

TININDO TRINCANDO: CONTRACULTURA E ROCK NO SAMBA DOS NOVOS BAIANOS

“Tinindo trincando”: counterculture and rock in Novos Baianos’s samba

Herom Vargas*

RESUMO

Este artigo tem o objetivo de discutir aspectos vinculados à contracultura e ao rock na produção musical dos Novos Baianos nos anos 1970. Tendo como pano de fundo o contexto da música popular na década, dois pontos serão discutidos: 1) a leitura particular da contracultura feita pelo grupo, e 2) a experimentação percebida nas misturas do rock com gêneros populares brasileiros. As características contraculturais – segundo Roszak (1972), Muggiatti (1981), Goffman e Joy (2007), Risério (2005), Dunn (2001; 2002) – serão observadas a partir das memórias de um dos líderes do grupo, o letrista Luiz Galvão, no livro *Anos 70: novos e baianos* (1997), e a partir de cenas do filme *Novos Baianos F.C.*, de Solano Ribeiro (1973). Sobre a experimentação musical, algumas canções gravadas na década indicam as formas de uso dos elementos estéticos do rock, em especial nos arranjos de guitarra do músico Pepeu Gomes.

PALAVRAS-CHAVE

Novos Baianos; Contracultura; Rock.

ABSTRACT

The aim of this article is to discuss aspects linked to counterculture and rock in musical production of the Brazilian band Novos Baianos in the 70's. Having the context of Brazilian popular music from that decade as a background, two points will be discussed: 1) the particular understanding of counterculture made by the band, and 2) the experimental mix between rock and Brazilian popular musical genres. The counterculture aspects – according to Roszak (1972), Muggiatti (1981), Goffman e Joy (2007), Risério (2005), Dunn (2001; 2002) – will be observed from memories of one of the band's leaders, the lyricist Luiz Galvão, in his book *Anos 70: novos e baianos* (1997), and from the scenes of the movie *Novos Baianos F.C.*, directed by Solano Ribeiro (1973). On musical experimentation, some of their songs recorded in the 70's point the ways of use of rock's aesthetic elements, especially in guitar arrangements of the musician Pepeu Gomes.

KEY WORDS

Novos Baianos; Counterculture; Rock.

*Professor do programa de mestrado da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS) e doutor em comunicação e semiótica. Autor de “Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi” (Ateliê, 2007) e co-organizador de “Mutações da cultura midiática” (Paulinas, 2009). Email: heromvargas@terra.com.br. BRASIL

INTRODUÇÃO

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

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

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

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

Além disso, as formas experimentais que muitas delas incorporavam eram evidências da vontade de mudança instaurada por uma juventude que tentava repensar e reconstruir esteticamente o mundo. Nesse projeto, a criatividade tinha de estar acima das normas, a subjetividade além da tecnocracia e

a espontaneidade superando o padrão. Para eles, a inspiração primordial vinha dos ecos rebeldes da contracultura, que varria o ocidente desde o verão californiano de 1967, e da leitura local que fizeram dela. Misticismo, uso de drogas, ligação com a natureza, coletivismo e criatividade alicerçaram os Novos Baianos numa época de rigorosa ditadura.

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

Este artigo (parte de um projeto de pesquisa sobre o experimentalismo na MPB nos anos 1970), tem os objetivos de mapear os elementos vinculados à contracultura e ao rock na produção artística dos Novos Baianos na década. A partir de autores que estudaram o movimento – Roszak (1972), Goffman e Joy (2007), Risério (2005), Dunn (2001; 2002) –, das características estéticas do rock – Baugh (1994) e Muggiatti (1981) – e tendo como pano de fundo o cenário da MPB na década, será discutida a dinâmica de experimentação das suas composições, cujos sentidos se vinculam à vida em comunidade e às relações entre rock e gêneros da música brasileira.

