao seu lugar de origem e ao clube homônimo. No *Jornal da Bahia* do dia 26 de novembro de 1970, uma reportagem que descreve a vida que o grupo levava em Arembepe, na ocasião na qual fugiram de Salvador em função das perseguições que sofreram por parte da polícia, informa que os moradores do local “se entrosaram tanto com os rapazes que até times de futebol já formaram para peladas animadíssimas nos dias de sol, com Baby Consuelo jogando – e bem, de ponta esquerda” [AJ22]. Quando voltaram a morar no Rio de Janeiro em meados de 1971, eles jogavam bola dentro do apartamento em que residiam e, quando se instalaram no sítio em Jacarepaguá, *O Cantinho do Vovô*, no final de 1971, chegaram a formar seu próprio time de futebol, o *Novos Baianos Futebol Clube* [AF17].

O futebol esteve desde sempre presente na vida do grupo. No período em que passaram a viver em comunidade no *Cantinho do Vovô*, o futebol passa a ter uma importância ainda maior para os Novos Baianos e se torna referência em diversas músicas do período como *Besta é tu* [AL12], *Com qualquer dois mil réis* [AL9], *Só se*

não for brasileiro nessa hora [AL13], *Cosmos e Damião* [AL14], *Vagabundo não é fácil* [AL15], *Os “pingo” da chuva* [AL16] e *Os reis da bola* [AL17]. Para se ter uma idéia da importância do futebol para o grupo nesse período, cinco faixas do álbum *Novos Baianos F. C.* [AA5] fazem algum tipo de referência ao esporte, ou seja, nada menos do que a metade das composições deste trabalho.

As referências ao futebol versam sobre o mesmo como um ícone da alegria e felicidade, como um passatempo e como um dos componentes de um tipo de construção do brasileiro elaborada a partir de emblemas como futebol, samba e malandragem.

Há outros aspectos a ressaltar na relação entre os Novos Baianos e o futebol. No depoimento de Paulinho Boca de Cantor para o documentário de Solano Ribeiro em 1973 [AV3], o artista enfatiza a importância do futebol para entender que, na vida em grupo, não deveria haver conflitos internos, pois isso só lhes traria maus resultados. Essa interpretação pode ser vista como um uso do futebol como instrumento de pacificação entre os componentes da comunidade Novos Baianos. Além de divertir os artistas e seus amigos, o esporte servia também como um instrumento para mostrar a importância da harmonia e unidade para que o grupo pudesse alcançar bons resultados.

É possível ir além e aprofundar a compreensão do papel que o futebol desempenhava para os Novos Baianos num nível mais abstrato. Vejamos o que diz o narrador no documentário (ocasião na qual verbaliza um texto de Galvão dos Novos Baianos):

É assim, jogo duro não é pelada, como se pensa. O bom é não ir de peito porque o adversário também sabe driblar. O adversário é a vida. E a vida é adversa. Como fazer ver Garrincha com o adversário à sua frente. A dos Novos Baianos é o drible, o passe, o chute e a cabeça. A vida conta ainda com as redes, as traves, o juiz, as bandeirinhas, o impedimento e os pênaltis. A vitória é suada, diária, esperada e morta [AV3] (00:16:50-00:17:22).

Galvão tece uma comparação entre a vida e o jogo de futebol. Um dos times desse jogo é o dos Novos Baianos; o outro é formado pelas dificuldades que os mesmos encontram. O futebol mostra-se como um sistema pré-concebido de interação social que permitia que os Novos Baianos pudessem buscar aí uma fonte de como promover a unidade do grupo, a pacificação, o lazer, a alegria e, principalmente, soluções coletivas para os problemas vividos pela comunidade dos Novos Baianos.

Enfim, não é por acaso que o nome do álbum de 1973 é justamente *Novos Baianos F. C.* [AA5]. Os artistas se apresentam como um time de futebol. Na capa, uma fotografia dos Novos Baianos em plena partida no sítio onde moravam; há a referência à

natureza e à vida comunitária, colocando-se os músicos como um time [AF21], *funcionando* como tal para alcançar seus objetivos, buscando no *sistema de interação social futebol* as respostas para seus problemas, driblando as dificuldades da vida como deve fazer o jogador que visa o gol.

O período no qual os Novos Baianos passam a morar no *Cantinho do Vovô*, em meados de 1971, é também um momento de grande mudança nos rumos musicais dos mesmos e do posicionamento destes no campo da música brasileira. Os percalços experimentados pelos artistas entre a formação da banda, a prisão e o lançamento do compacto de 1971 [AA3] foram marcados pelo empobrecimento. Entretanto, o álbum *Acabou Chorare* [AA4], de 1972, mostra uma guinada brusca na trajetória do grupo. Este trabalho chega a ultrapassar os 100 mil discos vendidos, o que denota uma alteração na receptividade do mercado com relação aos Novos Baianos.

Desponta assim a questão: o que mudou no trabalho dos artistas para que houvesse tamanha aceitação do mercado da música nacional? Antes de desenvolver uma interpretação que procure dar conta da resposta, convém lembrar que o fato de o LP *Acabou Chorare* [AA4] ter vendido bem mais que o anterior não significou um enriquecimento direto dos artistas, considerando que a percentagem de lucro que fica para as gravadoras é bem maior que aquela destinada aos músicos. O êxito comercial deste álbum possibilitou, sim, uma maior demanda de shows para os Novos Baianos.

Um fator novo e de singular importância para a história dos Novos Baianos é que, a partir de 1971, passam a desenvolver uma forte interlocução com João Gilberto, o artista mais emblemático da bossa nova. A aproximação entre os músicos decorreu de que Galvão e João Gilberto se conheciam há tempos, sendo conterrâneos de Juazeiro, no norte da Bahia.

Em se tratando das estratégias de legitimação do grupo, o nome de João Gilberto já havia sido citado relacionado ao dos Novos Baianos. Até então, já havia aparecido como parte de uma cadeia sucessória dos expoentes baianos que ganharam (ou ganhariam) notoriedade no sul do país. Por exemplo, no *Jornal da Bahia* de 14 de setembro de 1969, na reportagem “Os ‘Bichos’ desembarcarão no sul”, lê-se:

Caymmi foi, talvez, o primeiro. Depois dele, João Gilberto e Quarteto em Ci. Era o sul, “mundo da música”, atraindo os expoentes que despontavam por aqui. Em seguida, num passado mais presente, foram-se Betânia, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé, Gal Costa e o poeta Capinam. Agora, no

“presente de fato bem tropical” Moraes e Galvão, “tropibaianos da Nova Bahia”, também foram-se para o sul [AJ2].

Entretanto, em 1971, a relação entre os Novos Baianos e João Gilberto deixa de ser apenas referencial e passa a ganhar importância bem maior. Pode-se afirmar que João Gilberto influenciou musicalmente os Novos Baianos no período em que estabeleceram profunda interlocução. Sua importância na história da música popular no Brasil é ponto consensual entre os estudiosos, pois “incorpora repertórios tradicionais, recriando, rítmica e harmonicamente, sambas de diversos autores através da fusão com o jazz” (NAVES, 2004, p.16).

Um dos poucos elementos que, tendo orientado a trajetória do grupo, podem figurar como constante em toda a sua obra freneticamente mutante é o traço de se perceberem sempre sob o ícone do moderno, do novo. Uma interpretação pertinente para a relação entre Novos Baianos e João Gilberto é que o *pai da bossa nova* se mostrou bem sucedido em apresentar repertórios e formas musicais entendidas como antigas, clássicas, velhas (na linguagem juvenil) como algo que também poderia ser lido como moderno, a depender do tratamento que lhe fosse dado.

Do ponto de vista da legitimação no campo da música, João Gilberto se mostra um músico significativamente bem sucedido por conseguir se apropriar de repertórios e formas musicais (como o samba) consolidados no passado (clássicos) e lhes conferir um tratamento especial de tal maneira que esses mesmos repertórios e formas musicais são transmutados sem que percam sua legitimidade. Essa transmutação acrescenta a esses repertórios aspectos de modernidade, como o jazz, possibilitando uma legitimidade renovada. Esse processo encontra receptividade no público, na mídia e no mercado de forma especial, pois constrói mais um passo na continuidade na tradição musical brasileira. É o Brasil que se atualiza sem grandes rompimentos ou discontinuidades.

A grande mudança que se percebe no trabalho dos Novos Baianos a partir de sua relação com João Gilberto, além da incorporação de um repertório e estilos musicais nos trabalhos do grupo, é principalmente a incorporação de uma estratégia de legitimação no campo da música brasileira – qual seja, a de atuar não mais apenas como um grupo musical representado pelo novo, mas como uma banda que se insere no processo de atualização da tradição musical brasileira; como uma banda que logra se legitimar tanto no passado como no presente, que consegue reler repertórios e estilos musicais antigos como algo moderno.

O título do álbum de 1972 é o mesmo nome da peça de número 5 deste trabalho, *Acabou Chorare* [AA4], mais uma referência a João Gilberto. Galvão narra sua produção:

Telefonei para João Gilberto contando que estava fazendo uma letra sobre essa relação com a abelhinha, João me disse: “Fenomenal! Eu estava falando com o poeta Capinan, e ele lembrava que a abelha beija a flor e faz o mel, e eu gostei e completei: ‘E ainda faz zun-zun’”. Perguntei a João: “Posso usar isso?” E ele aprovou dizendo: “Deve”. Não parou por aí, João contou-me que Bebel, sua filha, quando eles moraram no México, levava uma pancada, talvez caindo, não me lembro; e ele, João, preocupado, acudiu com a aflição de pai nessas horas, mas Bebel reagira corajosamente e, na sua inocência de criança, falava uma língua em formação, acalmando-o: “Não, acabou chorare” (GALVÃO, 1997, p.98).

Ao utilizarem uma frase da filha de João Gilberto como título de um de seus trabalhos, os Novos Baianos apresenta o álbum de 1972 também como fruto da relação com João Gilberto.

A composição em foco é fortemente marcada pelo estilo da bossa nova –muito econômica em termos de forma e com temática completamente distante de qualquer tipo de conflito, como pode ser percebido em sua letra [AL18] –, mas recebe nos últimos instantes arranjos complexos de um segundo instrumento de corda, ou seja, acrescentando um toque do grupo à bossa nova.

O próprio título do álbum (e da composição) pode ser lido como uma percepção, pelos Novos Baianos, de que haviam encontrado a paz com a vivência comunitária na morada no *Cantinho do Vovô* após a perseguição policial que experimentaram em Salvador; ou seja, para o grupo, também era a ocasião em que cessavam aqueles sofrimentos.

O fato de utilizarem um termo da filha de João Gilberto também pode ser lido como uma forma de os Novos Baianos se apresentarem como “filhos”, sucessores de João Gilberto nesse trabalho, produto da interlocução desenvolvida com o mesmo.

Se a capa de *Acabou Chorare* é uma foto que transforma a vida comunitária numa bandeira ostentada orgulhosamente [AF20], a música que abre este trabalho, pela primeira vez entre todos os álbuns produzidos desde sua formação, em 1969, não é uma composição originalmente dos Novos Baianos. Trata-se de *Brasil Pandeiro*, de Assis Valente, sambista baiano consagrado que fazia parte do rol dos artistas populares recuperados que se tornaram clássicos. Eis aí mais um indício da mudança de estratégia dos Novos Baianos a partir de 1972.

Nesta composição, Assis Valente não serve apenas como referência legitimadora para o grupo. *Brasil Pandeiro* reúne a legitimidade de Assis Valente, o samba – mostrando que o grupo seguia novos rumos musicais – e a própria mensagem de que eles entendiam que haviam encontrado novos rumos legitimadores para suas carreiras. Quando Baby Consuelo começa cantando “Chegou a hora dessa gente bronzada mostrar seu valor” [AL19], não faz apenas uma citação; são os Novos Baianos dizendo que chegou a hora de mostrar o valor que tinham.

Outra mudança perceptível em *Acabou Chorare* [AA4] diz respeito à forma de Moraes Moreira tocar o violão. Nos trabalhos anteriores, Moraes usava uma técnica que consistia em bater nas cordas, como um roqueiro, ativando todas as notas de cada acorde executado de uma só vez – como pode ser percebido na peça *Globo da Morte*, faixa 3 do compacto de 1970 [AA2]. A partir do álbum de 1972, percebe-se que o mesmo passa a tocar puxando as cordas, como o faziam os sambistas – inclusive João Gilberto. A relevância de tal alteração decorre de poder apontar como o grupo havia assumido uma proposta sonora menos agressiva ou chocante, permitindo a incorporação da referência aos sambistas consagrados. A introdução de *Brasil Pandeiro* é executada apenas com o violão de Moraes, num arranjo constituído de uma sequência de acordes denotando uma sofisticação no trato com o instrumento.

A peça que sucede *Brasil Pandeiro* – esta sim de autoria dos Novos Baianos – é *Preta Pretinha* [AL20]. Trata-se de uma composição de letra simples, versando sobre uma relação amorosa sem conflitos e sem grandes sofrimentos e apresentando diversos ícones que dizem respeito a um posicionamento do grupo de se colocar emblematicamente como representantes da felicidade, da novidade e da liberdade. Isto, num contexto de ditadura militar, podia significar um posicionamento político relevante – como pode ser percebido em versos como “Abre a porta e a janela e vem ver o sol nascer” e “Eu sou um pássaro e vivo avoando”.

A composição tem um tom crescente, uma construção de arranjos que se torna cada vez mais complexa à medida que a música avança tanto no âmbito harmônico, mostrando seqüências de acordes rebuscados o suficiente para figurarem como influência da bossa nova e dos clássicos dos sambas brasileiros, como no âmbito melódico, com solos elaborados. Além disso, *Preta Pretinha* possui em seus refrões um conjunto de vozes que marca a unidade do grupo. De tão elaborada, com tantas referências temáticas das propostas dos Novos Baianos e arranjos rebuscados, *Preta Pretinha* acaba se tornando um hino dos Novos Baianos. Note-se que sua duração é

pouco viável para o mercado fonográfico, tendo mais de 6 minutos, o que foi resolvido com a adição de uma versão mais breve da mesma peça, com pouco mais de 3 minutos, como última faixa do mesmo álbum.

Uma das peças que melhor expõe a nova estratégia de atuação dos Novos Baianos é *Mistério do Planeta* [AL21]. Começa com um arranjo dedilhado de Moraes marcando sua posição de músico brasileiro popular com desenvolvimento técnico e sofisticação influenciado pelos grandes nomes da música brasileira (como Assis Valente e João Gilberto). Em seguida, entra a voz de Paulinho Boca de Cantor também utilizando uma forma de enunciação da voz tecnicamente elaborada e sem excessos. No meio da peça, entra o acompanhamento de instrumentos elétricos – como ícones do moderno acrescentado ao antigo – e percussivos. Ritmicamente, os arranjos desses instrumentos que acompanham a linha principal da música acrescentam uma levada dançante, *latina*, por assim dizer, que evoca a imagem do elogio do movimento do corpo, tal qual o faz o samba, mas que não perde a emblematização do rock pela utilização da guitarra e do baixo eletrificados. O arranjo da guitarra acompanha a música como se fosse uma segunda linha de voz que complementa a principal, marcando a sofisticação técnica também de um instrumento que, sendo ícone da juventude, era percebido por certos estratos da sociedade como sinônimo de barulho, um instrumento anticivilizatório. E a peça termina com um solo da guitarra de Pepeu Gomes que pode ser classificado como *psicodélico*, pois faz uso da repetição frenética de poucas notas, construindo uma tensão – técnica que, na época, era representativa do uso de substâncias psicoativas que alteravam a percepção do usuário.

Tematicamente, *Mistério do Planeta* versa sobre os Novos Baianos enquanto jovens que iam de encontro à repressão da liberdade, deixando nas entrelinhas estratégias para burlar o policiamento às substâncias psicoativas, abordando o tempo todo a questão da transgressão aos limites, descrevendo um modo de agir que elogia a *malandragem*, o indivíduo que vive por entre os interstícios dos limites socialmente impostos. Essa peça pode ser entendida como um elogio de um tipo de juventude que toma a liberdade como fim e que vive pelos percalços da vida criando estratégias para conseguir burlar o “sistema”, na visão dos mesmos, que os oprimem [AL21].

Dessa forma, *Mistério do Planeta* informa a proposta sonora (a incorporação de diversas vertentes musicais, novas ou clássicas) e um aspecto importante do estilo de vida dos Novos Baianos.

Um indício da estratégia do grupo de se mostrar como moderno e clássico (no sentido do elogio de uma vertente musical brasileira composta por artistas percebidos como do povo e que detinham uma reconhecida sofisticação técnica, como Assis Valente e João Gilberto) é o desenvolvimento de peças instrumentais, sem letra e sem voz, a partir do álbum *Acabou Chorare* [AA4], como é o caso da penúltima composição desse álbum: *Um Bilhete para Didi*.

A mudança na estratégia de legitimação dos Novos Baianos produz efeitos na recepção de seus trabalhos.

No jornal *A Tarde* do dia 29 de fevereiro de 1972, Lázaro Guimarães, na coluna *Pop Som*, apresenta o novo trabalho do grupo da seguinte forma:

Novos Baianos estão pintando novamente por aí. (...) Tem música eletrônica, é claro, mas samba partido alto também dá. Por isso, ninguém se assuste quando vir um regional no show dos *Novos Baianos*. A produção é de Guilherme Araújo, que escolheu Salvador para a estréia (...) nacional. “Acabou Chorare” é o título do disco que acabaram de gravar (...). No show do dia 9, no TCA, os *Novos Baianos* cantarão músicas do passado como “Brasil Pandeiro”, de Assis Valente, “Às três da manhã” de Herivelto Martins e “Jajá da Gamboa”, de Batatinha. E, também, músicas inéditas de Moraes e Galvão: “Preta Pretinha”, “Acabou Chorare”, “Swing do Campo Grande” e “Três Letrinhas”(…) João Gilberto, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto andam dizendo pela aí que o som do bom está com os meninos. E a gente espera que eles estejam com a razão, baseados no trabalho mais recente dos *Novos Baianos* [AJ23].

Percebe-se nesse documento, em primeiro lugar, o impacto do trabalho dos Novos Baianos ao se unirem peças “de partido alto”, os sambas, ao repertório rock conhecido como marca do grupo até então, com uso de guitarras – a chamada música “eletrônica” que o repórter especifica na matéria. O repórter denota estranheza ao ver peças de estilos tão diferentes no mesmo repertório, mas isso não o impede de apostar positivamente no novo espetáculo dos Novos Baianos.

A legitimação do grupo, no início de 1972, ainda dependia da aprovação de terceiros. Na reportagem acima [AJ23], o repórter não deixa de informar que o novo *show* do grupo tinha sido aprovado por nomes fortes do campo musical: João Gilberto, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Torquato Neto.

Na coluna *Happening*, de *A Tarde* do dia 4 de março de 1972, mais uma vez, percebe-se o uso de terceiros para construir a legitimidade dos Novos Baianos. A matéria diz “Novos Baianos, quinta-feira no Teatro Castro Alves, num espetáculo que

todo mundo ligado em som quer ver, pois os meninos vêm recomendados por Gil, Caetano e João Gilberto” [grifo nosso] [AJ24].

A expectativa criada em torno dos Novos Baianos não se mostrou frustrada. O jornal *A Tarde* do dia 13 de março de 1972 traz uma reportagem contendo comentários sobre essa apresentação do grupo.

É pena que não possa comentar, pois não pude assistir, mas tenho ouvido os maiores elogios ao show dos Novos Baianos, quinta-feira passada no Teatro Castro Alves. Para não citar as opiniões dos jovens, mais ligados no som dos meninos, dou como exemplo a do diretor-administrador do TCA, Valdemar Caria. Disse-me ele que o espetáculo foi o melhor a que assistira, nos últimos tempos, e o agradara mais até que “Rosa dos Ventos” de Maria Betânia. É isso aí. Paulinho Boca de Cantor, Baby Consuelo, Moraes e Galvão voltam agora para o Rio e devem acontecer nessa sua nova fase [AJ25].

Tais comentários permitem perceber que a alteração na estratégia de legitimação dos Novos Baianos conseguiu proporcionar um fato significativo para o grupo: a ampliação do seu público consumidor.

Até meados de 1971, o público alvo dos Novos Baianos era preferencialmente uma parte da juventude que se identificava principalmente com o rock. Estes se posicionavam diante dos problemas sócio-políticos nacionais a partir de uma concepção que buscava na liberdade, na negação da autoridade, na rebeldia, na exaltação da corporeidade (como deixar os cabelos crescerem, por exemplo), etc. uma certa forma de militância social – como é o caso das pessoas estereotipadamente relacionadas ao movimento *hippie*.

