



História (São Paulo)

ISSN: 0101-9074

ISSN: 1980-4369

Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho

Diniz, Sheyla Castro

Desbundando em anos de chumbo: contracultura, produção artística e Os Novos Baianos

História (São Paulo), vol. 39, e2020016, 2020

Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho

DOI: <https://doi.org/10.1590/1980-4369e2020016>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=221070029015>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org

UNESP redalyc.org

Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal

Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto

DESBUNDANDO EM ANOS DE CHUMBO:

contracultura, produção artística e Os Novos Baianos

Desbundando in The Lead Years: Counterculture, Artistic Production and Os Novos Baianos

Sheyla Castro
DINIZ

✉ sheyldiniz@yahoo.com.br

Universidade de São Paulo
São Paulo, SP, Brasil

RESUMO

Um dos diversos nomes dados à contracultura no Brasil, o *desbunde* foi um dos pivôs dos embates culturais e político-ideológicos sob o regime militar em “anos de chumbo” (1969-1974). Gíria originalmente pejorativa e acusatória, na medida em que, para boa parte da esquerda da época, pressupunha certo descompromisso com questões políticas *stricto sensu*, ela designava mudanças de comportamento de parcelas da juventude envolvendo, por exemplo, a postura *drop-out*, a liberação sexual, o interesse por tradições místicas, as experiências com drogas e, dentre outros aspectos, o modelo de vida *hippie* e comunitário e alguma inadequação à sociedade de consumo. Neste artigo, discute-se o caráter ambivalente da gíria quando associada, sobretudo, à produção artística do período, dando destaque para o caso exemplar do grupo musical Os Novos Baianos.

Palavras-chave: Ditadura, Contracultura, Desbunde, Música Popular, Os Novos Baianos.

ABSTRACT

One of many names given to counterculture in Brazil, the *desbunde* was one of the main motivators of the cultural and political-ideological clashes in the “lead years” of dictatorship (1969-1974). This slang was originally derogatory and reproachful, since it assumed a lack of commitment to political issues, in the strict sense of the term, in much of the left political perspective. In part of the youth, it designated behavioral changes involving a ‘drop-out’ attitude, sexual liberation, interest in mystical traditions, experiences with drugs and, among other things, hippie life model and a certain inadequacy to the consumption society. This article discusses the ambivalent character of that slang when associated mainly to the artistic production of the period, highlighting the exemplary case of the musical group *Os Novos Baianos*.

Keywords: Dictatorship, Counterculture, *Desbunde*, Popular Music, *Os Novos Baianos*.

A passagem das décadas de 1960 e 1970, no Brasil, foi marcada pela atuação mais violenta da ditadura militar, haja vista a edição do Ato Institucional n.º 5 (AI-5) em dezembro de 1968. Vigente de 1969 a 1974, o governo do general Médici ficou conhecido como “os anos de chumbo”. Medidas arbitrárias e antidemocráticas, para não falar das prisões, mortes e torturas, conviveram, no entanto, com o extraordinário crescimento econômico avalizado pelo próprio Estado autoritário. Para alguns, os anos não eram de “chumbo”, mas de “milagre econômico” (ver, por ex., NAPOLITANO, 2014, p. 119-172).

A censura institucionalizada atingiu as especificidades de diversas obras artístico-culturais do período, parcial ou totalmente vetadas com base em quesitos políticos e morais. A censura, contudo, não afetou a generalidade da produção artística, que, abundante, e crítica ou não do regime militar, contribuiu substancialmente para a dinamização do mercado de bens simbólicos. Intensificada pela ditadura, a chamada “modernização conservadora”¹ impulsionou o desenvolvimento tecnológico e a reestruturação da indústria cultural. Com a elevação do poder aquisitivo da classe média, elevou-se, por consequência, o poder aquisitivo do público consumidor de cultura. Vale lembrar que o alcance midiático de vários artistas se deu graças à televisão, meio de comunicação e entretenimento que se tornava cada vez mais acessível à classe média dos anos de 1970 (ver ORTIZ, 2006, p. 113-148).

Paradoxal, esse contexto histórico também registrou o enfraquecimento da perspectiva de uma revolução, fosse ela socialista ou comunista. A descrença em utopias revolucionárias se explica, em parte, pelas derrotas dos movimentos de esquerda, sobretudo aqueles que apostavam na luta armada. Além disso, o fenômeno plural conhecido como contracultura, que, no Brasil, tomou configurações idiossincráticas, reivindicava transformações nos planos subjetivo e cultural para além da revolução propriamente estrutural, embora uma e outra não se excluíssem. Identificada impreterivelmente com manifestações juvenis, em escala internacional², a contracultura é contemporânea ao surgimento da “sociedade de massa e de consumo”, que se sedimentava em solo brasileiro desde o início dos anos de 1960.

No final daquela década, o movimento batizado de Tropicália ou Tropicalismo foi pioneiro ao incorporar traços da contracultura internacional à realidade brasileira. Na música, a guitarra elétrica, o rock, as roupas e indumentárias despojadas, os cabelos grandes e a exploração de elementos *kitsch* se converteram em símbolos transgressores tanto da chamada “canção de protesto” quanto da ordem política estabelecida. A essa nova estética não mais bastava criticar o latifúndio, o imperialismo ou a pobreza social, temas caros aos cancionistas comprometidos com a arte engajada³. Pelo contrário, seria preciso combater outras estruturas, principalmente as mais íntimas e enraizadas na sociedade brasileira: a família burguesa, os dogmas comportamentais e a padronização da vida e dos costumes gerada pelo processo de industrialização (NAVES, 2010, p. 112; ver ainda FAVARETTO, 2007 e DUNN, 2009). A proposta tropicalista apontava, nas entrelinhas, para a crise daquilo que Roberto Schwarz denominou de “relativa hegemonia cultural de esquerda” (ver SCHWARZ, 1978, p. 62)⁴.

Boa parte da produção artístico-cultural elaborada no início da década seguinte confirmaria a sugestão tropicalista. No imediato pós-AI-5, a experiência contracultural brasileira conquistou mais ênfase e mais adeptos, sendo largamente mediada pela ideia de *desbunde*, que aqui discuto para, em seguida, focar no caso exemplar do grupo musical Os Novos Baianos.

Gíria ambivalente

Esse nome que a contracultura ganhou entre nós – a bunda tornada ação com o prefixo “des” a indicar antes soltura e desgoverno do que ausência – deixava o hip – quadril – dos *hippies* na condição de metáfora leve demais. Desbundar significava deixar-se levar pela bunda, tomando-se aqui como sinédoque para “corpo” a palavra afro-brasileira que designa essa parte avizinhada das funções excrementícias e do sexo [...]. (VELOSO, 1997, p. 469)

Comentando a produção artístico-cultural da primeira metade dos anos 1970, Celso Favaretto se refere à *nova sensibilidade*, à *marginalidade* e ao *experimentalismo*, que, articulados, orientavam diferentes artistas, como “conceitos operacionais” (FAVARETTO, 2004, p. 28). Retomava, assim, Silviano Santiago em ensaio de 1972, dedicado aos então recém-lançados livros *Me segura qu’eu vou dar um troço*, de Waly Salomão, e *Urubu-rei*, de Gramiro de Matos. “Pelo grau de criatividade com que cercavam suas obras”, os escritores “foram obrigados a transgredir os códigos linguísticos mais contundentes”. O marginalismo não apenas temático, mas intrínseco à própria linguagem, culminava “numa espécie de esperanto”. Esgarçadas as fronteiras, já não havia preocupações com a “problemática da língua (brasileira, ou qualquer outra)”, a não ser a pesquisa mesmo de uma nova linguagem. Santiago detectava nos dois livros o procedimento antropofágico de Oswald de Andrade e um caráter essencialmente lúdico e livre. Movimentando um mercado jovem e reinventando formas de se expressar, inclusive politicamente, fosse através da literatura, da música, do jornalismo alternativo, do cinema ou do teatro, essa que batizou de “arte da cortiça” seria tudo isso e mais um pouco: “sensibilidade de uma geração, sensação, estado de espírito, conceito operacional, arma hermenêutica, termômetro, barômetro, divisor de águas etc.” (SANTIAGO, [1972] 2000, p. 128; p. 135-136).

Contracultura, *cultura marginal*, *underground* e *desbunde* (que acabou se tornando sinônimo de *cortiça*) são designações que procuravam abranger produções artísticas e atividades variadas, distintas das “totalizações dos projetos anteriores, principalmente pela ênfase agora atribuída aos aspectos comportamentais” (FAVARETTO, 2004, p. 242; ver também FAVARETTO, 2019). Elas podem ser igualmente compreendidas como “conceitos operacionais” na medida em que foram e continuam sendo negociadas pelos sujeitos envolvidos, por aqueles que criticavam suas condutas e pelos intérpretes desses debates. Particularmente, concebo a contracultura, conjunto polissêmico de valores e práticas descentralizadas que, no Brasil, eclodiu no fim da década de 1960, como *palavra-chave a entrelaçar aquelas outras, não excludentes* (ver DINIZ,

2017b, p. 21-29). No que concerne especificamente ao termo *desbunde*, um dos mais corriqueiros conferidos à contracultura brasileira, mascarando, não raras vezes, o potencial contestatório daquela experiência sob a racionalidade do regime político repressor, ele apontava para uma mudança de mentalidade e comportamento, sendo, por isso, pivô de disputas político-ideológicas.