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

CONTRACULTURA, ROCK E EXPERIMENTALISMO

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

As proposições de jovens, intelectuais e artistas amadurecidas na segunda metade dos anos 1960 buscavam atingir as bases culturais da sociedade ocidental controladas e definidas, segundo Roszak (1972),

pela racionalidade, pelo materialismo e pela tecnocracia. Teve como marco de surgimento as reações contra a guerra do Vietnã e se multiplicou em amplos setores: os movimentos feminista e de negros no intuito de conquistar direitos sem distinção; o rock como oposição aos padrões de expressão musical ocidental; o uso de drogas vislumbrando a libertação da mente e da criatividade; questionamentos ao padrão da família nuclear pelas propostas de sexo e amor livres (paralelo à popularização da pílula anticoncepcional); tentativas de libertação do corpo dos comportamentos tradicionais e figurinos codificados socialmente (homens com cabelos compridos, anéis, pulseiras e colares, por exemplo); aproximação com as culturas orientais e africanas (religião, comida, música, roupas, filosofia) e com certa noção romântica de natureza; lutas estudantis contra pedagogias consideradas antiquadas e contra poderes instituídos nas universidades; desenvolvimento da antipsiquiatria por D. Cooper e R. D. Laing.

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

Goffman e Joy (2007) indicam três características básicas para definir a contracultura. Delas, além do antiautoritarismo, duas são esclarecedoras para o propósito desta reflexão. Em primeiro lugar, a contracultura se define pela “precedência da individualidade acima de convenções sociais e restrições governamentais (2007, p. 50). Longe do simples egoísmo e do individualismo burguês, trata-se de compreender o indivíduo como fonte de ideias e expressão e que não poderia ser obstruído pelas estruturas legais e burocráticas da sociedade. Sendo condição básica para a expressão, esse primado da individualidade implica liberdade de opinião, direito ao uso do próprio corpo, ao livre pensamento e, principalmente, às formas subjetivas de expressão religiosa e artística.

Outra característica é a propensão desse humanismo antiautoritário à revolução transformadora. Tal qual “movimentos de vanguarda transgressivos [...], o apego contracultural à mudança e à experimentação inevitavelmente leva à ampliação dos limites da estética e das visões aceitas” (2007, p. 54). Assim, a arte experimental acabou por se tornar um dos principais campos de manifestação radical da subje-

tividade e da construção de outras possibilidades de organização e criação. As produções artísticas da época, em praticamente todas as linguagens, pautavam-se pela busca por novas experiências estéticas, o que lembra, guardadas as diferenças, a aventura das vanguardas no início do século XX por conta do vigor das pesquisas e descobertas. Longe de racionalidades e organizações, arte e expressão lúdica foram válvulas de escape para a criação do mundo sonhado pelos jovens.

Na música popular, contraculturais foram as variantes do rock: Jimi Hendrix e sua forma inusitada de manusear a guitarra, as criações laboratoriais da fase final dos Beatles, o som latino de Carlos Santana, o canto e a postura livre de Janis Joplin e Jim Morrison, a androginia de David Bowie, a rebeldia dos Rolling Stones e The Who, o Jefferson Airplane e o som da Califórnia.

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

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

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

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

[...] é uma tolice afirmar [...] que a contracultura foi um subproduto alucinado do fechamento do horizonte político pela ditadura militar. A contracultura foi um movimento

internacional, que teve a sua ramificação brasileira. Mas, exatamente ao contrário do que se chegou a proclamar, a contracultura se expandiu no Brasil não por causa, mas apesar da ditadura (RISÉRIO, 2005, p. 26, grifos originais).

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

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

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

Além dessa característica mais expressiva do timbre, segundo o autor, a altura e o ritmo são outras instâncias musicais trazidas pelo rock e que o fizeram ser mais sentido pelo corpo do que pela percepção atenta. Foram suas propriedades “materiais” que transformaram a música popular ocidental a partir dos anos 1950 e 1960, afetando, inclusive, a brasileira, por mais que estivéssemos acostumados com as tradições rítmicas africanas, fundamentais no processo de cristalização de vários ritmos nacionais, com destaque ao samba. Não à toa, os músicos dos Novos Baianos souberam juntar antropofagicamente as duas tradições musicais (as afro-brasileiras e o rock), procedimento característico de seu projeto experimental.