Este espetáculo dos Novos Baianos mostra que a proposta sonora desenvolvida a partir do álbum *Acabou Chorare* [AA4] abriu as portas para a recepção de seus trabalhos por outros grupos. No caso da reportagem do dia 13 de março de 1972 [AJ25], informa-se que o espetáculo havia conseguido agradar inclusive pessoas de mais idade, com maior poder aquisitivo – enfim, uma parcela da sociedade que poderia facilmente figurar como a antítese do público alvo habitual dos Novos Baianos. Por isso, pode-se afirmar que o trabalho dos Novos Baianos a partir de 1972 rompeu fronteiras que no passado eles próprios tinham buscado manter como um elemento de sua proposta artística.

O indício mais forte desse processo é a alta receptividade mercadológica que o álbum alcançou, vendendo mais de 100 mil cópias.

O espetáculo realizado em março de 1972 em Salvador, junto com o bom desempenho do *Acabou Chorare*, marcou significativamente a recepção do grupo na capital baiana.

No jornal *A Tarde* do dia 29 de janeiro, Lázaro Guimarães, na mesma coluna *Pop Som*, faz um pedido pelo retorno do grupo à Salvador.

Alô, alô, Roberto Santana: é preciso trazer os Novos Baianos para um espetáculo neste verão. Os meninos estão numa fase espetacular (pelo lp “Acabou Chorare” se pode ter uma idéia). No ano passado, eles fizeram o melhor show da temporada no Teatro Castro Alves [AJ26].

O jornalista reitera, no jornal *A Tarde* do dia 21 de fevereiro de 1973, a posição dos Novos Baianos como um dos grandes acontecimentos da música popular naquele período [AJ27].

Outro elemento que chama a atenção nessa reportagem [AJ27] é a referência aos aspectos tecnológicos do show dos Novos Baianos programado para a temporada do verão de 1973.

Como garantia para boa qualidade de som, os Novos Baianos trazem os técnicos Morris e Bruce, com um equipamento recém-chegado de Londres, com 1.500 watts de saída (nunca houve nada de parecido na Concha Acústica, O máximo que colocaram lá foram uns 600 watts) [AJ27].

Os Novos Baianos sempre estiveram visceralmente relacionados com o ícone da novidade. Talvez por isso o grupo sempre manteve um ritmo de mutação intensa no processo produção de um trabalho para outro. Mas não é apenas no âmbito musical que isso pode ser percebido. O emblema do novo estava presente como marca do grupo, entre outros elementos, desde que fez uso da guitarra em seus primeiros trabalhos, pois o instrumento marcava também uma alteração no plano tecnológico.

Como foi visto, mais uma vez, o grupo conseguiu se afirmar como diferente, diferença essa que lhe agrega maior legitimação no campo da música brasileira, por se apresentar como algo novo ao trazer um recurso tecnológico até então não utilizado na Concha Acústica do Teatro Castro Alves, em Salvador.

O respaldo alcançado pelos Novos Baianos após 1972 também pode ser percebido com a mudança na sua recepção socialmente. Uma nota, do dia 2 de março de 1973, – significativamente intitulada *Tradição* – informa que o Baile das Atrizes, que ocorria anualmente em Salvador, continuaria em 1973. Entre os artistas participantes estariam os Novos Baianos.

A tradição do Baile das Atrizes, no Teatro Vila Velha, deve ser mantida. Caetano, Gil, Gal, Novos Baianos, Vinicius, Vanderléia e a Rainha das Atrizes-73, a modelo internacional, Luana, lá estarão. A esta altura um convite para a festa do Vila é coisa raríssima. Soube que já está sendo vendido no câmbio negro [AJ28].

Até 1971, seria uma completa incoerência associar de qualquer forma o nome dos Novos Baianos à idéia de tradição. A proposta do grupo se colocava exatamente como a negação de tudo que fosse velho, a partir de posicionamentos como o elogio da juventude e da mudança, o embate entre gerações, a desconstrução da ordem e da sociedade decadente do Brasil da década de 60-70. Entretanto, a mudança operada na estratégia de legitimação do grupo, com o advento do *Acabou Chorare* [AA4] em 1972, abre um novo horizonte de atuação e incorpora à proposta do mesmo a idéia de que o antigo, o clássico, o velho, uma vez sendo relido, reinterpretado, reproduzido, ganha a qualidade de novo também. Sem entrar em contradição, os Novos Baianos puderam construir uma atuação que desencadeou numa melhor recepção deles tanto social como mercadologicamente.

A partir de 1972, Novos Baianos e *tradição* deixam de ser antíteses – o que não quer dizer que passam a ser sinônimos. Passam a ser pólos que não mais se excluem, forças que não mais se repelem; complementam-se.

A reportagem *Show dos “Novos Baianos”*, do dia 14 de março de 1973, traz elementos importantes para se compreender a consolidação do grupo no campo da música.

Os “Novos Baianos Som Clube” voltarão ao ataque de amanhã, quinta-feira, até o dia 18, domingo, quando, no Teatro Vila Velha, sempre às 21 horas, Moraes, Paulinho Boca de Cantor e Baby Consuelo, dirigidos por Galvão, tabelarão seus cantos (...) e farão um gol de músicas maravilhosas, que o público, como sempre, saberá aplaudir [AJ29].

O que primeiro chama a atenção é que, como se percebe a partir das reportagens do ano de 1973, a atuação do grupo em 1972 o consolida de tal forma que deixa de depender da legitimação de terceiros para justificar a qualidade de seus trabalhos.

Sempre que havia uma chamada a respeito de alguma apresentação dos Novos Baianos, fazia-se presente a recomendação de algum nome reconhecido da música brasileira, como Caetano Veloso ou João Gilberto, para que fosse possível afirmar que o trabalho do grupo possuía atrativo o suficiente para ser consumido.

A alteração na estratégia de legitimação do grupo, que eclodiu em 1972 com o *Acabou Chorare* [AA4], não apenas abriu o seu trabalho para um novo tipo de público,

como também o legitimou no âmbito social e mercadológico. Também se percebe outro efeito peculiar produzido nesse processo: a legitimação histórica dos Novos Baianos.

Nos primeiros anos, observava-se com frequência um tom de promessa com relação aos seus trabalhos, um vetor de consagração voltado para o futuro. Isso significa que o grupo ainda buscava se firmar. Após 1972, esse vetor de consagração passa a ser uma constante e, o que é mais interessante, passa a estar voltado também para o passado.

Um detalhe da reportagem acima denuncia esse processo de afirmação histórica dos Novos Baianos: “o público, como sempre, saberá aplaudir” [grifo nosso] [AJ29]. Com essa passagem, o repórter constrói uma história do grupo que toma a afirmação dos mesmos no presente e a projeta para o passado. O tom de promessa não mais existe; estão consolidados. Uma vez que o presente dos Novos Baianos se mostra glorioso, um aspecto da estratégia de legitimação do grupo torna essa glória atemporal e, por isso mesmo, supra-temporal. Ou seja, uma vez consolidados no presente, os Novos Baianos se apresentam como se já tivessem alcançado essa patamar desde o início de sua carreira. Uma vez que a legitimação dos Novos Baianos se dá para além daquele momento, é como se este sucesso “a-histórico” se tornasse uma obrigatoriedade social. O que afirma o jornalista na reportagem acima é que, por serem artistas inegavelmente legitimados, mesmo que essa legitimação tenha se consolidado recentemente, o grupo é percebido como se sempre tivessem permanecido nessa posição, o que gera uma “obrigatoriedade” para o seu público: conferir manutenção e perpetuação a essa legitimidade consolidada; ou seja, “aplaudi-los”, *como sempre*.

Em 1973, é lançado o álbum *Novos Baianos F. C.* [AA5] (ou *Novos Baianos Futebol Clube*). Esse álbum apresenta estreita correlação com o seu antecessor, *Acabou Chorare*. O grupo parece ter aprofundado a proposta desenvolvida no trabalho anterior, acentuando ícones como a família e o futebol – representantes da vivência coletiva do grupo. Além disto, estão presentes nesse álbum duas peças instrumentais, reafirmando-os como artistas de alta qualificação técnica.

Uma peça que chama a atenção nesse álbum é a versão de uma composição de Dorival Caymmi, *O Samba da Minha Terra* [AL22], unindo o antigo e o novo. No caso dessa composição em especial, o arranjo “clássico”, no qual há apenas a voz acompanhada por um violão, é executada por Moraes Moreira. Entretanto, em determinado momento, adiciona-se o complemento de arranjos comumente percebidos

como emblemáticos do rock, com o uso de instrumentos eletrificados como baixo, guitarra e bateria.

Do ponto de vista sonoro, a operação realizada pelos Novos Baianos nessa releitura do trabalho de Dorival Caymmi constrói uma música nova, um arranjo próprio, um construto coeso. Uma vez que esse tipo de postura musical abria espaço para que o grupo se legitimasse para públicos diferentes (nesse caso, o do samba e o do rock), tal arranjo desenvolvido pelos Novos Baianos é inteiramente bem sucedido no que diz respeito à sua nova estratégia de legitimação no campo da música – a proposta de se apresentar como algo moderno e modernizante, capaz de unir o antigo e o novo numa única produção.

Do ponto de vista da recepção, o que se apresentava era uma obra composta de elementos diferentes entre si que não eram percebidos como uma unidade. Ora, uma possível unidade entre repertórios de samba e rock não estava construída naquele período¹³. Não havia naquele momento um discurso legitimado capaz de unir tais elementos diferentes.

Tal peculiaridade do campo da música não impôs ao grupo uma preocupação no sentido de escolher entre um público e outro. Pelo contrário, manteve-se a característica de buscar sempre a mudança em seus trabalhos e, com isso, foi possível abrir cada vez mais o horizonte de recepção. Como se vê, a estratégia de legitimação dos Novos Baianos não atingia apenas os eventos presentes, mas também atuava na reconfiguração da versão oficial da história da banda.

Em 1973, é gravado um especial para a TV Cultura¹⁴ e é possível perceber, através desse registro, como o grupo lidava com sua nova proposta sonora em relação aos seus trabalhos anteriores. Entre as peças que compuseram esse especial, estão presentes algumas do álbum *Acabou Chorare* [AA4] e outras do *Novos Baianos F. C.* [AA5].

Uma única peça foge desse padrão, a única do período da banda antes de sua atuação a partir de 1972: *Colégio de Aplicação* [AL6]. Essa composição esteve presente originalmente no álbum *É Ferro na Boneca!* [AA1], de 1970, e é um dos trabalhos dos Novos Baianos que melhor expõe suas propostas nesse período. Como visto no capítulo

¹³ É possível afirmar que essa unidade entre alguns repertórios de samba e rock, como no caso de algumas composições dos Novos Baianos, só se consolida depois dos anos 70, sob a costura fortemente legitimada que a configuração do conceito de MPB, Música Popular Brasileira, desenvolve posteriormente.

¹⁴ O registro dessa apresentação se encontra disponível em:

<<http://pencadediscos.blogspot.com/2007/06/novos-baianos-ensaio-tv-cultura-1973.html>> Acesso em 22 nov. 2008.

anterior, a versão de *Colégio de Aplicação* que consta no primeiro álbum da banda possui em seus versos e arranjos uma comunhão de elementos que transmitem a idéia de tensão – como no verso “nova raça, saindo dos prédios para as praças” [AL6]. A peça tinha como elementos a juventude que questionava a sociedade da época, arranjos em tom crescente, a inserção gradativa de instrumentos e gritos. Tais elementos compunham uma representação dos posicionamentos dos Novos Baianos em 1970.

Nesse especial para a TV Cultura, os Novos Baianos tocam novamente *Colégio de Aplicação*, mas de maneira diferente; trata-se de uma releitura de seu próprio trabalho. A letra continua a mesma, embora a dimensão melódica da música tenha ganhado nova interpretação. O que se percebe nessa versão de *Colégio de Aplicação* é a presença de um arranjo que se remete a mestres consagrados da música nacional, como Assis Valente e Jacó do Bandolim, com o uso rebuscado de instrumentos como o cavaquinho e o violão. Até a síncope, como elemento fundamental da estrutura do samba, e o pandeiro, um dos instrumentos emblemáticos desse gênero, fazem-se presentes nessa versão.

Percebe-se como essa releitura de *Colégio de Aplicação* lhe retira a tensão, inserindo a peça na nova estratégia de legitimação do grupo. O grupo reconta seu passado como se sua a forma de atuar em 1973 já estivesse configurada no passado, mesmo que só posteriormente viesse a ser elaborada de tal maneira.

O ano de 1974 é complexo e singular na trajetória dos Novos Baianos. Em primeiro lugar, há o lançamento de dois álbuns neste ano, algo que desde a formação do grupo, em 1969, não havia acontecido. Em segundo, porque é nesse ano que Moraes Moreira inicia o processo de ruptura com o grupo, que se desfecha em 1975, dando início à sua carreira solo.

O álbum *Linguagem do Alunte* [AA6], lançado no início desse ano, reúne nove faixas, das quais duas são instrumentais – *Miragem*, faixa 4, e *Isabel(Bebel)*, faixa cinco, uma homenagem à filha de João Gilberto. Nesse trabalho, também não se percebem rupturas como a que os Novos Baianos elaboraram a partir de 1972, quando passam a se apresentarem como *modernos* e *modernizantes*. Continuam presentes e convivendo sem problemas elementos como o samba e o rock, além do elogio da família (como na peça *Eu sou o Caso deles* [AL11]) e do futebol (por exemplo, a faixa *Reis da Bola* [AL17]), entre outros.

A peça que abre o álbum, *Fala Tamborim (Em Pleno 74)* [AL23], é um samba no qual se faz um elogio ao brasileiro (“pequeno e forte como o tamborim”), ao carnaval, ao futebol e aos próprios Novos Baianos como arautos da alegria.

Como é a composição que dá nome ao álbum, *Linguagem do Alunte* [AL25] merece atenção especial aos efeitos desta pesquisa. Do ponto de vista sonoro, essa peça apresenta uma instrumentação composta apenas por instrumentos eletrificados – guitarra, baixo e bateria. Seu arranjo traz também referências de emblemas como juventude, rock, rebeldia e o uso de substâncias psicoativas, compondo uma ambiência que evoca experiências categorizadas como lisérgicas (termo que remete ao LSD, o ácido lisérgico, droga que se entendia ampliar a consciência do indivíduo).

A ambiência instrumental da peça se alia à temática abordada na letra. É possível afirmar que da vivência artística coletiva do grupo surgiu uma família, um time de futebol e, como é abordado na composição aqui investigada, uma linguagem própria. Todos esses elementos fortaleciam os laços entre os integrantes dos Novos Baianos.

Por linguagem própria, contudo, não se deve tomar um dialeto fechado, inteligível para os que não fazem parte do grupo. Pelo contrário, a linguagem abordada na peça *Linguagem do Alunte* [AL25] diz respeito a uma forma especial de os Novos Baianos se expressarem, que levava em si os ícones que compõem uma possível identidade para os seus integrantes.

Logo no início da letra da peça em questão, percebe-se Baby Consuelo cantando versos que brincam com o método de aprendizado clássico das construções silábicas textuais – o “bê-a-bá” –, mas a intérprete brinca com as possibilidades de se extraírem palavras diferentes com grafias semelhantes ou de se entender significados variados para palavras com a mesma sonorização. É uma técnica presente no trabalho do grupo desde os primeiros anos da banda, como se percebe em peças como *De Vera* [AL1], na qual texto e significado se mostram elementos que nem sempre andam juntos; e os Novos Baianos mostravam sua irreverência também através desse mecanismo.

Outro item presente em *Linguagem do Alunte* [AL25] é o elogio do novo, da juventude. Nos versos “Porque não temos tempo prá esses papos pensados”, percebe-se a concepção do grupo de tomar como ícone a idéia do novo em seus contornos acentuados, ou seja, apresentar-se sempre como algo que está mudando, como a antítese da acomodação e da decadência. Esta é uma das poucas constantes na obra do grupo – o elogio da novidade – e está presente em muitas outras peças, como *Curto de Vêu e Grinalda* [AL3], na qual há versos como “estou nascendo prá cada minuto”. A própria

idéia da chamada linguagem do *alunte* abordada na música é descrita na peça em questão como “palavra nova que dispensa explicação”, reiterando a posição do grupo no sentido de assumir o novo como seu emblema de forma tão intensa que a própria novidade dispensaria explicações em função do ritmo frenético de seu nascimento e, o que não deixa de estar sub-expresso na composição, de sua decadência.

Os versos “prá lá, muito prá lá de alucinação” e “ter que dizer nada” reforçam a forma de conduta especial que o grupo se propôs a viver, na qual tanto a seriedade das coisas, em seus contornos mais gerais, quanto as questões materiais estavam discursivamente (e politicamente) relegadas ao segundo plano, numa estratégia de desconstruir-lhes o valor convencionalmente conferido. Isto encontra paralelo em expressões coloquiais daquela época, tais como “ser careta não tá com nada”, “isso é coisa de velho”, etc.

Dessa forma, *Linguagem do Alunte* [AL25] se coloca como peça especial para a compreensão dos posicionamentos sociais e do funcionamento interno da comunidade dos Novos Baianos, assim como para a percepção de que essa configuração do grupo se fazia presente no ano de 1974, o quinto da formação da banda.

O outro álbum lançado em 1974 é *Vamos Pro Mundo* [AA7]. Este trabalho possui a peculiaridade de ser elaborado durante o processo de saída de Moraes Moreira. Pela primeira vez, um álbum do grupo abre com uma peça que não é de autoria da dupla Moraes e Galvão, com exceção do *Acabou Chorare* [AA4], que abre com uma peça de Assis Valente. A composição que inicia o álbum de 1974 é a peça homônima [AL26], de Pepeu Gomes e Galvão.

O nome da peça é em si uma propaganda que visa colocar o grupo como artistas de alcance para além dos limites nacionais. Naquele momento, havia a proposta de os Novos Baianos fazerem uma turnê pelos Estados Unidos. Orientados por esse vetor, o grupo abre seu álbum com um samba cujo objetivo é ser uma peça convidativa para o trabalho dos artistas, uma composição voltada para abrir portas (“Vem pra cá, vem sambar” [AL26]), que faz uso de ícones como futebol e samba, dificuldades e fé, para apresentá-los como uma banda emblemática da brasilidade.

Esse álbum apresenta três releituras de trabalhos passados do grupo (*Tangolete* AA1], *Um Bilhete para Didi* [AA4] e *Preta Pretinha* [AA4]), quatro faixas instrumentais (*Um Bilhete para Didi*, *América Tropical*, *Chuvisco* e *Um Dentro do Outro*) e uma releitura de uma composição de Ataulfo Alves e Paulo Gesta: *Na*

Cadência do Samba. Ou seja, das 11 faixas, apenas quatro são composições cantadas inéditas – quase 1/3 do trabalho, o que não configura em problema para o grupo, mas mostra um diferencial na produção de novas composições, já que, em álbuns anteriores, essa proporção pairava no mínimo por volta dos 2/3, com apenas uma ou duas peças instrumentais e, quando havia, uma releitura de trabalhos de outros autores.

Apesar de ser um álbum no qual Moraes Moreira já não se apresenta mais cantando, apenas três composições não levam o seu nome na autoria. E, provavelmente em função da complicada situação relacionada à sua saída, este álbum teve um acento maior na dimensão instrumental e no uso de versões de composições não inéditas.

Uma das constantes que pode ser observada no conjunto de estratégias de legitimação dos Novos Baianos é que nunca chegaram a romper com a continuidade dos seus próprios trabalhos; antes, propuseram-se sempre a seguir uma trajetória adicionando demandas e mecanismos de legitimação diversos. A mudança com relação aos rumos artísticos trilhados em 1972 é que os Novos Baianos passam a se apresentar como arautos do *novo* e, ao mesmo tempo, capazes de conferir também a qualidade de *novo* a trabalhos vistos como *antigos*; assim, os Novos Baianos conseguem se colocar sempre como *inovação*. Unia-se tanto a novidade que nega o passado – por exemplo, o rock – como o passado feito novidade. É o caso de releituras de peças como *Brasil Pandeiro*. E ainda havia o recurso de unir esses dois pólos que se configuravam como peculiarmente diversos. É o que se observa na versão de *O Samba da Minha Terra*, na qual se recupera uma peça de Dorival Caymmi como uma novidade interfaciada com o rock, que é um estilo que se propunha a negar o passado.

Tal estratégia não muda em *Vamos pro Mundo* [AA7]. Estão presentes nesse trabalho o rock, o samba, o jovem rebelde e o clássico popular, entre outros elementos. Um possível diferencial, a mudança entre esse trabalho e seu antecessor, dá-se primordialmente em virtude da expectativa do grupo com relação à internacionalização.