Gíria que tem um pé no léxico do candomblé, assim como “fazer a cabeça” – outra expressão utilizada na época para se referir às sensações provocadas pela maconha⁵ –, o *desbunde* carregava originalmente um sentido pejorativo e acusatório no jargão da esquerda, sobretudo entre grupos clandestinos de luta armada. “O nível de discussão dentro da organização não permitia a veleidade de se falar em recuo, reavaliação, porque isso era sinônimo de *desbunde*. *Desbunde* era um palavrão na época. *Desbundado* era a pior coisa que se podia dizer de alguém” (*apud* BUCCHI; AZEVEDO, 1991, p. 33-34). Esse depoimento de Paulo de Tarso Venceslau, ex-integrante da Ação Libertadora Nacional (ALN), auxilia a compreender o peso semântico da gíria. Sob essa perspectiva, “des” (prefixo de negação) + “bunda” significava, no bom português coloquial, “tirar o cu da seringa”⁶ ou “tirar o cu da reta”, quer dizer, abster-se, recuar.

Essa conotação depreciativa, a condenar a “falta de coragem” e o arrefecimento dos ideais revolucionários em prol de razões julgadas egoístas e individuais, como a própria vida, passou a circular no meio artístico na passagem das décadas de 1960 e 1970. Testemunha ocular do período, Heloísa Buarque de Hollanda observou que artistas que se recusavam a fazer referências à ditadura, ou que rejeitavam ser “portavozes heroicos da desgraça do povo, eram violentamente criticados, tidos como desbundados, alienados e até traidores” (HOLLANDA, [1978] 2004, p. 103). Segundo aquele que foi considerado o “guru da contracultura brasileira”, Luiz Carlos Maciel⁷, “o *desbunde* era denominado pela esquerda ortodoxa como um movimento ‘imaturo’, subjetivo e individualista” (*apud* BARROS, s/d). Para muitos, tratava-se, portanto, de um modismo juvenil inconsequente e irresponsável, sinônimo de escapismo, individualismo, alienação e descaso político. Para outros, era o que havia de mais nocivo à moral e aos bons costumes da “tradicional família brasileira”. E para os que o assumiam radicalmente, um posicionamento anárquico e antiburguês, relacionado com a vida *hippie* e comunitária, com as experiências psicodélicas, com a atitude *drop-out*, a curiosidade por religiões orientais, além de indígenas e afro-brasileiras, e com a antipsiquiatria, a rejeição de explicações históricas totalizantes e com o desprendimento de tabus envolvendo o corpo e a sexualidade. Ora, na definição de Jorge Mautner, outro entusiasta da contracultura, “o *desbunde* era de esquerda, anarquista, anticonsumista. Ter dinheiro era um pecado...” (MAUTNER, 2014).

Ambivalente, não raras vezes redefinido por aqueles que rotulavam o outro ou eram rotulados, o *desbunde* expunha conflitos de interesses e projetos pós-edição do AI-5, bem como o acirramento de uma crise sobre qual caminho seguir diante da repressão factual e não menos internalizada nas subjetividades. Figura seminal do Teatro Oficina, José Celso Martinez Corrêa opinou que havia apenas duas possibilidades para os impasses de sua geração: “Ou você ia pra luta armada ou para o *desbunde*. Eu fui para o *desbunde*. Tomei ácido” (CORRÊA, 2014). Lucy Dias, em livro no qual compilou

uma porção de memórias sobre a época, reitera as duas únicas escolhas: “Curtir o barato da descoberta de si mesmo e fazer a sua revolução comportamental, sem *script* prévio; ou roer o próprio fígado e não ver outra saída senão virar guerrilheiro, entrando de sola na contrarrevolução armada, com previsível *script* final. Ambas mutuamente excludentes” (DIAS, 2003, p. 160). A realidade, contudo, não era assim tão dicotômica quanto fazem parecer esses relatos. Autor de *Nobres e Anjos*, importante estudo sobre a utilização de tóxicos entre jovens de classe média no Rio de Janeiro dos anos de 1970 (ver VELHO, 1998), Gilberto Velho ponderou com razão: “Ou eu sou um guerrilheiro lutando contra o regime militar ou eu sou um *hippie*, desbundado. Não é isso! Grande parte dessa juventude, que viveu mais ativamente esse período, tinha permanentemente várias opções dentro desse quadro” (VELHO, 2007, p. 212).

Houve aqueles guerrilheiros que, mesmo sob a reprovação de seus pares, não hesitaram em experimentar as sensações proporcionadas pelas drogas, tema dificilmente debatido entre membros da esquerda armada. Militante da VPR (Vanguarda Popular Revolucionária) e um dos responsáveis pelo sequestro do embaixador alemão Ehrenfried Von Holleben, Alfredo Sirkis conta que, num dos jogos da seleção brasileira durante a Copa do Mundo de 1970, “abriu o jogo” para os companheiros:

Apesar dos companheiros ali presentes serem do que havia de mais aberto e menos moralista na organização, ainda eram, na época, à imagem da esquerda em geral, contrários à maconha. As meninas também. Sidnei trouxe um fuminho de primeira e dois LSDs, provocando olhares de indulgente reprovação de [Herbert] Daniel e sarcasmos do Alex [Polari]. Eu defendia nas conversas, mas nunca tinha queimado na frente de companheiros da organização. Naquele dia, porém, dei uns tapinhas com o Sidnei e saí oferecendo para os demais que se recusaram. A erva era de primeira e fiquei curtindo a natureza [...] (SIRKIS, 1984, p. 233).

Letrista do Clube da Esquina, Márcio Borges, no pré-68, em Belo Horizonte, havia ajudado a fundar os primeiros núcleos de resistência armada contra a ditadura (ver DINIZ, 2017a, p. 33)*. Em 1973, a comunidade *hippie* em que Márcio morava, no bairro carioca de Santa Teresa, deliberou dar abrigo para José Carlos da Mata Machado, militante da Ação Popular Marxista-Leninista, que, naquele ano, seria assassinado por militares. O letrista se recorda de que Zé Carlos

[...] passou entre nós alguns dias descontraídos; assistiu teve no meu quarto, queimou um [cigarro de maconha] comigo, sem preconceito, brincou com os bebês, foi para a cozinha preparar almoço; enfim, levou uma vida *hippie* normal, pequeno-burguesa no conteúdo, *drop-out* na aparência. Mas nas horas calmas da noite, no silêncio do casarão adormecido, ele nos narrou sua odisseia desde os dias em que entrara para a clandestinidade [...] (BORGES, 2011, p. 300-301).

Outro participante do Clube da Esquina, Ronaldo Bastos, autor de versos destemidos como os de “Nada será como antes”, e de outros tantos lisérgicos e estradeiros como os de “O trem azul” (LP *Clube da Esquina*, 1972), também ofertou guarida a conhecidos guerrilheiros. Alvo de ameaças, o letrista optou por se exiliar em Londres durante o ano de 1971. Seu irmão Vicente Bastos fora preso e torturado sob a acusação de colaborar com o Movimento Revolucionário 8 de outubro (MR-8) (DINIZ, 2017a, p. 33-34). Esses e outros episódios nos ajudam a compreender que as fronteiras entre práticas associadas à contracultura e ofensivas mais diretas de combate ao regime militar eram mais complexas e maleáveis que o antagonismo puro e simples. Para ficar com a declaração do expoente mais célebre do Clube da Esquina, Milton Nascimento dizia não compactuar com o *desbunde* tendo em vista seus significados pejorativos, a sugerir “falta de ação política”, embora concordasse que “o cara pode partir para qualquer coisa, desde que não se esqueça [referindo-se à ditadura] do que está se passando...” (ROLLING STONE, 1972).

No bojo das transformações e impasses que caracterizaram os anos de 1960 e início dos 1970, a contracultura e sua ênfase comportamental, sobretudo no que diz respeito à sexualidade – também índice da então crescente difusão da pílula anticoncepcional –, contribuíram para o questionamento de posições conservadoras envolvendo machismo e homofobia. Cineasta, Luiz Carlos Lacerda, por exemplo, viveu um dilema na sua condição de membro do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Filiado desde os 14 anos, em parte sob a influência do pai, ele confidenciou ao jornalista Zuenir Ventura: “Você não pode imaginar o que sofria uma pessoa como eu, comunista, homossexual e que transava droga” (*apud* VENTURA, 1988, p. 29). Por intermédio da diretora da editora Vozes, Rose Marie Muraro, a feminista estadunidense Betty Friedan veio ao Brasil, em 1971, para lançar o livro *Mística feminina*. A entrevista que a autora concedeu ao *Pasquim*, jornal de Millôr Fernandes e “patota” – Millôr que, aliás, provocava: “O movimento feminino já não existiu, antes, e venceu nos *twenties*?” (FERNANDES, 1971) – não foi das mais pacíficas, o que contrasta com a entrevista histórica da bela e libertária Leila Diniz (ver, respectivamente, *O PASQUIM*, 1971b; 1969).

As discussões sobre feminismo, ainda incipientes como movimento no Brasil naquele início de década, sob a égide do AI-5, vão muito além da contracultura, mas a contracultura as atravessa. Em *Feminismo e autoritarismo*, Anette Goldberg identifica três formas de confrontação ao modelo de feminilidade então vigente. Uma delas diz respeito à militância político-intelectual *stricto sensu*, que ganharia quórum a partir de 1975 com a perspectiva da abertura política. A outra tem a ver com o aumento da escolaridade entre mulheres de classe média (maior profissionalização, independência financeira e ascensão social). Uma última, sendo que as três não são estanques, teria se dado mais efetivamente no meio artístico-cultural (ver GOLDBERG, 1987, p. 51). Essa terceira tendência, que a autora apenas cita sem se aprofundar, estava para as posturas e a produção artística de diversas mulheres, dentre elas – e aqui poderia citar tantas outras – a cantora Gal Costa, tida como “musa da contracultura brasileira” após o lançamento de seu emblemático disco *-Fa-Tal-* (Phonogram, 1971), exaltado pela imprensa carioca como o “álbum da geração desbunde”, e já mencionada Leila Diniz,

que, em suas performances ou declarações, expressavam que “o pessoal também é político”, máxima feminista em voga na época.

