

# DESBUNDAR É UM ATO POLÍTICO: NOVOS BAIANOS E A DITADURA MILITAR BRASILEIRA

## DESBUNDAR IS A POLITICAL ACT: NOVOS BAIANOS AND THE BRAZILIAN MILITARY DICTATORSHIP

Caroline GONZAGA\*

Soraia GATTI\*\*

**Resumo:** Durante a ditadura militar (1964 – 1985) a influência da contracultura internacional chegou ao Brasil e atingiu a juventude a partir de pressupostos revolucionários subjetivos, individuais e culturais. Muitas vezes, a experiência contracultural brasileira foi mediada pela ideia do desbunde: expressão cunhada na década de 1970, por militantes de esquerda, para descrever os “alienados” políticos. Vários artistas foram classificados como desbundados, entre eles o grupo musical Novos Baianos. O objetivo deste artigo é demonstrar como a postura adotada pela banda representou um enfrentamento político contra a ditadura militar, diferente da ideia proposta pela esquerda do período. Para tal, serão utilizadas as considerações de Pierre Ansart sobre as paixões políticas que servirão como um norte para a leitura das fontes escolhidas: o documentário *Novos Baianos Futebol Clube* e o livro *Novos Baianos: a história do grupo que mudou a MPB*.

**Palavras-chave:** História da música, Novos Baianos, Ditadura militar brasileira, Paixões políticas.

**Abstract:** During the Brazilian military dictatorship (1964 – 1985), the influence of the international counterculture reached Brazil and the Brazilian youth based on subjective, cultural, and individual revolutionary assumptions. Often, the Brazilian counterculture experience was mediated by the idea of the “*desbunde*”: an expression created by left-wing activists to describe the individuals that were political “alienated”. A lot of local artists were classified as “*desbundados*”, and among them were the musical group Novos Baianos. However, the main aim of this article is to demonstrate how the posture adopted by this band represented a political confrontation against the military dictatorship, on a very different interpretation of that proposed by the left-wing during that time. For that, we utilize the considerations of Pierre Ansart about the political passions as a guide for the reading of the chosen historical sources, that are: the documentary *Novos Baianos Futebol Clube* (Solano Ribeiro, 1973) and the book *Novos Baianos: a história do grupo que mudou a MPB* (Luiz Galvão, 2014).

**Keywords:** Music history, Novos Baianos, Brazilian Military Dictatorship, Political passions.

---

\* Doutoranda em História na Universidade Federal do Paraná, na linha de pesquisa Intersubjetividade e Pluralidade: Reflexão e Sentimento na História. Possui mestrado em História pelo PPGHIS – UFPR (2020). Graduação em História – Licenciatura e Bacharelado pela UFPR (2016). carolinegloeden@gmail.com

\*\* Mestranda em Sociologia na Universidade Federal do Paraná, na linha de pesquisa Gênero, Corpo, Sexualidade e Saúde. Possui especialização em Antropologia Cultural na Pontifícia Universidade Católica do Paraná (2019). Graduação em História – Licenciatura e Bacharelado pela UFPR (2016). soraia.gatti@gmail.com

## Introdução

Nos estudos benjaminianos, Márcio Seligmann-Silva apreendeu uma paradoxal definição de obra de arte: como um “artefato”, a um só tempo politizado, e também como uma espécie de “hieróglifo”, contendo inscrito em si desejos libertários não realizados. Hoje, compreendemos como “politizado” não apenas a “grande política”, mas também a micropolítica das relações cotidianas que perpassa nossos corpos, nossas relações interpessoais e nosso círculo de contatos mais próximos. “Então de fato já podemos reconhecer as obras de muitos artistas atuais ao mesmo tempo como políticas e como arquivos de desejos” (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 20).

Sendo assim, a política atualmente não deve ser confundida com a política dos grandes partidos. Ela também se apresenta no engajamento cotidiano contra as diversas modalidades de pensamento único (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 21).

Para Rancière (2010, p. 46-47), a arte não é política apenas pelas mensagens literais ou objetivas que um poema, uma imagem ou uma música podem transmitir. A arte também é política pelo modo como ela representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades étnicas, sexuais e sociais. Antes de mais nada, a arte é política pela maneira como constrói e reconstrói subjetividades coletivas.

É este sentido de concepção de arte política – de Seligmann-Silva e Rancière – que utilizaremos para realizar uma reflexão sobre o enfrentamento contra a ditadura militar empreendido pelo grupo musical Novos Baianos, que atuou entre 1969 e 1970 e foi composto por Luiz Galvão, Moraes Moreira, Paulinho Boca de Cantor, Baby Consuelo (hoje conhecida como Baby do Brasil) e Pepeu Gomes.

Além disso, buscamos neste artigo contribuir para os estudos no campo da História da Música. Vanda Lima Bellard Freire (1994, p. 154) apontou que a História da Música tem tido como objeto de estudo não apenas a música, mas também os artistas, as obras, os estilos, as estruturas, as conjunturas, etc. Ainda, destacou que não se pode fazê-la numa abordagem individualista visto que artistas e indivíduos só significam na História quando imersos no contexto histórico e social a que pertencem. Portanto, para compreender as relações/interações do grupo musical Novos Baianos com a ditadura militar brasileira é necessário, em primeiro lugar, fazer um resgate dos principais acontecimentos políticos do período.

Em abril de 1964, com o golpe militar que depôs o presidente João Goulart, os rumos do Brasil foram definidos e a política do país passou a pender, ainda mais, para o campo da direita e do anticomunismo. As décadas de 1960 e 1970 foram marcadas pela

violência de Estado e pela censura que se aprofundaram com a edição do Ato Institucional nº 5 (AI-5) de 1968.

Nas palavras do jornalista Elio Gaspari podemos compreender os períodos que caracterizaram a ditadura militar brasileira:

Durante os 21 anos de duração do ciclo militar, sucederam-se períodos de maior ou menor racionalidade no trato das questões políticas. Foram duas décadas de avanços e recuos, ou, como se dizia na época, “aberturas” e “endurecimentos”. De 1964 a 1967 o presidente Castello Branco procurou exercer uma ditadura temporária. De 1967 a 1968 o marechal Costa e Silva tentou governar dentro de um sistema constitucional, e de 1968 a 1974 o país esteve sob um regime escancaradamente ditatorial. De 1974 a 1979, debaixo da mesma ditadura, dela começou-se a sair. Em todas essas fases o melhor termômetro da situação do país foi a medida da prática da tortura pelo Estado. Como no primeiro dia da Criação, quando se tratava de separar a luz das trevas, podia-se aferir a profundidade da ditadura pela sistemática com que se torturavam seus dissidentes (GASPARI, 2014, p. 131).

No que se refere à produção artístico-cultural do período, a censura institucionalizada atingiu as especificidades de diversas obras. Os conteúdos eram parciais ou totalmente desautorizados com base em argumentos políticos e morais. A chamada “modernização conservadora” adotada pela ditadura, contudo, foi importante para o desenvolvimento técnico e para a estruturação da indústria cultural. A elevação do poder aquisitivo da classe média (ocasionada pelo chamado “milagre econômico”) fez com que o público consumidor de cultura aumentasse. Além disso, a popularização de vários artistas foi possível graças a um aumento do alcance da propaganda midiática que ocorria por meio da televisão: aparelho que se tornou cada vez mais acessível à população brasileira a partir do início dos anos 1970 (DINIZ, 2014, p. 1).

Os “anos de chumbo” – período que teve início em 1968, com a edição do AI-5, e perdurou até o final do governo de Emílio Médici, em março de 1974 – enfraqueceram entre as elites universitárias de esquerda a perspectiva da realização de uma revolução socialista ou comunista no país. As derrotas dos movimentos de esquerda armada evidenciaram tal descrença em “utopias revolucionárias”. Somado a isso, a influência da contracultura internacional, sobretudo norte-americana e inglesa, chegava ao Brasil e atingia a juventude a partir de pressupostos revolucionários caracteristicamente subjetivos, individuais, e culturais, abandonando pressupostos revolucionários objetivos, políticos e estruturais (DINIZ, 2014, p. 1-2).