Outra peça que segue a orientação internacionalizante é *América Tropical* [AA7], faixa instrumental de número 5, desenvolvida com instrumentação elétrica e percussiva, numa linguagem bastante voltada para o rock; por outro lado, apresenta um ritmo comumente categorizado como *latino*. O componente *latino* figura, então, como mais um elemento na complexa estratégia do grupo para se legitimar. Outra composição ainda que leva como emblema o ícone *latino* é a releitura que o grupo faz de *Tangolete*, quarta faixa do álbum *Vamos pro Mundo* [AA7], originalmente décima faixa do primeiro álbum do grupo, *É Ferro na Boneca!* [AA1], gravado em 1970.

A releitura de *Tangolete* pode ser compreendida por pelo menos dois ângulos: em primeiro lugar, trata-se de um tango que na versão de 1974 é orquestrado apenas com guitarra, baixo e bateria. Isto aproxima o arranjo de um rock, o que, tendo em vista a intenção do grupo de fazer uma turnê passando pelos EUA, consegue apresentar os Novos Baianos como integradores de um vetor cultural emblematicamente *latino*, o tango, e outro norte-americano, o rock. A outra perspectiva a respeito da releitura de *Tangolete* é, mais uma vez, parte da estratégia do grupo de reescrever o próprio passado a partir de uma demanda atual.

A versão original de *Tangolete* se apresentava como um tango orquestrado com instrumentos clássicos, como o violino, algo que podia ser visto como velho, ultrapassado para a juventude de 1970, ano no qual sua primeira versão foi registrada no *É Ferro na Boneca!* [AA1]. Entretanto, os Novos Baianos se encontravam bastante influenciados nesse período pelo Tropicalismo. Nesse caso, no conjunto do primeiro álbum de 1970 [AA1], o fato de conviverem em harmonia no mesmo trabalho peças tipicamente reconhecidas como um rock e um tango em seus formatos clássicos por si só esta já era considerado uma ruptura capaz de incomodar. Dessa forma, *Tangolete* aparece agora, em 1974, relido como um tango interpretado como se fosse um rock, ou seja, a peça consegue ser apresentada como algo diferente de que era no passado.

Esse movimento também faz parte do mecanismo de releitura do próprio passado da banda, ampliando temporalmente a sua atuação artística e intensificando sua legitimação. As demandas de 1974 são apresentadas como se já estivessem contidas nos trabalhos de 1970.

Percebe-se assim a complexidade do álbum *Vamos pro Mundo* [AA7]. A ampliação da estratégia de legitimação configurada nesse trabalho é profundamente integradora, pois une o novo e o antigo, o presente e o passado, o Brasil ao resto do continente – e apresenta tudo isso como um construto harmônico numa mercadoria singular, diferente; uma novidade culturalmente sofisticada que não deixa de ser comercial.

Numa entrevista [AV4], que provavelmente data do ano de 1975, já que o grupo se apresenta executando as peças contidas em *Vamos pro Mundo* [AA7], os Novos Baianos comentam sua atuação.

[Galvão] O nosso som tá assim voltado mais pra sair do Brasil, mas nós vamos mostrar ele aqui também porque é o seguinte; outro dia nós pegamos, saiu um Lp novo nosso e nego... cheguei aqui e vi duas críticas, uma dizendo assim, que a gente agora só fazia rock, que a gente tava no rock mesmo e que

a gente assumiu uma posição assim; e outra dizendo que a gente só fazia samba, pô. Essa briga que há entre rock e samba e a gente não tem nada com isso, sabe qual é? A gente tá fazendo é que dá na cabeça [AV4] (00:00:45 - 00:01:11).

Na fala de Galvão, percebe-se o vetor de internacionalização da obra dos Novos Baianos, bem como a tensão entre os públicos do samba e do rock. Como já afirmado, os Novos Baianos conseguiram se legitimar para públicos diversos sem, no entanto, que houvesse uma interlocução harmônica elaborada entre esses estilos.

Nessa mesma entrevista, Baby Consuelo fala também um pouco sobre as propostas artísticas do grupo pouco antes de interpretar uma versão de *Brasileirinho*, um dos sambas mais emblemáticos da brasilidade, de Waldir Azevedo e Pereira da Costa.

Eu vou cantar essa música porque a juventude precisa saber também disso, de Brasileirinho, de todas essas músicas picadinhas que já tava esquecido e é a coisa mais pop que tem no Brasil, eu acho, isso. Brasileirinho [AV4] (00:03:36 - 00:03:48).

Dessa forma, pode-se reiterar a afirmação de que a estratégia do grupo estava voltada para se apresentarem como algo novo, com trabalho inéditos, e modernizante, tornando novo o que já estava consagrado.

A versão de *Brasileirinho* apresentada pelo grupo nessa ocasião, não apenas tem o seu ritmo modificado, do samba para o xote, mas também possui um arranjo de guitarra próprio do rock. Percebe-se então, nesse arranjo, de que maneira o grupo consegue se colocar como capaz de estabelecer um diálogo com diversos vetores musicais, integrando de forma elaborada esses elementos diversos desenvolvendo um constructo artístico integrador, moderno e modernizante. Na versão de *Brasileirinho*, é possível identificar alguns desses elementos: o samba (legitimado), o xote (que, num diálogo com o samba, une as regiões sudeste e nordeste do Brasil), e o rock (que, numa peça clássica, une o jovem ao adulto).

Em apenas uma única peça, o grupo consegue se colocar como legítimável tanto para a faixa de maior idade, economicamente dominante, ao fazer uso de uma peça consolidada da música nacional, quanto para um grupo jovem, ao usar a guitarra e arranjos próprios do rock; além de se colocar como um integrador do sudeste brasileiro (o samba carioca) com o nordeste (o xote); lido de outra forma, como integrador de um ícone da brasilidade generalizada (o samba) e um ícone do Brasil não generalizado – o Brasil de todos e de alguns ao mesmo tempo.

Uma vez que a saída de Moraes Moreira durante o processo de produção do álbum *Vamos pro Mundo* [AA7] foi um dos elementos que influenciaram bastante a orientação do trabalho dos Novos Baianos, vale a pena discutir esse evento de forma mais cuidadosa.

O próprio Moraes explica as causas da sua saída do grupo.

Nós vivemos ali 5 anos maravilhosos, entendeu? Apesar de toda a dificuldade, às vezes a gente sem dinheiro e tal... A gente não tinha organização pra... uma disciplina com dinheiro, né? Organizar e tal... Dinheiro chegava, dinheiro saía. A gente comprava muito uniforme de futebol, entendeu? Às vezes deixava de comprar comida pra comprar outras coisas e... acabava, o dinheiro acabava. E a gente tinha que batalhar de novo. Então, era essa luta sempre, né? Mas era muito bom, era muito bom... viver ali. Eu costumava dizer que a gente tava morando em Estado de Sítio, mas era um estado de sítio maravilhoso, entendeu? E as pessoas iam do Rio, muitos artistas iam nos visitar, entendeu? Era uma coisa assim... todo mundo tinha curiosidade de saber como é que os Novos Baianos vivem, entendeu? E a gente viveu muito bem durante um tempo. Mas, os filhos foram chegando... entendeu? As dificuldades foram aparecendo mais. Não só... não era mais a gente só. Tinha 3... Paulinho já tinha 1 ou 2, eu tinha 2, entendeu? A gente tinha que dar leite pra crianças... Baby já, Pepeu também com 2. Então, pra mim foi um momento de reflexão muito grande porque... é aquela pergunta: você vai sujeitar aquelas crianças a uma vida que elas não escolheram e que você escolheu, entendeu? E principalmente porque as crianças precisavam da coisa básica e às vezes não tinha nem a coisa básica, entendeu? Isso mexeu muito com a minha saída. Eu quis, eu propus ao grupo sair do grupo pra morar em outro lugar, pra ver se eu organizava o meu núcleo familiar que já tava formado, né? Eu, Marília, Davi e a Ciça. E... mas eles não aceitaram. E eu não tive outra alternativa, tive que sair e começar uma carreira solo, que foi um tremendo desafio, foi como começar tudo de novo, mas, por isso mesmo, foi muito bom, foi muito enriquecedor [AV5] (00:03:11- 00:05:23).

A recepção dos Novos Baianos é descrita por Galvão da seguinte forma:

Levei a proposta ao grupo e, em uma reunião democrática, ela não foi aceita. Alguns temiam que eles mesmos também viessem, no futuro, a fazer semelhantes exigências, o que acabaria com a comunidade (GALVÃO, 1997, p. 169).

O problema se delineava de forma que não acontecia apenas como uma questão pessoal, mas também coletiva. Ao expor sua intenção de passar a morar em outro lugar, Moraes colocava uma proposta de se relacionar com seus companheiros de banda apenas profissionalmente. E a fala de Galvão vem reiterar que o que estava em jogo era a comunidade que eles haviam instituído.

O próprio Galvão analisa a situação, utilizando-se de uma cena familiar comum: “O clima ficara estranho (...). Comparo com a situação de uma família baiana, onde o filho entra na adolescência e começa a namorar com uma mulher mais velha, passando a dormir fora, desobedecendo as leis da casa” (GALVÃO, 1997, p. 169).

Interessante perceber que o ano de 1975 não pode ser considerado o momento de maior dificuldade financeira pela qual o grupo já havia passado. Pelo contrário, provavelmente, o momento de maior escassez material enfrentado pelos Novos Baianos foram os meados de 1971, após voltarem para o Rio de Janeiro, vindos de Arembépe, fugidos de Salvador em função de problemas com a polícia, situação em que chegaram até a pedir dinheiro nas sinaleiras.

Em 1975, experimentavam uma situação material muito melhor da que enfrentaram em 1971. O grande êxito comercial de *Acabou Chorare* [AA2], que vendeu mais de 100 mil cópias, havia consolidado o grupo em nível nacional. Dessa forma, em 1974 e 1975, eles experimentavam um momento de relativa bonança financeira, tanto que o argumento de Moraes não versa pela falta do dinheiro, mas pela administração do mesmo.

A crise material levou aos integrantes do grupo a reforçarem os laços entre si, mas seu oposto parece ter favorecido para o enfraquecimento desses laços¹⁵. Entretanto, essas considerações não deveriam levar a uma constatação mecânica ou superficial. É possível aprofundar ainda mais a compreensão da crise da comunidade Novos Baianos iniciada em 1974. O que pode ser tomado como o ponto crítico que explica a saída de Moraes Moreira dos Novos Baianos é o descumprimento de uma série de preceitos que dizem respeito aos próprios contornos da comunidade que, uma vez modificados, ameaçavam desorganizar o grupo como um todo.

Ora, a comunidade dos Novos Baianos foi configurada num contexto em que seus integrantes se colocavam como a antítese da sociedade que criticavam. Posicionavam-se como jovens contra um mundo velho, decadente, politicamente deturpado, corrompido pela ambição e o controle sobre as pessoas. Esse contexto era identificado pelo grupo como o produtor da infelicidade. Por isso mesmo, os Novos Baianos voltavam suas críticas mais incisivas para a própria seriedade, emblema máximo dessa sociedade que criticavam, como foi visto no capítulo 3.

Os artistas haviam formado uma comunidade cujas bases estavam instituídas em preceitos como o desapego material, o não controle sobre os integrantes, a despreocupação com o futuro e a postura imediatista. Esses elementos, uma vez combinados, tiveram como produto indesejado exatamente o problema que Moraes aponta: o da escassez material mesmo num momento de relativa prosperidade. Caso se

¹⁵ Durkheim mostra como a prosperidade súbita pode ser tão nefasta para as coletividades quanto a escassez repentina (DURKHEIM, 2005).

buscasse uma estratégia de gestão oposta à que estava sendo conduzida pelo grupo, numa tentativa de sanar essa questão, colocar-se-ia a necessidade de abandonar quase todas as bandeiras em torno das quais o grupo estava instituído. Para fazer o dinheiro durar, seria preciso abandonar a postura imediatista e assumir uma estratégia de planejamento de longo prazo, o que iria de encontro ao ideal de não se preocupar com o futuro, não sofrer angústias por coisas que ainda não existiam, de viver cada dia de cada vez aproveitando-o ao máximo.

No caso da aplicação de uma administração racional (WEBER, 2004) na comunidade, isso exigiria não apenas uma ruptura com a idéia de desapego material – já que seria preciso pensar não apenas em como fazer o dinheiro durar, mas também fazê-lo render –, como também uma certa hierarquização entre os integrantes do grupo. Ora, seria inviável que todos administrassem; por outro lado, uma instância de controle dos gastos entraria em contradição com os preceitos da comunidade; seria inadmissível formalizar uma autoridade de um integrante sobre outro.

Considerando que uma reforma administrativa comprometeria os fundamentos da comunidade Novos Baianos, Moraes propõe deixar de morar com seus companheiros para poder melhor se organizar financeiramente. Entretanto, como já foi abordado, o fato de morar junto também era um fundamento para o grupo e, como salientou Galvão, poderia também se tornar um problema, já que os outros integrantes também viviam uma situação semelhante à de Moraes, ou seja, criar os filhos na comunidade. Este também poderia ser um fator capaz de levar o grupo à desorganização.

Entretanto, o fator que mais parece decisivo nesse impasse é o que diz respeito ao processo de maturação dos próprios integrantes dos Novos Baianos. Quando se juntaram para fazer música, Moraes, Baby, Galvão, Paulinho Boca de Cantor, Pepeu, Jorginho, Dadi e os outros participantes eram jovens construindo uma atuação artística contra o mundo dos velhos, dos seus pais, tentando mostrar que era possível viver de uma forma diferente. Em 1975, eles já eram pais e mães de família que se viam com responsabilidades para com seus filhos. A mudança da percepção do próprio indivíduo sobre si, a alteração da posição de jovem rebelde para o de pai/mãe de família, fez com que Moraes, vendo que não poderia organizar seu núcleo familiar sem romper com o grupo, viesse a optar por deixar os Novos Baianos e iniciar uma carreira artística solo.

Os outros integrantes do grupo também sofriam os mesmos dilemas, mas o processo de dissolução da comunidade continuou de forma menos traumática. O que parecia se mostrar incontornável era o fato de que o estilo de vida comunitário, tal qual

estava organizado por eles, entrava em total paradoxo com as demandas que a maturidade exigia sobre cada um. Estavam colocadas as bases da fragmentação da grande família Novos Baianos em famílias nucleares. O que aconteceu com Moraes Moreira em 1975 viria a acontecer com os outros integrantes do grupo anos mais tarde.

5 1976-1979: DO CARNAVAL À FRAGMENTAÇÃO

Em meados de 1971, os Novos Baianos estavam decididos a deixar o Brasil. Os motivos que os levaram a tal opção estavam embasados nas perseguições que sofreram, associadas à radicalização da intolerância, em Salvador, contra o movimento *hippie*, visto como um mal a ser combatido de todas as formas, e à própria falta de informação dos órgãos de repressão, que confundiam os artistas de vanguarda com os *hippies*. Muitos artistas foram presos com o argumento de serem *hippies* vadiando pela cidade do Salvador; isto ocorreu também com os Novos Baianos. Nessa ocasião, acabaram se refugiando em Arembepe, litoral norte da Bahia, a cerca de 60km de Salvador. Entretanto, sua ida à Europa foi inviabilizada pela carência de recursos do grupo. Com efeito, os Novos Baianos passaram a viver por um tempo em Arembepe, contando com a ajuda dos moradores locais para sua sobrevivência.

No ano de 1974, surgiu uma nova possibilidade de os Novos Baianos deixarem o Brasil. Desta vez, a motivação foi o bom desempenho do grupo no cenário musical nacional e o próprio caráter que seu trabalho assumia no período. Ao transitarem por ritmos brasileiros e internacionais, como samba e rock, colocou-se a possibilidade de o grupo ser lançado no exterior, apresentando-se como algo diferente sem causar estranhamento ao mercado internacional. A gravadora do grupo na época, a *Continental*, percebeu tal possibilidade e se organizou para lançar os Novos Baianos nos EUA. Entretanto, mais uma vez, o grupo não deixou o Brasil. O motivo foi o mesmo que o impediu de partir para a Europa em 1971.

Entre 1973 e 1974, a *Continental* montou uma firma chamada *Sonhos* para trabalhar exclusivamente com os Novos Baianos, com o objetivo de prepará-los para sair do país. O álbum *Linguagem do Alunte* [AA6] é gravado logo após a formação dessa firma e o trabalho seguinte, *Vamos pro Mundo* [AA7], conota a expectativa positiva com relação à preparação dos Novos Baianos para sua internacionalização. O projeto não teve êxito. Três episódios puseram fim ao empreendimento da *Sonhos*: o primeiro foi uma excursão pelo sul do país, que não alcançou um sucesso de bilheteria que justificasse os custos da produção dos espetáculos; o segundo, após deixarem o sul e se dirigirem para o centro-oeste, foi um calote sofrido diante dos empresários locais que compraram os *shows* e não remuneraram os artistas; e o terceiro foi o caso de um

espetáculo de grandes proporções que tinha sido organizado no Campo da Graça, em Salvador, no carnaval de 1975, no qual os Novos Baianos jogariam uma partida de futebol contra ex-jogadores profissionais e apresentariam seu repertório em seguida. O evento não se realizou em virtude de uma confusão em torno do nome da agência na qual a *Continental* deveria depositar o montante para cobrir as despesas com aparelhagem e outros itens; o dinheiro acabou indo parar numa agência no Mato Grosso – a quantia só chegou após o carnaval e foi necessário devolver o dinheiro dos ingressos e cancelar o show (GALVÃO, 1997).

Com o projeto de deixar o Brasil inviabilizado, os Novos Baianos voltaram suas expectativas novamente para o mercado nacional. E foi nesse momento que o carnaval se apresentou como possível arena de expansão.

O anúncio do espetáculo no Campo da Graça durante o carnaval de 1975 gerou expectativas na imprensa soteropolitana. Segundo o jornal *A Tarde* do dia 28 de janeiro de 1975, o espetáculo programado para o dia 7 de fevereiro era uma homenagem aos 25 anos do trio elétrico Dodô e Osmar e o repertório abrangeeria desde o rock ao carnaval [AJ30]. E o jornal *A Tarde* do dia 4 de fevereiro do mesmo ano aporta mais informações sobre o show programado, no qual estaria previsto, ao final do mesmo, a chegada de um trio-elétrico que seguiria pelas ruas da cidade com os Novos Baianos, ampliando o espetáculo [AJ31]. O *show* não chegou a acontecer da forma que estava previsto; entretanto, mesmo devolvendo o dinheiro dos ingressos, os artistas tocaram de graça para o público.

Neste momento de 1975, ainda que tivesse sido financeiramente problemático e marcado pela desistência com relação a uma carreira internacional, o *show* no Campo da Graça abriu caminho para que os Novos Baianos percebessem o carnaval de Salvador como um campo na qual poderiam ser bem sucedidos.

Não se pode afirmar que o carnaval era uma festa estranha aos Novos Baianos pois os mesmos sempre estiveram presentes em Salvador entre fevereiro e março, inclusive se apresentando nesse período do ano. Eles chegaram a compor para o carnaval, como é o caso de *A Praça Castro Alves*, que consta no repertório apresentado num espetáculo em Salvador no ano de 1973 [AJ27]. Trata-se da mesma composição que aparece como a quinta faixa do álbum *Praga de Baiano* [AA9] com o título *O Petróleo é Nosso* (GALVÃO, 1997). *A Praça Castro Alves/O Petróleo é Nosso* é uma marcha de carnaval que versa sobre a fictícia descoberta de um poço de petróleo sob a praça Castro Alves, em Salvador, promovendo-se então a defesa da preservação da

praça, que deveria apenas servir para a diversão dos foliões [AL27]. Outro indicativo é a versão de *Preta Pretinha* que consta em *Vamos pro Mundo* [AA7] em ritmo de carnaval. Pode-se observar também a presença temática do carnaval na letra de *E o Samba me Traiu* [AL4], que consta já em *É Ferro na Boneca!* [AA1].

Entretanto, o carnaval ainda não havia se configurado como eixo musical na carreira do grupo entre 1969 e 1975. Pode-se dizer que ele estava ali como uma referência tímida, um elemento que poderia ser justificado como uma experimentação, reverberação talvez da proposta tropicalista de unir diversos estilos no mesmo repertório.

A relação dos Novos Baianos com o carnaval é complexa. Os impactos da sua atuação na festa soteropolitana nas décadas de 1970 e 1980 ofereceria elementos suficientes para diversas Pesquisas. A proposta desta Dissertação, porém, não é desenvolver um estudo do carnaval e da atuação dos Novos Baianos nesse campo. Seguindo o que já foi feito nos capítulos anteriores, o cerne da investigação aqui elaborada é tentar compreender a trajetória do grupo e os fatores que influenciaram sua produção artística; assim, o carnaval aparecerá como um elemento importante nos últimos anos da banda, entre 1975 a 1979. A lente da pesquisa está voltada para os Novos Baianos e não para o carnaval, embora a festa apareça significativamente nesse período.