Foi igualmente notório o desligamento d’*O Pasquim*, em 1972, de Luiz Carlos Maciel e Jorge Mautner. Episódio controverso, Mautner garante que foi “ra-cis-mo” contra os baianos tropicalistas Gilberto Gil e Caetano Veloso, que, nas páginas do semanário, ele e Maciel tanto defendiam, e que Millôr e “patota” (Jaguar, Ziraldo e Henfil) haviam apelidado de “*baiunos*” (MAUTNER, 2016)⁹. Em 1971, porém, antes da “expulsão”, Maciel se juntou aos artistas Waly Salomão, Rogério Duarte, José Carlos Capinan e aos jornalistas Torquato Mendonça e Tite de Lemos para criar *Flor do mal*, periódico cujo título fazia referência à obra homônima de Charles Baudelaire. Na capa da primeira edição via-se a foto de uma menina negra, desaparecida em Belfort Roxo/RJ. A foto, tal como dizia a legenda sob uma diagramação nada convencional, fora encontrada na lata de lixo de uma redação. Ao divulgar o que, para outros, era desinteressante e descartável, a capa reforçava não só a proposta *underground* como um compromisso ético. Com o lema “Isto não é um jornal para ser lido, é para ser curtido”, *Flor do mal* custava apenas um cruzeiro. Sua estética artesanal rompia com os padrões da “imprensa séria”, inclusive com os padrões d’*O Pasquim*, ao qual estava vinculado. Nos únicos cinco números publicados, *Flor do mal* divulgou poesias, entrevistas, resenhas e matérias sobre arte marginal, orientalismo e psicanálise (ver FLOR DO MAL, 1971). Maciel foi também editor-chefe da *Rolling Stone* edição brasileira, fundada em 1972 e voltada especialmente para a produção musical ligada à contracultura, notadamente o rock, nacional e internacional (ver SBERNI JR., 2015).

Ao mesmo tempo em que provocou várias fissuras, um pouco de tudo aquilo que caracterizou a contracultura no Brasil seria nalguma medida retrabalhado e incorporado às pautas dos chamados “Novos movimentos sociais” então nascentes. A contracultura, além disso, não deixou de apresentar certas consonâncias com a luta armada. Referindo-se à experiência *hippie* atrelada à gíria *desbunde*, Antônio Risério observou ao menos duas: fascínio pelo lumpemproletariado e rejeição, nem sempre conceitual, do *modus operandi* burguês. Ele reconhece, no entanto, que o *desbunde* estava bem mais interessado em transformar a vida que o sistema político. A distância entre a metralhadora e o LSD poderia ser mensurada, por exemplo, se os textos do líder da ALN, Carlos Marighella, fossem lidos ao som dos Novos Baianos (RISÉRIO, 2005, p. 26). A gíria ambivalente, ora acusatória e ora afirmativa, relacionada com o aspecto lúdico, a liberação sexual, a busca de uma nova sensibilidade e a quebra de tabus, rotulou diversos músicos no início da década de 1970, principalmente os que destoavam da MPB herdeira do nacional-popular¹⁰. Caso exemplar, Os Novos Baianos aderiram de modo confesso à vida *hippie* em comunidade, prezando por um cotidiano coletivo e de partilha que, até certo ponto, contrariava a lógica burguesa da família tradicional e da acumulação capitalista, não obstante o vínculo da banda com gravadoras de prestígio e o enorme sucesso entre o público jovem.

Desbundando com Os Novos Baianos

Desenvolveram-se aptidões manuais e criou-se um mercado artesanal de trabalho. Aboliu-se de cara o livro de ponto, o horário, a materialização do patrão e por aí o jovem escolheu sua vida. Sinto dizer que alguns piraram e outros os pais, por ignorância, colocaram no sanatório. Não havia um pensamento político dirigido, organizado, porque se tratava de uma experiência, uma prática e não um estudo, uma projeção. Havia um conhecimento intrínseco em cada louco – assim eles se chamavam. [...] Louco é quem era aberto antes da palavra abertura. (GALVÃO, 1982, p. 60-61).

Em 1972, saiu pela gravadora Som Livre, da Rede Globo, o disco *Acabou chorare*. O título, uma maneira afetuosa de acalmar o choro das crianças, pode ser interpretado com base nas escolhas estéticas e na concepção de vida dos Novos Baianos. *Acabou chorare* celebrava o que havia de “festivo” na contracultura, oferecendo “vias para a respiração” apesar do “sufoco” daqueles “anos de chumbo”. Com o disco, o grupo inaugurava uma nova linguagem. Até então predominante, o rock passa a dividir espaços com gêneros e estilos como samba, baião e bossa nova, reatualizando, assim, ícones de “brasilidade”. Seja dado destaque, nesse sentido, para o contato que os músicos estabeleceram com a autoridade máxima da bossa nova, João Gilberto, que vez ou outra frequentava o apartamento onde a turma se acomodara à Rua Conde de Irajá, no bairro do Botafogo, no Rio de Janeiro. Por lá transitavam outros inúmeros artistas, baianos ou não, dentre eles Rogério Duarte, Waly Salomão, Glauber Rocha, Cacá Diegues e Leon Hirszman (GALVÃO, 2014, p. 125-127).

Acabou chorare garantiu a aprovação do grupo junto à crítica. Respalhado pelo produtor da Som Livre, João Araújo – que mais tarde se faria conhecido por ser pai de Cazuza –, e com o aval de João Gilberto – cuja filha, Bebel, então criança, foi quem por acaso sugeriu o título do LP –, o disco permaneceu, de dezembro de 1972 a maio de 1973, entre os dez primeiros mais tocados nas paradas de sucesso das emissoras de rádio e televisão do Rio de Janeiro (Quadro 1).

Quadro 1: Inventário do fundo Ibope (1972/1973)

Novos Baianos LP <i>Acabou chorare</i> (Som Livre, 1972).	Dez./1972	9ª posição
	Jan./1973	3ª posição
	Fev./1973	4ª posição
	Mar./1973	4ª posição
	Abr./1973	5ª posição
	Mai./1973	8ª posição

Fonte: Arquivo Edgard Leuenroth (AEL/Unicamp)

Índice da boa repercussão do disco, esse *ranking* é também indicativo das novas preferências do público jovem. Juntamente com outros LPs tais como *-Fa-Tal-* (1971), de Gal Costa, *Clube da Esquina* (1972), de Milton Nascimento e Lô Borges, *Expresso 2222* (1972), de Gilberto Gil, e *Transa* (1972), de Caetano Veloso, todos esses igualmente afinados com a contracultura, *Acabou chorare* foi um dos que mais colaborou para dilatar o que se entendia, nos anos de 1960, por MPB, sigla agora bem mais flexível para abarcar o rock.

Fruto de uma experiência coletiva que vendeu por volta de 100 mil cópias, rendendo um bom dinheiro ao grupo (PEREIRA, 2009, p. 89), *Acabou chorare* incentivou Os Novos Baianos a se desligarem da gravadora Som Livre e a se mudarem, na sequência, para um sítio no povoado Boca do Mato, situado no bairro de Jacarepaguá, Zona Oeste do Rio de Janeiro. Uma fonte primária sobre a turma em sua comunidade é o documentário *Novos Baianos Futebol Clube* (1973), dirigido por Solano Ribeiro (o famoso idealizador dos festivais da canção da TV Record na década de 1960). As filmagens foram realizadas por uma equipe de uma emissora alemã, sendo, até pouco tempo, não fossem as mídias digitais, inéditas no Brasil (ver RIBEIRO, 1973).

Para além de focalizarem Baby Consuelo (intérprete), Moraes Moreira (intérprete/violonista), Luiz Galvão (letrista), Paulinho Boca de Cantor (intérprete), Pepeu Gomes (guitarrista), Dadi Carvalho (baixista), Jorginho Gomes (baterista), Baixinho e Bolacha (percussionistas), as cenas dão destaque para o dia-a-dia das crianças, amigos, familiares e demais músicos vinculados à banda, totalizando cerca de 20 pessoas alojadas nas casas do sítio batizado carinhosamente de “Cantinho do vovô”¹¹. As apresentações improvisadas no quintal de terra batida ou em cômodos espaçosos orientam o roteiro. Entre cachorros, árvores, instrumentos e equipamentos eletrônicos, os músicos se reúnem para interpretar algumas canções de *Acabou chorare* e outras do então recém-lançado LP *Novos Baianos F. C.* (1973), sendo que este último, registrado pela gravadora nacional Continental, emprestou seu nome ao documentário. Solano Ribeiro, que acompanhou o cotidiano da turma ao longo de dez dias, conta que

[...] quando fiz a primeira proposta, achei que não ia ter filme [...]. Os Novos Baianos eram inadmissíveis. Mas eu falei: “Vamos fazer uma coisa? Vocês fiquem aqui e eu venho todo dia com a equipe alemã. A gente se instala e vai documentando a vida de vocês”. Foi a única maneira que encontrei para fazer o filme: registrar tudo naturalmente (apud EVANGELISTA, 2010).

Informalidade e espontaneidade perpassam as imagens. Veem-se banhos de ducha, adultos que se acariciam, crianças brincando com instrumentos de percussão, aplicação de massagens psicoterapêuticas, cuidados para com os bebês, roupas sendo colhidas dos varais e preparação da comida macrobiótica, numa divisão do trabalho que agrega tanto as mulheres quanto os homens. Estes, sobretudo, são aficionados por futebol, chegando a se autodeclararem melhores jogadores do que músicos. O apreço pelo esporte motivou a formação do time Novos Baianos F. C., levado tão a sério quanto a música. Algumas cenas são reservadas às partidas que Os Novos Baianos disputavam contra os moradores vizinhos.