Para Diniz (2014, p. 2), o movimento musical e cultural do Tropicalismo foi pioneiro ao adaptar traços da contracultura internacional ao contexto político-cultural brasileiro. A guitarra elétrica, o rock, as indumentárias despojadas, os cabelos grandes e

a incorporação de elementos estéticos *kitsch* se converteram em símbolos transgressores tanto de músicos engajados em produzir as chamadas “canções de protesto”, quanto de artistas que optaram por não produzir uma arte abertamente crítica à ordem política estabelecida. Para estes últimos, era prioritário combater e romper com outras estruturas, mais íntimas, enraizadas culturalmente e moralmente na sociedade brasileira: a família tradicional, os dogmas comportamentais de gênero e a padronização de comportamentos criada pela industrialização.

Dentro dessa perspectiva, a contracultura no Brasil foi marcada por um engajamento na defesa da liberdade sexual e do uso de drogas que eram vistos, por parcelas da juventude, como uma forma de protesto contra o sistema, capazes de libertar as potencialidades humanas das amarras da sociedade industrial padronizadora (RIDENTI, 2003, p. 147).

A experiência contracultural brasileira, altamente associada à experiência psicodélica, foi, assim, largamente mediada pela ideia do *desbunde* – expressão cunhada na década de 1970 com o sentido de denotar características associadas à alienação política. Segundo Igor Fernandes Pinheiro (2015, p. 45), o *desbunde* era identificado com as ideias de farra, curtição e despolitização. A gíria foi empregada por militantes de esquerda para se referirem, de modo negativo e crítico, aos adeptos da contracultura que renunciavam ao engajamento contra a ditadura ou que se recusavam a participar da luta armada. Os “desbundados” eram, muitas vezes, categorizados como escapistas, subjetivistas, herméticos, deslocados da realidade e das necessidades mais urgentes que o país enfrentava naquele momento.

No início dos anos 1970 vários músicos foram identificados com o *desbunde* pela esquerda ortodoxa. Dentre eles podemos citar Os Mutantes, Gal Costa, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jards Macalé, Sérgio Sampaio, Jorge Mautner, Raul Seixas e Secos & Molhados. Suas obras e posturas estavam vinculadas a uma ideia mais subjetiva do que objetiva de revolução, enfatizando a busca por liberdade estético-musical, existencial, sexual e política (DINIZ, 2014, p. 04).

Destacamos neste trabalho, contudo, o caso emblemático dos Novos Baianos. Para Diniz (2014, p. 4), o grupo foi certamente um dos que mais instigou o imaginário em torno do conceito de *desbunde*. Nosso objetivo principal é demonstrar que a postura adotada pela banda também representou um enfrentamento político contra a ditadura militar brasileira, diferente da ideia de alienação proposta pela esquerda dos anos 1970. Para tal, utilizaremos as considerações de Pierre Ansart sobre as paixões políticas que servirão como um norte para a leitura das fontes escolhidas: o documentário *Novos*

*Baianos Futebol Clube*, lançado em 1973 pelo produtor musical Solano Ribeiro<sup>1</sup>, e o livro *Novos Baianos: a história do grupo que mudou a MPB*, escrito por Luiz Galvão<sup>2</sup> e publicado em 2014 pela editora Lazuli.

### *A contracultura no Brasil*

Como já dito anteriormente, no final dos anos 1960, a contracultura internacional chegou ao Brasil trazendo uma ideia de revolução subjetiva – a revolução de si mesmo. Para Pinheiro (2015, p. 29), ao pensarmos no termo contracultura, o que nos vem à mente é o ideário *antiestablishment* gestado nos EUA, o hippie, o *Woodstock* e os conflitos de maio de 1968 na França. No campo da memória social a contracultura foi registrada no cinema, na literatura e na música, vinculada à momentos de experimentações, rebeldia e transgressões quanto as normas instituídas e formas de repressão. Mas também representava um momento de celebração, com questionamentos existenciais e afirmação das diferenças.

A primeira manifestação da contracultura surgiu na década de 1940 quando Jean-Paul Sartre, por meio do existencialismo e do engajamento político, defendia a liberdade e questionava os dogmas da Igreja Católica (ANDREOLLA; OLIVEIRA, 2019, p. 327-328). Entretanto, o termo contracultura foi cunhado apenas em 1951 por Talcott Parsons. A partir de 1968, com o livro *The Making of a Counter-Culture*, de Theodore Roszak, o termo passou a designar o *zeitgeist*, ou o espírito daquela época (KAMINSKI, 2016, p. 469).

As características principais da contracultura são a valorização da natureza, a vida comunitária, a luta pela paz, o vegetarianismo, o respeito pelas minorias raciais e culturais, a experiência com drogas psicodélicas, a liberdade sexual, o anticonsumismo, a aproximação com práticas religiosas orientais, a crítica aos meios de comunicação de massa, a discordância com o capitalismo e a forma livre de expressão artística (SOUSA, 2013, p. 4).

No Brasil, a contracultura chegou por meio das artes plásticas de Hélio Oiticica que inspirou a estética de vários artistas (SOUSA, 2013, p. 5). Logo após, o campo da música foi também “contaminado”, podendo ser vista em artistas como Novos Baianos, Mutantes, Raul Seixas e Caetano Veloso (SCHUSTER; RADO, 2017, p. 19).

Apesar da censura que a ditadura impunha às obras artísticas, a produção artístico-cultural dos anos 1970 “instaurou um processo extensivo de invenção, que incluía a reelaboração das experiências anteriores, à margem da política oficial de

cultura e da indústria cultural” (FAVARETTO, 2017, p. 184, 185). Além disso, a contracultura no Brasil foi contemporânea ao surgimento da sociedade de massa que se sedimentava no país desde os anos 1960 (DINIZ, 2020, p. 2).

Um aspecto importante da contracultura brasileira foi a antropofagia. Para esses artistas não se tratava apenas de assimilar tudo da contracultura norte-americana ou de transformar a arte brasileira em uma cópia. Mas sim, de reinventar a própria cultura, reorganizando os dados disponíveis do estrangeiro e do nacional para criar uma arte brasileira moderna (BARROS, 2004, p. 36). Para Favaretto:

Quando justapõe elementos diversos da cultura, obtém uma soma cultural de caráter antropofágico, em que contradições históricas, ideológicas e artísticas são levantadas para sofrer uma operação desmistificadora. Esta operação, segundo a teorização oswaldiana, efetua-se através da mistura dos elementos contraditórios – enquadráveis basicamente nas oposições arcaico-moderno, local-universal – e que, ao inventariá-las, as devora. (FAVARETTO, 2000, p. 26).

Portanto, no Brasil a contracultura teve contornos diferenciados, já que ocorreu tardiamente se comparado com os movimentos europeus e estadunidenses. “Nessa perspectiva, enquanto os arautos da rebeldia jovem norte-americana e europeia vaticinavam o ‘fim do sonho’, é que começam as escaramuças da juventude brasileira”. Além disso, a juventude brasileira também estava envolta em um sentimento de oposição, resistência e rompimento com a modernização imposta pela ditadura militar (LIMA, 2013, p. 187).

Depois do AI-5 a juventude brasileira vivia um momento decisivo e que exigia uma reação rápida. No período haviam três opções possíveis: a luta armada, o desbunde da contracultura ou a conformidade com o sistema (BARROS, 2004, p. 34). Para a esquerda brasileira:

A contracultura era tida como algo exótico, um “enlatado americano”, uma moda burguesa considerada um verdadeiro perigo para a sociedade, devido as suas ideias desagregadoras da família e do sistema. “A nova consciência brasileira” foi foco de muitas chacotas e desconfianças advindas tanto da direita militarista quanto da esquerda tradicional (BARROS, 2004, p. 35-36).

A crença da esquerda brasileira de que o país vivia um período pré-revolucionário gerou um processo de politização da produção artística que era vista como um elemento da sua estratégia revolucionária. Por esse motivo, definiram critérios para a produção artística e sua finalidade. O critério básico era o engajamento, onde a obra artística precisava se referir a “realidade brasileira”, como um reflexo da situação do povo. Caso não fosse assim a arte era considerada alienada, responsável por desviar

o povo da tomada de consciência dos seus interesses (COELHO, 1989, p. 161). Em vista disso, as práticas da contracultura no Brasil foram chamadas de desbunde – termo pejorativo, utilizado pelos grupos de esquerda para nomear o ato de valorizar os interesses pessoais em detrimento da coletividade e da revolução socialista.