Ora, os Novos Baianos atuaram de forma importante no carnaval de Salvador, mas não passaram a se apresentar como uma banda propriamente ou apenas *de carnaval*. Deve-se evitar a redução da trajetória destes artistas a esse único vetor – armadilha mais sedutora que aquela de reduzir os primeiros anos da banda à influência do tropicalismo ou a de limitar o segundo o período (1972-1974) à influência de João Gilberto.

Voltemos à trajetória dos Novos Baianos.

Por volta de 1975, parecem ter percebido que a receptividade dos seus públicos não estaria comprometida com a inserção do carnaval no seu repertório. Como já foi visto, mesmo antes de 1975, o grupo já havia efetuado experimentações, inserindo no repertório algumas peças de carnaval. Isto pode ser tomado como o primeiro dos argumentos que podem explicar a inserção do grupo na arena do carnaval. Há outros possíveis.

Em 1975, comemorou-se os 25 anos do trio elétrico Dodô e Osmar, o que abriu espaço para que os Novos Baianos pudessem prestar uma homenagem aos ilustres fundadores do trio elétrico.

Outro elemento que pode ter sido decisivo para a inserção do grupo no carnaval diz respeito ao próprio processo de modernização da cidade do Salvador no ano de 1975 – o que pode ter figurado como um fator que “ressoou” empaticamente e harmonicamente com as propostas dos Novos Baianos.

Como mostra Carlota Gottschall (2000), 1975 é um ano emblemático para a modernização da cidade; vários fatores convergem nesse sentido, entre eles, a partida do Pólo Petroquímico (em especial a COPENE), a abertura do trevo da rodoviária e a inauguração do Shopping Center Iguatemi.

O próprio trio elétrico Dodô e Osmar participa dessa modernização em 1975 ao gravar o seu primeiro álbum depois de 25 anos de carreira, consolidando-se como uma tradição nesta festa. Nesse processo de modernização da cidade, é possível perceber a própria modernização da tradição, o que inclui o carnaval. A vertente carnavalesca à qual os Novos Baianos podem ser relacionados está inevitavelmente associada ao trio elétrico Dodô e Osmar, cuja história remete à lendária fobica em 1950, o primeiro trio elétrico, e ao experimentalismo de dupla de eletrotécnicos inventores da guitarra baiana (GÓES, 1981; 2000).

Convém considerar que o campo carnavalesco era composto por muitos outros elementos.

A década de sessenta foi certamente o período em que o Carnaval de Salvador conheceu a maior variedade de formas estéticas e modelos organizativos. Aos afoxés, trios elétricos e blocos como os Mercadores de Bagdá, acrescentaram-se três novos itens: os *blocos de embalo*, as *escolas de samba* e os *blocos de índio* (MOURA, 2001, p.198).

1975 é também o ano da primeira apresentação do Ilê Aiyê, marcando a força de um movimento de exaltação da negritude de grande impacto social entre 1970 e 1980.

Pode-se afirmar, sinteticamente, que havia uma cisão entre duas formas de brincar o carnaval. Uma dela seria relacionada aos blocos, como o Ilê e os Internacionais, nos quais havia a necessidade de filiação dos foliões, com indumentárias, temática e composições próprias formando uma identidade para com seus participantes; a outra estaria associada aos trios elétricos, como o de Dodô e Osmar e o Tapajós, nos quais qualquer folião poderia pular ao redor do trio.

Nesse complexo emaranhado social de propostas, atores, conjuntos e produtos culturais que formavam o campo tenso e de múltiplas faces do carnaval soteropolitano, não é difícil entender que não havia garantia alguma de sucesso para qualquer grupo que viesse a fazer parte dessa esfera de disputas. Poder-se-ia, inclusive, formular a hipótese de que investir no carnaval não deixava de ser uma operação de risco por parte dos Novos Baianos, já consolidados no cenário musical nacional. Outros artistas conseguiam dialogar com o carnaval sem sofrer limitações em sua atuação como sendo apenas *do carnaval*, como é o caso de Caetano Veloso e Gilberto Gil. O que se procura explicitar aqui é que o campo do carnaval não era uma arena de fácil legitimação.

Voltando a falar dos motivos pelo qual os Novos Baianos buscaram integrar o carnaval de Salvador, pode-se levantar ainda o argumento de que o próprio carnaval era espetáculo capaz de seduzir tanto foliões quanto artistas.

O evento do trio tocando para a multidão promove o contato e a fricção máximos entre todos que dele se acercam, misturando carinho e violência, toque e choque, medo e prazer.(...) Dificilmente se encontraria no Carnaval uma forma mais perigosa e radical de aproximação e que, ao mesmo tempo, desencadeia o êxtase naqueles que se entregam ao louco cortejo (...) O evento do trio interfacia os foliões mais desiguais entre si, na coreografia envolvente de sua música elétrica e eletrizante (MOURA, 2001, p.196-197).

A energia gerada no carnaval é algo singular e fazer parte disso sendo o centro das atenções, estando em cima do trio, parece ser uma experiência por demais especial. Dessa forma, não faltam elementos para argumentar o motivo pelo qual os Novos Baianos se interessaram em integrar esta festa soteropolitana.

Ainda no carnaval de 1975, Moraes Moreira sobe ao trio de Dodô e Osmar e canta ao microfone, até então usado apenas para conversar com o público, fazer discursos, não sendo visto como apropriado ao canto. Nesse período, não se cantava em cima dos trios. A própria voz, por vezes, acontecia como complemento de um instrumento de corda. Ao se apresentar no carnaval de 1975, Moraes Moreira não apenas se torna o primeiro cantor de trio elétrico, como acrescenta uma inovação ao carnaval, rompendo a barreira tecnológica e impondo a demanda da necessidade de uma evolução nos equipamentos de som.

Com esse último elemento, entende-se que foram suficientemente expostos os motivos que levaram os Novos Baianos a buscar o carnaval soteropolitano, bem como uma explanação sobre o contexto do carnaval e o processo de modernização que se operava em Salvador, e que teve uma expressão especial no ano de 1975.

Entremos em 1976, voltando a acompanhar a trajetória dos Novos Baianos. Como sempre, passaram em Salvador no início do ano para realizar alguns *shows*. Normalmente, os espetáculos aconteciam antes do carnaval e o grupo permanecia na cidade para aproveitar a festa.

O jornal *A Tarde* do dia 5 de fevereiro informa que os Novos Baianos realizariam algumas apresentações entre os dias 6 e 8 do mesmo mês em Salvador, com o título do espetáculo *Novos Baianos de Novo*, definindo o repertório como rock e samba e salientando a presença de duas peças de carnaval [AJ32]. A edição do dia seguinte oferece mais informações sobre este espetáculo e os percursos do grupo durante o ano anterior, incluindo a atuação em circuitos universitários no estado de São Paulo, bem como seus planos de seguir para o norte do país após o carnaval, passando então pelo Rio de Janeiro para gravar mais um álbum [AJ33].

Entre as novidades no repertório da banda, aparecem não um rock ou uma peça de carnaval, mas dois sambas de autores consagrados: *Brasileirinho*, de Waldir Azevedo, que já constava no repertório em apresentações ao vivo, e *Ziriguidum*, de Jackson do Pandeiro [AJ34].

Nesse mesmo ano, surge a oportunidade da banda se apresentar num trio elétrico no carnaval de Salvador. O grupo realizaria um show na Concha Acústica no dia 23 de fevereiro e abriria o carnaval ao fim do espetáculo.

Os Novos Baianos, que foram garotos e pularam muito atrás do trio elétrico não poderiam deixar também de sonhar com o dia em que viajariam numa “nave espacial” daquelas, pois eles, além de viajar num trio, estarão mais que isso, tocando e carregando a multidão atrás de si e do som trioeletrizado [AJ35].

Não se tratava de um trio comum aquele que os Novos Baianos levaram para as ruas no ano de 1976. Segundo Galvão, eles tinham trazido “os equipamentos de som de São Paulo, e só iríamos devolver dentro de mais alguns dias. Aí, vislumbramos a possibilidade de usar o material num trio elétrico” [AJ36].

Paulinho Boca de Cantor perguntou ao técnico de som, logo após um show na Concha Acústica: “Será que é maluquice botar esse equipamento em cima do trio?”. O amplificador era do Rio de Janeiro, pois não existia tal sofisticação na Bahia. “Que é maluquice, é; mas eu consigo”, respondeu. (...) o trio foi montado numa garagem, e, na hora de sair, não tinha espaço. “Mandamos quebrar a parede pra o trio” [AJ37].

Percebe-se que o trio dos Novos Baianos não foi produzido facilmente. Tratava-se de um avanço na própria concepção de trio elétrico, que, na perspectiva do grupo,

tornou-se um palco móvel no qual eles poderiam executar suas performances com direito a usar todos os recursos que dispunham.

Outro elemento que complicou a produção do trio dos Novos Baianos foi a falta de um gerador que pudesse suprir todo o equipamento que estava sendo colocado em cima do caminhão com a energia necessária. Demandava-se um gerador de potência entre 60 e 80 KW e só se encontrou um desses, num órgão público. Tudo isso para viabilizar que, em cima do trio, fosse instalada uma mesa de som com 16 canais, as caixas de som (substituindo os antigos alto-falantes, conhecidos como cornetas mamão), microfones próprios para o canto e, posteriormente, teclados – levando potência e qualidade sonora inédita no carnaval de Salvador (GALVÃO, 1997).

Não se tratava apenas de colocar mais um trio no carnaval. O trio elétrico dos Novos Baianos é fruto de múltiplas demandas e possibilidades construídas ao longo dos anos e que culminam em 1976. Desde a modernização da cidade do Salvador aos desejos pessoais dos músicos e os avanços tecnológicos na área musical, tudo contribuiu para a gestação e o nascimento de um novo tipo de carnaval com peças cantadas e possibilidades de repertórios mais amplas.

Como a criança que vai se avolumando no ventre materno até que não caiba mais aí, o trio elétrico Novos Baianos foi sendo construído num galpão que não conseguiu mais abarcá-lo, dificultando sua saída para o mundo, exigindo cuidados especiais, forçando literalmente as paredes para que pudesse vir à rua um novo trio que inovaria o carnaval da cidade.

O repertório

[...] inclui músicas de todas as épocas, onde os últimos trabalhos do grupo são a maior parte e o som do trio elétrico inclui os mais infernais frevos-baianos, com músicas de Dodô e Osmar, Cetano Veloso – a “Filha de Chiquita Bacana” – e com destaques para “Ovo de Colombo” de Pepeu, Paulinho e Galvão, e “Ninguém segura esse País” de Gilberto Gil [AJ35].

Não é difícil observar que tudo quanto se apresentava no repertório dos Novos Baianos acontecia como uma grande novidade. Eles eram percebidos como algo próximo ao que pode ser entendido como a encarnação da modernização no carnaval soteropolitano. Assim sendo, mesmo peças antigas aconteciam como algo diferente, inovado. Além disso, o grupo pôde levar para o carnaval uma gama de peças que já faziam parte do seu repertório, ampliando o próprio repertório do carnaval com a apresentação de composições que podiam ir até o rock.

Complementando os elementos listados até aqui, fica evidente que o trio elétrico Novos Baianos foi bem sucedido no carnaval de 1976. O próprio jornal *A Tarde* relaciona o grupo ao Carnaval da seguinte forma:

[...] Os Novos Baianos além da musicalidade, poesia e juventude tem em si a alegria como um dado muito importante em sua existência. Eles se juntaram e fizeram o grupo musical mais alegre que se conhece e por tudo isso resolveram ativar o trio elétrico e ter um contato mais direto possível com o povo, dentro da maior explosão de alegria coletiva que se conhece na música universal do carnaval baiano [AJ35].

Do ponto de vista do repertório, a peça que marcou o carnaval de 1976 foi *Pombo Correio*, de Moraes Moreira. Vejamos o depoimento do compositor:

Dentre as várias e excelentes composições dos criadores do Trio Elétrico Dodô e Osmar, encontrei uma especialmente bela: chamava-se *Double Morse* e, na sua melodia, havia uma referência aos toques do código Morse, além de uma forte influência do passo *double* espanhol, misturado com marchinha brasileira. Sempre que eles tocavam essa música, eu dizia para Osmar: “Um dia ainda coloco uma letra nessa melodia”. Foi o que aconteceu, imaginei uma mensagem, uma carta de amor que fosse levada ao destino certo por um pombo-correio. A melodia composta em 1950 recebeu letra 25 anos depois e virou um grande sucesso em todo o Brasil (MOREIRA, 2007).

Uma reportagem da época evidencia o inusitado sucesso alcançado por *Pombo Correio*: “Quem diria que hoje, quando a moda é o sambão e a discoteca, uma marcha frevo falando em pombo correio pudesse fazer sucesso” [AV6]. Essa mesma reportagem apresenta ainda algumas cenas do carnaval de Salvador dos anos 70 ao som de *Pombo Correio*, entre as quais se destaca Moraes Moreira tocando em cima do trio Tapajós para os foliões.

Embora tivesse deixado os Novos Baianos em 1975, Moraes Moreira manteve uma relação de parceria com o grupo nas apresentações no carnaval de Salvador, revezando sua atuação entre o trio elétrico Dodô e Osmar e o dos Novos Baianos.

A peça *Pombo Correio* é por demais emblemática do processo que se efetivava em 1976. Pode-se dizer que, por saber traduzir tão bem o movimento de modernização do carnaval baiano, *Pombo Correio* é recebida pelo público de forma tão entusiástica. Uma composição instrumental de Dodô e Osmar, fruto de um período no qual o carnaval não possuía suporte tecnológico para que a voz fosse bem incorporada nas apresentações em cima do trio elétrico – uma peça que remete à tradição tanto pela idade quanto pelo fato de ser de autoria dos pais do trio elétrico – renasce a partir da incorporação da letra e da voz operada por Moraes Moreira. Difícil encontrar algo que

pudesse transcrever tão explicitamente o início de um novo carnaval trieletrizado em 1976.

É o trio elétrico que ganha novos recursos, é a obra de Dodô e Osmar, Orlando Tapajós e outros que é ampliada e relida, é a cidade que se desenvolve freneticamente. Em 1976, o carnaval de Salvador transmite esse excesso de energia que tomava a cidade através de um novo tipo de trio elétrico. Este que passava também a dispor de voz, mais potência sonora, mais possibilidades de repertório para fazer explodir a superexcitação que experimentava o povo soteropolitano.

Após o carnaval, os Novos Baianos deixam a Bahia e seguem se apresentando pelo país.

É lançado então o álbum *Caia na Estrada e Perigas Ver* [AA8], cuja capa merece atenção especial.

A arte da capa do álbum anterior lançado pelo grupo no fim de 1974, *Vamos pro mundo* [AA7], expõe as expectativas dos Novos Baianos no sentido de saírem do Brasil. Por isso, pode-se perceber na capa o grupo como se fosse o próprio avião viajando pelas nuvens, propagandeando a possível viagem que seria realizada como núcleo de suas diretrizes [AF22].

Já a arte do álbum *Caia na Estrada e Perigas Ver* [AA8] expõe um contexto bem diferente. A presença de Baby Consuelo grávida com os braços em volta da barriga trajando vestimentas que evocam a imagem bíblica de Maria, mãe de Jesus Cristo, pode ser entendida como um elogio à família, ícone importante para o grupo. Ao lado esquerdo de Baby, encontra-se encontra uma pintura que representa a batalha de São Jorge contra o dragão. O entendimento que se constrói aqui é a batalha de São Jorge como um emblema das dificuldades que o grupo enfrentou entre 1974 e 1976, bem como a determinação dos músicos de superarem essas adversidades [AF23]. O título do álbum complementa o sentido dessa interpretação pois “cair na estrada” conota ir em busca de seus objetivos com disposição para enfrentar “os perigos que podem vir a aparecer” – fazendo convergir a imagem da capa com o título do álbum.

Do ponto de vista do repertório, o álbum *Caia na Estrada e Perigas Ver* [AA8] abre com a peça *Beija-flor*, que pode ser percebida ritmicamente como um xote ou um baião e, por isso mesmo, torna-se um diferencial para com os outros álbuns que nunca tiveram uma composição nesse ritmo como primeira faixa (o grupo possui como primeiras faixas peças de rock nos três primeiros trabalhos e sambas nos quatro

seguintes). A escolha de *Beija-Flor* como peça de abertura pode ter sido determinada exatamente por ser uma forma de o grupo poder mostrar inovações sobre seus trabalhos anteriores, uma vez que o mesmo se colocava orientado pelo emblema da inovação contínua e constante. Por outro lado, o xote ou o baião não são ritmos associados à idéia de inovação como o rock, nem figuram como algo que o grupo não tivesse feito antes.

Dispõe-se de um registro audiovisual da peça *Beija-Flor* do período do seu lançamento na qual se percebe o grupo com trajes folclóricos [AV7], mostrando nessa performance dos Novos Baianos uma de suas múltiplas facetas artísticas através de uma composição que atrela imagens do nordeste brasileiro com versos que abordam o amor através de metáforas associando o humano e a natureza [AL28].

A segunda faixa de *Caia na Estrada e Perigas Ver* [AA8] é *Ziriguidum*, de Jackson do Pandeiro [AL29]. No vídeo [AV8] podemos conferir uma interpretação desta peça com os Novos Baianos trajados desta vez de sambistas que transbordam com uma energia eufórica em cima do palco. Esta peça faz parte do bloco de composições do grupo que trabalha com clássicos do samba numa releitura própria dos Novos Baianos, parte da estratégia de modernizar composições já consolidadas no repertório nacional.

Talvez a faixa que mais chame a atenção nesse sentido seja a versão de *Brasileirinho* [AL30] apresentada nesse álbum. A fórmula de legitimação do grupo – propor-se como moderno e modernizante, novo e inovador – se mostra de modo mais evidente na apropriação que empreenderam dessa composição. A releitura que os Novos Baianos fazem de *Brasileirinho* é por demais singular, pois o grupo não apenas se propõe a recuperar mais um clássico do samba brasileiro, que só pelo fato de compor o repertório dos Novos Baianos aparece como uma coisa inovada e nova, como também busca unir o rock ao samba, compondo um híbrido musical que une duas vertentes da música que, naquele momento, apresentavam-se como antagônicas. Assim, *Brasileirinho* acontece como uma peça inovada e com elementos do novo quando mesclada com o rock – algo próximo ao que o grupo havia feito com a peça *O Samba da Minha Terra*, de Dorival Caymmi, em *Acabou Chorare* [AA4].

Outra peça de samba que chama atenção no álbum de 1976 [AA8] é a faixa 5, *Biribinha nos States*, que nada mais é do que um samba instrumental, provavelmente composta no período que o grupo almejava visitar os EUA. Isto faz com que a peça se configure como presença tardia de uma estratégia de legitimação que não mais possuía seu objeto como possível, qual seja, a saída do grupo do Brasil.

Há ainda uma peça que faz menção à bossa nova, a faixa 6, *Sensibilidade da Bossa* [AL31], reafirmando a influência desse estilo musical sobre o grupo, principalmente a figura de João Gilberto.

O rock também se faz muito presente nesse álbum. As peças *Se Chorar Beba a Lágrima*, *Eu não Procuo o Som* e *Barra Lúcifer* podem se entendidas como representantes deste estilo musical, todas com muitos solos de guitarras, velocidade e agressividade percussiva e vocal.

Possivelmente, com relação ao rock, o que mais chama à atenção em *Caia na Estrada e Perigas Ver* [AA8] é que o carnaval, campo que se abria cada vez mais para os Novos Baianos e, por isso mesmo, apresentava-se como demanda a ser suprida, não aparece nesse álbum em ritmo próprio do frevo carnavalesco, como na peça *Pombo Correio* de Moraes Moreira, mas interfaciado com o rock.

É necessário enfrentar um ponto delicado nesse momento de reflexão. O que se toma nesta pesquisa é que, pelo fato de os Novos Baianos terem alcançado circulação nacional e não serem percebidos como um conjunto musical *de carnaval*, no que diz respeito à recepção de seu trabalho, uma peça só poderia ser lida como de carnaval fora do contexto momesco se possuísse elementos que a configurassem como emblemática da festa – por exemplo, se fosse uma peça de frevo. Entretanto, quando estavam atuando no carnaval, todo o repertório da banda pode ser entendido como *música de carnaval* por estar envolvido no contexto da festa. Assim sendo, a análise que se desenvolve dos discos é sempre no sentido de entendê-los em sua esfera nacional de consumo e, quando se trata do carnaval, tudo que o grupo faz poderia ser entendido como um elemento que enriquece a festa baiana.