Baby Consuelo, Luiz Galvão e Paulinho Boca de Cantor frisam que o amor e a solidariedade uns pelos outros são essenciais para a resolução das discórdias, das quais o grupo, obviamente, não era isento. Expondo um linguajar *hippie*, Baby explica que Os Novos Baianos compartilham de uma filosofia em que todos se esforçam para estarem “legais”: “Quem está legal segura a barra de quem surge com velhas ideias. No final, ganha quem está legal”. Para a cantora, esse seria o espírito dos Novos Baianos, sintonizados que estavam com as propostas de Luiz Carlos Maciel n’O *Pasquim*, em cuja “Coluna Underground”, em 1970, havia lançado o “Manifesto *hippie*”, opondo aspectos da “velha razão” (julgada ultrapassada ou “careta”) à “nova sensibilidade” da contracultura. Cito um excerto (MACIEL, 1970a):

Seguinte: o futuro já começou. Não se pode julgá-lo com as leis do passado. A nova cultura é o começo da nova civilização. E a nova civilização é o começo da nova cultura. Sua continuação é a nova lógica. Não: as leis do passado não servem [...].

Boêmios

[...] Uísque
Beatles
Higiene
Amor livre
Palavrão
Agressivo
Barbitúrico
Ateu
Sombrio
Lênin
Brasil
Panfleto
Comunicação
Psicanálise
Pílula e aborto
Ego
Oposição

Hippies

Maconha [...]
Jimi Hendrix [...]
Beleza
Amor tribal [...]
Nudez
Tranquilo [...]
Anfetamina [...]
Místico
Alegre
Che Guevara
Ipanema
Flor [...]
Subjetividade
Ligado [...]
Filho natural
Sexo
Marginalização [...].

Talvez uma referência à “esquerda festiva” dos anos de 1960¹², os “boêmios” são rebatidos na mesma proporção que certos estereótipos burgueses (uísque, ateu, psicanálise, ego), além de outros símbolos caros à “cultura engajada-nacionalista” (Lênin, Brasil, panfleto, comunicação e oposição). Apesar de seu tom exagerado – ora, Brasil se converte em Ipanema, ponto de encontro da juventude contracultural/desbundada carioca no início da década de 1970, sobretudo nas mediações do famoso “Pier de Ipanema”¹³ –, o manifesto se delineava no sentido de se contrapor à racionalidade atribuída ao passado. Não prescindia de uma veia utópica, já que, em detrimento de Lênin, Che Guevara seria agora o símbolo da “nova cultura”, lido pela ótica *hippie*. No documentário, Luiz Galvão assegura, nessa direção, que todo novo baiano conseguiu superar sua “pessoa velha, egóica, superficial”. Para ele, “sua própria pessoa dispensada não passa de sua pessoa alienada”. Se, para muitos à esquerda,

a alienação dizia respeito àqueles que ignoravam sua condição de exploração, ou então àqueles que recusavam posicionamentos objetivos de resistência e combate à ditadura, para Os Novos Baianos, o alienado seria aquele que não se rendia às transformações subjetivas, capazes de modificar – assim se apostava – as coletividades.

Luiz Galvão relembra os anos anteriores ao lançamento do LP *Acabou chorare*. Conta que o grupo, desacreditado pelas gravadoras, chegou a perambular pelas ruas de Salvador e do Rio de Janeiro, ora tentando arranjar algum dinheiro ora dormindo em casas de gente conhecida, que cedia “um cobertor em troca de música”. “Mistério do planeta” (Galvão e Moraes Moreira) tematiza essa fase. Comum aos sambas da década de 1930, período de afirmação da “ideologia do trabalho” sob o governo Vargas, a noção de “malandro” é redimensionada nessa canção de instrumentação e arranjo roqueiros. Na letra, o “malandro” é tanto o *hippie* quanto o marginalizado pelo sistema capitalista, antecipando, além do mais, o que se entende por “trombadinha”: “*Abra um parêntese, não esqueça/ Que independente disso/ Eu não passo de um malandro/ De um moleque do Brasil/ Que peço e dou esmolos/ Mas ando e penso sempre com mais de um/ Por isso, ninguém vê minha sacola*”. A sacola, aliás, de fato existia, conforme relata Pepeu Gomes:

Todo o dinheiro que a gente ganhava ficava dentro de um saco atrás da porta, preso na maçaneta. Quem queria dinheiro ia lá e tirava... Se, por exemplo, eu queria ir ver o Flamengo no Maracanã, eu ia lá, tirava o dinheiro, pegava o carro, pagava o ingresso, pegava o troco, e devolvia na sacola... (Pepeu Gomes. In: COSTA, 2013).

O projeto gráfico do LP *Acabou chorare* (Figura 1) reforçava esse despojamento e a experiência coletiva vivenciada pela turma. Na capa, pratos, talheres, painéis 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”. A criança expressa no olhar curiosidade e inocência, embora o que aparenta ser (e provavelmente não era) um cigarro em sua mão tenha gerado especulações.

Autor do projeto gráfico, Antônio Luiz Martins, vulgo Lula Martins, havia sido protagonista de *Meteorango Kid*: o herói intergaláctico, longa-metragem de 1969 do também baiano André Luiz Oliveira (ver OLIVEIRA, 1969). Um episódio envolvendo Lula Martins merece ser mencionado antes de qualquer coisa. Abro parêntese:

Em março de 1970 aterrissou no Brasil ninguém menos que Janis Joplin, que aqui veio buscar uma trégua – que não encontrou, diga-se de passagem – para a sua vida desregrada, mas regada a heroína e a álcool (Figuras 2 e 3). De acordo com Luiz Carlos Maciel, “Janis quis fazer um show de graça na Praça General Osório [Ipanema, Rio de Janeiro], mas não deixaram” (MACIEL, 1970b). Em Salvador, Lula Martins foi quem a ciceroneou, hospedando-a em sua casa no bairro de Rio Vermelho. Ele descreve:

Janis tinha uma energia incrível. Ela ficou deslumbrada com aquele grupo *naïf*. Éramos como os primos mais jovens dela. [...] Janis visitou o Mercado Modelo, tomou banho de mar de *topless*, entornou muita pinga e tequila, e, como era comum na época, LSD e marijuana. Certa noite, passando pelas imediações do Anjo Azul, ouviu uma música que tocavam num bordel, entrou, entusiasmou-se e cantou “Summertime”, para deleite geral. Depois de algumas confusões e brigas no Hotel da Bahia, se tocou para Arembepe, onde passou uns dias não menos tumultuados (*apud* AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 102).



Figura 1: LP dos Novos Baianos *Acabou chorare* (Som Livre, 1972); concepção do projeto gráfico: Antônio Luiz Martins.



Figura 2: Lula Martins (perfil), Marcelo (sentado), Janis Joplin e Piti. Em 1965, Piti havia participado, com Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Gal Costa e Jards Macalé, de *Arena canta Bahia* (Augusto Boal), espetáculo que compartilhava do pensamento engajado da época.

Fonte: Foto arquivo pessoal Lula Martins. Disponível em: blog *Anos 70 Bahia*.
Disponível em: <http://anos70ba.blogspot.com.br>



Figura 3: Janis Joplin de *topless* em Arembepe¹⁴.

Fonte: Foto arquivo pessoal Lula Martins. Disponível em: blog *Anos 70 Bahia*.
Disponível em: <http://anos70ba.blogspot.com.br>

Arembepe, “Nação Arembepe”, ou “Caminho de São Thiago dos desbundados”, nas palavras do poeta Chacal (1998, p. 27), ou ainda o “Paraíso *Hippie*” que Waly Salomão ajudou a fundar com o hoje jornalista José Simão (SAMOLÃO, 2005, p. 86), mas que Luiz Galvão reivindica ter sido os Novos Baianos os responsáveis pela transformação de uma aldeia de pescadores em aldeia *hippie* (GALVÃO, 2014, p. 84), registrou, no início dos anos 1970, visitas prolongadas de Mick Jagger, dos Rolling Stones, e dos cineastas estadunidenses Jack Nicholson e Roman Polanski. Outro que lá se instalou por algum tempo foi Lô Borges, do Clube da Esquina. Depois de gravar o seu “Disco do tênis”, em 1972¹⁵, Lô deu as costas para a carreira artística, e, cito-o, “virei *hippie*. Ficava lá em Arembepe, tomando banho de mar com as comunidades *hippies*. Eu mudei totalmente a minha vida. Não queria saber! A gravadora [EMI-Odeon] deve ter achado assim: ‘Pô, contratamos o cara mais louco do mundo!’” (BORGES, 2017).

As férias de Janis Joplin no Brasil – ela que morreria sete meses depois, em outubro de 1970, aos 27 anos – se inserem no fluxo desterritorializado de práticas, valores e experiências que foi a contracultura. Em minha leitura, e guardadas as devidas proporções, os “desbundados brasileiros”, os *hippies* estadunidenses e os ingleses, e uma parcela dos jovens franceses no pós-Maio de 68 iam todos ao encontro da análise de Edgar Morin em matéria no *Jornal da Califórnia*, em 1975:

[...] o prefixo [referindo-se ao “contra”, de contracultura] dá demasiada ênfase no sentido de negação. É também uma revolução cultural que afirma seus valores positivos. Alguns destes valores já existiam na sociedade, mas estavam ou encerrados nas reservas da infância, ou vividos como uma pausa da vida séria, do trabalho (férias, lazeres, jogo, estética); podiam também ser encerrados na ganga das religiões, sem poder contaminar a vida cotidiana [...]. Em um sentido, a revolução quer prolongar o universo infantil para além da infância [...]. Como qualquer grande revolução, ela é também a vontade de conservar e realizar um universo infantil de comunhão e imediatismo (MORIN, [1975] 2009, p. 134-135).

Imediatismo talvez seja uma palavra que defina bem a vida de Janis Joplin. Sua morte e a de Jimi Hendrix, duas semanas antes, abalaram a juventude libertária de todo o mundo. Contrariando “as artes do copy-desk” da grande mídia, Luiz Carlos Maciel alegava, em seu “Underground”, n’*O Pasquim* (Figura 4), que as causas das duas perdas, menos que as drogas “marcadas pelo pecado”, teriam sido, respectivamente, excesso de álcool e barbitúricos, um vendido em qualquer esquina e os outros “em todas as farmácias, sob prescrição médica” (MACIEL, 1970b)¹⁶.