Passaram a ser chamados de desbundados todos os jovens que se apropriavam da contracultura e os artistas que valorizavam a subjetividade em suas obras. Esse termo “acabou sendo apropriado e, em certa medida, positivado pelos jovens no começo dos anos 1970. Desta forma, desbunde passava a denominar tanto um novo estilo de vida quanto a estética ligada a ela e a novas formas de resistência cotidiana” (KAMINSKI, 2016, p. 469-470). Para Diniz, o desbunde demonstrou o surgimento de um *ethos* contracultural em relação à luta revolucionária, que não era necessariamente acrítico ou despolitizado (DINIZ, 2014, p. 3).

A gíria desbunde vem do léxico do candomblé, significando algo como “fazer a cabeça”, que também era uma expressão utilizada para se referir aos efeitos da maconha. “Des” (prefixo de negação) + “bunda” significava “tirar o cu da reta”, abster-se e recuar. Essa conotação depreciativa condenava a “falta de coragem” e as razões julgadas como egoístas e individuais (DINIZ, 2020, p. 4).

Em suma, enquanto a esquerda militante buscava através da luta política mudar o mundo, fazer a revolução social coletiva e nacional, o jovem hippie “desbundado” buscava a revolução de si. Para isso, também rompia com a ordem hegemônica estabelecida, porém, por outras vias de luta e transformação (PINHEIRO, 2015, p. 47).

Um dos movimentos artísticos e musicais identificados com a contracultura e o desbunde foi a Tropicália. Ela se conectava com tendências internacionais como a pop art, o folk, o rock, a psicodelia e a contracultura norte-americana e europeia (ANDREOLLA; OLIVEIRA, 2019, p. 334). Para Souza, “o Tropicalismo significou uma atitude crítica tupiniquim frente à chamada indústria cultural”. A Tropicália reuniu, entre 1967 e 1968, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Torquato Neto, Capinam, Gal Costa, Nara Leão, Júlio Medaglia, Rogério Duprat, Sandinho Hohagen, Damiano Cozella, Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias (SOUZA, 2014, p. 177).

O conflito entre a esquerda e os tropicalistas foi grande, mais grave do que com outros músicos considerados “alienados” como a Jovem Guarda. Enquanto a Jovem Guarda falava de experiências alheias ao universo da esquerda, como conflitos sentimentais e passeios automobilísticos, os tropicalistas falavam da “realidade brasileira”, que era reclamada pela esquerda. Porém, com uma visão diferente dessa realidade. Em suma, a visão que os tropicalistas tinham da realidade brasileira era mais

complexa do que a esquerda fazia supor já que para esses artistas a sociedade era marcada pela combinação do arcaísmo com o moderno. Por consequência, para a esquerda, os tropicalistas eram uma espécie de “agentes do inimigo” que se infiltraram para destruir o movimento revolucionário por dentro (COELHO, 1989, p. 163 e 165).

O fim da Tropicália se deu por dois eventos principais. O primeiro ocorreu em 1968, durante a participação de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Os Mutantes no III Festival Internacional da Canção, promovido pela TV Globo. Na primeira eliminatória do festival a música “É proibido proibir”, defendida por Caetano Veloso e Os Mutantes foi vaiada pelo público, que atirou tomates no palco sob os gritos de “fora!”. A plateia do Teatro da Universidade Católica chegou até mesmo a virar de costas para os artistas, demonstrando um claro enfrentamento entre a esquerda e os tropicalistas. O segundo evento ocorreu logo após o AI-5, quando Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos e passaram a viver no exílio. A saída dos músicos acabou rompendo a unidade do movimento tropicalista (SOUZA, 2014, p. 182 e 186).

No final dos anos 1970 pesquisadores como Gilberto Vasconcellos, Heloísa Buarque de Hollanda, José Miguel Wisnik e Ana Maria Bahiana cunharam a expressão *pós-tropicalismo* para denominar o período imediatamente posterior ao fim da Tropicália. No entanto, o termo não correspondia a um movimento cultural ou a um grupo de artistas, apontava apenas para a canonização do tropicalismo, visto como um divisor de águas da cultura brasileira (DINIZ, 2014, p. 11).

Ainda assim, é possível identificar os Novos Baianos como pós-tropicalistas considerando sua íntima relação com os artistas da Tropicália – em especial Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé. Os Novos Baianos, mais ainda do que seus antecessores tropicalistas, aderiram de modo confesso à vida em comunidade, de certa forma hippie, contrariando a lógica burguesa da família tradicional e da acumulação capitalista (DINIZ, 2020, p. 7). Luiz Galvão, no entanto, defende que os Novos Baianos não eram da contracultura, nem pós-tropicalistas. Para ele:

Não digo contracultura, já que não posso ser contra a cultura propriamente dita, porque me imagino como um minúsculo autor de produtos culturais, intelectuais e artísticos. Prefiro dizer *contrassistema*, tanto faz se o ditatorial (vivido naqueles vinte anos), ou o democrático (nos moldes selvagens atuais, como vem sendo praticado entre nós) (GALVÃO, 2014, p. 140-143, 143-144).

Apesar dos adeptos da contracultura – ou *contrassistema* – terem sido considerados agentes do inimigo pela esquerda brasileira, não fugiram da repressão da ditadura militar. O Ato Institucional nº 5 foi explícito ao afirmar que a subversão

cultural também era um problema. Em razão disso, o movimento hippie era visto como uma ameaça a sociedade já que propunha um novo modelo de organização. Enquanto os agentes subversivos políticos ameaçavam o governo e o sistema econômico, os hippies ameaçavam outros pilares da sociedade como a família e a religião (PEREIRA, 2009, p. 26).

### *Os Novos Baianos*

Adentramos agora no caso específico dos Novos Baianos. Segundo Pereira (2017, p. 197), o grupo musical teve uma trajetória muito peculiar e sua obra recebeu as mais diversas adjetivações que iam desde o rock, o samba e o frevo. Ao final dos anos 1990 foram reconhecidos como elemento de alto valor para a MPB. Em 2007 seu álbum *Acabou Chorare* ficou em primeiro lugar na lista dos 100 maiores discos da música brasileira, numa votação realizada pela revista *Rolling Stone Brasil*.

Sua trajetória se iniciou em 1967 na pensão de Dona Maritó, em Salvador, onde Tom Zé reuniu a dupla Moraes Moreira e Galvão. Juntos, compuseram 41 músicas dos Novos Baianos, além de outras compartilhadas com os demais companheiros de banda<sup>3</sup>. Tom Zé também foi responsável por orientar os novos músicos na sua profissionalização artística. Na época, muitas pessoas que convivia no meio musical pediam a formação de uma dupla entre Moraes e Galvão, o que excluiria Paulinho Boca. Foi então que Tom Zé incentivou a formação de um grupo musical (GALVÃO, 2014, p. 19-20). Nas palavras do próprio Galvão:

No início de 1967 (...) nascia o Novos Baianos, grupo musical que escreveu, compôs, cantou e desenvolveu o palco de *show business*. Ao invés de seguir a moda, inventou-a e teve um discurso próprio, afinado com a mocidade da época, além de ter vivido muitas coisas. Exercitou a mística, teve experiências zens e alquimistas, tudo com um espírito anárquico e positivo. **Enfrentou a repressão como se estivesse em uma partida de futebol**, dando sangue, suor, inteligência, calma, juventude, alma e demais virtudes para vencer (GALVÃO, 2014, p. 10-12, grifo nosso).

Em agosto de 1969 o novo grupo musical estreou em Salvador com o espetáculo “Desembarque dos Bichos após o Dilúvio Universal”, no teatro Vila Velha. O show teve a participação de Antônio Moraes, Luís Galvão, Os Leifs, Spinola, Paulinho Boca de Cantor, Tuzé, Wagner, Ediane, Bernadete (Baby Consuelo) e Gato Félix. Os participantes eram pouco conhecidos, a não ser por Os Leifs que tocaram com Caetano Veloso e Gilberto Gil no show “Barra 69” – sua última apresentação antes de partirem para o exílio. Na época, o *Jornal da Bahia* situou historicamente esse novo grupo de

cantores como pós-tropicalistas. Informou ainda que seus ascendentes, nos quais o espetáculo foi apoiado, eram Caetano Veloso, Tom Zé, Oswald de Andrade e José Régio. Dessa forma, o grupo foi situado como uma vanguarda artística que teria como proposta dar sequência aos trabalhos dos tropicalistas e modernistas (PEREIRA, 2009, p. 28).

