

**DESBUNDADOS E MARGINAIS:
A MPB “PÓS-TROPICALISTA” NO CONTEXTO DOS ANOS DE CHUMBO**

*Sheyla Castro Diniz**

A passagem das décadas de 1960 e 1970, no Brasil, foi marcada pela atuação mais violenta da ditadura civil-militar, haja vista a edição do Ato Institucional n.º 5 em dezembro de 1968. O governo do general Médici, entre 1969 e 1974, ficou conhecido como “anos de chumbo”. A imposição de medidas arbitrárias envolvendo prisões, mortes e torturas conviveram, no entanto, com um extraordinário crescimento econômico impulsionado pelo próprio Estado autoritário. Para alguns, os anos não eram de “chumbo”, mas de “milagre econômico”¹.

No que tange à produção artístico-cultural do período, a censura institucionalizada atingiu as especificidades de diversas obras, cujos conteúdos eram parcial ou totalmente vetados com base em quesitos políticos e morais. A censura, contudo, não chegou a prejudicar a generalidade da produção artística. Grande parte do setor artístico, incluindo aquele que se posicionava contra o regime militar, acabou exercendo um papel importante no que se refere ao fortalecimento do mercado de bens simbólicos. A chamada “modernização conservadora” adotada pela ditadura foi decisiva para o desenvolvimento técnico e para a reestruturação da indústria cultural. A elevação do poder aquisitivo da classe média elevou, por consequência, o poder aquisitivo do público consumidor de cultura. Vale ressaltar que o alcance midiático de vários artistas se deu graças à televisão, aparelho que se tornava cada vez mais acessível no início dos anos 1970².

Esse contexto histórico paradoxal 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, os ares da contracultura internacional chegavam ao Brasil inspirando uma revolução muito mais subjetiva e cultural do que propriamente objetiva ou estrutural. O surgimento da contracultura, impreterivelmente identificada com o público

* Graduada em Música e em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Mestre em Sociologia pela Unicamp. Doutoranda em Sociologia pela Unicamp. Contato: sheyladiniz@yahoo.com.br.

¹ Ver, por exemplo, NAPOLITANO, Marcos. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014, p. 119-172.

² Ver, por exemplo, ORTIZ, Renato. “O mercado de bens simbólicos”. In: *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2006, p. 113-148.

jovem, é contemporâneo ao surgimento das sociedades de massa e de consumo, fenômeno que se configurava no país desde os anos 1960³.

No fim daquela década, o Tropicalismo foi pioneiro ao adaptar traços da contracultura internacional ao contexto político-cultural brasileiro. No setor musical, a guitarra elétrica, o rock, as indumentárias despojadas, os cabelos grandes e a incorporação 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 compositores comprometidos com uma arte engajada⁴. Pelo contrário, era preciso combater outras estruturas, e principalmente aquelas mais íntimas e enraizadas na sociedade brasileira: a família burguesa, os dogmas comportamentais e a padronização criada pela sociedade industrializada⁵. A proposta tropicalista apontava, nas entrelinhas, para a crise daquilo que Roberto Schwarz denominou, no fim dos anos 1960, de “relativa hegemonia cultural de esquerda”⁶.

Parte da produção artístico-cultural elaborada na década seguinte parece confirmar essa sugestão tropicalista. A experiência contracultural brasileira, ao ganhar maior ênfase e conquistar mais adeptos no início dos anos 1970, foi largamente mediada pela ideia do *desbunde*. Denotativa de “farra”, “curtição” e “despolitização”, a gíria *desbunde* foi empregada por militantes de esquerda para se referirem, de modo pejorativo, aos que renunciavam se engajar contra a ditadura ou que recuavam em relação à luta armada. O comentário de Paulo de Tarso Venceslau, ex-guerrilheiro da Ação Libertadora Nacional (ALN), ajuda a compreender a relevância política que o termo alcançou naquele período. Em suas palavras, “o nível de discussão dentro da organização não permitia qualquer veledade de

³ Sobre a contracultura em âmbito internacional, ver, por exemplo: ROSZAK, Theodore. *The making of a counter culture: reflections on the technocratic society and its youthful opposition*. Berkeley: University of California Press, 1969; e BOURSEILLER, Christophe e PENOT-LACASSAGNE, Olivier (orgs.), *Contre-cultures!* Paris: CNRS Éditions, 2013.