A CONTRACULTURA DOS NOVOS BAIANOS

A memória reconstruída por Luiz Galvão em seu livro *Anos 70: novos e baianos* é cheia de citações sobre a vida do grupo durante a década, desde seu surgimento, ainda no final dos anos 1960 até o desmanche

em 1979. No texto, é possível perceber vários índices da contracultura impregnados em comportamentos, pensamentos e atitudes, em especial do próprio autor, mas também como ele percebia tais características em todos os integrantes do grupo. Paralelo ao texto, as imagens do filme *Novos Baianos F.C.*, de Solano Ribeiro, complementam ou esclarecem determinadas ideias e posturas.

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

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

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

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

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

No entanto, não demorou muito para o grupo perceber o erro e a ingenuidade. Na busca, certamente, dessa mesma “verdade”, optaram por se desligar de Lázaro, das mordomias do hotel e das apresenta-

ções para públicos que não os ouviam. Partiram para outro tipo de espetáculo, outras audiências mais afinadas com as mensagens do grupo: "Buscávamos somente dar vazão à criatividade e, ao mesmo tempo, nos apresentarmos para um público específico, preparado para tal" (GALVÃO, 1997, p. 45). Nesse momento, fora indicado Fauzi Arap, destacado diretor de teatro na época, para dirigir os shows; porém, a resposta de Galvão foi outra: "[...] o momento revolucionário na arte brasileira, em paralelo com o comportamento da juventude, discordavam de qualquer toque vindo de algum conhecimento oficializado [...]. Era a vez dos autodidatas" (1997, p. 45).

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

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

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

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

Algumas letras cifraram essa visão heterodoxa, como em *Mistério do planeta*, do disco *Acabou chorare* (1972), em que certo individualismo messiânico se instaura em meio ao destino, ao "tríplice mistério", ao dar e receber, ao fluxo do tempo, à metáfora do "caminho" e à "lei natural dos encontros".

O mesmo misticismo aparecia, ainda que razoavelmente travestido, no uso de drogas. Apesar de consumirem várias substâncias, foi a maconha que lhes conferia um estado de ânimo agradável, espécie de

luz a clarear pensamentos, desfazer preconceitos, ou, como indica Galvão, “um calmante para suportarmos as tensões e contradições do sistema, agravadas pelo estado de ditadura” (1997, p. 238). Mais que possível remédio, havia uma “metafísica” da maconha entre eles:

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

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

Eles não foram os únicos nesse tipo de experiência, mas seu exemplo acabou se tornando chave, uma espécie de paradigma para outras formas de “socialismos” juvenis. Tudo ali era dividido e discutido. Os casais (Pepeu Gomes e Baby, Paulinho Boca de Cantor e esposa, Moraes e esposa) ficavam em casas ou cômodos separados e os solteiros em outras casas. As decisões sempre saíam de debates cujo resultado era dado pela maioria. Mesmo assim, surgia espaço para decisões individuais, “[...] o que era recebido com naturalidade pelo sistema, que vinha a ser neo-socialista, com base nas soluções coletivistas, mas defendendo o caráter humano e individual das decisões” (GALVÃO, 1997, p. 140). As responsabilidades eram partilhadas conforme habilidades e com confiança mútua. O filme Novos Baianos F.C. tem sequências com ações coletivas para arrumação da casa, cuidado com as crianças (banho, brincadeiras, vestimentas) e, principalmente, o preparo da comida, desde descascar legumes, a panela sobre o fogareiro aceso no chão, até o jantar em conjunto com pratos na mão.

Um importante ingrediente da convivência comunitária foi o futebol, tomado tão seriamente pelos homens que jogavam contra outros times amadores do Rio de Janeiro, time de artistas e, algumas vezes, com a presença de jogadores profissionais, como o conhecido meio-de-campo Afonsinho, ex-atleta do Botafogo.