O show foi totalmente improvisado e seus problemas começaram com o local do ensaio. Galvão propôs que os ensaios fossem feitos no Instituto dos Arquitetos, já que sua diretoria era de esquerda e costumava colaborar com novos artistas. Embora a banda tenha sido bem recebida, os arquitetos negaram o local do ensaio sem justificativas convincentes. Foi então que Galvão sugeriu, em tom de piada, que se a esquerda não tinha entendido sua periculosidade a direita também não entenderia e que deveriam falar com as pessoas do Clube dos Subtenentes e Sargentos. A piada virou realidade e quase todo o ensaio foi feito no clube. Inclusive, com a devida precaução, espalharam desodorante no ar e fumaram maconha na “casa do Exército” (GALVÃO, 2014, p. 22-24).

Após o espetáculo o novo grupo partiu para o Rio de Janeiro, ainda chamado de “os bichos” por conta da sua apresentação no teatro Vila Velha. Estabeleceram um nome apenas no fim de 1969 quando Marcos Rizzo, diretor da TV Record, sugeriu Novos Baianos (PEREIRA, 2009, p. 33). No Rio de Janeiro o grupo musical se instalou em um apartamento no bairro Jardim Botânico, que havia sido alugado por Paulinho Boca. Lá, mesmo em um curto espaço de tempo, já demonstraram tendências para uma vida comunitária (GALVÃO, 2014, p. 27-29). Sobre esse período, Galvão conta que:

Apesar do pouco tempo que passamos nesse primeiro contato no Rio, marcamos presença em Ipanema, nós nos vestíamos da forma mais exótica e extravagante. Numa bela noite, fomos dar uma volta pelos bares mais badalados da noite carioca e entramos no bar Varanda, que era a onda da época. Aquela casa noturna da Cidade Maravilhosa era frequentada por artistas e celebridades, e fomos aplaudidos de pé pela bonita galera que lotava o bar. Teve até quem oferecesse lugares em suas mesas para que o grupo pudesse se acomodar. Também pudera: cada um trazia, acoplado em suas roupas, adornos de peles dos mais variados animais, num clima “meio tropicalista, meio antropofágico”, mas mantendo um requinte que só as peles fornecem (GALVÃO, 2014, p. 29-30).

Em novembro de 1969 foram para São Paulo com o intuito de participar do Festival de Música da Record. Na época, os festivais tinham grande importância pois haviam revelado artistas como Gal Costa, Caetano Veloso, Chico Buarque e Paulinho da Viola. Depois desse período, conseguiram fazer grandes shows em clubes das capitais, que antes trabalhavam com os tropicalistas, e passaram a ganhar dinheiro com

suas apresentações. Foi então que encontraram uma forma peculiar e original de lidar com o dinheiro: depois que recebiam todos iam, juntos ou separados, se divertir. De volta ao quarto de hotel colocavam as sobras na mesa e dividiam o dinheiro novamente (GALVÃO, 2014, p. 33-35, 38-39).

A trajetória do grupo foi marcada por muitos altos e baixos. Houve épocas onde desfrutaram do prestígio de suas obras e puderam viver uma vida confortável financeiramente. E houve períodos de rompimentos com empresários e gravadoras que colocaram seus membros em situações de pobreza onde chegaram, inclusive, a pedir dinheiro nas ruas e contar com a solidariedade de amigos e vizinhos. Apesar disso, os Novos Baianos conseguiram lançar 14 discos: *Novos Baianos* (1969); *Novos Baianos: Compacto Duplo* (1970); *Novos Baianos + Baby Consuelo no final do júizo* (1971); *Acabou Chorare* (1971); *Compacto Duplo: A minha profundidade* (1973); *Novos Baianos Futebol Clube* (1973); *Linguagem do Alunte* (1974); *Vamos pro mundo* (1974); *Caia na estrada e perigas ver* (1976); *Trio elétrico Novos Baianos* (1976); *Ovos de Colombo* (1976); *Praga de baiano* (1977); *Farol da Barra* (1978); *Infinito Circular* (1997)<sup>4</sup>.

Os Novos Baianos moraram juntos, quase ininterruptamente, desde a sua formação em 1969 até a dissolução do grupo musical em 1979. Entre os fatores que contribuíram para essa unidade estão as relações internas e a coletividade do grupo: eles não se viam apenas como uma banda, mas também como uma família (PEREIRA, 2009, p. 65-66).

Em 1974 Moraes Moreira iniciou seu processo de ruptura com o grupo e em 1975 partiu definitivamente para a carreira solo. No mesmo ano surgiu a possibilidade de os Novos Baianos deixarem o Brasil, motivados pelo bom desempenho no cenário nacional. Não conseguiram sair do país por problemas financeiros. “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” (PEREIRA, 2009, p. 82, 92 e 93).

Em 1979 houve a comemoração dos 10 anos de carreira dos Novos Baianos, celebrada com um show – intitulado “Farol da Barra” – que também era o título do álbum gravado em 1978. Nesse ano já não moravam juntos. Os fatores para essa mudança foram vários: o nascimento dos filhos, o aumento das necessidades materiais, a reorganização em núcleos familiares mais restritos, o abandono das ideias de desapego e a possibilidade de desenvolverem carreiras individuais. Também em 1979 o grupo se dissolveu oficialmente pelos mesmos fatores que os fizeram não morar mais juntos.

Ainda assim, passaram a se reunir em ocasiões especiais que tinham cunho comercial em função da demanda dos fãs (PEREIRA, 2009, p. 106, 109 e 110).

### *Desbundar é um ato político*

Pierre Ansart aponta que a ciência positivista eliminou de seu foco as experiências cotidianas para reter da “realidade” política aquilo que pode ser objeto de uma tradução racionalizante. Essa postura, no entanto, teve um preço: a impossibilidade de compreender a experiência concreta dos agentes históricos, tal como eles a experimentaram. Para podermos avançar no conhecimento dos fenômenos políticos precisamos compreender que cada sistema põe em cena um modelo de paixão política. É necessário apreender “como as paixões, as emoções e os sentimentos coletivos convivem e dão sustentação às práticas políticas particulares” (ANSART, 2019, p. 7-8).

Para o autor, os historiadores da vida política mostram que toda a situação é acompanhada de atitudes afetivas diversas, homogêneas ou conflituosas. Portanto, a vida política é sustentada por uma história dos sentimentos coletivos e das paixões que é difusa (ANSART, 2019, p. 11).

Assim, para compreender a política é necessário nos desembaraçarmos do preconceito que coloca no campo do “irracional” tudo aquilo que diz respeito à emotividade. A antropologia e a etnologia acumularam várias reflexões a esse respeito ao discutirem a multiplicidade de procedimentos inventados por diferentes culturas para a formação dos sentimentos políticos. Ao mesmo tempo, demonstraram que esses sentimentos não podem ser reduzidos a categorias simples, mas que são compostos por diversas combinações e nuances. Por conseguinte, “cada estrutura socioafetiva comporta particularidades históricas e provoca consequências particulares” (ANSART, 2019, p. 25, 54 e 60).

Ao compreendermos que a política não é apenas “racional”, mas sim dotada de sentimentos, paixões, ódios, etc., podemos considerar que a contracultura, os tropicalistas e os pós-tropicalistas – aqui especialmente os Novos Baianos – não eram alienados politicamente. Nesse campo de reflexão eles apenas resistiram politicamente de forma diferente à esquerda ortodoxa, o que não pode ser motivo para desqualificar seus enfrentamentos. Para Galvão:

Naquele momento, vivia-se uma revolução artística que contagiava os campos da música, dos direitos humanos, do naturalismo, da ecologia e das liberdades individuais e coletivas. Esses espaços não físicos, porém nobres por serem da área da sensibilidade, se afinavam com o

nosso **ideal de revolucionários** de um novo mundo (GALVÃO, 2014, p. 140-143, grifo nosso).