Fechado o parêntese e voltando a *Meteorango Kid*: o herói intergaláctico (1969), trata-se do primeiro filme brasileiro a exhibir, com detalhes, o ritual do preparo e do consumo coletivo de um cigarro de maconha. Icônica, a cena é ambientada pelos compassos iniciais da imponente “Assim falou Zaratustra”, peça sinfônica de Richard Strauss inspirada na obra homônima de Nietzsche. Cria-se, assim, uma paródia com o clássico de Kubrick, *2001: uma odisseia no espaço* (1968), em cuja abertura ouve-se o mesmo introito da peça de Strauss. Na trilha sonora de *Meteorango* há ainda



Figura 4: Slogan da “Coluna Underground” de Luiz Carlos Maciel, n’ *O Pasquim*. Detalhe: o ratinho criado por Jaguar, Sigmund (em alusão a Freud), fuma maconha. **Fonte:** *O Pasquim*, “Coluna Underground”, de 1969 a 1971

composições de Caetano Veloso (“É proibido proibir”, “The Empty boat”), de Gilberto Gil (“Objeto semi-identificado”¹⁷) e de Moraes Moreira e Paulinho Boca de Cantor (“Se eu quiser, eu compro flores”, faixa do LP dos Novos Baianos, de 1970, *É ferro na boneca!*). Os Novos Baianos também se ocuparam da trilha sonora de *Caveira, my friend* (1969), filme de Álvaro Guimarães igualmente catalogado marginal (ver GUIMARÃES, 1969). A adolescente de Niterói que fugiu de casa para viver uma aventura na Bahia, Bernadete Dinorah, é a atriz principal. Do papel que representou, a prostituta Baby Consuelo, foi que ela retirou o nome artístico com o qual é conhecida, e que, anos depois, mudaria para Baby do Brasil, em sua “fase evangélica”.

Já o protagonista de *Meteorango Kid*, vivido por Lula Martins, é Lula Bom Cabelo, aspirante a se tornar um grande ator nos moldes hollywoodianos. Bom Cabelo despreza radicalmente tanto a militância política quanto os valores de sua família pequeno-burguesa, da qual usufrui, entretanto, de bem-estar material, e pela qual acabará tristemente derrotado. Iconoclasta, risonho e risível, o anti-herói expõe sem pudor as fragilidades e os recalques de tudo e de todos que lhe parecem bem-intencionados e politicamente corretos. D’*O Bandido da luz vermelha*, filme de Rogério Sganzerla (1968), cita um chavão emblemático, fazendo dele seu lema-mor: “Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha; avacalha e se esculhamba!”. Para Christopher Dunn, *Meteorango Kid* revelava com mais propriedade que *O bandido da luz vermelha* a perda de referências, a desilusão e os dilemas de parte da juventude brasileira sob o AI-5 (DUNN, 2016, p. 118-121). Mesclando pornochanchada e “teatro da agressão”, o longa-metragem resultava numa proposta – digamos – totalmente desbundada, chocante à direita e não menos provocante à esquerda.

De criticar o *desbunde*, porém, não se isentaram artistas ligados à própria contracultura. Eis o que escreveu o poeta e letrista Antônio Carlos de Brito, Cacaso, em 1972: “Se em épocas anteriores o descontentamento com o presente social produzia um impulso de transformá-lo, agora se produz um inconformismo puramente formal expositivo. Se a sociedade já não pode ser transformada, pelo menos podemos ‘curti-la’” (BRITO, [1972] 1997, p. 151). O baiano José Carlos Capinan, letrista de uma das composições mais representativas da “MPB engajada” dos anos de 1960 (“Ponteio”, com música de Edu Lobo), e também um participante de primeira hora do Tropicalismo, não

discorda de Cacaso: “Percebo que [no início da década de 1970] houve certo abandono da crença de que a arte, a poesia, a música pudessem transformar o mundo. Era como se fosse uma decepção com essa visão [...]”. Em contrapeso, Capinan considera que

A contracultura era uma revolução. Não sei se era individualista, individualizada. Não era partidária. Era uma revolução difusa. Ao mesmo tempo era “cair fora do sistema”, representado pelas armas, pela guerra, pelo consumismo. Uma série de coisas emblemáticas que a contracultura rejeitava ou contrariava, como, por exemplo, o moralismo em relação à sexualidade. A questão da poesia, do amor e da arte era colocada de maneira muito forte, que alterava o modelo que a gente vivia.

Em “Movimento dos barcos”, canção sua em parceria com Jards Macalé (LP *Jards Macalé*, 1972), Capinan ressignificava o tema tão recorrente do fracasso amoroso como derrota coletiva. A letra foi motivada pela agressão física que ele sofreu, “de pessoas que não se identificaram”, num dos bairros nobres do Rio de Janeiro, Leblon: “Falavam de um festival que eu havia participado em Cataguases, que eu estava apanhando por ter oferecido maconha a uma menina. Minha vida estava correndo exausta, com medo mesmo...” (CAPINAN, 2016). Eis a letra:

Tô cansado e você também
Vou sair sem abrir a porta e não voltar nunca mais
Desculpe a paz que eu lhe roubei/ E o futuro esperado que eu não dei
É impossível levar um barco sem temporais
E suportar a vida como um momento além do cais
Que passa ao largo do nosso corpo/ Não quero ficar dando adeus
Às coisas passando, eu quero, é passar com elas, eu quero
E não deixar nada mais do que as cinzas de um cigarro
E a marca de um abraço no seu corpo
Não, não sou eu quem vai ficar no porto chorando, não
Lamentando o eterno movimento, movimento dos barcos, movimento...

Diferentes artistas, ou um mesmo artista, ofereceram respostas variadas para os seus impasses pessoais e geracionais. Se, por um lado, houve aqueles que esboçaram certa distopia, sem, contudo, serem passivos ou conformistas diante da repressão, outros apostaram na fruição mais imediata, na tentativa de recriar a si mesmos e seu entorno. Enquanto Capinan – para continuar nesse exemplo – afirmava querer “passar com as coisas”, isto é, que percebia a necessidade de encarar as mudanças político-culturais e superar a melancolia de uma esquerda a ser reinventada – pois no limite é isso o que a sua letra diz –, Os Novos Baianos, por sua vez, convidavam para “viver outro mundo”, como dizem os versos da canção “Besta é tu”, de Luiz Galvão e Moraes Moreira, gravada no LP *Acabou chorare*:

Besta é tu, besta é tu!// Não viver esse mundo
Besta é tu, besta é tu!// Se não há outro mundo...
 Por que não viver?! Não viver esse mundo?
 Por que não viver?! Se não há outro mundo?...
 E pra ter outro mundo/ é preci-necessário/ Viver!
 Viver contanto qualquer coisa
 Olha só, olha o sol/ O Maraca, domingo/ O perigo na rua.
 O brinquedo menino/ A morena do Rio
 Pela morena eu passo o ano olhando o Rio
 Eu não posso com um simples requebro
 Eu me passo, me quebro, entrego o ouro
 Mas isso é só porque ela se derrete toda
 Só porque eu sou baiano
 Mas isso é só porque ela se derrete toda
 Só porque eu sou baiano
Besta é tu, besta é tu!...

No documentário *Novos Baianos Futebol Clube*, esse samba contagiante, sustentado por cavaquinho, pandeiro, maracas, baixo e craviola, contou com a participação de todos os moradores do Cantinho do vovô. Focada no “aqui e agora”, tal qual a proposta tropicalista de finais da década de 1960, “Besta tu” rejeita a retórica teleológica. Seria preciso, ao contrário, fazer brotar condições para a vida real no presente, apesar de “qualquer coisa” que se mostrasse como obstáculo. Autor da letra, o baiano Galvão enaltece a “cidade maravilhosa” que o acolheu, não sem antes alertar sobre o “perigo na rua”, provável alusão à repressão à qual se segue um breque, típico do samba, a reforçar esse sentido.

Em nenhum momento as cenas do documentário insinuam a prática rotineira do consumo de maconha, explicitada, contudo, em outras fontes. Num documentário bem mais recente, *Filhos de João* (2009) – referência a João Gilberto –, um amigo da turma lembra que os Novos Baianos, que tocavam e cantavam o dia inteiro, às vezes meditavam lendo a Bíblia, isso se o livro já não estivesse desfalcado de páginas, que supriam a falta de papel adequado para “enrolar a erva” (ver DANTAS, 2009). Nem tudo se resumia, porém, ao caráter festivo. Em suas memórias, Galvão detalha as várias passagens do grupo pela polícia quando os integrantes, constantemente perseguidos pelo delegado Gutemberg de Oliveira (inimigo ferrenho dos *hippies*), ainda moravam em Salvador. Numa dessas prisões, “fomos levados, um por um, para o corredor e algemados”. Os cabelos longos, identificador da juventude *hippie* e um notável gerador de estigmas – como falta de higiene, dismantelamento, marginalidade e androginia –, foram cortados (GALVÃO, 2014, p. 78)¹⁸. Comentando sobre a peça *Hair!*, que estreou no Brasil, em 1969, após sua liberação ser negociada com o Departamento de Censura, Jorge Mautner bem concluiu que “quem tem cabelo comprido sofre dura guerra de nervos” (MAUTNER, 1972).

Em 1971, a prefeitura de Vitória se recusou a contratar os Novos Baianos, pois, segundo Baby Consuelo em entrevista a Glauber Rocha, n’*O Pasquim*, “nós tínhamos sido presos e ia marginalizar o festival” (*O PASQUIM*, 1971a). O delegado regional da Polícia Federal do Espírito Santo declarou que:

Não podemos admitir, como autoridades federais, que os *hippies* participem do Festival, mesmo que no meio do público. [...] Todos querem saber qual o critério para classificar quem é *hippie* e quem não é. Para nós, da polícia federal, *hippie* é o sujeito sujo, com mau cheiro, cheio de bugigangas nas costas e que pode perturbar o andamento do espetáculo [...] (CORREIO DA MANHÃ, 1971).