Continuando, a primeira peça na qual pode ser feita uma interpretação da presença do carnaval no álbum de 1976 é intitulada *Na Banguela* [AL32], a quarta faixa. Nessa composição, pode-se dizer que a presença do carnaval é tímida, aparecendo nas entrelinhas muito mais temática, que se faz perceber através de versos remetendo-se à cidade do Salvador e ao movimento de pular que os foliões desempenham durante o carnaval (“pule, pule, esqueça lá em Salvador”, “Se nem tudo é Salvador”) e, sobretudo, à presença marcante do ícone do carro sendo conduzido pela cidade, que pode ser lido como uma referência ao trio e seu trajeto.

Outra faixa que remete ao carnaval é *Rocarnaval*, faixa número 11 [AA8]. Nesse caso, a conexão é explícita, pois o nome da peça é exatamente a união entre as palavras

rock e carnaval. Mais uma vez, não se trata de um frevo carnavalesco, mas de um rock instrumental.

A possível interpretação que se desenvolve aqui é que o grupo estaria apresentando peças de rock como se fossem de carnaval (marcando a mudança que se operava na festa baiana, que agora não era mais hegemonizada pelos frevos elétricos ou batucadas, mas permitia um amplo repertório) e, principalmente, mostrando o rock, com toda sua velocidade, energia e agressividade, como aglutinador de elementos que estavam em sintonia com o processo de modernização do Carnaval. Por isso mesmo, faria sentido colocar peças de rock referentes ao carnaval naquele momento histórico.

Apesar do bom desempenho dos Novos Baianos no carnaval de 1976, percebe-se que o álbum *Caia na Estrada e Perigas Ver* [AA8] tem uma produção voltada para abarcar os diversos vetores que incorporavam a singular estratégia de legitimação desenvolvida até então, unindo rock, samba, baião, bossa nova, carnaval e outros elementos a partir da chave de entendimento de investigação que unia o moderno ao modernizado. A própria peça que leva o título do álbum, *Caia na Estrada e Perigas Ver* [AL33], pode ser entendida ritmicamente como uma levada que se configura como uma composição de diversos vetores musicais que vão desde baião¹⁶ ao rock, servindo bem ao propósito do grupo de se apresentar como uma banda eclética e tematicamente conectada à marcante irreverência característica do grupo.

O show que os Novos Baianos levam para o verão de Salvador em 1977 coincide com o espetáculo montado a partir do álbum de 1976 [AA8]. O jornal *A Tarde* de 3 de fevereiro de 1977 anuncia:

“Caia Na Estrada e Perigas Ver”, a partir de hoje até sábado, no Teatro Castro Alves, é o show que os Novos Baianos estarão apresentando que traz como crédito o sucesso obtido no Museu de Arte Moderna no Rio e no Teatro Tuca em São Paulo. Além de mostrar as novas músicas pertencentes ao LP que leva o título do show, claro, tudo no fim vira Carnaval [AJ38].

Enfim, a opção do grupo se mostrou em montar um espetáculo para expectativas de consumo em nível nacional, apresentando um repertório que abarcava diversos vetores musicais e acrescentava o elemento carnaval ao fim do mesmo – estratégia seguida inclusive nas apresentações na capital baiana fora do período do carnaval propriamente dito.

¹⁶ Talvez fosse mais apropriado se falar em xaxado com relação ao ritmo de *Caia na Estrada e Perigas Ver*. Entretanto, o termo baião é utilizado nesse trabalho sempre se referindo a um emblema que abrange tudo o que é produzido musicalmente e que possui o sertão nordestino como referência. Essa composição, em especial, possui um ritmo muito próximo ao executado na peça *Pagode Russo* de Luís Gonzaga.

Outro documento intrigante está no jornal *A Tarde* de 17 de fevereiro de 1977:

No Teatro Castro Alves, os Novos Baianos mostraram o mesmo espetáculo feito no Rio e São Paulo para um público mais elitizado, com agudo espírito crítico e de maior poder aquisitivo. Na Concha Acústica, os Novos Baianos não pensam em outra coisa a não ser proporcionar muita alegria ao povo, indiscriminadamente [AJ39].

Faz-se aí uma distinção entre públicos, o do Teatro Castro Alves, de gosto mais requintado, e o da Concha Acústica, de gosto mais popular – que provavelmente estaria associado à idéia de consumo fácil, massivo. Nesse contexto, os Novos Baianos apresentam trânsito fluente, o que mostra que a estratégia do grupo de se afirmar de diferentes formas através da conexão de múltiplos elementos musicais e culturais promovia ao mesmo o reconhecimento amplo por diferentes públicos.

Em 1977, os Novos Baianos ainda lançam o álbum *Praga de Baiano* [AA9], que se caracteriza por ter sido produzido como obra propriamente carnavalesca. A capa apresenta uma alegoria da festa soteropolitana, com caricaturas dos rostos dos Novos Baianos em cima do trio elétrico em comunhão com o excesso de cores vibrantes numa representação peculiar do carnaval baiano através da alegria e do transbordamento de energia que marcavam o espetáculo de rua [AF24].

O título do álbum é também o nome da peça de abertura, *Praga de Baiano*, e consiste num samba, que pode ser percebido como um ritmo praticamente universalizado no Brasil com trânsito em quase todos os estratos sociais e culturais. Isto lhe conferia o caráter de peça emblemática tanto dos trabalhos anteriores como daqueles do conjunto no carnaval. Assim, abria-se espaço que o álbum pudesse ser percebido como algo diferente na carreira do grupo, por ser tematicamente marcado pelo carnaval, sem apresentar rupturas com os outros álbuns. Evitava-se que os Novos Baianos pudessem ser classificados como banda de carnaval ao tempo que se apresentava um álbum carnavalesco. Essa estratégia de mudar sem romper entre um trabalho e outro pode ser percebida como um desdobramento da idéia de o grupo se apresentar como novo e inovador, mas, nesse ponto, atuando sobre a própria história do grupo.

Do ponto de vista da letra de *Praga de Baiano* [AL34], “é um samba quase autobiográfico que os ‘Novos Baianos’ fizeram lei do inquilinato – entre outras coisas – que foi um dos problemas mais constantes na vida do conjunto” [AJ40]. É verdade que a história do grupo foi marcada por problemas financeiros, mas, como sua postura sempre foi de irreverência, inclusive para com os problemas que enfrentavam – o que levou seus componentes a desenvolverem práticas tidas como próprias do malandro –,

pode-se dizer que *Praga de Baiano* é um produto desses fatores. Nesta peça, há também uma referência a característica carnavalesca da inversão, no qual homens se travestem de mulheres, o interior passa a ser exposto (como nas representações festivas das genitálias), a repressão sexual é relativizada, etc. (MOURA, 2001) – elementos que ressoam na letra da peça em questão em trechos como “vire tudo ao contrário” e “o pobre compre fiado e o rico adiantado”, como inversão também da ordem socioeconômica.

A maior parte das outras peças que compõem o álbum *Praga de Baiano* [AA9] tem ritmo de frevos carnavalesco, a grande novidade da obra dos Novos Baianos neste álbum. Em especial, a presença de composições como *Vassourinha*, de Matias da Rocha e Joana Batista Ramos, já consagrada por Dodô e Osmar no contexto do Carnaval soteropolitano.

Há também, em *Praga de Baiano* [AA9], uma versão de *Caia na Estrada e Perigas Ver* [AL33], mais uma vez mostrando o artifício de tecer releituras de seus próprios trabalhos a partir de novas demandas, atualizando-os – neste caso, a peça tema do álbum de 1976 ganha uma versão para o carnaval também.

Na peça *Campeão dos Campeões* [AL35], o grupo faz uma homenagem ao Esporte Clube Bahia, time de futebol de grande adesão popular na capital baiana, reafirmando a relação dos Novos Baianos com esse esporte e logrando ainda uma maior legitimação através da sintonia com a paixão popular por esse time.

A peça que melhor traduz a atuação dos Novos Baianos no carnaval baiano no ano de 1977 – e provavelmente com relação à primeira apresentação do trio elétrico Novos Baianos em 1976 também – é a número 11, do álbum *Praga de Baiano* [AA9], intitulada *Pout-pourri*¹⁷, uma coletânea de composições dos mais diferentes estilos agrupadas na mesma faixa transmutadas para o ritmo do frevo carnavalesco. As peças aí combinadas são *Refazenda*, de Gilberto Gil; *Os Mais Doces Bárbaros*, de Caetano Veloso; *Show Me the Way*, de Peter Frampton; e *Severina Xique-Xique*, de João Gonsalves e Genival Lacerda.

A partir dessa faixa, é possível entender que o grupo, no carnaval de Salvador, praticava experimentalismos radicais, construindo conexões entre peças dos mais deferentes estilos. Quando se fala em ampliação do repertório do carnaval a partir das novas possibilidades tecnológicas que o trio elétrico Novos Baianos inaugurou – e que a

¹⁷ *Pout-pourri* é uma técnica que consiste em agregar diferentes composições de forma contínua na passagem de uma para a outra, reunindo-as numa mesma faixa.

banda soube trabalhar em suas apresentações –, a faixa *Pout-pourri* pode ser tomada como uma amostra significativa para a compreensão do processo da modernização do carnaval de Salvador na segunda metade da década de 1970.

É possível afirmar que, a partir de meados do ano de 1977, os Novos Baianos já haviam consolidado considerável inserção no carnaval soteropolitano, ao ponto de passarem a elaborar seus álbuns visando prioritariamente o carnaval.

Por outro lado, não se pode falar que o trabalho dos Novos Baianos ficou reduzido ao carnaval. A atuação do grupo no próprio carnaval sempre correspondeu a uma ampliação de sua obra artística, que foi complementada pela festa soteropolitana. Os Novos Baianos não se reduziram à festa; acrescentaram mais um elemento aos tantos já presentes nos seus trabalhos. Pode-se afirmar, assim, que o carnaval não reduz a obra dos Novos Baianos; antes, a enriquece.

Em função dessa complexa forma de atuar, a legitimação dos Novos Baianos no carnaval de Salvador alcançou ótimos resultados, ao ponto de *A Tarde* de 8 fevereiro de 1978 veicular uma reportagem com o título: “O Trio dos Novos Baianos foi o melhor do carnaval” [AJ41], na qual expõe a atuação do grupo no carnaval baiano.

Em 1979, comemoram-se 10 anos de carreira dos Novos Baianos. O grupo celebra esse evento com um novo show, *Farol da Barra*, que também é o título do álbum gravado no final de 1978 [AA10].

Segundo Galvão, *Farol da Barra* “surge exatamente no momento da desraização da música popular brasileira. No momento em que muitos dos nossos teatros são transformados em discotecas, este trabalho é uma conscientização da música” [AJ42]. A fala do mentor dos Novos Baianos dá a entender que o álbum lançado em 1978 [AA10] não possui interface com a chama música de discoteca, a *dancing music*. Entretanto, não é isso que se percebe.

O álbum possui, sim, uma conexão com as peças comumente executadas em discotecas naquele período, que podem ser identificadas a partir de seus ritmos dançantes e percebidos como próprios dos EUA, embora haja diferença entre peças executadas em discoteca (que podem ser quaisquer) e peças percebidas como *de discoteca* (que emblematizam e encarnam o evento).

Há pelo menos três faixas em *Farol da Barra* que poderiam ser percebidas como *de discoteca*: a faixa 3, *Straight-Flush* [AL36], lenta, própria para ser dançada por um casal; a faixa 5, *Welcome*, instrumental, que pode lida como um *jazz* com elementos do

rock; e a faixa 12, *Boogie Woogie do Rato* [AL37], que é uma mistura entre o *boogie woogie*, espécie de *blues* muito consumido nos EUA nos anos 30 e 40, representado por nomes como Peter Johnson, Albert Ammons e Little Richard, e o samba brasileiro. Ora, todas essas peças levam o título em inglês, são dançantes e fazem referência a ritmos americanos. Como afirmar que estas peças não estão relacionadas à demanda gerada pela moda das discotecas no Brasil? Ainda mais, os Novos Baianos se caracterizam por sempre investirem nas novidades no mundo da música; seria contraditório afirmar que exatamente algo novo seria incompatível com a produção desses artistas.

Também se pode observar que o grupo volta a investir em composições clássicas da produção nacional – como é o caso de *Isto Aqui o que É?* [AL38], de Ari Barroso, e *Lá Vem a Baiana* [AL29], de Dorival Caymmi, respectivamente faixa 2 e 7 do álbum de 1978 [AA10] – modernizando-as.

Há também a presença do rock, do baião e de outros vetores musicais em *Farol da Barra* [AA10], caracterizando a estratégia de legitimação do grupo no campo da música nacional, construindo interfaces de ritmos, estilos, poéticas e épocas. Os Novos Baianos se destacavam exatamente por saberem construir conexões entre elementos diferentes de forma harmônica e palatável para diferentes públicos.

Um elemento que chama atenção no repertório desse álbum é sua relação com o carnaval. Não há presença dos frevos elétricos que dominaram o trabalho de 1977 [AA9], o que mostra que, por um lado, o álbum de 1977 se configura mesmo como uma homenagem ao carnaval soteropolitano e, por outro, os Novos Baianos não haviam abandonado sua postura de trabalhar voltados para o mercado nacional, sem reduzi-lo ao carnaval baiano, embora houvesse referências ao mesmo no álbum de 1978 [AA10]. Esse dado só volta a reafirmar a velocidade frenética com que o grupo produzia mudanças entre um trabalho e outro, mostrando que a estratégia seguida num ano sofria alterações no seguinte, embora não se possa afirmar que houve rompimentos nas propostas de um trabalho para o outro.

É certo que o frevo elétrico comumente associado ao trabalhado do Trio Elétrico Dodô e Osmar não se fez presente em *Farol da Barra* [AA10], mas o carnaval constava sim como componente deste trabalho. Em 1978, a grande novidade operada no trio elétrico estava voltada para a conexão entre elementos de matriz africana com o repertório do trio eletrizado.

Moraes Moreira, em parceria com Antônio Risério e Fausto Nilo, levou o ritmo ijexá para cima do trio, inaugurando uma nova configuração de ritmos

e estilos no Carnaval de Salvador. O desempenho de Antônio Risério foi fundamental no agenciamento desta interface, formatando elementos da tradição dos orixás em forma de poema pronto para ser trieletrizado. Um equívoco freqüente na historiografia desse processo consiste em afirmar, simplificarmente, que Moraes Moreira foi influenciado pelos blocos afro. Ora, Moraes e Risério estavam atentos ao movimento mais amplo a que chamo *afro*. O ijexá não é um ritmo praticado nos blocos afro, e sim nos afoxés e candomblés, e teve um impacto muito mais efetivo na obra de Moraes que a levada do bloco afro (MOURA, 2001, p.216).

Acompanhando essa novidade, os Novos Baianos apresentam a peça *Alibabá Alibabou*, faixa 8 do álbum *Farol da Barra* [AA10], também cantada pelo bloco de índio Apaches do Tororó no carnaval de 1979 [AJ43]. Pode ser lida como uma composição que conecta diferentes vetores do carnaval soteropolitano: a referência ao oriente fantástico através da figura de Ali Babá (do clássico *Ali Babá e os Quarenta ladrões*, de *As Mil e Uma Noites*); a convergência cômica e irreverente do grupo através da associação Alibabá alibabou (ou “ali babou”); e a inserção da referência à África através de elementos do ijexá em comunhão com arranjos de instrumentos de sopro comumente percebidos como emblemáticos do Caribe, ou seja, apresentando uma peça em harmonia com diferentes vetores que faziam parte do carnaval naquele momento.

Comemorando os 10 anos de carreira dos Novos Baianos, o jornal *A Tarde* realiza uma entrevista com Paulinho Boca de Cantor. Para este, as principais mudanças nos Novos Baianos seriam: a infra-estrutura que eles tinham conseguido montar, amenizando os problemas com empresários; a decadência da denominação “comunidade” para defini-los – que, segundo o cantor, seria uma coisa de *hippie*, salientando que todos da banda já tinham comprado carro e telefone – e a constatação de que eles já não moravam mais juntos, problema ocasionado pelo grande número de filhos dos componentes. Dessa forma, impôs-se a necessidade de morar separado, pois alguns integrantes eram solteiros e a vida em família exigia um ambiente especial, embora o cantor informe também que era projeto dos Novos Baianos adquirir um sítio no qual poderiam voltar a viver todos no mesmo espaço [AJ44].

Percebe-se o quanto os Novos Baianos tinham mudado. O grupo já não se percebia mais como uma grande família que orientava sua vivência a partir de idéias como o desapego material ou a perspectiva imediatista de aproveitar cada instante sem se preocupar com o futuro. Houve uma alteração na forma desses artistas se organizarem enquanto coletivo. Talvez faça sentido falar na alteração de um *ethos* ou um *habitus* (na gramática de Bourdieu), mas o que se evidencia é que havia se operado uma mudança nos próprios contornos do que seriam os Novos Baianos. Se no passado

foi possível afirmar que o grupo chegou a ser mais que uma banda – também uma família e um time de futebol –, em 1979, é mais correto afirmar que os Novos Baianos já haviam voltado a ser apenas uma banda. Não havia a percepção da existência de uma grande família que abarcava a todos, mas de núcleos familiares consolidados separadamente, em que os integrantes se relacionavam com outras famílias a partir do trabalho de seus chefes, pais ou mães – cada qual cuidando dos seus dependentes, visando suprir as necessidades materiais e sociais do seu núcleo.

O projeto de os Novos Baianos comprarem um sítio para voltarem a morar juntos, explicitado por Paulinho Boca de Cantor, nunca se concretizou. O processo de fragmentação do grupo, que mostrou seus primeiros indícios com a crise ocasionada pela saída de Moraes Moreira em 1975, consolidou-se no final de 1979.

Aos fatores já elencados – o nascimento dos filhos, o aumento das necessidades materiais, a reorganização do coletivo em núcleos familiares restritos, o abandono de idéias como o desapego material –, somaram-se o surgimento de novas possibilidades de carreiras individuais por parte dos integrantes do grupo.

Em 1980, foi a vez de Baby e Pepeu saírem, por causa da ignorância do sistema empresarial brasileiro no mundo do disco. A coisa poderia ter sido feita sem a extinção do grupo, que deveria ficar para grandes apresentações anuais, ou ano sim, ano não, e permitindo que as carreiras individuais se desenvolvessem. Com a saída de Baby e Pepeu, o grupo não tinha mais ânimo para continuar. Em seus últimos meses, ainda conseguimos manter uma união capaz de apresentações e gravação do LP Farol da Barra, graças à nova ordem interna, que atribuía um cachê diferenciado em função da valorização das estrelas do grupo. Uma espécie de perestroika no neo-socialismo novo baiano. Caso as gravadoras naquele momento fossem dirigidas de forma mais inteligente, as carreiras individuais tomariam corpo porque eram irreversíveis, e o grupo poderia ser aproveitado em grandes eventos, e até com a volta de Moraes (GALVÃO, 1997, p. 172).

Enfim, o abandono da própria idéia de igualdade entre os integrantes da banda, cada um deles remunerado proporcionalmente ao seu prestígio individual, é por demais indício de que os contornos dos Novos Baianos já haviam sido alterados de tal forma que o elemento que ainda os mantinha unidos era o profissional-financeiro; e observe-se que este elemento se mostrou enfraquecido perante o surgimento das carreiras individuais.

Sendo assim, o grupo se dissolve oficialmente em 1979.

Os Novos Baianos continuaram a se apresentar no carnaval de Salvador nos anos seguintes. A expectativa de Galvão no sentido de o grupo continuar a se reunir, apesar

de não aparentar perceber isso, concretizou-se. Suas apresentações na festa de Momo se estenderam até 1985. A foto [A26] dá exemplo do que era o grupo no carnaval de Salvador: um trio que conduz uma multidão de foliões unidos pela alegria e pela música.

Voltaram também a se reunir em ocasiões especiais, como em 1997, quando gravaram um álbum ao vivo.

Essas reuniões, por sua vez, podem ser percebidas como eventos de cunho comercial em função da demanda proporcionada pelos fãs; eventos que acontecem como se os integrantes dos Novos Baianos estivessem realizando uma homenagem ao próprio grupo em sua configuração na década de 70. Naquele período, o nome Novos Baianos significava um elaboração coletiva em especial, talvez umas das mais emblemáticas da juventude brasileira dos anos 70.

De certa forma, a história dos Novos Baianos continuou a se desenvolver mesmo após a dissolução do grupo. A partir dos anos 90, algumas peças do repertório da banda, principalmente aquelas apresentadas no álbum *Acabou Chorare* [AA4], passam a ser consideradas por diversos críticos musicais como de singular importância para a Música Popular Brasileira. É o caso de Marcos Napolitano (2005), Jairo Severiano (2008) e Ana Maria Bahiana (2006), entre outros.