Como já mencionado anteriormente, os adeptos da contracultura foram considerados inimigos tanto pela esquerda quanto pela extrema direita militar. Freire aponta que as relações da música com o poder são complexas. Por isso o poder sempre se viu obrigado a controlá-la já que, além de refletir sobre a sociedade, a música tem a possibilidade de subvertê-la ao propor outras ordens, sentidos e significados (FREIRE, 1994, p. 165-166). Isso já demonstra que a contracultura, com seu modo de vida, sua arte e seus anseios eram uma resistência política. Para Pinheiro:

A contracultura buscava a transformação da sociedade em meio a um período de grande pessimismo quanto aos meios políticos tradicionais, assim o indivíduo deveria transformar seu comportamento para gradativamente modificar o modelo de sociedade vigente. Estes desígnios podem não ter cumprido as expectativas de observadores e participantes que viram na contracultura um modelo capaz de trazer modificações profundas na forma como a sociedade estava organizada, porém isto também não a desqualifica, pois se a tecnocracia e a cultura dominante não foram destituídas, um novo inventário de indagações culturais, sociais e políticas foi inserido na agenda de debates, afinal, os adeptos da contracultura estavam muito mais preocupados em realizar questionamentos do que proporcionar soluções definitivas para os aspectos conflituosos presentes na segunda metade do século XX (PINHEIRO, 2015, p. 38).

Para os adeptos da contracultura o conteúdo político se dava no nível do comportamento. Suas roupas, declarações e posturas demonstravam que esse movimento buscava romper com o conservadorismo, seja ele estético, político ou moral. Além disso, as próprias “letras das músicas tropicalistas (...) traziam mensagens políticas nem sempre tão evidentes, através de combinações poéticas e acordes” (ANDREOLLA; OLIVEIRA, 2019, p. 334-335).

Destaca-se ainda que muitos adeptos da contracultura foram presos pela posse de drogas durante a ditadura, a exemplo dos próprios Novos Baianos. Porém, o alvo da repressão não era necessariamente o consumo de entorpecentes, mas o caráter subversivo das práticas que buscavam valores alternativos àqueles defendidos pela ditadura militar. Nesse sentido, a justificativa legal para as prisões era a posse de drogas, já que possibilitavam ações coercitivas mais vigorosas e longas, enquanto as prisões por “vadiagem” ou por “ser hippie” eram rápidas e sem maiores consequências (KAMINSKI, 2016, p. 485). De todo modo, adeptos à contracultura e à Tropicália sofreram severas punições como prisões, torturas e exílios (SCHUSTER; RADO, 2017, p. 28).

Considerando os apontamentos acima, buscaremos descrever as prisões do grupo musical Novos Baianos e seus enfrentamentos com a ditadura militar brasileira, bem como uma experiência utópica vivida pela banda no sítio Cantinho do Vovô. Acreditamos que esses trechos de sua trajetória podem servir para mostrar que os Novos Baianos, ao seu modo, também resistiram politicamente ao período ditatorial no Brasil.

### *Novos Baianos e a ditadura militar brasileira*

Várias foram as interações dos Novos Baianos com agentes da ditadura militar como, por exemplo, o ensaio para o primeiro show no Clube dos Subtenentes e Sargentos. Porém, destacaremos a seguir os choques que se deram entre a banda e a ditadura. Tomamos como fonte o livro *Novos Baianos: a história do grupo que mudou a MPB*, escrito por Luiz Galvão, onde o compositor narrou diversos episódios vividos pelo grupo. Logo no início do livro o autor afirma:

Conto aqui a vida de uma geração que tem como protagonista o grupo Novos Baianos, do qual sou um dos componentes. Tudo se passou no tempo em que os generais comandaram o Brasil, em um dos períodos mais conturbados da História deste país, quando imperava a mão mais dura da ditadura de 1964. Embora fôssemos artistas calouros, nos tornamos linha de frente na mídia e fomos a fundo contestando o autoritarismo do regime dominante – até o sistema (GALVÃO, 2014, p. 4-7).

E completa:

Aquele desastroso período da vida nacional foi compensado pela inexplicável riqueza do sentimento artístico, nascido apesar da ditadura militar – como foi o caso do Tropicalismo, um movimento que veio atender ao mundo universitário. Ao mesmo tempo, o movimento do Novos Baianos veio atender à juventude hippie e anárquica, que estava ávida por transformações. Isso aconteceu quando a universidade se esvaziou pelo exílio de professores e alunos, além da ocupação camuflada de militares se fazendo passar por estudantes e de um corpo docente fajuto ocupando o espaço dos grandes professores que foram presos, exilados na marra ou fugitivos clandestinos, aportando em outras pátrias democráticas e acolhedoras (GALVÃO, 2014, p. 8-9).

Nestas declarações já podemos perceber que, ao contrário do que a esquerda dos anos 1960 e 1970 pensava, os Novos Baianos não eram “agentes do inimigo”. Eles também contestavam o autoritarismo do regime militar, mas ao seu modo. Essa contestação foi percebida pelos agentes da ditadura em várias ocasiões. Destacamos duas delas que envolveram prisões de parte da banda.

A primeira prisão ocorreu logo no início da carreira dos Novos Baianos que haviam acabado de deixar seu antigo empresário, Marcos Lázaro, e foram morar no bairro Imirim, em São Paulo. A casa ficava de frente para um cemitério, o que facilitava o aluguel. A proprietária só aceitou aluga-la porque eram artistas, o que lembrava seu marido que era escultor. Em 1969, a polícia invadiu esta casa sem mandado judicial. Um homem chamado Henri Müller (que se dizia americano) chegou a falar que os artistas não seriam torturados, mas os outros que estavam no local sim, já que eram traficantes e precisavam receber uma lição (GALVÃO, 2014, p. 43-45, 49-50).

Na ocasião o jovem Herlano Cabeleira, conhecido como Boiadeiro, estava na casa dos Novos Baianos. Ele havia comprado maconha para todo o grupo. Catinflas, que estava no banheiro na hora da invasão, ao ouvir um aviso de Boiadeiro engoliu a “bagana” que estava queimando. Jogou o restante pela basculante do banheiro na tentativa de evitar o flagrante. Mas a cannabis caiu na área externa, onde um policial passava. Müller queria que Boiadeiro dissesse que a maconha era dos Novos Baianos, depois da negativa chegou a dizer “então, vai cantar”, numa clara tentativa de intimidação.

Henri Müller pediu que Boiadeiro cuspiasse no chão. Como não tinha saliva, devido a ter fumado recentemente, ele argumentou que havia comido carne de sol e que a cozinheira havia carregado no sal. Depois disso, Müller ordenou que seus homens batessem em Boiadeiro: “quero ele quebrado em dois minutos”. Enquanto alguns espancavam o jovem, outros cheiravam as mãos dos que estavam na sala em busca de indícios de maconha. Catinflas, que estava vendo tudo pela porta do banheiro, colocou o dedo no cu e se apresentou para a inspeção. Um dos policiais, ao cheirar seus dedos, deu-lhe um soco que o fez parar do outro lado do cômodo (GALVÃO, 2014, p. 49-50).

Para Galvão:

Boiadeiro, no entanto, teve comportamento naquela ocasião que nos fez admirá-lo. Ele, mesmo barbaramente torturado, por mais que Henri Müller o obrigasse a confessar que o fumo era dos artistas, dizia apenas: “O bagulho é meu. Os meninos nem fumam. Eles não têm nada com isso, não fumam nem cigarro. Os meninos são artistas e cantam música brasileira” (GALVÃO, 2014, p. 50-52).

Foram presos nessa ocasião Moraes, Paulinho, Cantinflas e Boiadeiro. Como eles tinham uma boa relação com o dono de um açougue, que era cunhado de um delegado, soltaram os quatro no mesmo dia. Porém, para a surpresa de todos, a casa tinha sido invadida a pedido do próprio dono do açougue já eles estavam devendo no local (GALVÃO, 2014, p. 50-52).

Em novembro de 1970, na cidade de Salvador – BA, o grupo musical Novos Baianos foi preso novamente. O contexto de prisão dos artistas estava inserido num embate que operava na sociedade baiana, que era o problema da presença de hippies em Salvador. Nessa época o jornal *A Tarde* acusava os hippies de serem uma epidemia. Além disso, utilizava vários adjetivos depreciativos para descrever os hippies, entre eles: rapazes sujos, reparigas boêmias, mal vestidos, nômades ruidosos, adeptos de loucura mística, fanatismo, retorno ao troglodita, neurose de grupo, fuga da sociedade e comportamentos bizarros.

O clima tenso com relação aos hippies baianos pairava sobre o impasse de criminalizar ou não esse movimento. Em 4 de novembro de 1969 o delegado Gutemberg, da Delegacia de Jogos e Costumes, decidiu criminalizar os hippies. Após essa decisão, bastava ser hippie para ser preso. A situação se agravou ainda mais quando descobriram que a atriz estadunidense Sharon Tate, esposa do diretor Roman Polanski, foi assassinada ainda grávida por adeptos do movimento hippie (PEREIRA, 2009, p. 52-57).