⁴ Para uma análise sobre a recorrência desses temas na canção popular brasileira dos anos 1960, ver RIDENTI, Marcelo. “A questão da terra no cinema e na canção: dualismo e brasilidade revolucionária”. In: *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

⁵ Sobre o Tropicalismo, consultar, por exemplo: FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicália, alegoria, alegria*. 4.^a ed. Cotia: Ateliê, 2007; e DUNN, Christopher. “Tropicália, counterculture, and the diasporic imagination in Brazil”. In: PERRONE, Charles e DUNN, Christopher (orgs.). *Brazilian popular music and globalization*. New York, Routledge, 2002.

⁶ Essa expressão, empregada por Roberto Schwarz em 1969, apontava para a predominância de um pensamento de esquerda em boa parte da produção artístico-intelectual da década de 1960, embora o país vivesse sob a égide de um regime militar de direita, cf. SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969”. In: *Cultura e política*. 3.^a ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009, p. 8.

falar em recuo, em reavaliação, porque isso era sinônimo de *desbunde*. *Desbunde* era um palavrão, na época. *Desbundado* era a pior coisa de que se podia dizer de alguém”⁷.

No livro *Impressões de viagem*, Heloísa Buarque de Hollanda dá mais algumas pistas sobre o contexto no qual surgiu a gíria *desbunde*. Em suas palavras, “os [artistas] que se recusam a pautar suas composições nesse jogo de referências ao regime [militar], ou que preferem não adotar o papel de porta-vozes heroicos da desgraça do povo, são violentamente criticados, tidos como ‘desbundados’, ‘alienados’ e até ‘traidores’”⁸. Nessa mesma perspectiva, o jornalista Luiz Carlos Maciel afirmou que “o *desbunde* era denominado pela esquerda ortodoxa como um movimento ‘imaturado’, subjetivo e individualista”⁹. Sob outro ângulo, o músico e compositor Jorge Mautner definiu o *desbunde* como um posicionamento “de esquerda, anarquista, anticonsumista. Ter dinheiro era um pecado para eles [para os adeptos do *desbunde*]”¹⁰. Celso Favaretto, por sua vez, esclarecia que “*desbundar* não é mostrar a bunda. *Desbundar* é exatamente uma metáfora que alude à mudança radical de comportamento”¹¹.

Essas declarações ajudam a ressaltar o caráter ambivalente do termo. Vinculado aos embates político-culturais do início dos anos 1970, ora ele era aceito, ora rejeitado. Ou, então, redefinido por aqueles que, a partir dele, rotulavam o outro ou eram rotulados. A circulação da gíria *desbunde* esteve intimamente relacionada com interesses e projetos antagônicos acirrados após a edição do AI-5. De um lado, os movimentos guerrilheiros que, duramente perseguidos, ainda orientavam posicionamentos de combate à ditadura; e, de outro, o surgimento de um *ethos* contracultural descrente em relação à luta revolucionária, mas não necessariamente acrítico ou despolitizado.

Vários músicos foram identificados com o *desbunde* no início dos anos 1970. Dentre eles, destacaram-se alguns daqueles que haviam participado do Tropicalismo, como é o caso da banda Os Mutantes, da cantora Gal Costa (considerada a “musa da contracultura brasileira”) e dos compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil. Os dois últimos, embora

⁷ Cf. Paulo de Tarso Venceslau. “O ex-guerrilheiro da Ação Libertadora Nacional e atual vice-presidente da CMTC fala das ilusões perdidas de 68 e revela que a ALN só se dissolveu na década de 80”. *Teoria e Debate*, jul./ ago./ set. 1991. Disponível em: <http://www.teoriaedebate.org.br/materias/nacional/paulo-de-tarso-venceslau>. Acesso: 27 ago. 2014.

⁸ Cf. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960/70)*. 5.^a ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 103.

⁹ Cf. Luiz Carlos Maciel. “A Nova consciência nos trópicos e a imprensa do desbunde”. Entrevista de Luiz Carlos Maciel à Patrícia Marcondes de Barros. Disponível no site *Tropicália*: <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/a-nova-consciencia-nos-tropicos-e-a-imprensa-do-desbunde>. Acesso: 01 dez. 2012.

¹⁰ Cf. Jorge Mautner. “Memórias do subterrâneo”. *Folha de S. Paulo Ilustrada*, 21 de março 2014, p. E6.