Uma interpretação possível para essa recuperação é que os próprios contornos do que seria a MPB se alteraram de tal modo a identificar, no repertório dos Novos Baianos, formas musicais do que seria a atual MPB 30 anos antes que tal configuração fosse elaborada. Ou seja, a inclusão tardia do nome dos Novos Baianos no rol glorioso da MPB acontece em virtude do reconhecimento, na sua obra, de elementos que viriam a ser processados por artistas, críticos e estudiosos da MPB depois que o grupo havia se desfeito. Determinadas experimentações dos Novos Baianos, como a elaboração de peças que apresentavam simultaneamente rock e samba, passaram a ser tidas como algo de qualidade nos anos 90, a partir da nova configuração que a MPB apresentou nesse período.

Assim sendo, um repertório seletivo dos Novos Baianos foi recuperado como algo que estava em perfeita sintonia com a MPB, em sua configuração mais recente, mas tendo sido composto 30 anos antes. Dessa forma, artistas como Marisa Monte fazem referência aos trabalhos dos Novos Baianos como algo que sempre foi importante para a MPB, ainda que isto tenha acontecido apenas recentemente.

A nova configuração da MPB toma, na atualidade, os Novos Baianos como uma referência de passado, elaborando essa ancestralidade no presente, relendo os trabalhos do grupo a partir de um novo referencial, construindo uma unidade no que antes era visto como uma colcha de retalhos e – talvez não haja forma melhor de explicar tal fenômeno – inventando uma tradição.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo sobre os Novos Baianos tomou os trabalhos artísticos desse grupo musical como sua atuação no campo da música brasileira.

Uma vez que este pressuposto foi evidenciado, havia um conjunto de produtos desse grupo consideravelmente diferentes entre si. Sendo assim, em se tratando de uma pesquisa no âmbito da História, cada um dos álbuns foi tomado como um produto singular da atuação dos mesmos no campo artístico.

Tentou-se evitar generalizações totalizantes sobre o objeto, preferindo-se investigar o seu processo de mudança ocorrido ao longo do tempo. Dessa forma, o mais importante foi tentar elaborar uma interpretação que desse conta dos motivos de cada mudança na trajetória dos Novos Baianos.

Entre 1969 e 1979, o que se observou foi o processo de organização e desorganização de um coletivo específico. Esse processo está intensa e profundamente relacionado a um modo de vida que se constitui no contexto da década de 1960, no qual diversos vetores se conectaram formando um tipo de atuação na sociedade.

O contexto acima diz respeito ao impacto do golpe militar de 1964 na sociedade brasileira, com o acirramento das disputas políticas, tanto dos indivíduos que estavam do lado do movimento golpista, anti-comunista e dos “bons valores”, cujo discurso estava voltado para a defesa da família, religião, etc., quanto dos seus opositores, aqueles que lutavam pela democratização do país ou pelo sonho da revolução socialista. De qualquer modo, é um período marcado pela radicalização de ambos os pólos.

O modo de vida com o qual os integrantes dos Novos Baianos se identificaram pode ser tomado como uma forma de agir socialmente fortemente relacionada ao ícone da negação. Se o problema era econômico, negavam-se as necessidades de consumo; se o problema era a exploração do trabalhador, negava-se o trabalho; se o problema era político, negava-se o poder; se o problema era comportamental, negavam-se os valores convencionais. O movimento que melhor expressa esse tipo de atitude é o movimento *hippie*. Os *hippies* foram o grupo que mais incorporou essas posturas, elaborando um estilo de vida comunitário, naturalista, voltado para a felicidade, para a não regularidade do trabalho ou a construção de objetivos futuros, a liberdade sexual e comportamental, o consumo de drogas e outros elementos.

Apesar de nunca terem se auto-denominado *hippies*, os Novos Baianos compartilhavam de vários desses vetores comportamentais. E são esses vetores que configuram a marca singular dos Novos Baianos enquanto coletividade.

O conjunto se une a partir do sonho de montar uma banda e seguir a carreira artística, mas foi o modo especial de se perceberem enquanto grupo e os elementos que organizavam seus contornos que os configuraram como uma coletividade singular.

Entre 1969 e 1979, a trajetória da banda pode ser compreendida a partir de três períodos marcantes: 1969-1971, o momento de constituição desse coletivo; 1972-1974, quando se percebe essa coletividade de forma consistente; e 1975-1979, marcado pela desorganização desse mesmo coletivo.

Do ponto de vista da atuação dos Novos Baianos no *campo artístico*, identificou-se uma série de estratégias que marcaram a trajetória dos músicos através das quais o grupo construiu sua legitimidade.

A primeira dessas estratégias pode ser entendida como a opção do grupo de se apresentar através do ícone do novo, da novidade, da vanguarda. É esse fator que os mantém em conexão com ritmos como o rock – marcando a banda como algo que se define como jovem.

A partir de 1972, percebe-se que o grupo passa a se apresentar também como artistas marcados pelo ícone da modernização, da inovação, da continuidade da tradição musical brasileira. É a partir desse elemento que os Novos Baianos passam a gravar peças clássicas do repertório popular nacional, como *Brasil Pandeiro*, de Assis Valente, e *Brasileirinho*, de Waldir Azevedo e Pereira da Costa.

Outro mecanismo utilizado pelo grupo – e por aqueles que se propunham a legitimá-los, como alguns jornalistas – é a associação. Este mecanismo permitia valorizar o grupo a partir da relação dos mesmos com outros artistas já legitimados, como João Gilberto e Caetano Veloso.

A desqualificação também é uma estratégia de legitimação utilizada pelos Novos Baianos, que consistia em buscar deslegitimar o que pudesse vir a comprometê-los, como no caso da participação do grupo no Festival da Record em 1969, no qual justificam seu insucesso desqualificando o júri e o próprio evento.

O hibridismo musical pode ser percebido como outra estratégia de legitimação do grupo, que consistia em apresentar num mesmo álbum ou composição peças de diferentes estilos, como rock e samba, o que permitia que os Novos Baianos alcançassem diferentes públicos.

O mecanismo utilizado pelo grupo que mais se apresenta como especial é a reconfiguração histórica. Essa consiste em reformular a versão oficial que o grupo mantinha sobre o seu próprio passado a partir de novas demandas. Esse elemento pode ser percebido de diferentes formas na obra dos Novos Baianos, como através da regravação dos seus trabalhos no intento de atualizá-los ou na valorização, no presente, de elementos que no passado não fizeram parte da versão oficial que o próprio grupo formulou sobre si – como a relação dos Novos Baianos com João Gilberto, que pode ser considerada hiperdimensionada nas versões atuais da história que os músicos formulam de si, em função da demanda atual da legitimação do grupo como MPB.

O processo de consolidação dos Novos Baianos é complexo. O grupo atuava em diversas arenas e mudava essa atuação ao longo do tempo, inserindo-se em novas arenas. Assim sendo, há uma crescente ampliação dos espaços no campo musical ao qual o grupo estava relacionado, o último deles sendo a inserção dos mesmos no carnaval de Salvador.

O que se apresentou como mais importante para esta pesquisa foi tentar perceber as diversas configurações dos Novos Baianos e tentar explicar a sua contínua mudança.

Essa tarefa está embasada na tentativa de superar a oposição simples entre a investigação sincrônica e a diacrônica. Por isso mesmo, cada configuração do grupo foi analisada como algo provisório, em mudança.

A elaboração dos Novos Baianos enquanto coletividade, cujos contornos estão definidos pelos ícones emblemáticos da chama geração *do desbunde*, esgota-se no fim dos anos 70.

O que persiste após esse período com o nome de Novos Baianos é um grupo musical que se reúne no carnaval até 1985 e, depois disto, só em algumas poucas ocasiões especiais. Tais reuniões são produzidas por demandas profissionais.

A conclusão a que se chega é que a legitimação dos Novos Baianos se constrói em função de o grupo conseguir apresentar inovações constantes ao longo de seus trabalhos, mantendo uma conexão com os trabalhos anteriores, o que permitiu a união do novo e do antigo como múltiplas faces dos mesmos artistas.

7 REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: _____. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

BAHIANA, Ana Maria. **Almanaque Anos 70**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. Porto Alegre: Unisinos, 2003

BRASIL, **Ato Institucional nº 1**, de 9 de abril de 1964.

_____. **Ato Institucional nº 5**, de 13 de dezembro de 1968.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 8, 1970.

CABRAL, Sérgio – **As Escolas de samba no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre certezas e incertezas. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

_____. Cultura Popular: revisando um conceito historiográfico. In: **Ensaio Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 8, n.16, p. 179-192, 1995. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/172.pdf>>, Acesso em: 02 out. 2007.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

DIAS, Lucy. **Anos 70**: enquanto corria a barca. São Paulo: Senac, 2001.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Martins Fontes. 2003.

_____. **O suicídio**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador 1**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1990.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 17 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento das prisões**. Petrópolis: Vozes, 1987.
- _____. **História da sexualidade 1**. A vontade de saber. 17 ed. São Paulo: Graal, 2006.
- GALVÃO, Luiz. **Anos 70: Novos e Baianos**. São Paulo: Editora 34, 1997
- GINZBURG, Carlo. **O Queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- GÓES, Fred de. **O País do Carnaval Elétrico**. Salvador: Corrupio, 1982. 122p. Coleção Baianada, vol. 4.
- _____. **50 anos de trio elétrico**. Salvador : Corrupio, 2000. 168 p.
- GOTTSCHALL, Carlota. **Cidade e identidade cultural: um estudo de caso da convergência entre cultura de massa e cultura popular no Shopping Iguatemi**. Salvador, 2000. 110 p. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Culturas Contemporâneas/UFBA.
- HOBBSAWM, Eric; RANCER, Terence. **A invenção das tradições**. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra Editora, 2002.
- MOURA, Milton. **Carnaval e Baianidade: Arestas e Curvas na Coreografia de Identidades do Carnaval de Salvador**. Tese de Doutorado em Comunicação e Culturas Contemporâneas, UFBA, 2001.
- MOREIRA, Moraes. **A história dos Novos Baianos e outros versos**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.
- NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova à Tropicália**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana (Orgs). **MPB em discussão: entrevistas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006
- NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**. História Cultural da Música Popular. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- _____. **A invenção da Música Popular Brasileira: um campo de reflexão para a história social**. Disponível em: <http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-5628413_ITM>. Acesso em 20 mar. 2009.

- _____. **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. Disponível em:
<<http://www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/articulos/Napolitano.pdf>>. Acesso: 31 mar. 2008.
- NAPOLITANO, Marcos & WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o Samba é Samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 20, n. 39, p. 167-189, 2000.
- PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. **História**, São Paulo, v.22, n. 1, p. Oitava Divisão-113. 2003.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- RISÉRIO, Antônio. Bahia com "H" - Uma Leitura da Cultura Baiana. In: REIS, João José (org.). **Escravidão e Invenção da Liberdade**: Estudos sobre o Negro no Brasil. São Paulo : Brasiliense, 1988. p. 143-165.
- SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**. Das origens à modernidade. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- SOUZA, Ricardo Luiz de. Modernismo e cultura popular: o projeto estético de Mário de Andrade. **Mediações: Revista de ciências sociais**. Londrina, v. 1, p.84-104, jan/jun. 1996
- THOMPSON, E. P. **Costumes em comum**: estudo sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das letras, 1998.
- VENTURA, Zuenir. **1968**: o ano que não terminou. 3 ed. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.
- VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar/ ed. UFRJ. 1995.
- WACQUANT, Loïc. Mapear o campo artístico. **Sociologia, Problemas e Práticas**. Lisboa: CIES-ISCTE / CELTA, nº 48, p. 117-123, set. 2005. Disponível em:
<<http://www.scielo.oces.mctes.pt/pdf/spp/n48/n48a08.pdf>>. Acesso em: 21 ago. 2007.
- WEBER, Max. **Economia e Sociedade**: fundamentos da sociologia compreensiva. 4 ed. Brasília: UnB, 2004. Vol. 1.

Sites:

http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/proibido_discurso.php>, Acesso em 12 maio 2009.

<<http://pencadediscos.blogspot.com/2007/06/novos-baianos-ensaio-tv-cultura-1973.html>.> Acesso em 22 nov. 2008

8 ANEXOS

8.1 AA – ANEXOS DE ÁLBUNS

Código	Referência
AA1	Novos Baianos. É Ferro na Boneca! LP, RGE, 1970
AA2	Novos Baianos. Novos Bahianos. Cs, RGE, 1970
AA3	Novos Baianos. Novos Bahianos + Baby Consuelo no Final do Juízo. Philips, Cs, 1971.
AA4	Novos Baianos. Acabou chorare. Lp Som Livre, 1972
AA5	Novos Baianos. Novos Baianos F.C. Lp Continental, 1973
AA6	Novos Baianos. Linguagem do Alunte. Lp Continental, 1974
AA7	Novos Baianos. Vamos pro mundo. Lp Som Livre, 1974
AA8	Novos Baianos. Caia na estrada e perigas ver. Lp Tapeçar, 1976
AA9	Novos Baianos. Praga de baiano. Lp Tapeçar, 1977
AA10	Novos Baianos. Farol da barra. Lp CBS, 1978

8.2 AF – ANEXO DE FOTOS

AF1 – “Desembarque dos Bichos após o Dilúvio Universal” estará hoje no Vila Velha. **Jornal da Bahia**. Salvador. 07 ago. 1969



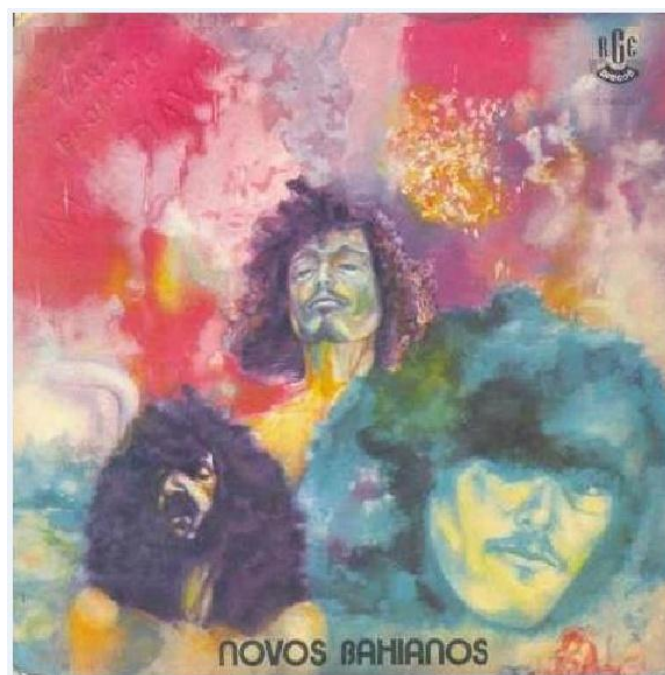
AF2 - Os “Bichos” desembarcarão no sul. **Jornal da Bahia**. Salvador. 14-15 set. 1969.



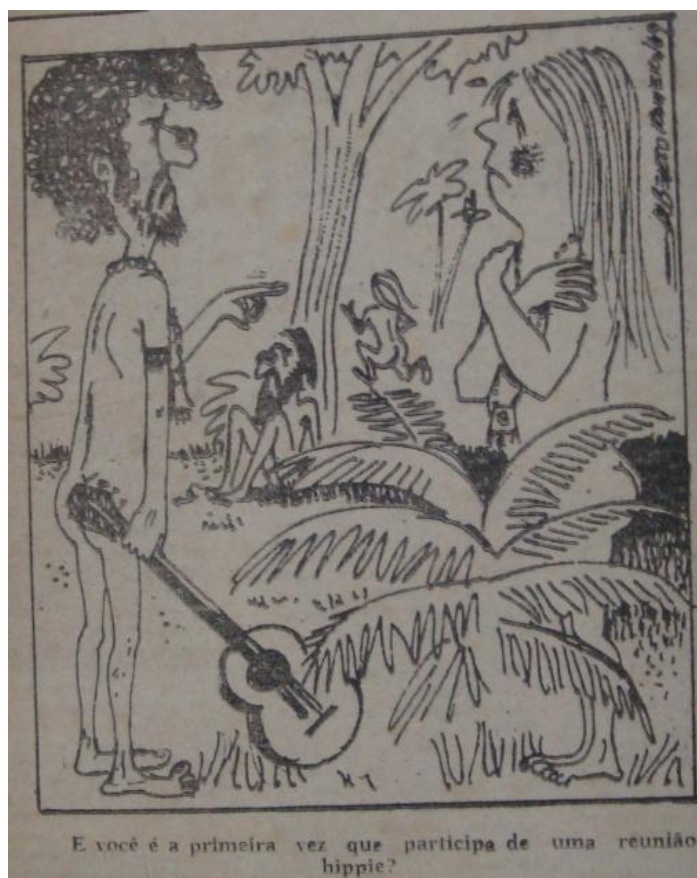
AF3 – Novos Baianos. **É Ferro na Boneca!** RGE, Lp, 1970



AF4 – Novos Baianos. **Novos Bahianos.** RGE, Cs, 1970



AF5 – **Jornal da Bahia**. 1 nov. 1969.



AF6 - “Hippies” contra o decoro público na Avenida Sete. **A Tarde**. Salvador. 4 nov. 1969



AF7 – **Jornal da Bahia**. 8. nov. 1969.



AF8 – Paulinho Boca de Cantor preso com violão e tudo. **Jornal da Bahia**. Salvador. 4
nov. 1970



AF9 – “Novos Baianos” curtem tesoura. **Jornal da Bahia**. Salvador. 10 nov. 1970.



AF10 – Novos Baianos vão deixar o Brasil. **Jornal da Bahia**. Salvador. 11 nov. 1970.



Nem os empresários escapam da fúria de Gutemberg. Baby mostrou que não é hippie: chocou-se com a prisão;

AF11 – “Novos Baianos” deixarão o país. **Jornal da Bahia**. Salvador. 13 nov. 1970.



AF12 – Novos Baianos. **Novos Bahianos + Baby Consuelo no Final do Juízo**, Philips, CS, 1971.