Foi nesse contexto que, em 1970, os Novos Baianos foram presos e levados à Delegacia de Jogos e Costumes depois de serem pegos tocando violão no Farol da Barra. O *Jornal da Bahia* informou que o grupo foi detido por serem “barbudos e cabeludos” e afirmou ainda que as prisões iriam continuar pois o delegado Gutemberg não suportava gente que não tomava banho (PEREIRA, 2009, p. 57-58). O delegado Gutemberg Oliveira tinha relações com o esquadrão da morte e era chamado de “hippicida” pela revista *Veja* pois havia matado uma jovem na cadeia. Mais tarde, seus crimes acabaram provocando sua prisão pela Polícia Federal (KAMINSKI, 2016, p. 481-482).

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 construía sua aparência estivesse relacionada a um posicionamento artístico bem definido (PEREIRA, 2009, p. 59).

Luiz Galvão conta que na época dessa prisão os Novos Baianos estavam hospedados em um hotel, cujo proprietário era Seu Didi. O grupo enfrentava problemas financeiros e não tinha dinheiro para pagar as diárias. O proprietário os ameaçou e disse que teriam 24 horas para efetuar o pagamento. Conseguiram então, por meio de um

empresário argentino chamado Edi Mandarino, marcar shows em Aracaju e no interior de Sergipe, mas ainda precisavam sair do hotel para isso. Foi quando tiveram uma ideia inusitada: alguns saíam vestidos com o máximo de roupas possíveis e os que sobrassem fugiriam pelo telhado levando o restante das vestimentas. Os que saíram antes decidiram fumar maconha e tocar para hippies no Porto da Barra. Seu Didi os denunciou à polícia (GALVÃO, 2014, p. 83-84).

Foram levados a delegacia e ficaram em um porão onde havia uma cela para os homens e outra para as mulheres. O carcereiro, Seu Raimundo, obrigou os homens a dormirem nus no cimento. Numa cela onde cabiam dez pessoas, haviam trinta. Na ocasião, Pepeu tinha apenas dezesseis anos. A cela onde ficaram era muito suja e Galvão pediu uma vassoura para o delegado Gutemberg que respondeu com ameaças de colocá-lo no pau-de-arara. Além disso, bateu na grade com o intuito de acertar a mão de Galvão. Vendo tudo da outra cela, Baby pediu que ele não dissesse mais nada e entregasse tudo a Deus (GALVÃO, 2014, p. 84-85).

Na prisão, os homens tiveram seus cabelos cortados. Galvão, enquanto cortavam seu cabelo, xingou a mãe dos policiais, chamou-os de covardes e disse ao carcereiro Raimundo que ele fazia isso porque era corno (GALVÃO, 2014, p. 85-87). Kaminski explica que o uso dos cabelos compridos era entendido como um indicativo das práticas de automarginalização, já que ameaçava o padrão social vigente (KAMINSKI, 2016, p. 471). Por isso, cortar o cabelo dos homens era uma tentativa de impor a ordem estabelecida pelo governo ditatorial.

Na mesma ocasião, alguns meninos cavaram a parede da delegacia com uma colher e fugiram da prisão. Depois disso, ao serem pegos, Gutemberg bateu neles com uma palmatória. Ao ver a cena, Galvão comandou uma reação pacífica e pediu aplausos para o “valentão espancador de crianças”. Os presos das duas celas aplaudiram e Gutemberg ficou tão incomodado que parou a tortura (GALVÃO, 2014, p. 84-85, 85-87).

Quando saíram do cárcere os Novos Baianos foram até o *Jornal da Bahia* denunciar o que havia acontecido. “O *Jornal da Bahia*, (...) era o único órgão de imprensa que fazia oposição à ditadura”. Mas não deram nenhuma entrevista. Em vez disso, Galvão escreveu uma carta a Deus onde dizia que, se Deus existisse, não poderia deixar Gutemberg (um torturador) como delegado na terra do Senhor do Bonfim (GALVÃO, 2014, p. 87-88).

Em 13 de novembro de 1970 o *Jornal da Bahia* anunciou que os Novos Baianos deixariam o país pelos problemas que tiveram com a polícia. Na mesma reportagem foi

veiculada uma foto de Galvão recém saído da prisão, com os cabelos cortados, junto de Baby Consuelo. Na foto, Baby deitou seus cabelos sobre a cabeça de Galvão, dando a impressão de que ele ainda preservava os cabelos longos. Para Pereira essa atitude “desconstruía simbolicamente o poder da polícia; era como se seus cabelos não tivessem sido cortados, e ele podia posar sorridente para a foto”. Além disso, após a prisão, o grupo produziu o álbum *Novos Baianos + Baby Consuelo no Final do Juízo* (1971). Tendo influências diretas do tempo no cárcere, o próprio título traz uma crítica ao momento que tinham vivido (PEREIRA, 2009, p. 59-60).

Apesar do desejo de deixar o Brasil, os Novos Baianos não obtiveram sucesso. Então se instalaram em Arembepe, litoral norte da Bahia, a cerca de 60km de Salvador. Nesse período passaram a contar com a ajuda de moradores locais para sobreviver (PEREIRA, 2009, p. 63 e 92).

Aquele local rico em ar puro e perto da natureza (Arembepe) era o ideal para fazermos música. Eu e Moraes não perdemos tempo: entre elas, “Dê um rolê”. Embora tivéssemos vivido uma fase de sofrimento, prisão, perseguições e fugas, não deixamos que tais acontecimentos influenciassem nossa música e poesia. A letra de “Dê um rolê” confirma isso (GALVÃO, 2014, p. 92-93).

Vemos nesses pequenos exemplos que, apesar de presos e sofrendo situações degradantes, os Novos Baianos não se calaram. Fizeram suas denúncias, responderam aos agentes da ditadura e não se silenciaram. Enxergamos nisso uma atitude extremamente política, dotada sim de sentimentos, mas, sobretudo, política.

#### *Cantinho do Vovô: Um espaço de resistência*

Como dito anteriormente, os Novos Baianos moraram juntos boa parte de sua carreira. O grupo formou uma família e encontrou novas formas de dividir o dinheiro e as tarefas do dia-a-dia. Entre muitas casas, apartamentos e quartos de hotel a experiência mais emblemática de vida comunitária dos Novos Baianos foi em um sítio chamado Cantinho do Vovô.

No estudo das afetividades políticas é necessário atentar para o surgimento de grupos utópicos que buscam se tornar seu próprio objetivo – ou ideal – colocando em prática seus anseios em uma comunidade que serve como exemplo e protótipo da sociedade futura. Dessa forma, “as comunidades utópicas, constantemente temidas e vilipendiadas, apenas levam ao extremo as aspirações afetivas e os sonhos de ver se

realizar outra vida, liberta – ou mais liberta – dos interditos, sofrimentos e frustrações da vida corrente” (ANSART, 2019, p. 99).

O Cantinho do Vovô foi uma verdadeira comunidade utópica. O sítio abrigava cerca de 20 pessoas e estava situado no povoado Boca do Mato, próximo ao bairro de Jacarepaguá, no Rio de Janeiro. Neste espaço a banda Novos Baianos, suas famílias e amigos desenvolveram uma experiência de vida coletiva baseada em preceitos hippies. O local se tornou uma comunidade alternativa, onde seus membros dividiam o dinheiro que ganhavam e as tarefas de organização e limpeza do local.

No mesmo período os Novos Baianos passaram a ter uma forte interlocução com João Gilberto, o artista mais emblemático da bossa nova (PEREIRA, 2009, p. 71). Um dos frutos dessa interlocução foi o álbum *Acabou Chorare*, que fez com que o grupo alcançasse prestígio no cenário musical, garantindo certo conforto financeiro. Segundo Diniz:

O projeto gráfico do LP *Acabou chorare* reforçava esse despojamento e a experiência coletiva vivenciada pela turma. Na capa, pratos, talheres, panelas e um punhado de copos de plástico estão dispostos sobre uma mesa pós-refeição, suja e em completa desordem. Na contracapa, trabalhada com técnicas de colagens, há uma criança em primeiro plano, provavelmente a Buchinha – assim se chamava a filha de Paulinho Boca de Cantor; ele que, para os íntimos, era, do francês, “La bouche” (DINIZ, 2020, p. 11).