A MÚSICA DOS NOVOS BAIANOS

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

Outra característica interessante foi o contato que estabeleciam com a natureza, um dos propósitos dos Novos Baianos em ir morar no sítio, fruto da postura contrária à vida na cidade com sua disposição pragmática do tempo, suas formas industrializadas e seu tecnicismo. Aqui a música ganha outro caráter, como se vê nas cenas: tocar ao ar livre, mesmo que com instrumentos elétricos, é parte de um ritual em que se acomodam o som, os corpos e a natureza, formas de comunhão que proporcionavam alegria aos seus participantes. Não à toa, a disposição da vida em comunidade foi, em grande parte, condição peculiar para a criação musical. Vivendo em ritmos mais livres, sob diferentes relações familiares, investidos de nova percepção do tempo e envoltos por um espaço distinto e distante da racionalidade da sociedade tradicional urbana, o Cantinho do Vovô era o cenário de liberdade não apenas para a vida, mas, acima de tudo, para novas comunhões criativas entre vida e música. Em certa medida, o grupo recuperou ancestrais usos rituais e comunitários da canção popular (canto em uníssono, participação coletiva, dinâmica da festa, improviso etc.) reinventando-a a partir desses processos cotidianos e das novas filosofias do microcosmo comunitário. Porém, ao mesmo tempo, estavam abertos às informações que abasteciam a juventude cosmopolita da época.

Certamente, houve um razoável grau de idealismo romântico em toda essa conformação, mas não se pode negar, por outro lado, que o sonho não tenha sido o combustível primordial da construção simbólica dos Novos Baianos. A vida deles e sua música são comprovação disso.

Uma das grandes experimentações do grupo na área musical esteve na junção antropofágica de gêneros, instrumentos e sonoridades, em especial os dados musicais do rock mesclados aos ritmos nacionais, como samba, choro, baião e frevo. Desses elementos, três são reconhecíveis: instrumentos elétricos e seus timbres (guitarra com som saturado e/ou distorcido), escalas musicais usadas nos solos (pentatônica, por exemplo) e a performance (ações e trejeitos dos músicos). A rigor, o tropicalismo já havia construído essa relação nas pioneiras Alegria, alegria, de Caetano Veloso, e Domingo no parque, de

Gilberto Gil, ambas de 1967, e em outros trabalhos dos Mutantes e nos arranjos dos maestros Rogério Duprat e Julio Medaglia. No entanto, o que os Novos Baianos fizeram, sobretudo no caso do guitarrista Pepeu Gomes, foi aprofundar as possibilidades dessas junções no campo estritamente musical, mesclando características do choro e do frevo, em especial, com as sonoridades e escalas do rock. Não é a toa que esse músico foi fundamental para a construção da identidade sonora do grupo. Sua formação ouvindo bambas do choro, como Waldir Azevedo e Jacob do Bandolim, e guitarristas como Jimi Hendrix, somada à intuição e ao instinto experimental, deram a Pepeu Gomes a rara capacidade de trabalhar distintos idiomas de seus instrumentos básicos: violão, guitarra, cavaquinho e bandolim.

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

No segundo trabalho, o hoje clássico *Acabou chorare* (1972), as mesclas são mais produtivas e consistentes. Em *Tinindo trincando*, há trechos "roqueiros" nos fraseados da guitarra com efeito de distorção alternados com partes tocadas no ritmo do baião, nas quais se destacam as percussões. Em *Preta preta*, os solos de cavaquinho e craviola mesclam escalas pentatônicas características do rock com melodias do choro. Algo parecido ocorre no samba *Swing em Campo Grande*: nos solos de violão e craviola de Pepeu é possível ouvir, como pequenas citações, fraseados no idioma melódico típico do rock (além da escala, há a técnica do bend, que consiste em levantar a corda para fazê-la soar um quarto de tom ou meio tom acima da original) em meio ao arranjo acústico do regional que acompanha a voz.

No terceiro disco – *Novos Baianos F.C.* (1973), feito na época do filme de Solano Ribeiro – um exemplo foi o inusitado arranjo para o clássico de Dorival Caymmi *Samba da minha terra* (gravação original de 1940). Mantida a cadência rítmica do samba, ganha destaque o som distorcido da guitarra de Pepeu no riff principal da música e no solo. A sobreposição e consequente mescla de estilemas e parâmetros sonoros (síncope rítmica, compassos, fraseados dos instrumentos e timbres) de ambos os gêneros ganham acento inovador pela criatividade do exercício experimental. Quanto à performance do guitarrista, é possível observar detalhes na versão ao vivo no filme de Solano Ribeiro: trejeitos, intensidades, respostas corporais etc.