O festival que teve lugar em Três Praias, Guarapari, foi idealizado pelos jovens Gilberto Tristão e Rubinho Gomes, com os apoios iniciais dos secretários de turismo do município e da capital. Prometendo ser o primeiro “Woodstock latino-americano”, foi, de longe, mais modesto. Imaginado para 40 mil pessoas, compareceram apenas quatro mil. Os *hippies* que restaram, já que muitos foram presos ou expulsos do Estado do Espírito Santo, acabaram admitidos entre o público. Isso graças, conforme Baby Consuelo, aos Novos Baianos, que teriam salvado o “Guaraparistock” ao se apresentarem sem receber cachê, “porque o nosso negócio é som” (In: O Pasquim, 1971a). Dentre outros que participaram estavam Milton Nascimento e seu conjunto Som Imaginário (com Naná Vasconcelos na percussão), Jards Macalé e seu Grupo Soma (Ricardo Peixoto, Jaime Shields, Bruce Henry e Alírio Lima) e, até mesmo, a cantora Ângela Maria, além do lendário Chacrinha como animador. Conta-se ainda que Tony Tornado, o robusto integrante da banda BR-3, ao se jogar do palco rumo à plateia, numa espécie de “*stage diving*”, caiu sobre uma moça, causando-lhe graves fraturas. Por essas e outras, o Festival de Guarapari foi noticiado como um retumbante fracasso, o que, no entanto, não invalida o esforço de se articular, ali, um espaço alternativo de diversão e, por que não, de debates políticos.

Referindo-se àquelas prisões e tantos outros constrangimentos pelos quais passaram os Novos Baianos, Pepeu Gomes sintetiza:

Porque, na verdade, nós éramos *hippies*. Era um movimento que acontecia naturalmente na década de 1970. [...] Nós vivíamos uma verdade na qual acreditávamos que seria para o resto da vida. Então, a gente usava nossos corpos para mostrar a nossa contestação com relação ao social, ao político, ao econômico, com relação à direita que existia no país [...]. A gente vivia sob uma direita barra pesada, né... Éramos presos à toa, toda hora, por falta de documentos e..., por uma série de outras coisas [risos]... (In: COSTA, 2013).

Por seu turno, Luiz Galvão afirmou que, “embora tivéssemos vivido uma fase de sofrimentos, prisões, perseguições e fugas, não deixamos que tais acontecimentos influenciassem nossa música e poesia”, tal como sugerem seus versos para “Dê um rolê”, com música de Moraes Moreira: “*Não se assuste, pessoa, se eu lhe disser que a vida é boa...*”. Essa canção fez um enorme sucesso no show e no LP *-Fa-Tal-* (Phonogram, 1971), de Gal Costa, insinuando certo erotismo na voz daquela que foi considerada musa e *sexy symbol* da contracultura: “*Eu não tenho nada/ Antes de você ser, eu sou/ Eu sou, eu sou, eu sou amor da cabeça aos pés/ Eu sou, eu sou, eu*

sou amor da cabeça aos pés...”. A inspiração do letrista, porém, não foi outra senão a mensagem de amor e de abnegação propagada por Jesus Cristo (GALVÃO, 2014, p. 83-84). Ele completa que chegou um momento, contudo, já no final da década de 1970, que “não funcionou mais. O sistema [leia-se o capitalismo, os valores burgueses e, naturalmente, os próprios desentendimentos internos] pressionou tanto que inviabilizou a gente funcionar. Funcionar como grupo. A gente acreditava que ia mudar o sistema mesmo. Mas o sistema era muito mais forte do que a gente podia imaginar...” (Luiz Galvão In: DANTAS, 2009).

Despojados e místicos, em contato direto com a natureza e cultivando sentimentos de partilha e amor ao próximo, Os Novos Baianos se autodeclaravam anarquistas pacíficos. Eram, assim como todo o movimento *hippie* no auge de sua experiência, “românticos”, na acepção que Michael Löwy e Robert Sayre atribuem à expressão. Ainda que formados por seu tempo, os românticos almejavam resgatar do passado valores e ideais cada vez mais desprezados pelo homem moderno: comunidade, gratuidade, harmonia com a natureza, trabalho como arte e reencantamento da vida. Como frisam os autores, essa sensibilidade romântica “é portadora de um impulso anticapitalista. Entretanto, seu anticapitalismo pode ser mais ou menos inconsciente, implícito e mediatizado” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 41), definição que, a meu ver, contempla como nenhuma outra a vida coletiva e a produção musical, mediatizada e respaldada pela indústria fonográfica, dos Novos Baianos no início dos anos de 1970 (Figura 5).

Figura 5: Novos Baianos, anos 1970, sítio Cantinho do vovô.
Fonte: Encarte do LP Novos Baianos F. C. (Continental, 1973)

Considerações finais: notas sobre um debate

Respectivamente em julho de 1971 e agosto de 1973, Zuenir Ventura publicou dois ensaios na revista *Visão*, desencadeando debates. Em “O vazio cultural” e “A falta de ar”, o jornalista traçava diagnósticos pessimistas sobre aquele início de década: “Ao contrário da economia, nossa cultura vai mal e pode piorar, se não for socorrida a tempo”. Vivíamos, em sua opinião, sob um “vazio cultural”, expressão que não indicava, todavia, uma ausência propriamente dita. Tratava-se, antes, de um “vazio-

cheio”, cheio de iniciativas artísticas triviais ou que então externavam sensações de “falta de ar, sufoco e asfixia”. Detectando a decadência de projetos ancorados no ideário *nacional-popular* ou em experiências *formais de vanguarda*, ele apontava “a quantidade suplantando a qualidade, o desaparecimento da temática polêmica e da controvérsia na cultura [...], a emergência de falsos valores estéticos, a hegemonia de uma cultura de massa buscando apenas o consumo fácil”. Não menos incisivo ao se referir à “contracultura, *underground*, ‘udigrudi’ ou desbunde”, arrematava que “essa tendência tem mais dificuldades em revelar alguns inegáveis talentos dos seus quadros do que em expor muitas das ostensivas contrafações aderentes” (VENTURA, [1971/1973] 2000, p. 41; 63).

Provavelmente inspirado por Ventura, Gilberto Vasconcellos cunharia, em 1977, o termo “cultura da depressão” para caracterizar o “estado de desânimo geral” que teria se alastrado numa parcela significativa da produção artística, especialmente a musical, ao longo dos “anos de chumbo” (1969-74). Internalizada na própria sintaxe da canção, a presença castradora da censura favoreceria a produção de banalidades. Sob o “signo da ameaça”, essa “cultura da depressão” teria declarado espúria ou careta a esfera do político, procurando se exprimir por meio de irracionalismos, discursos *nonsense*, místicos ou escapistas (VASCONCELLOS, 1977, p. 64-72). Dois anos depois, numa linha de raciocínio não muito distinta, o sociólogo Luciano Martins argumentou que as práticas, os valores e os comportamentos vividos como contracultura traduziram uma alienação fruto do próprio autoritarismo, sendo, concomitantemente, instrumentos de alienação (MARTINS, [1979] 2004, p. 19).

O “vazio cultural” de Ventura – noção que grafou ainda sob o impacto do AI-5 – se inseria, conforme a análise de Marcos Napolitano, numa tradição de pensamento herdeira da “hegemonia nacional-popular”; tradição que acabou contribuindo para monumentalizar a chamada arte engajada da década de 1960 (NAPOLITANO, 2017, p. 152-158). Supostamente menos comprometida com o mercado, tal arte teria sido “mais legítima” em suas críticas à ditadura. Numa época marcada pela consolidação da indústria cultural e pelo enfraquecimento das utopias revolucionárias, cada vez mais dissolvidas pela repressão e pela reorganização sistêmica do capitalismo, alguns jornalistas e intelectuais se pautavam nas coordenadas sócio-históricas que caracterizaram os anos de 1960 para medir os novos impasses da arte e da cultura. Como bem pontuou Celso Favaretto, Zuenir Ventura desconsiderava até então a possibilidade de a contracultura ser igualmente uma das variáveis das tentativas de superação desses impasses, “certamente porque suas proposições não se coadunavam com o que se esperava como enfrentamento do suposto vazio” (FAVARETTO, 2017, p. 186; ver também FAVARETTO, 2019, p. 15-22).

Índice das lutas culturais sob o AI-5, aqueles diagnósticos tendiam a conceber a contracultura como consequência direta do recrudescimento do regime. A censura internalizada na sintaxe da canção, a induzir banalidades, conforme Gilberto Vasconcellos – ele que cunhou o pertinente termo “linguagem da fresta” para se referir às metáforas e artimanhas do compositor brasileiro visando a burlar os censores –, não deve ser tomada como regra generalizante. Corre-se o risco de reduzir essa

linguagem (quando assumia o *nonsense*, o místico ou o aparentemente escapista) a uma espécie de “reflexo invertido” do contexto político. Já o balanço crítico de Luciano Martins ancorava-se numa relação determinista entre contracultura e autoritarismo, sem falar da alienação, que remontava à cobrança, por parte de setores da esquerda, de uma arte que fosse ao encontro de seus anseios.

Se a contracultura foi também uma reação, não necessariamente formalizada, à modernidade capitalista, em escala internacional, pode ser que experiências, práticas e valores contraculturais se manifestassem, por aqui, com ou sem a ditadura. Mas sem a ditadura se manifestariam, certamente, de outro modo, tendo em vista que o Estado autoritário, o principal agente da modernização, e cuja racionalidade impunha dimensões coercitivas (ORTIZ, 2006, p. 159-160), foi um condicionante crucial a conferir singularidade à contracultura no Brasil, que aqui emergiu e respondeu a impasses e conflitos particulares, sendo o ambivalente *desbunde* uma de suas expressões mais emblemáticas.