No sítio, o tema da família passou a aparecer ainda mais nas composições dos Novos Baianos. Uma explicação plausível é o fato de o grupo ter construído uma unidade coletiva, fortalecendo seus laços ao ponto de se perceberem como uma nova, e única, composição de família. Outro motivo para isso pode ser explicado porque, no mesmo período, os integrantes do grupo ganhavam seus primeiros filhos, compondo também famílias individuais que se ajudavam mutuamente. Pereira destacou que, “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” (PEREIRA, 2009, p. 66-67).

O documentário *Novos Baianos Futebol Clube*, lançado em 1973, foi gravado no Cantinho do Vovô e mostra um pouco desse espaço e de seus moradores. O documentário se inicia com a banda tocando “Brasil Pandeiro”, composição de Assis Valente. Em um ar descontraído apresentam sua arte para os telespectadores. Ainda com a música ao fundo nos é mostrada uma foto do time Novos Baianos F.C, que dá nome ao documentário e que também foi título de um álbum lançado em 1973.

Logo após, podemos assistir várias cenas que se assemelham à rotina de uma família “tradicional”: uma mulher embalando um pequeno bebê e um homem os acompanhando pelos cômodos da casa. Em *voz over*<sup>5</sup>, o narrador explica a natureza das pessoas que estão sendo retratadas:

Não é uma família, talvez um time: Novos Baianos Futebol Clube. Mais perto do seu som, do seu mundo subterrâneo, a beira do abismo, por fora de ismos. Na porta, varrendo o terreiro, lavando os pratos como quem faz música. Sem prantos, na fonte, na boca da criação, na terra, num sítio, o Cantinho do Vovô (RIBEIRO, 1973, 00:02:46).

Após a fala do narrador, o grupo se reúne ao ar livre para tocar um de seus maiores sucessos – “O mistério do planeta” – composição da dupla Galvão e Moraes. A câmera foca no cantor Paulinho Boca, que exhibe seus cabelos compridos. Várias outras pessoas andam de bicicleta pelo sítio, como numa dança caótica e familiar. É então que o narrador explica a origem daquelas pessoas exibidas nas imagens:

Tudo começou quando Caetano e Gil deixaram o Brasil e eles (Novos Baianos) desembarcaram no Sul, vindos do meio da rua, da juventude que viveu, pulou e sorriu o tropicalismo. Com a passagem de João Gilberto, o mestre, pelo Brasil a música dos Novos Baianos assumiu a qualidade que se encontra, guardando muito de Bahia e do primeiro baiano – Dorival Caymmi (RIBEIRO, 1973, 00:07:40).

Além dessa declaração, em todas as cenas podemos perceber a influência do Tropicalismo e da contracultura latentes entre as pessoas retratadas, seja por meio de suas danças, pelo modo como cortam e arrumam seus cabelos, pelas roupas coloridas, óculos com lentes grandes e arredondadas, calças boca de sino e atitudes que mostravam uma ruptura radical com o estilo de vida tradicional da burguesia ocidental.

Baby, em vários momentos, exhibe com orgulho a camiseta dos Novos Baianos F.C, mostrando novamente a importância do futebol para aquela comunidade. Pedacos de uma partida também aparecem na tela, com direito a um desfile pelas escadas que apresenta os jogadores do dia.

Enquanto as pessoas preparam a comida em conjunto, o narrador declara:

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 diversa, como fazia 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 (RIBEIRO, 1973, 00:28:13).

Em meio às músicas cantados pelo grupo os cachorros passeiam ao fundo, a roupa continua exposta no varal e a rotina do sítio comunitário não para. Luiz Galvão, ao refletir sobre aquela família/time, defende que ser um *novo baiano* é ser “um cara

que não admitiu deixar de ser menino (...) é um cara alegre e que acredita que a vida tá começando” (RIBEIRO, 1973, 00:12:38). Para Baby “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, nem nada disso” (RIBEIRO, 1973, 00:30:18). Além do mais, Galvão enfatiza:

Vimos de uma geração velha, cansada de guerra e crescemos sobre os fluidos da brincadeira de bandido e artista, tela e palco. Somos de depois da guerra. Nem a soma, nem a diferença. Somos depois de todos os papos. Alguém do meio da rua, sem autorização nenhuma, cumprindo a sua, resolvendo ao seu redor e por dentro. Tinindo e Trincando (RIBEIRO, 1973, 00:17:31).

Podemos interpretar essa passagem como um espelho de uma geração que não quer mais se envolver em conflitos, que quer buscar a si mesma e promover mudanças em seu interior. Seriam, então, pessoas desinteressadas em produzir músicas de protesto, em se envolver com guerrilhas e conflitos armados. Porém, mesmo sendo lidos pela época como “desbundados”, o documentário evidencia como os membros do grupo não deixaram de desafiar e romper com a ordem vigente pelos seus modos alternativos de vivenciar a realidade, de se relacionar com a natureza e consigo mesmos.

As crianças ganham destaque em várias cenas. Podemos ver crianças sendo embaladas para dormir, brincando com instrumentos, brincando com outras crianças, sendo seguradas no colo, tomando banho, dançando, comendo, etc. Suas conversinhas podem ser escutadas no fundo das filmagens, embora não possam ser compreendidas. Quando sobem os créditos do documentário, a câmera foca e congela na imagem de uma criança. Todas essas passagens evidenciam o modo de vida que os Novos Baianos estavam levando na época – as crianças, em sintonia com os adultos em cena e com o próprio sítio, expressam a coletividade alcançada já que o Cantinho do Vovô era composto por diversas famílias menores que se uniam todos os dias em uma outra família alternativa.

A partilha da comida também é um elemento importante em cena. As últimas imagens do documentário mostram uma mesa farta e decorada sendo compartilhada por todos os moradores do sítio. Acompanhando a cena, o narrador fala das impressões de Luiz Galvão sobre aquele período:

Galvão, o Joãozinho Trepidação, não sabe se todo mundo é assim, mas diz que qualquer Novo Baiano abandonou a sua pessoa velha, a egóica, superficial, voltada para fora que numa linguagem por dentro só pode ficar por fora. **Lembrando uma jovem linguagem passada**, a sua velha pessoa dispensada não passa de sua própria pessoa alienada. O sujeito velho chegou quase a se perder de vista e foi ainda

outro dia. Ele nem sabe quantas vezes reencarnou esse ano (RIBEIRO, 1973, 00:36:27, grifo nosso).

Apesar da harmonia apresentada, Paulinho Boca declara:

É claro que os Novos Baianos têm problemas também. Duas pessoas pra 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 é o seguinte, a gente já sabe que o problema tem que ser resolvido sem a gente perder a cabeça, claro. Quando a gente tá jogando bola um com outro, quando a gente tá no campo de futebol vê mais isso. As vezes a gente tá ganhando de 2 a 0 né. Outro dia mesmo nós tava ganhando de 3 a 0 e fomos tomar de 4 a 3. E no meio do jogo começamos a discutir um com 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, que o toque de bola é mágico. Então Novos Baianos tem problemas sim. Agora, os Novos Baianos acho que tem um jeito novo de resolver problemas porque a gente se gosta muito e a gente só pode viver junto mesmo (RIBEIRO, 1973, 00:31:55).

O depoimento de Paulinho Boca não deslegitima o Cantinho do Vovô enquanto comunidade utópica. Ao contrário disso, apresenta os personagens que compuseram esse cenário quase mágico de forma humana, com seus defeitos e sua própria caminhada rumo ao aprendizado. Tendo problemas ou não, por meio das cenas do documentário *Novos Baianos Futebol Clube*, podemos apreender aquele espaço enquanto um lugar de resistência social e, sobretudo, política. Um lugar onde a grande família Novos Baianos conseguiu se tornar seu próprio objetivo, desafiando a moral conservadora da ditadura militar brasileira e colocando em prática suas ideias que serviam também como um protótipo para uma futura sociedade.

### *Considerações finais*

Retomando Rancière, compreende-se aqui que a arte não é política apenas pelas mensagens objetivas ou literais que uma letra de música, um poema ou uma imagem podem transmitir; ela também é política pelo modo como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas e sexuais (RANCIÈRE, 2010, p. 46). A arte é política também, e antes de tudo, pela maneira como configura uma sensibilidade espaço-temporal, pela maneira como constrói e reconstrói subjetividades coletivas:

[A arte] é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das

relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão. Porque a política, bem antes de ser o exercício de um poder ou uma luta pelo poder, é o recorte de um espaço específico de “ocupações comuns”; é o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não delas, etc. Se a arte é política, ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem com o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política (RANCIÈRE, 2010, p. 47).