¹¹ Cf. Depoimento de Celso Favaretto. In: GOMES, Marcelo. *Anos 70: trajetórias*. Documentário, 28 min. Panorama Histórico Brasileiro, Tomo III, 2001.

exiliados em Londres entre 1969 e 1972, continuaram alimentando os debates do meio artístico brasileiro, conforme atestam os artigos escritos por Caetano Veloso e publicados no jornal *O Pasquim*¹². A gíria *desbunde* também recaiu sobre músicos como Jards Macalé, Sérgio Sampaio, Jorge Mautner, Raul Seixas e Secos & Molhados, cujas obras e posturas, menos vinculadas a uma ideia “objetiva” que “subjativa” de revolução, enfatizavam a busca por liberdade estético-musical, existencial, sexual e/ou política.

Destaco, contudo, o caso singular dos Novos Baianos. No início dos anos 1970, o grupo certamente foi um dos que mais instigou o imaginário acerca do *desbunde*. Antônio Risério sugere que o fascínio pelo “lumpemproletariado” e a rejeição, nem sempre conceitual, do modo de vida burguês seriam aspectos que encurtariam a enorme distância entre *revolução social e contracultura*. Todavia, Risério reconhece que o *desbunde* estava mais preocupado em “mudar a vida” que o sistema político; e que sua diferença em relação à luta armada poderia ser nitidamente percebida, por exemplo, se os textos do guerrilheiro Carlos Marighella fossem lidos ao som dos Novos Baianos¹³.

Em 1973, Solano Ribeiro – famoso por ter idealizado os Festivais de Música Popular no decorrer dos anos 1960 – produziu o documentário *Novos Baianos Futebol Clube*. O filme, originalmente destinado a uma TV alemã, consiste numa fonte primária para a análise da trajetória dos Novos Baianos¹⁴. Além de Baby Consuelo (voz), Moraes Moreira (violão, voz e cavaquinho), Luiz Galvão (letrista), Paulinho Boca de Cantor (voz) e Pepeu Gomes (guitarra), as imagens abarcam o dia-a-dia das crianças, amigos, familiares e outros músicos vinculados à banda, totalizando cerca de 20 pessoas alojadas nas casas do sítio “Cantinho do vovô”. Situado no povoado *Boca do Mato*, próximo ao bairro *Jacarepaguá*, no Rio de Janeiro, o “Cantinho do vovô” abrigou uma experiência de vida coletiva baseada em preceitos *hippies*.

As apresentações do conjunto, montadas no quintal de terra batida ou em cômodos espaçosos, orientam o roteiro do documentário. Os artistas, entre cachorros, árvores, instrumentos musicais e equipagens elétricas (como microfones, mesas e caixas de som), se reúnem para executar algumas canções gravadas, sobretudo, nos discos *Acabou chorare*¹⁵ e *Novos Baianos F. C.*¹⁶. Vale ressaltar que o sucesso do LP *Acabou chorare* impulsionou o

¹² Ver os textos que Caetano Veloso publicou n’*O Pasquim*, nas edições de 30 out. 1969 e 08 jan. 1970.

¹³ Cf. RISÉRIO, Antonio. Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005, p. 26.

¹⁴ Cf. RIBEIRO, Solano. *Novos Baianos Futebol Clube*. Documentário, 44 min., 1973. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=y4eePJ6Pcks>. Acesso: 02 jan. 2013.

¹⁵ Novos Baianos. LP *Acabou chorare*. Som Livre, 1972.

¹⁶ Novos Baianos. LP *Novos Baianos F.C.* Continental, 1973.

grupo a se mudar para o local, instituindo ali uma “família” concebida não como instituição burguesa, mas como comunidade *hippie*¹⁷.

Várias são as cenas que privilegiam o cotidiano dos protagonistas. Dentre as tarefas corriqueiras, 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 nos varais e preparação da comida, numa divisão do trabalho que engloba tanto as mulheres quanto os homens. Estes, no entanto, são aficionados por futebol, chegando ao ponto de se declararem melhores jogadores do que músicos. O apreço pelo esporte, expresso pelo próprio nome do filme, bem como pelo título de um dos LPs da banda, motivou a formação de um time, levado tão à sério quanto à música. Parte do documentário registra as partidas de futebol que os Novos Baianos F. C. disputavam contra os moradores vizinhos.