Referências

- AFONSO, Luiz; SIQUEIRA, Sérgio. *Anos 70 Bahia*. Salvador: Corrupio, 2017.
- ALONSO, Gustavo. O píer da resistência: contracultura, Tropicália e memória no Rio de Janeiro. *Achegas.net, Revista de Ciência Política*, Rio de Janeiro, n. 46, 2013.
- BARROS, Patrícia Marcondes de. *Provocações brasileiras: a imprensa contracultural made in Brazil – “Coluna Underground” (1969-1971), Flor do Mal (1971), Rolling Stone brasileira (1972-1973)*. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2007.
- BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. 7a. ed. São Paulo: Geração, 2011.
- BOURSEILLER, Christophe; PENOT-LACASSAGNE, Olivier (orgs.), *Contre-cultures!* Paris: CNRS Éditions, 2013.
- BRITO, Antônio Carlos Ferreira de. *Não quero prosa/ Cacaso*. (Org. Vilma Arêas). Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; Campinas: Ed. Unicamp, 1997.
- CAPELLARI, Marcos Alexandre. *O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel (c. 1970)*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- CHACAL. *Posto 9: um pedaço de mal caminho* (Cantos do Rio, v. 8). Rio de Janeiro: Relume Dumará/Prefeitura, 1998.
- CHAUÍ, Marilena et al. *O nacional e o popular na cultura brasileira: seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CROSS, Charles. *Room full of mirrors: a biography of Jimi Hendrix*. London: Hodder & Stoughton, 2005.

DIAS, Lucy. *Anos 70 – enquanto corria a barca: anos de chumbo, piração e amor – uma abordagem subjetiva*. São Paulo: SENAC, 2003.

DINIZ, Sheyla Castro. “... *De tudo que a gente sonhou*”: amigos e canções do Clube da Esquina. São Paulo: Intermeios/FAPESP, 2017a.

_____. *Desbundados e Marginais: MPB e contracultura nos anos de chumbo (1969-1974)*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, Campinas, 2017b.

DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

_____. *Contracultura: alternative arts and social transformation in authoritarian Brazil*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2016.

FAVARETTO, Celso Fernando. *Moderno, pós-moderno, contemporâneo: na educação e na arte*. Tese (Livre-docência em Educação Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

_____. *Tropicália, alegoria, alegria*. 4a. ed. Cotia: Ateliê, 2007.

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

_____. *A contracultura, entre a curtição e o experimental*. São Paulo: N-1, 2019.

GALVÃO, Luiz. *Geração baseada* (Edições d'O Pasquim, v. 120). Rio de Janeiro: Codreci, 1982.

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

GOLDBERG, Anette. *Feminismo e autoritarismo: a metamorfose de uma utopia de liberação em ideologia liberalizante*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1987.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960/70)*. 5a. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015.

MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do Tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MARTINS, Luciano. *A “geração AI-5” e Maio de 68: duas manifestações intransitivas*. Rio de Janeiro: Argumento, 2004.

MOORE JR., Barrington. *Social origins of dictatorship and democracy: lord and peasant in the making of the modern world*. Harmondsworth: Penguin, 1966.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: necrose*. Tradução de Agenor Soares Pinto. 3a. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. “*Seguindo a canção*”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.

_____. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

_____. *Coração civil: a vida cultura brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico*. São Paulo: Intermeios, 2017.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

ORTIZ, Renato. *Cultura popular: românticos e folcloristas*. São Paulo: Olho d'Água, 1992.

_____. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PEREIRA, Humberto Santos. “*Mistério do planeta*”: um estudo sobre a história dos Novos Baianos (1969-1979). Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

_____. Debate 64 - Entrevista. *Sibila, Revista de poesia e crítica literária*. 2014. Disponível: <http://sibila.com.br/cultura/sibila-debate-64-marcelo-ridenti/10274>. Acesso: 14 abr. 2014.

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

ROSZAK, Theodore. *The making of a counter culture: reflections on the technocratic society and its youthful opposition*. Berkeley: University of California Press, 1969.

SALOMÃO, Waly. “Contradiscurso: do cultivo de uma dicção da diferença”. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005, p. 77-88.

SANTIAGO, Silviano. “Os abutres”. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 128-145.

SANTOS, Daniela Vieira dos. *Não vá se perder por aí: a trajetória dos Mutantes*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2010.

SBERNI JR., Cleber. *Imprensa e música no Brasil: rock, MPB e contracultura no periódico Rolling Stone – 1972*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2015.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-69”. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 91-92.

SIRKIS, Alfredo. *Os carbonários: memórias da guerrilha perdida*. 9a.ed. São Paulo: Global, 1984.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VELHO, Gilberto. *Nobres & anjos: um estudo de tóxicos e hierarquia*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

_____. “Mudança social, universidade e contracultura”. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes; NAVES, Santuza Naves (orgs.). “*Por que não?*”: rupturas e continuidades da contracultura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p. 203-215.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia de Letras, 1997.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____. “O vazio cultural”; “A falta de ar”. In: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 40-85.

Fontes hemerográficas, Sites e Entrevistas

ANOS 70 BAHIA. Disponível em: <http://anos70ba.blogspot.com.br>. Acesso: 30 dez. 2019.

BARROS, Patrícia Marcondes de. “A Nova consciência nos trópicos e a imprensa do desbunde” (Entrevista com Luiz Carlos Maciel), s/d. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/a-nova-consciencia-nos-tropicos-e-a-imprensa-do-desbunde>. Acesso: 01 dez. 2012.

BORGES, Lô. “Lô Borges revela curiosidades por trás do ‘Disco do tênis’”, Portal Uai, *Estado de Minas*, 13 jan. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kPMcSh5ORXE>. Acesso: 15 jan. 2017.

BUCCI, Eugênio; AZEVEDO, Ricardo. “Paulo de Tarso Venceslau: o ex-guerrilheiro da Ação Libertadora Nacional e atual vice-presidente da CMTC fala das ilusões perdidas de 68...” (Entrevista), *Teoria & Debate*, São Paulo, n.15, p. 33-34, ago. 1991.

CAPINAN, José Carlos. Entrevista concedida à autora; grav. digital, 120 min., Salvador, 29 jan. 2016.

CORRÊA, José Celso Martinez. Ou você ia para a luta armada ou para o desbunde. *O Globo*. Rio de Janeiro, 23 mar. 2014. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/jose-celso-martinez-correa-ou-voce-ia-para-luta-armada-ou-para-desbunde-11957195>. Acesso: 30 jun. 2015.

CORREIO DA MANHÃ. O festival de Guarapari passou do primeiro dia. Chegar ao fim é que vai ser difícil. Rio de Janeiro, p. 6, 13 fev. 1971.

EVANGELISTA, Ronaldo. Sociedade alternativa. *Colaboração para a Folha de S. Paulo*, 27 mar. 2010. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2703201029.htm>. Acesso: 13 jan. 2013.

FERNANDES, Millôr. Negros homossexuais mutilados x Judias lésbicas sexagenárias. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 105, jul. 1971.

FLOR DO MAL. Rio de Janeiro, 04 nov. 1971.

INVENTÁRIO DO FUNDO IBOPE. *Pesquisa mensal sobre gravações para execução nas paradas de sucessos das emissoras de rádio e televisão*, Rio de Janeiro, dez. 1972 a maio 1973.

JORNAL DA BAHIA. Paulinho Boca de Cantor é preso com violão e tudo. Salvador, 4 nov. 1970.

_____. Rasparam a cabeça dos Novos Baianos. Salvador, 10 nov. 1970.

_____. Novos Baianos curtem tesoura. Salvador, 10 nov. 1970.

LEOMAN, Carlos. De homem para homem – Deus e o diabo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 4, 25 mar. 1964.

MACIEL, Luiz Carlos. Você está na sua?: um manifesto hippie. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 29, p. 12, 08 a 14 jan. 1970a.

_____. Janis Joplin, Coluna Underground. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 69, p. 18, 14 a 20 out. 1970b.

MAUTNER, Jorge. Cabelo. *Rolling Stone*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 10-11, 1º fev. 1972.

_____. Memórias do subterrâneo. *Folha de S. Paulo Ilustrada*, p. E6, 21 mar. 2014.

_____. Entrevista concedida à autora; grav. digital, 100 min., Rio de Janeiro, 06 fev. 2016.

O PASQUIM. “Entrevista de Leila Diniz”, Rio de Janeiro, n. 22, nov. 1969.

_____. Entrevista dos Novos Baianos a Glauber Rocha. Coluna Underground, Rio de Janeiro, n.º 92, 8 a 14 abr. 1971a.

_____. Betty Friedan., Rio de Janeiro, n. 94, p. 4-6, 22 a 28 abr. 1971b.

ROLLING STONE. Rio de Janeiro, n. 10, p. 13, 13 jun. 1972.

Fontes audiovisuais

COSTA, Tito. *Contracultura Brasil 2*, Série/Documentário; 26 min., Cine Brasil TV, 2013.

DANTAS, Henrique. *Filhos de João*: admirável mundo novo baiano; Documentário, 75 min., 2009.

GUIMARÃES, Álvaro. *Caveira, my friend*; Longa-metragem, 85 min., 1969.

OLIVEIRA, André Luiz. *Meteorango Kid*: herói intergaláctico; Longa-metragem, 85 min., Salvador, A.L.O. Produções Cinematográficas, 1969.

RIBEIRO, Solano. *Novos Baianos Futebol Clube*; Documentário, 44 min., 1973. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nBostNOFcmA>. Acesso: 02 jan. 2020.

Fontes discográficas

CAETANO VELOSO. LP *Caetano Veloso*. Phonogram, 1969.