Ademais, a luta política é também estética. Ela se estabelece como crítica cultural, como resistência e rebelião contra determinada forma de partilha do sensível preestabelecida e também como redefinição desta mesma partilha de sensibilidades e subjetividades – uma redefinição do sensível que pode partir tanto de movimentos libertadores quanto de movimentos restauradores (GUÉRON, 2012, p. 36). Defendemos, neste artigo, que a estética contracultural brasileira, da qual o grupo musical Novos Baianos é uma representação emblemática, foi indelevelmente política.

Para os Novos Baianos, o desbunde foi sim um gerador de novos padrões estéticos (vestuário, comportamento e criação artística). Apesar disso, não se furtaram da crítica ao contexto político-cultural, embora o fizessem de formas que não se adequavam ao ideário da esquerda que se opunha à ditadura naquele momento. Para Galvão, os Novos Baianos traçaram outro caminho que, apesar das críticas, não pode ser considerado como estando fora do campo da política:

Uma das marcas dos anos 1970 foi o tom anárquico que se refletiu nas apresentações e na postura dos artistas e em sua arte. Principal banda daquela época, o Novos Baianos viveu profundamente aquele momento de exceção no país, respondendo de forma anárquica e com atitudes chocantes, mas sem baixar o nível do trabalho artístico. **Caminhou no sentido oposto ao do panfletário protesto engajado sem poesia.** Por essa soma de discordâncias pacíficas, identificou-se com a juventude e, ao mesmo tempo, teve aceitação do público, de um modo geral: por isso, foi assimilado até por parte do pessoal da ditadura, que exercia o poder com autoritarismo (GALVÃO, 2014, 78-80, grifo nosso).

Assim como Vanda Lima Bellard Freire (1994, p. 153), a concepção de História que tomamos neste trabalho considera que a História é um relato interpretativo, feito por um sujeito que está impregnado de significados e percepções inerentes a seu tempo. Por isso, sua visão do passado trará, inevitavelmente, essa marca. Este artigo segue na mesma direção: outros pesquisadores podem considerar o desbunde como uma atitude relacionada à alienação política, podem vir a descobrir novas fontes e apresentar novos

problemas. Afinal, a história também está em constante construção. Todavia, considerando os dados levantados, compreendemos que o desbunde, tão relacionado aos Novos baianos, também foi um movimento político que visava enfrentar a ditadura militar brasileira.

## Referências

ANDREOLLA, Renata; OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Tropicália e Manguebeat: A antropofagia nas contraculturas brasileiras. *REVELL*, Campo Grande, v. 2, n. 22, p. 324-347, 2019.

ANSART, Pierre. *A gestão das paixões políticas*. Tradução de Jacy Seixas. Curitiba: Editora UFPR, 2019.

BARROS, Patrícia Marcondes de. A contracultura tropical e a resistência à ditadura militar. *AKRÓPOLIS*, Umuarama, v. 12, n. 1, p. 33-40, 2004.

COELHO, Cláudio. A Tropicália: Cultura e política nos anos 60. *Tempo Social*, São Paulo, v.1, n. 2, p. 159-176, 1989.

DINIZ, Sheyla Castro. Desbundando em anos de chumbo: Contracultura, produção artística e Os Novos Baianos. *História*, São Paulo, v. 39, p. 1-29, 2020.

DINIZ, Sheyla Castro. Desbundados e marginais: a MPB “pós-tropicalista” no contexto dos anos de chumbo. BRASA: CONGRESSO INTERNACIONAL DA BRAZILIAN STUDIES ASSOCIATION, XII, 2014, Londres. *Anais do XII Congresso Internacional da Brazilian studies association*. Londres: King’s College, 2014.

FAVARETTO, Celso. A contracultura, entre a curtição e o experimental. *Revista de História da Arte*, Campinas, v. 1, n. 3, p. 181-203, 2017.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: Alegoria, alegria*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. A história da música em questão: uma reflexão metodológica. *Revista Música*, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 152-170, 1994.

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

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada: as ilusões armadas*. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2014.

GUÉRON, Rodrigo. Arte e Política: estudos de Jacques Rancière. *Aisthe*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 9, p. 34-46, 2012.

KAMINSKI, Leon Frederico. O movimento hippie nasceu em Moscou: imaginário anticomunista, contracultura e repressão no Brasil dos anos 1970. *Antíteses*, Londrina, v. 9, n. 18, p. 467-493, 2016.

LIMA, Artemilson de. Excurso sobre o conceito de contracultura. *HOLOS*, Natal, v. 4, p. 183-192, 2013.

PEREIRA, Humberto Santos. *O Mistério do Planeta: um estudo sobre a história dos Novos Baianos (1969-1979)*. 2009. Dissertação de mestrado em História Social. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

PEREIRA, Humberto Santos. Uma análise sobre a consagração tardia dos Novos Baianos no campo da Música Popular Brasileira. *Revista FSA*, Teresina, v.14, n. 2, p. 195-211, 2017.

PINHEIRO, Igor Fernandes. *Não fale com paredes: Contracultura e psicodelia no Brasil*. 2015. Dissertação de mestrado em História. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. Política da arte. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 15, p. 45-59, 2010.

RIBEIRO, Solano. *Novos Baianos Futebol Clube*. Documentário / Sonoro / COR. Direção: Solano Ribeiro. Roteiro: Solano Ribeiro. Brasil/Alemanha, 1973.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Luciana (org). *O Brasil Republicano: volume 4*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2018.

SCHUSTER, Ana Noredi; RADO, Sonia Cristina. Contracultura no Brasil da ditadura. *Revista Maiêutica*, Indaial, v. 5, n. 1, p. 19-30, 2017.

SOUSA, Getúlio Cavalcante de. Herança da contracultura: A comunidade hippie de Arembepe, Camaçari-Bahia (1970-2012). SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, XXVII, 2013, Natal. Anais do XXVII Simpósio Nacional de História: *Conhecimento histórico e diálogo social*. Natal: 2013.

SOUZA, Alberto Carlos de. Tropicália: um movimento de protesto na Música Popular Brasileira. *Revista Travessias*, Cascavel, v. 8, n. 1, p. 174-187, 2014.

---

<sup>1</sup> Ribeiro ficou conhecido por ter idealizado os Festivais de Música Popular Brasileira no decorrer dos anos 1960. Seu documentário *Novos Baianos Futebol Clube* foi originalmente destinado à reprodução para uma TV alemã.

<sup>2</sup> Compositor e membro dos Novos Baianos. É considerado o grande poeta do grupo. Também conhecido pelo seu apelido Joãozinho Trepidação.

<sup>3</sup> As músicas são: “De Vera”; “Colégio de aplicação”; “Psiu”; “29 beijos”; “Globo da morte”; “Mini planeta íris”; “É ferro na boneca”; “Eu de adjetivos”; “Outro mundo, outro mambo”; “A casca de banana que pisei”; “Dona Nita e Dona Helena”; “Se eu quiser eu compro flores”; “E o samba me traiu”; “Curto de véu e grinalda”; “Baby Consuelo”; “Dê um rolê”; “Você me dá um disco”; “Caminho de Pedro”; “Risque”; “Preta pretinha”; “Tinindo trincando”; “Acabou chorare”; “Mistério do planeta”; “A menina dança”; “Besta é tu”; “Bilhete pra Didi”; “Sorrir e cantar como Bahia”; “Só se não for brasileiro nessa hora”; “Cosmos e Damião”; “Vagabundo não é fácil”; “Quando você chegar”; “Fala tamborim”; “Eu sou o caso deles”; “Miragem”; “Vamos pro mundo”; “Guria”; “Tangolete”; “Ô menina”; “Sugestão geral”; “Flor de mandacaru”; “Espelho opaco”. Ver: (GALVÃO, 2014, p. 344-346 – 431-432).

<sup>4</sup> Ver: (GALVÃO, 2014, p. 344-346 – 431-432).

<sup>5</sup> Todas as falas transcritas do narrador foram feitas em *voz over*.

Artigo recebido em 10 de setembro de 2021.  
Aceito para publicação em 01 de novembro de 2021.