AF13 – RIBEIRO, Solano. **N.B.F.C.** 1973 (00:05:41)



AF14 – RIBEIRO, Solano. **N.B.F.C.** 1973 (00:03:51)



AF15 – RIBEIRO, Solano. **N.B.F.C.** 1973 (00:20:53)



AF16 – RIBEIRO, Solano. . **N.B.F.C.** 1973 (00:31:11)



AF17 – RIBEIRO, Solano. N.B.F.C. 1973 (00:14:54)



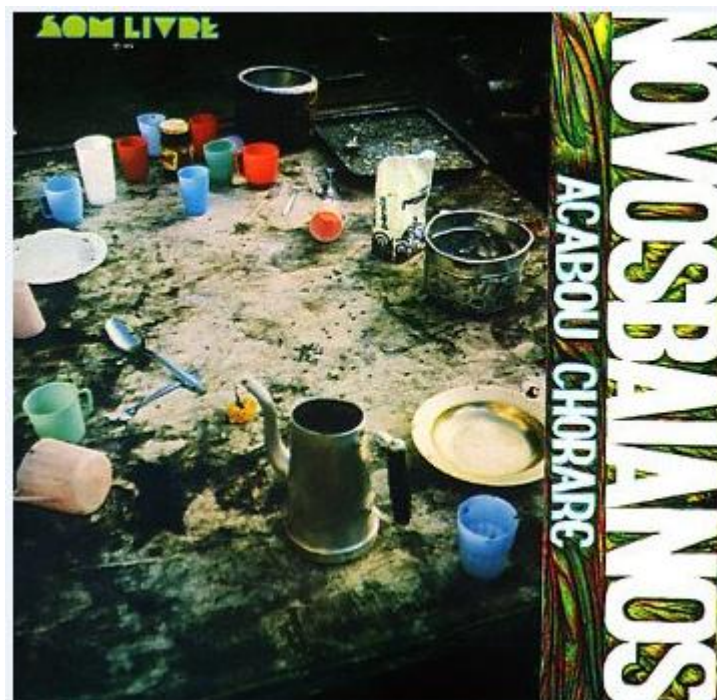
AF18 – RIBEIRO, Solano. N.B.F.C. 1973
(00:10:17)



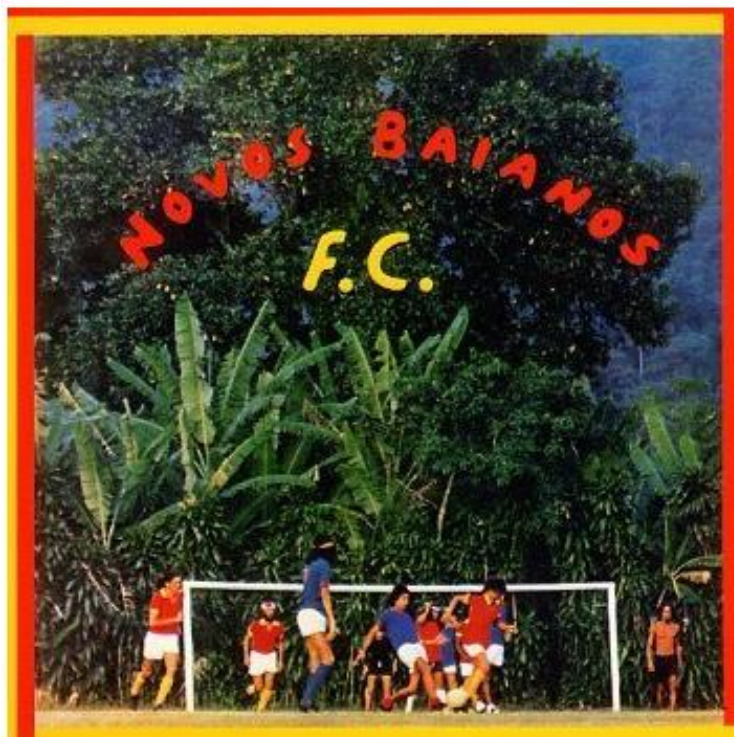
AF19 – RIBEIRO, Solano. **N.B.F.C.** 1973 (00:22:19)



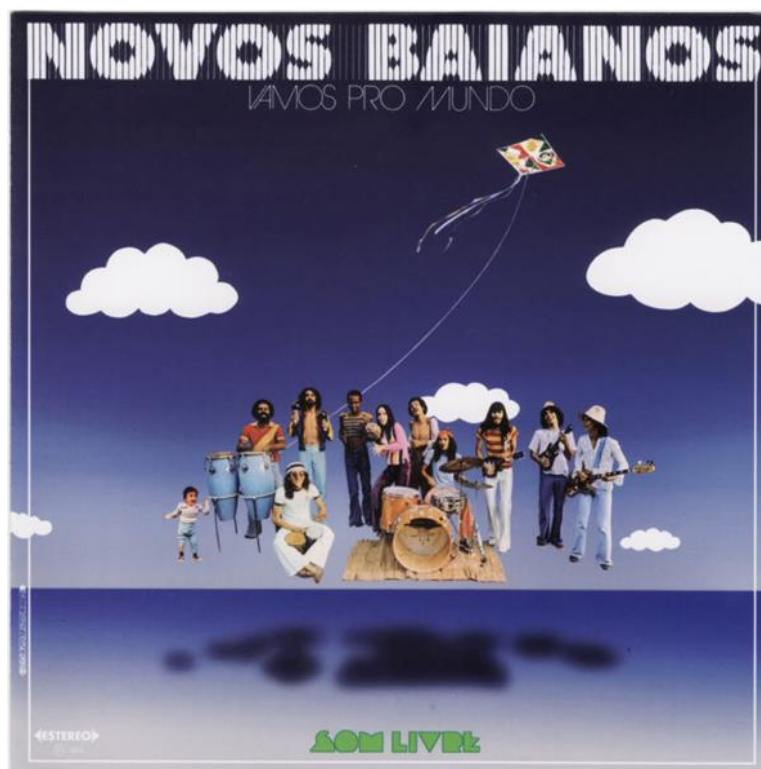
AF20 – Novos Baianos. **Acabou Chorare.** Lp Som Livre, 1972.



AF21 – Novos Baianos. **Novos Baianos F. C.** Lp Continental, 1973.



AF22 – Novos Baianos. **Vamos pro Mundo.** Lp Tapeçar, 1976.



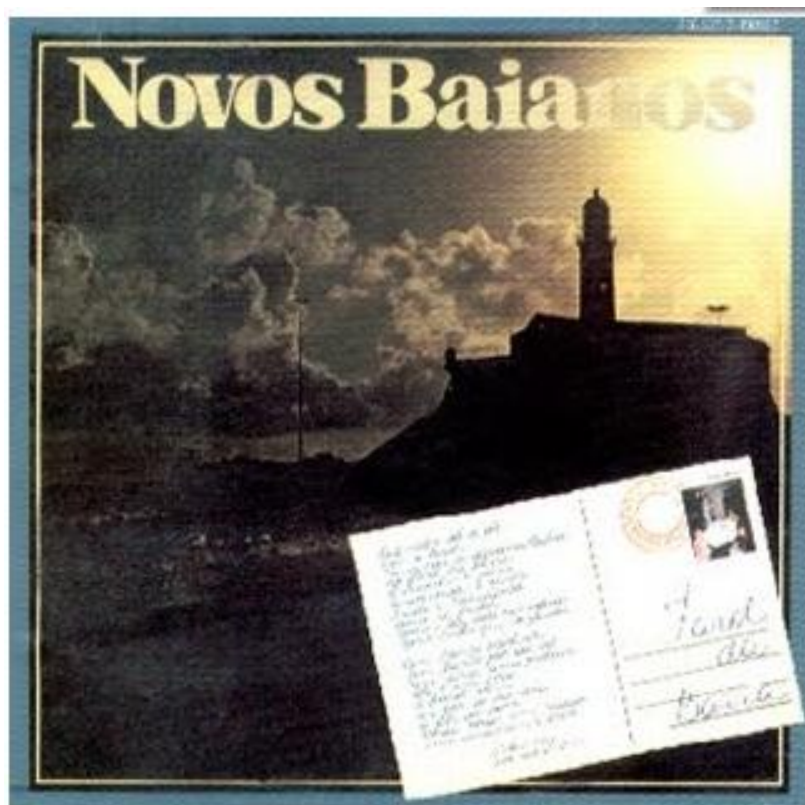
AF23 - Novos Baianos. **Caia na Estrada e Perigas Ver**. Lp Tapeçar, 1976.



AF24 - Novos Baianos. **Praga de Baiano**. Lp Tapeçar, 1977.



AF25 - Novos Baianos. **Farol da Barra**. Lp CBS, 1978.



AF26 – Os Novos Baianos no carnaval de Salvador, ano 1980. - Fundação Gregório de Matos.



8.3 AJ – ANEXO DE JORNAIS

Código	Referência
AJ1	“Desembarque dos Bichos após o Dilúvio Universal” estará hoje no Vila Velha. Jornal da Bahia . Salvador. 07 ago. 1969.
AJ2	Os “Bichos” desembarcarão no sul. Jornal da Bahia . Salvador. 14-15 set. 1969.
AJ3	“Novos Baianos” substituem no Sul a Caetano e Gil. A Tarde . Salvador. 8 jan. 1970.
AJ4	Morte de Sharon, uma cena de Polanski. Jornal da Bahia . Salvador. 13 ago. 1969.
AJ5	A epidemia dos “Hippies”. A Tarde . Salvador. 4 out. 1969.
AJ6	“Hippies” vem em busca de lugar primitivo para instalar seu atelier. Jornal da Bahia . Salvador. 8 out. 1969.
AJ7	Novo mal. Jornal da Bahia . Salvador. 1 nov. 1969.
AJ8	Delegado de Costumes dá uma engrossada contra o festival dos ‘Hippies’. Jornal da Bahia . Salvador. 2-3 nov. 1969.
AJ9	Hippies para Gal são lindos e maravilhosos. A Tarde . Salvador. 3 nov. 1969.
AJ10	“Hippies” contra o decoro público na Avenida Sete. A Tarde . Salvador. 4 nov. 1969.
AJ11	Eles também tomam banho e Loecrícia está doidona. Jornal da Bahia . Salvador. 4 nov. 1969.
AJ12	Polícia dá combate aos ‘Hippies’ e prende mais nove no Morro do Cristo. Jornal da Bahia . Salvador. 5 nov. 1969.
AJ13	Governo fecha as portas e diz não ao festival dos hippies. Jornal da Bahia . Salvador. 6 nov. 1969.
AJ14	Hippies abusaram e perderam o festival. A Tarde . Salvador. 8 nov. 1969.
AJ15	Hippie diz porque fez chacina. Jornal da Bahia . Salvador. 10 dez. 1969.

AJ16	Paulinho Boca de Cantor preso com violão e tudo. Jornal da Bahia . Salvador. 4 nov. 1970.
AJ17	“Novos Baianos” curtem tesoura. Jornal da Bahia . Salvador. 10 nov. 1970.
AJ18	Raspam a cabeça dos Novos Baianos. Jornal da Bahia . Salvador. 10 nov. 1970.
AJ19	Novos Baianos vão deixar o Brasil. Jornal da Bahia . Salvador. 11 nov. 1970.
AJ20	“Novos Baianos” deixarão o país. Jornal da Bahia . Salvador. 13 nov. 1970.
AJ21	Carta traz despedida dos Novos Baianos. Jornal da Bahia . Salvador. 13 nov. 1970.
AJ22	Novos Baianos encontram em Arembepe um paraíso. Jornal da Bahia . Salvador. 26 nov. 1970.
AJ23	Pop Som. A Tarde . Salvador. 29 fev. 1972.
AJ24	Happening. A Tarde . Salvador. 4 mar. 1972.
AJ25	Pop Som: Elogios. A Tarde . 13 mar. 1972.
AJ26	Pop Som: Novos Baianos. A Tarde . 29 jan. 1973.
AJ27	Pop Som. A Tarde . 21 fev. 1973.
AJ28	Pop Som: Tradição. A Tarde . 2 mar. 1973
AJ29	Show do “Novos Baianos”. A Tarde . 14 mar. 1973.
AJ30	Novos Baianos no jubileu de Dodô e Osmar. A Tarde . 28 jan. 1975.
AJ31	Novos Baianos no Campo da Graça. A Tarde . 4 fev. 1975.
AJ32	Shows. A Tarde . 5 fev. 1976.
AJ33	Show dos Novos Baianos de hoje até o dia oito. A Tarde . 6 fev. 1976.
AJ34	De Zirigdum a Gil e Caetano. Eis o show. A Tarde . 7 fev. 1976.
AJ35	Novos Baianos irão realizar um sonho: tocar em um trio. A Tarde . 21 fev. 1976.
AJ36	Acabou Chorare. Correio da Bahia . 2 set. 2007.
AJ37	Novos Baianos reunidos para resgatar o brilho da Castro Alves. A Tarde . 22. Fev. 2006.
AJ38	Música Popular: Novos Baianos. A Tarde . 3 fev. 1977.
AJ39	Música Popular: Novos baianos. A Tarde . 17 fev. 1977.

AJ40	Os “Novos Baianos” apresentam show na Concha Acústica. A Tarde . 1 fev. 1977.
AJ41	O Trio dos Novos Baianos foi o melhor do carnaval. A Tarde . 8 fev. 1978.
AJ42	A história de quatro baianos criativos. A Tarde . 24 fev. 1979.
AJ43	Shows. A Tarde . 21 fev. 1979.
AJ44	Dez anos de resistência e qualidade musical. A Tarde . 13 jan. 1979.

8.4 AL – ANEXO DE LETRAS

AL1. De Vera

(Novos Baianos, **É ferro na Boneca!** RGE, 1970)

Falando de Vera e da primavera
 Falando de Vera e da primavera
 Só me sinto bem quando vem, quando vem
 Vem a primavera
 Só me sinto bem quando vem, quando vem
 Vem a primavera

Com seus passos mansos, leves, lentos, mornos para o
 verão
 Liguem os olhos vocês verão, vocês verão

De Vera, estou falando de Vera
 (de vera, estou falando de vera)
 De Vera, de Vera, da prima Vera
 (de vera, de vera da primavera)
 De Vera, estou falando de Vera
 (de vera, estou falando de vera)

Só me dá cansaço o passo o laço dos olhares
 côncavos
 Só me dá cansaço o passo o laço dos olhares
 côncavos
 De palavras castas, mudas, tardes, mortas para a
 viagem
 De ver as coisas as coisas primas da primavera

De Vera, estou falando de Vera
 (de vera, estou falando de vera)
 De Vera, de Vera, da prima Vera
 (de vera, de vera da primavera)
 De Vera, estou falando de Vera
 (de vera, estou falando de vera)
 De Vera, de Vera, da prima Vera
 (de vera, de vera da primavera)

AL2. Dona Nita e Dona Helena

(Novos Baianos, **É ferro na Boneca!** RGE, 1970)

Na sala de visitas de Dona Nita, tão bacana, tão bonita
 Dona Nita, deu a dica
 Dona Nita, deu a dica
 Enquanto as flores permanecerem nos jarros o coração
 de Jesus está lá na parede

Da sala de visitas de Dona Nita, tão bacana, tão bonita
 Dona Nita, deu a dica
 Dona Nita e Dona Helena
 Dona Nita e Dona Helena
 Dona Nita e Dona Helena

Mas eu saindo da parede, eu vou, vou eu e Jesus

Oh Dona Nita, você precisa bater, bater uma
 caixa legal
 Dona Nita e Dona Helena
 Dona Nita e Dona Helena
 Dona Nita e Dona Helena

Nem eu, nem vocês temos nada com isso
 Dona Nita e Dona Helena
 Dona Nita e Dona Helena
 Dona Nita e Dona Helena

E Dona Nita, Dona Helena, Dona Nita, Dona
 Helena...

AL3. Curto de véu e grinalda

(Novos Baianos, **É ferro na Boneca!** RGE, 1970)

Pra conhecer minha face oculta
 Tenho que curtir de coroa e anel
 Véu e grinalda na luta santa
 Na santa luta virgem idade
 Todos os olhos da cidade
 Senhores, senhoras
 As luzes se apagando eu me acendo
 Danço, abraço, beijo
 Mesmo a virgem 35 era de menor
 Estou nascendo pra cada minuto
 E andando com eles por minuto

Pra conhecer minha face oculta
 Tenho que curtir de coroa e anel
 Todos os olhos da cidade
 Senhores, senhoras
 As luzes se apagando eu me acendo
 Danço, abraço, beijo
 Mesmo a virgem 35 era de menor
 Estou nascendo para cada minuto
 E andando com eles por minuto
 Pra conhecer minha face oculta
 Tenho que curtir de coroa e anel

AL4. E o Samba me Traiu

(Novos Baianos, **É ferro na Boneca!** RGE, 1970)

Isso eu sempre pergunto
 Onde fica a rua tal?
 Que dia é hoje?
 O carnaval?
 Que dia é hoje?
 O carnaval?
 Que dia é hoje?
 O carnaval?
 Também não me pergunte muito, não!
 O que eu sei é isso mesmo
 O sol ainda é
 É o astro rei
 O sol ainda é
 É o astro rei
 O sol ainda é
 É o astro rei
 Deixando de lado os dados da roleta
 O sol e as metas por fora
 Das metas foras

Por fora
 Das metas foras
 Por fora
 Das metas foras
 Aparecendo chova ou faça sol
 Oh, sol com seu calor
 Isso à distância
 Cabelos longos, raio e cor
 Cabelos longos, raio e cor
 Cabelos longos, raio e cor
 Também não me pergunte muito, não!
 O que eu sei é isso mesmo
 O sol ainda é
 É o astro rei
 O sol ainda é
 É o astro rei
 O sol ainda é
 É o astro rei
 Também não me pergunte muito, não!

AL5. É Ferro na Boneca

(Novos Baianos, **É ferro na Boneca!** RGE, 1970)

Não, não é uma estrada, é uma viagem
 Tão, tão viva quanto a morte
 Não tem sul nem norte
 Nem passagem

 Não olhe, ande
 Olhe, olhe
 O produ-sumo queima bagagem

Necas de olhar pra trás
 O quente com o veneno

É pluft, pluft, pluft, pluft
 É ferro na boneca
 É no gogó, nenê
 É ferro na boneca
 É no gogó nenê
 É no gogó nenê
 É no gogô...

AL6. Colégio de Aplicação

(Novos Baianos, **É ferro na Boneca!** RGE, 1970)

No céu, azul, azul fumaça
 Uma nova raça
 Saindo dos prédios para as praças
 Uma nova raça

 No céu, azul, azul fumaça
 As palavras correm pelos pensamentos
 No céu, azul, azul fumaça
 A vida e a morte calçam igual

Uma geração em busca
 Nem o bem, nem o mal
 O próprio passo é a razão

No céu, azul, azul fumaça
 Uma nova raça
 Saindo dos prédios para as praças
 Uma nova raça

AL7. Psiu

(Novos Baianos, **Novos Bahianos** RGE, 1970)

Você não olha por quê? (Psiu!)
 Olha pra mim
 O riso, a ginga, a pala andam comigo
 Você me vê diz “vê-lha”
 Você vermelha a “ga-lhar”

Troque a válvula
 Solte o leme
 Eu deitado
 Ando pacas
 Eu só mando na minha
 Na minha pessoa
 E nas pessoas que eu
 Que eu mais gosto, ninguém manda, não

AL8. Dê um Rolê

(Novos Baianos, **Novos Bahianos + Baby Consuelo no Final do Juízo**. Philips, 1971)

Não se assuste pessoal
Se eu lhe disser que a vida é boa
Enquanto eles se batem
Dê um rolê e você vai ouvir
Apenas quem já dizia

Eu não tenho nada
Antes de você ser eu sou
Eu sou amor da cabeça aos pés
E só tô beijando o rosto
De quem dá valor
Pra quem vale mais um gosto
Do que cem mil réis.

AL9. Com Qualquer Dois Mil Réis

(Novos Baianos, **Novos Bahianos F.C.** Continental, 1973)

Você é incapaz de matar uma muriçoca
Mas como tem capacidade de mexer meu coração

E o malandro aqui, com qualquer dois mil réis
Põe em cima uma sandália de responsa e essa camisa
De malandro brasileiro que me quebra o maior galho

E o resto é comigo porque a pinta que se toca
Quando você se chega, só porque você chega
Sem nada como eu!

E esse ano não vai ser igual aquele que passou
Oh oh oh oh oh que passou
Oh oh oh oh oh que passou
Oh oh oh oh oh que passou

AL10. Sorrir e Cantar como Bahia

(Novos Baianos, **Novos Bahianos F.C.** Continental, 1973)

Mãe é mar
Mares não, maré, água e terra
Mãe é mar
Mares não, maré, água e terra
Mar, amar
Pra saber da árvore com galhos pra quebrar
Em secas folhas ao chão,
secos e duros gravetos
Em lenha pro fogo, que cozinha esses anos todos, a
grande panela do mundo

Mas mar é mar
Correndo tranquilo pela terra
como o som, das águas dizendo
Que mãe só não pode entrar nessa,
muito pelo contrário
É sofrer e chorar como Maria
Sorrir e cantar como Bahia
E o menino solto como o dia
E aí...
Mãe pode ter e ser bebê
e até pode ser baby também

AL11. Eu Sou o Caso Deles

(Novos Baianos, **Linguagem do Alunte**. Continental, 1974)

Minha velha é louca por mim
Só porque eu sou assim
Meu pai, por sua vez
Se liga na minha
E nos botecos onde passa
Não dá outro papo
Eu sou o caso deles
Sou eu que esquento a vida deles
No fundo, no fundo
Coloco os velhos no mundo

Boto na realidade
Mostro a eternidade
Senão eles pensavam
Que tudo era divino maravilhoso
Levavam tudo na esportiva
Ficavam contanto com a sorte
E não se conformariam com a morte

Minha velha é louca por mim
Só porque eu sou assim!

AL12. Besta é Tu

(Novos Baianos. **Acabou Chorare**. Som Livre, 1972)

Besta é tu! Besta é tu!
Besta é tu! Besta é tu!
Besta é tu! Besta é tu!
Besta é tu! Besta é tu!
Não viver nesse mundo
Besta é tu! Besta é tu!
Se não há outro mundo...

Porque não viver?
Não viver esse mundo
Porque não viver?
Se não há outro mundo
Porque não viver?
Não viver outro mundo...

E prá ter outro mundo
É preci-necessário
Vir ver, viver contanto
Em qualquer coisa

Olha só, olha o sol
O Maraca domingo
O perigo na rua...
Em qualquer coisa
Olha só, olha o sol
O Maraca domingo
O perigo na rua...

O brinquedo menino
A morena do Rio
Pela morena eu passo o ano
Olhando o Rio
Eu não posso
Com um simples requebro
Eu me passo, me quebro
Entrego o ouro...

Mas isso é só
Porque ela se derrete toda
Só porque eu sou baiano

AL13. Só Se Não For Brasileiro

Nessa Hora

(Novos Baianos, **Novos Bahianos F.C.** Continental, 1973)

Desde lá, quando me furaram a primeira bola no meio da rua, na minha terra quer dizer Juazeiro onde se dá ao mesmo tempo Ituaçu.

O ho ho ho, a vizinha tem vidraças. Tem sim sinhô.