Além desses exemplos, a guitarra e a sonoridade "roqueiras" apareceram com grande força no sétimo disco, *Praga de baiano* (1977), já sem Moraes Moreira (que seguira carreira solo a partir de 1974) e sem o baixista Dadi (que passou a atuar no grupo *A Cor do Som*, formado dentro dos Novos Baianos, mas já separado deles). Nesse trabalho, Pepeu assumiu de vez os arranjos com grande destaque para seu instrumento e o grupo se engajou no frevo, chegando inclusive a montar um trio elétrico para sair no carnaval baiano. Em várias faixas, o frevo é tocado no padrão eletrificado e dá condições para o

guitarrista demonstrar sua habilidade, como se ouve nas músicas Pegando fogo (a metáfora do “fogo” é reveladora da potência sonora) e Luzes no chão .

CONCLUSÕES

O artigo procurou identificar, em primeiro lugar, alguns pontos das memórias de Luiz Galvão e das cenas do filme de Solano Ribeiro que traduziram aspectos da leitura idiossincrática feita pelos Novos Baianos das posturas contraculturais (vida em comunidade, uso de drogas, cabelos compridos, misticismo) típicas da década de 1970. Tais pontos corporificam a base sobre a qual se construíram, não apenas a vida do grupo, mas, sobretudo, a criatividade e a experimentação deles em um específico momento da cultura brasileira.

A partir dessa configuração, como segundo ponto dos objetivos, demonstrou-se como a vida em comunidade proporcionou o principal acento para a criação estética. Pensando a canção popular como um dos campos em que tais traduções são percebidas, procurou-se destacar no projeto experimental dos Novos Baianos a utilização de elementos estéticos do rock na produção musical. Aqui, ganhou importância a prática antropofágica (decorrência direta do tropicalismo) de misturar estilemas externos à música brasileira (conforme entendimento da época) com formas musicais nacionais (samba, frevo, choro) como procedimento de criação. Em algumas composições, foi possível determinar particularidades nos arranjos que demonstram suas características experimentais, sobretudo na utilização inovadora da guitarra elétrica. Tal uso não apenas retomou a atitude tropicalista (já inscrita na história da MPB), mas avançou no que se refere às maneiras de incorporar timbres e mesclar escalas e padrões melódicos nos solos. Pode-se dizer, inclusive, que a ação dos Novos Baianos ocorre no sentido da “linha evolutiva” da MPB (conforme célebre frase de Caetano Veloso) por incorporar de uma vez por todas o instrumento ao leque sonoro da música popular brasileira.

Como se entende de um texto semiótico, a canção reverbera em sua materialidade múltiplas instâncias de sentido derivadas não apenas de sua intrínseca linguagem (letra, canto, música e performance), mas também das relações com seu entorno cultural, mais próximo ou mais distante. Compreender assim a canção passa pelo entendimento da operação de tradução que ela efetiva dentro de si ao processar as séries de informações que estão à disposição dos produtores (compositores, músicos e, em última instância, os técnicos que deram corpo as músicas no estúdio de gravação). Daí pensarmos a contracultura e a vida em comunidade como condicionante da criação artística e, em última instância, como parâmetros determinantes do entendimento da música dos Novos Baianos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUGH, Bruce. Prolegômenos a uma estética do rock. Novos Estudos. São Paulo: CEBRAP, n. 38, p. 15-23, março/1994.

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

DIAS, Lucy. Anos 70: enquanto corria a barca. 2. ed. São Paulo: Senac, 2004. [1ª ed. 2001]

DUNN, Chistopher. Tropicália, counterculture and the diasporic imagination in Brazil. In: PERRONE, C.;

DUNN, C. (eds) Brazilian popular music and globalization. N. York: Routledge, 2002, p. 72-95.

_____. Brutality garden: tropicália and the emergence of a brazilian counterculture. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001.

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

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

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

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

MUGGIATTI, Roberto. Rock, o grito e o mito: a música pop como forma de comunicação e contracultura. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1981. [1ª ed. 1973]

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

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

FILME

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

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

DISCOS

Novos Baianos. É ferro na boneca! RGE, 1970, LP.

Novos Baianos. Acabou chorare. Som Livre, 1972, LP.

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

Novos Baianos. Praga de baiano. Tapeçar, 1977, LP.

Artigo Recebido: 26 de agosto de 2011

Artigo Aceito: 12 de novembro de 2011