DOCES BÁRBAROS (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Bethânia). LP *Doces Bárbaros*. Phonogram, 1976.

GAL COSTA. LP *-Fa-TAL-*: Gal a todo vapor. Phonogram, 1971.

GILBERTO GIL. LP *Gilberto Gil*. Phonogram, 1969.

JARDS MACALÉ. LP *Jards Macalé*. Phonogram, 1972.

LÔ BORGES. LP *Lô Borges* ("Disco do tênis"). EMI-Odeon, 1972.

MILTON NASCIMENTO. LP *Milton*. EMI-Odeon, 1970.

MILTON NASCIMENTO & LÔ BORGES. LP *Clube da Esquina*. EMI-Odeon, 1972.

OS NOVOS BAIANOS. LP *É ferro na boneca*. RGE, 1970.

_____. LP *Acabou chorare*. Som Livre, 1972.

_____. LP *Novos Baianos Futebol Clube*. Continental, 1973.

Notas

¹ Termo atribuído a Moore Jr. (1966), “modernização conservadora” diz respeito à passagem das sociedades agrárias às sociedades industriais, processo que, realizado pelo “alto”, conserva as estruturas oligárquicas anteriores. Marcelo Ridenti (2014) salienta que “não caberia imaginar que a modernização conservadora do período ditatorial foi apenas continuação do que havia antes. Implicou rearranjos institucionais e econômicos que permitiram o salto conhecido como ‘milagre brasileiro’, bem como um reordenamento da sociedade”.

² Sobre a contracultura internacional, ver, por exemplo: ROSZAK, 1969; e BOURSEILLER; PENOT-LACASSAGNE, 2013.

³ Sobre a recorrência desses temas na canção popular brasileira dos anos de 1960, ver RIDENTI, 2010, p. 121-143.

⁴ Tal expressão, empregada por Schwarz em 1969 no famoso ensaio “Cultura e política, 1964-1969”, apontava para a predominância do pensamento de esquerda em boa parcela da produção artístico-intelectual da década de 1960, embora o país vivesse sob um regime militar de direita.

⁵ A palavra *bunda* é de origem *banto*, mais precisamente *mbunda*, língua falada em Angola e na Zâmbia. Nas fontes da época, para se referir à maconha, usava-se muito a palavra “charro”, certamente de origem portuguesa, mas que logo seria substituída por *baseado* ou *banzo*, cuja etimologia remonta às línguas dos povos bantos.

⁶ Devo a sugestão (“tirar o cu da seringa”) ao prof. Michael Löwy, que, nos anos de 1970, curioso, perguntou o que era desbunde e alguém lhe deu essa resposta.

⁷ Filósofo de formação, escritor, dramaturgo e crítico de cinema, o também jornalista Luiz Carlos Maciel (1938-2017) foi responsável pela “Coluna Underground” (1969-1971) no famoso semanário *O Pasquim*, criador do periódico alternativo *Flor do mal* (1971) e editor-chefe da revista *Rolling Stone* edição brasileira (1972-1973). Para duas análises do jornalismo contracultural de Luiz Carlos Maciel, ver BARROS, 2007; e CAPELLARI, 2007.

⁸ No início dos anos de 1970, Milton Nascimento, Márcio Borges, Fernando Brant, Ronaldo Bastos, Beto Guedes, Lô Borges, Wagner Tiso, Toninho Torta, o fotógrafo Cafi, a banda Som Imaginário, dentre outros artistas do Clube da Esquina, compartilharam torrencialmente de valores, práticas e experiências contraculturais. Seus registros mais fiéis nesse sentido estão reunidos no LP *Milton* (EMI-Odeon, 1970), em cuja capa, psicodélica, Milton assumia sua negritude, em diálogo com o movimento *Black Power*, e no famoso álbum duplo *Clube da Esquina* (EMI-Odeon, 1972), assinado por Milton e Lô Borges. Para uma análise dos dois discos e suas relações com a contracultura, ver DINIZ, 2017a, capítulo 2.

⁹ As divergências político-ideológicas e pessoais n’*O Pasquim* se avolumaram naquele ano de 1972. Tarso de Castro, após se desentender com Millôr, criou o *JA, Jornal de Amenidades*, ao qual não faltavam matérias sobre filosofia oriental, psicanálise, cultura afro-brasileira, Tropicalismo e “cultura marginal”. Maciel, para quem a presença de Caetano n’*O Pasquim* só teve dois apoios internos decisivos, o seu e o de Tarso, foi definitivamente afastado do semanário quando passou a colaborar com o *JA* (MACIEL, 1996, p. 241). Caetano comenta em seu livro *Verdade tropical* sobre a “campanha insistente” d’*O Pasquim* “em nos chamar de bárbaros invasores” (VELOSO, 1997, p. 147). Em resposta a *baiunos* – mistura de “baianos” e “hunos” (povo bárbaro e nômade da Ásia Central), Caetano, Gil, Gal e Maria Bethânia nomeariam os shows e o disco coletivo de 1976 de *Doces bárbaros* (Phonogram, 1976).

¹⁰ Numa leitura essencialista e mais à direita, o nacional-popular se relacionava com a construção da *memória nacional*; pautava-se no *folclore* e/ou na *cultura popular* como categorias que resguardariam a idiossincrasia do povo. O *popular* exprimiria, assim, a totalidade compreendida pela ideia de *nação* (ORTIZ, 1992, p. 22-26). Reformulado, contudo, sob os mais diversos ângulos pela *intelligentsia* nacionalista de esquerda, ao menos dois outros aspectos fundamentais o constituíram como “ideia força” (NAPOLITANO, 2014: XXXI) que esteve no cerne de boa parte da produção artística da década de 1960: nossa tradição modernista (sobretudo via Mário de Andrade) e a presença considerável, na esfera cultural, do Partido Comunista Brasileiro (PCB), defensor da revolução burguesa, nacional e democrática como condição prévia à revolução socialista. Para mais considerações sobre o nacional-popular, ver CHAUI, 1982. Sobre a MPB dos anos de 1960, ver NAPOLITANO, 2001.

¹¹ Convém apontar que os Novos Baianos não foram os únicos artistas a optarem, naquela época, pela vida coletiva. Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes, Ronaldo Bastos e outros membros do Clube da Esquina moraram mais ou menos durante seis meses, em 1971, num casarão alugado na praia de Piratininga, em Niterói/RJ. De lá saíram diversas canções do álbum *Clube da Esquina* (1972). Já Os Mutantes (Rita Lee, Sérgio e Arnaldo Batista) tinham um recanto na Serra da Cantareira, perto de São Paulo, onde ensaiavam, compunham e recebiam amigos. Ver respectivamente, DINIZ, 2017a, e SANTOS, 2010.

¹² Às vésperas do golpe de 1964, o jornalista Carlos Leonam, que não faltava às sessões do Cinema Paissandu, no bairro carioca do Flamengo, onde jovens boêmios e politizados se reuniam no cinema e nos bares próximos – daí a chamada “Geração Paissandu” –, cunhou a expressão “esquerda festiva” no *Jornal do Brasil*, precavendo que Jaguar, cartunista do ainda inexistente *Pasquim*, iria à próxima “reunião da célula” fantasiado de “reforma de base”, humor obviamente político haja vista as reformas (agrária, educacional, eleitoral) pretendidas pelo governo de João Goulart, deposto pelos militares logo depois. Ver LEONAM, 1964. Uma espécie de “irmã mais velha” do *desbunde*, *esquerda festiva* vigorou por algum tempo para denominar, ou estigmatizar, aqueles que se destoavam da “austeridade” da esquerda partidária.

¹³ Sobre o Píer de Ipanema, reduto da “juventude desbundada” carioca no início dos anos de 1970, ver ALONSO, 2013; e DINIZ, 2017b, p. 57-65.

¹⁴ Do arquivo pessoal de Lula Martins, essas e outras fotos de Janis Joplin em Arembepe constam no *blog Anos 70 Bahia*. Disponível em: <http://anos70ba.blogspot.com.br>. Acesso: 30 dez. 2019.

¹⁵ LP *Lô Borges*. EMI-Odeon, 1972. De canções curtas e psicodélicas, o LP ficou conhecido como “Disco do tênis” por trazer, na capa, apenas a foto do tênis sujo e surrado de Lô. Para mais informações, ver: DINIZ, 2017a, p. 128-133.

¹⁶ Segundo seu biógrafo, Hendrix faleceu afogado no próprio vômito após ingerir nove pílulas para dormir (CROSS, 2005).

¹⁷ “The empty boat” é faixa do LP *Caetano Veloso* (Phonogram, 1969), e “Objeto semi-identificado” (composição de Gil, Rogério Duarte e Rogério Duprat) consta no LP *Gilberto Gil* (Phonogram, 1969).

¹⁸ O *Jornal da Bahia* noticiou essa e outras prisões do grupo: “Paulinho Boca de Cantor preso com violão e tudo” (04 nov. 1970); “Rasparam a cabeça dos Novos Baianos” (10 nov. 1970); “Novos Baianos curtem tesoura” (10 nov. 1970).

Nota do Editor

A revista *História (São Paulo)* agradece à FAPESP pelo apoio financeiro, na modalidade Auxílio à Pesquisa – Publicações/Periódicos (Processo n. 2020/04324-9), para a publicação deste artigo.

Sheyla Castro DINIZ é doutora e mestre em Sociologia pela Unicamp. Graduada em Música e em Ciências Sociais pela UFU. É autora do livro “... *De tudo que a gente sonhou*”: amigos e canções do Clube da Esquina (São Paulo: Intermeios/Fapesp, 2017), e da tese de doutorado *Desbundados e marginais: MPB e contracultura nos “anos de chumbo” (1969-1974)*, realizada com bolsa FAPESP e defendida em 2017 no Departamento de Sociologia da Unicamp. Atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado no Departamento de História da Universidade de São Paulo.

Submissão: 12/01/2019

Aceite: 27/02/2020