Ao meus olhos bola, rua, campo e sigo jogando porque eu sei o que sofro e me rebolo para continuar menino como a rua que continua uma pelada.

AL14. Cosmos e Damião

(Novos Baianos, **Novos Bahianos F.C.** Continental, 1973)

Qui qui qui qui não é qui qui qui
Que bom é bom demais pra ser aqui.

Onde um faz hum, e outro hum hum. Mas que bom, todos hum!
Como um dia, não ria.
Sorria como nós!

Porque vós tem nome doce, e um som de voz.

Que a vida que há do menino atrás da bola: para carro, para tudo. Quando já não há tempo

Para pito, para grito e o menino deixa a vida pela bola...

Só se não for brasileiro nessa hora!
Só se não for brasileiro nessa hora!

Mais um! Mais um Bahia, mais um. Mais um buchinha, todos um como um dia.

Um dia como esse, de Cosmos e Damião. Você pode até dançar com Damião.

Mas quem contrariar, a lei do Cosmos. Não vai pagar, já paga ao contrariar.

AL15. Vagabundo não é fácil

(Novos Baianos, **Novos Bahianos F.C.** Continental, 1973)

Se eu não tivesse com afta até faria uma serenata pra ela. Que veio cair de morar em cima da minha janela.

De cima, deitada, acordada, sentada na cama, espantando os mosquitos. Enquanto eu faço um remédio da minha cabeça.

Misturando mel de abelha com bicarbonato de sódio. Só pra deixar a garganta em dias cobrindo sua surdez e porque já somos pessoas sem ódio.

E no mais, tudo na mais perfeita paz. Sendo que eu assumo isso mesmo quando se diz que já acabou, ainda quero morrer de amor.

Vá! Se arranque da minha janela. Assim é tomar a frente do Sol. Tá pensando que tudo é futebol?

Ao menos leve uma certeza, você me deixa doído. Mas só não me deixará doído, porque isso sou, isso já sou.

AL16. Os “Pingo” da Chuva

(Novos Baianos, **Novos Bahianos F.C.** Continental, 1973)

Quando o céu estiver preto
e das nuvens até as sombras assombram.

É só o reflexo do que está acontecendo.
Só está faltando fósforo. Me dê aí!

Não esqueça que nesse momento
o vento sacode as árvores
e o clima que fica e o ar agitado.

Dizendo tudo o que pode acontecer.
Não escureça nem esquite a cabeça.
Eu sei que você tem argumentos de querer.

O sol pra pegar sua praia,
pra bater sua bola.
E a lua pra ver sua mina,
ou só pra ir ali na esquina.

Sem rima, sem rima!

Faça como eu que vou como estou,
porque só o que pode acontecer...

É os “pingo” da chuva me molhar,
é os “pingo” da chuva me molhar!

AL17. Os Reis da Bola

(Novos Baianos. **Alunte.** Continental, 1974)

Esses onze ai
Esse onze ai

Vem do jogo de rua
Da bola de meia
É anos e anos de futebol
Correndo na veia

Sabe o que é fazer que vai por aqui
como uma flecha passou

É o drible é Jair
É o drible é Jair
Aí é pulo, abraço e beijo é todo mundo louco

É água, é água, é água de côco
É fé, raça, é crânio é tudo mundo louco
É água, água é água de côco.

Brasil brincou é bola no filó
São os Reis da bola garantindo alegria do seu povo
Sabe o que é fazer que vai por aqui
como uma flecha passou

É o drible é Jair
É o drible é Jair

Aí é pulo, abraço e beijo é todo mundo louco

É água, é água, é água de côco

É fé, raça, é crânio é tudo mundo louco
É água, água é água de côco.

E tudo isso porque somos da terra do Rei Pelé.

AL18. Acabou Chorare

(Novos Baianos. **Acabou Chorare**. Som Livre, 1972)

Acabou chorare, ficou tudo lindo
De manhã cedinho, tudo cá cá cá, na fé fé fé
No bu bu li li, no bu bu li lindo
No bu bu bolindo
No bu bu bolindo
No bu bu bolindo

Talvez pelo buraquinho, invadiu-me a casa, me
acordou na cama
Tomou o meu coração e sentou na minha mão

Abelha, abelhinha...

Acabou chorare, faz zunzum pra eu ver, faz zunzum
pra mim

Abelho, abelhinho escondido faz bonito, faz zunzum e
mel
Faz zum zum e mel
Faz zum zum e mel

Inda de lambuja tem o carneirinho, presente na
boca
Acordando toda gente, tão suave mé, que
suavemente
Inda de lambuja tem o carneirinho, presente na
boca
Acordando toda gente, tão suave mé, que
suavemente

Abelha, carneirinho...

Acabou chorare no meio do mundo
Respirei eu fundo, foi-se tudo pra escanteio
Vi o sapo na lagoa, entre nessa que é boa

Fiz zunzum e pronto
Fiz zum zum e pronto
Fiz zum zum

AL19. Brasil Pandeiro

(Assis Valente. **Acabou Chorare**. Som Livre, 1972)

Chegou a hora dessa gente bronzada mostrar seu valor
Eu fui na Penha, fui pedir a Padroeira para me ajudar

Salve o Morro do Vintém, pendura a saia eu quero ver
Eu quero ver o tio Sam tocar pandeiro para o mundo
sambar

O Tio Sam está querendo conhecer a nossa batucada
Anda dizendo que o molho da baiana melhorou seu
prato

Vai entrar no cuzcuz, acarajé e abará.
Na Casa Branca já dançou a batucada de ioiô, iaiá

Brasil, esquentai vossos pandeiros
Iluminai os terreiros que nós queremos sambar

Há quem sambe diferente noutras terras, outra
gente
Um batuque de matar

Batucada, reunir nossos valores
Pastorinhas e cantores
Expressão que não tem par, ó meu Brasil

Brasil, esquentai vossos pandeiros
Iluminai os terreiros que nós queremos sambar
Ô, ô, sambar, Ô, ô, sambar, Ô, ô, sambar

AL20. Preta Pretinha

(Novos Baianos. **Acabou Chorare**. Som Livre, 1972)

Enquanto eu corria Assim eu ía
Lhe chamar! Enquanto corria a barca

Por minha cabeça não passava
Só! Somente Só!
Assim vou lhe chamar
Assim você vai ser

Laiá Larará Larará Larará
Preta, Preta, Pretinha!

Eu ía lhe chamar!
Enquanto corria a barca

Abre a porta e a janela
E vem ver o sol nascer

Eu sou um pássaro
Que vivo avoando
Vivo avoando
Sem nunca mais parar
Ai Ai! Ai Ai! Saudade
Não venha me matar

AL21. Mistério do Planeta

(Novos Baianos. **Acabou Chorare**. Som Livre, 1972)

Vou mostrando como sou
E vou sendo como posso,
Jogando meu corpo no mundo,
Andando por todos os cantos
E pela lei natural dos encontros
Eu deixo e recebo um tanto
E passo aos olhos nus
Ou vestidos de lunetas,
Passado, presente,
Participo sendo o mistério do planeta

O tríplice mistério do "stop"
Que eu passo por e sendo ele
No que fica em cada um,
No que sigo o meu caminho
E no ar que fez que assistiu
Abra um parênteses, não esqueça
Que independente disso
Eu não passo de um malandro,
De um moleque do brasil
Que peço e dou esmolas,
Mas ando e penso sempre com mais de um,
Por isso ninguém vê minha sacola

AL22. O Samba da Minha terra

(Dorival Caymmi, **Novos Bahianos F.C.** Continental, 1973)

O samba da minha terra
Deixa a gente mole

Quando se canta, todo mundo bole

Quem não gosta de samba
Bom sujeito não é
É ruim da cabeça
Ou é doente do pé
Eu nasci com o samba
No samba me criei
E do danado do samba
Eu nunca me separei...

Samba lá da Bahia
Deixa a gente mole

Quando se canta, todo mundo bole

Quem não gosta de samba
Bom sujeito não é
É ruim da cabeça
Ou é doente do pé
Eu nasci com o samba
No samba me criei
E do danado do samba
Eu nunca me separei...

Samba!

AL23. Fala Tamborim (em Pleno 74)

(Novos Baianos, **Linguagem do Alunte**. Continental, 1974)

Fala tamborim
Fala como nunca pra marcar
Esta festa de rua
Essa comemoração
Fala tamborim

Que foi pelo carnaval
Que o diabo não
Não faz medo a ninguém
Pelo carnaval
É o que homem vê
Que é pequeno e forte
Como o tamborim

AL25. Linguagem do Alunte

(Novos Baianos, **Linguagem do Alunte**. Continental, 1974)

Be-o-bó-lê-a-lá, bola
Te-é-té-lê-a-lá, tela
A-te-é-té-lê-a-lá, até lá, tela
Lê-a-lá-lê-é-lé-lê-i-li-lê-u-lu-a
Rê-a-ra-re-é-ré-re-i-ri-re-u-ru-a

Aí já é alunte
Semelhante tela eu vivo

Porque não temos tempo
Pra esses papos pensados
Estamos na linguagem do alunte
Palavra nova que dispensa explicação
Pra lá, muito pra lá de alucinação
Ter quer dizer quer dizer nada

Ande, teremos
Acompanhe o dia
Chegue a extrema
Luz solar do meio dia

AL26. Vamos pro Mundo

(Novos Baianos. **Vamos pro Mundo**. Som Livre, 1974)

Prondé qui vão
Vamos pro mundo
Vamos com fé
Com Ferico
Conferi
Fé em Pauli
Santu de casa
Qui até d'olho fechadu
Faz milagri

Quem tem sambá
Quandu de fome não morri
Quem tem sambá
Indu vai sempre sem medu
Quem tem sambá
Tem sambá, vem pra cá
Vem pra cá, vem sambá

AL27. O Petróleo é Nosso

(Novos Baianos. **Praga de Baiano**. Tapeçar, 1977)

Jamais, jamais a Praça
A Praça pra pés pular
Jamais pra perfurar
A Praça é pra pés pular

Isso só pra não correr o risco de vir
Um cientista louco
E na maior afirmar que o maior
poço do mundo de petróleo
tá aqui
Debaixo da Praça Castro Alves
Ali ele ficará.

AL28. Beija-Flor

(Novos Baianos. **Caia na Estrada e Perigas Ver**.
Tapeçar, 1976)

Igual ao ovo e a galinha, me diga lá
Quem nasceu primeiro foi a flor ou a mulher?
Igual ao ovo e a galinha, me diga lá
Quem nasceu primeiro foi a flor ou a mulher?

Vê se não foi, bastou botar o nome de Rosa e toda flor
ficou foi rosa

E o beija-flor beijou, beijou, beijou
e não se espinhou
Mas quem tirar do jardim a rosa vai se espinhar
E o beija-flor beijou, beijou, beijou
e não se espinhou
Mas quem tirar do jardim a rosa vai se espinhar

AL29. Ziriguidum

(Jackson do Pandeiro. **Caia na Estrada e Perigas Ver**.
Tapeçar, 1976)

Ziriguidum
Ziriguidum
Meu coração bate num
Teleco teco teleco Teco
Teleco teco teleco Teco

Agarra, pega, puxa, estica e larga
Como no futebol

A onda vai, vai, vai

E balança, mas não cai

E o samba continua na base
Do ziriguidum

Abre a roda moçada
Vai entrar
Mais um

AL30. Brasileirinho

(Waldir Azevedo/ Pereira da Costa. **Caia na Estrada e Perigas Ver.** Tapeçar, 1976)

O brasileiro quando é do choro
É entusiasmado quando cai no samba,
Não fica abafado e é um desacato
Quando chega no salão.

Não há quem possa resistir
Quando o chorinho brasileiro faz sentir,
Ainda mais de cavaquinho,
Com um pandeiro e um violão
Na marcação.

Brasileirinho chegou e a todos encantou,
Fez todo mundo dançar
A noite inteira no terreiro até o sol raiar.

E quando o baile terminou
A turma não se conformou:
Brasileirinho abafou!

Até o velho que já estava encostado
Neste dia se acabou!
Para falar a verdade, estava conversando
Com alguém de respeito
E ao ouvir o grande choro
Eu dei logo um jeito e deixei o camarada
Falando sozinho. Gostei, dancei,
Pulei, pisei até me acabei
E nunca mais esquecerei o tal chorinho
Brasileirinho!

AL31. Sensibilidade da Bossa

(Novos Baianos. **Caia na Estrada e Perigas Ver.** Tapeçar, 1976)

À primeira vista,
amor sempre como na(se)nsibilidade da bossa,
hoje um desbaratinador.

Ainda sou o amor
o sorriso e a flor,
mas é que agora
apareceu mais um espinho.

Sendo o corcovado e o bondinho,
eu e você aqui neste cantinho,
protegidos por incrível que pareça
até dos raios solares.

A rua não, eu nem lhe conto.
Não tá, tá tá tá tá, tá tá, não tá.
Maneira de maneiras, maneira!

Não é arrego não!
Eu apenas tenho educação!

AL32. Na Banguela

(Novos Baianos. **Caia na Estrada e Perigas Ver.** Tapeçar, 1976)

Viver no ar puído
ou morar no arpoador
ou pule,pule, esqueça
lá em Salvador

Do Rio amar o mar
a marca carioca
e quando fica ruço
se roda na paulista

que a gasolina tá,
tá de desligar
o carro na descida
e se nem tudo é Salvador
lá cê pode descer
e subir a contorno
viver no mar de roscas
por que pra acertar na mosca
condição sin ae qua non
ter na frente só dois dentes
só dois dentes ter na frente.

AL33. Caia na Estrada e Perigas Ver

(Novos Baianos. **Caia na Estrada e Perigas Ver**. Tapeçar, 1976)

Caia na estrada e perigas ver
Filosofia dá na Rio-Bahia iá
Estamos nos últimos dias de outrora
Caminho em linhas tortas divertidamente
Caia na estrada e perigas ver
A mulher que andou na linha o trem matou
E seu Oscar largou a mulher e foi morar defronte

O pai achou 1/2
A mãe rezou 1/3

E eu vou levar é lá pra 1/4
Adão não se vestiu, porque Adão não tinha sogro
Meus pára-choques para você
Deus dá o frio e o freio conforme a lona
Meus pára-choque pra você
Caia na estrada e perigas ver
Ser como o poeta do tabaris que é mais alegre que feliz
E o mundo é oval e a vida é uma ...

AL34. Praga de Baiano

(Novos Baianos. **Praga de Baiano**. Tapeçar, 1977)

Vamos bater os tambores
Balançar as cadeiras
Sacudir nossos pandeiros
Que os dedos jamais foram feitos
Pra contar dinheiro
Apertar gatilho

Juntos,juntos
Jogemos juntos
Uma praga de baiano

Para que tudo de novo
Vire tudo ao contrário
O pobre compre fiado
E o rico pague adiantado

AL35. Campeão dos Campeões

(Novos Baianos. **Praga de Baiano**. Tapeçar, 1977)

Quem é o campeão dos campeões? É o Bahia!
Quem é que carrega a multidão? É o Bahia!
Quem é que tranqüiliza os corações? É o Bahia!
Time de raça e tradições, Bahia campeão dos campeões

O nosso time está numa nova arrancada
Este ano não tem zebra, não tem nada
Bahia é o clube do povo
Domingo estarei aqui de novo

AL36. Straigh-Flush

(Novos Baianos. **Farol da Barra**. CBS, 1978)

A noite me "revivoro"
De sur-em-sur-presas vem
Cai-nos a noite
De noite
Por mais que lhe afogue a vida

Esconda o jogo
Blefe
Mas na cartada final
Abra o leque
Straight-Flush.

AL37. Boogie Woogie do Rato

(Novos Baianos. **Farol da Barra**. CBS, 1978)

Tá dando rato, muito rato e que rato que está dando no meu boogie e que sopa para um gato
 Eu não sabia que havia tanto rato no meu samba mas agora ante o fato, o rato é rato
 Mas tem um rato que agradece e é muito grato
 Se encontra um "boogie-woogie", "boogie-Woogie" como prato
 Mas tem um rato que agradece e é muito grato
 Se encontra um "boogie-woogie", "boogie-Woogie" como prato
 Veja, veja, veja minha gente

Um rato pretender patente num processo de roer
 Deixa todos esses ratos no meu samba
 E não se importe com a muamba que isso é meio de viver
 Se o nosso samba tem cadência, o "boogie-woogie" tem influência pois os dois são irmãos da mesma cor
 E o que interessa, ora essa é que o povo consagrou as duas danças como sendo do amor
 Por isso mesmo todo mundo quer dançar o "boogie-woogie" sem "castigo" pois é ritmo amigo
 E tudo mais só é conversa, e a resposta é "Nem te ligo!"

AL38. Isto Aqui o que É?

(Ary Barroso. **Farol da Barra**. CBS, 1978)

Isto aqui ô ô,
 É um pouquinho de Brasil, iá iá
 Deste Brasil que canta e é feliz,
 Feliz, feliz
 É também um pouco de uma raça,
 Que não tem medo de fumaça ai, ai,
 E não se entrega não
 Olha o jeito nas cadeiras que ela sabe dar,
 Olha só o remelexo que ela sabe dar

Olha o jeito nas cadeiras que ela sabe dar,
 Olha só o remelexo que ela sabe dar
 Morena boa que me faz penar,
 Poe a sandália de prata,
 E vem pro samba sambar.
 Morena boa que me faz penar,
 Poe a sandália de prata,
 E vem pro samba sambar.

AL39. Lá Vem a Baiana

(Dorival Caymmi. **Farol da Barra**. CBS, 1978)

Lá vem a baiana
 De saia rodada, sandália bordada
 Vem me convidar para sambar
 Mas eu não vou
 Lá vem a baiana
 Coberta de contas, pisando nas pontas
 Achando que eu sou o seu iô iô
 Mas eu não vou
 Lá vem a baiana
 Mostrando os encantos, falando dos santos
 Dizendo que é filha do senhor do bonfim

Mas, pra cima de mim?!
 Pode jogar seu quebranto que eu não vou
 Pode invocar o seu santo que eu não vou
 Pode esperar sentada, baiana, que eu não vou
 Não vou porque não posso resistir à tentação
 Se ela sambar
 Eu vou sofrer
 Esse diabo sambando é mais mulher
 E se eu deixar ela faz o que bem quer
 Não vou, não vou, não vou
 Nem amarrado porque eu sei
 Hum hum hum hum hum hum...

AL40. Alibabá Alibabou

(Novos Baianos. **Farol da Barra**. CBS, 1978)

Oláilê, Oláilô
 Oláilê Alai-lai-lô-lai-lô
 Alalaiba Alibabá Alibabou
 Olêlêlailê
 Olalaiiii

Oláilê, Oláilô
 Oláilê Alai-lai-lô-lai-lô
 Alalaiba Alibabá Alibabou
 Olêlêlailê
 Olalaiiii

AL41. Você me dá um disco

(Novos Baianos, **Novos Bahianos + Baby Consuelo no Final do Juízo**. Philips, 1971)

Você me dá um disco?
 Dou sim
 Muito mais que isso
 Eu lhe dou um beijo
 Eu lhe dou
 Eu lhe dou
 Eu lhe doe um beijo

Eu disse que ir
 É o verbo no caminho do infinito
 Eu disse que rir
 É o lado mais bonito da minha boca
 E você
 E você
 E você
 Achou bonito

8.5 AV – ANEXO DE VÍDEOS

Código	Referência
AV1	Novos Baianos - Dona Nita e Dona Helena. Disponível em: < http://www.youtube.com/watch?v=d3Zv8w19t7w >. Acesso em 16 maio 2008.
AV2	Novos Baianos – Curto de véu e grinalda. Disponível em: < http://www.youtube.com/watch?v=8TsLTUVds58 >. Acesso em 15 maio 2008.
AV3	RIBEIRO, Solano. N.B.F.C. 1973.
AV4	Novos Baianos – Arquivo – Trama/Radiola. Disponível em: < http://www.youtube.com/watch?v=hPzzKbTVe5o >. Acesso em: 26 abr. 2009.
AV5	Moraes Moreira – Entrevista UnB TV parte 2. Disponível em: < http://www.youtube.com/watch?v=NNKTb4acPQ8 >. Acesso em 25 maio 2008.
AV6	Moraes catando Pombo Correiro nos anos 70. Disponível em: < http://www.youtube.com/watch?v=ZsyTHtkszfU >. Acesso em: 25 maio 2008.
AV7	Beija-Flor – Novos Baianos. Disponível em: < http://www.youtube.com/watch?v=9FWRu_qd7bs >. Acesso em: 16 maio 2008.
AV8	Ziriguidum – Novos Baianos. Disponível em: < http://www.youtube.com/watch?v=JH6PD5wL8GM >. Acesso em: 16 maio 2008.