Apesar das imagens serem mais predominantes que as falas, destacam-se os depoimentos de Luiz Galvão, Baby Consuelo e Paulinho Boca de Cantor. Eles esclarecem que o grupo não é isento de conflitos, embora o amor que os integrantes sentem uns pelos outros seja essencial para a resolução das discórdias. Baby, expondo um linguajar e pensamento típicos da contracultura, explica que os Novos Baianos se nutrem de uma filosofia em que todos se esforçam para estarem “legais”. Se algum deles, por descuido, surge com uma “ideia velha”, os outros “seguram a barra”, tentando convencê-lo de que ele (ou ela) não está “legal”, pois o “legal é o que ganha”. Para a cantora, esse seria o “espírito” dos Novos Baianos, “espírito” que estava em linha de sintonia com as propostas de Luiz Carlos Maciel, tido como o “guru da contracultura brasileira”¹⁸.

O letrista Luiz Galvão relembra os anos anteriores ao lançamento do LP *Acabou chorare*. Conta que o grupo, desacreditado pelas gravadoras, chegou a viver nas ruas ora pedindo dinheiro e ora dormindo em casas de conhecidos, que cediam “um cobertor em troca de música”. Esse é o tema, por exemplo, da canção “Mistério do planeta” (de Luiz Galvão e Moraes Moreira), gravada no LP *Acabou chorare*. Nela, a noção de “malandro”, muito comum nos sambas dos anos 1930 – situados num período de afirmação da ideologia do trabalho – ganha outros sentidos, tendo em vista não apenas o contexto de ditadura militar,

¹⁷ Antes de se mudarem para o sítio em Jacarepaguá, os integrantes dos Novos Baianos moravam num apartamento localizado na rua Conde de Irajá, na cidade do Rio de Janeiro, local onde já cultivavam uma experiência de vida coletiva.

¹⁸ Luiz Carlos Maciel chegou a publicar na sua “Coluna Underground” (1969-1971), de *O Pasquim*, o “Manifesto Hippie”, no qual contrapunha aspectos da “velha razão” (careta) com a “nova sensibilidade” da contracultura. O Manifesto pode ser lido em: COELHO, Cláudio Novaes Pinto. A contracultura: o outro lado da modernização autoritária. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005, p. 40.

mas também o universo *hippie* vivenciado pelos Novos Baianos. O “malandro”, nos versos da música – dotada de arranjo e instrumentos característicos do rock – parece adiantar o que se entende, hoje, 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”¹⁹.

No documentário, Galvão ainda assegura que todo “novo baiano” conseguiu abandonar sua “pessoa velha, egóica, superficial”. Para ele, “sua própria pessoa dispensada não passa de sua pessoa alienada”. Se, para a esquerda mais ortodoxa, a “alienação” dizia respeito aos que ignoravam sua condição de opressão, recusando-se a um posicionamento objetivo, para os Novos Baianos, o “alienado” seria aquele que renunciava as experiências e transformações potencialmente viáveis à sua subjetividade²⁰. Esse ponto de vista é explorado no samba “Besta é tu” (de Moraes Moreira, Luiz Galvão e Pepeu Gomes), cuja execução encerra o documentário com a participação de todos os moradores do “Cantinho do vovô”. Igualmente registrada no LP *Acabou chorare*, a canção “Besta é tu” desafiava, com sua letra, aqueles que se negavam a “viver esse mundo”. Não deixava, porém, de advertir sobre o “perigo na rua”: provavelmente um alerta sobre a repressão política.

As cenas do documentário *Novos Baianos Futebol Clube*, para além de informarem sobre a vivência coletiva dos Novos Baianos, sugerem que a ideia de *desbunde*, embora dotada de conotação pejorativa, pode ter sido assumida de maneira lúdica. Ao incorporarem um “lado mais solar” da contracultura, os músicos parecem ter dialogado de forma mais direta com as noções de “farra” e “curtição” contidas na gíria *desbunde*, termo que talvez tenham usado ao seu favor ao desafiarem uma moral conservadora em meio a um contexto político de exceção. O *desbunde* pode então ter sido gerador de novos padrões estéticos (vestuário, comportamento e criação artística) como forma de distinção. Mesmo assim, os Novos Baianos não se furtaram da crítica ao contexto político-cultural, embora munidos de fórmulas que não

¹⁹ Sobre a ideia de “malandragem”, ver: CANDIDO, Antônio. “Dialética da malandragem”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.º 8, São Paulo, USP, 1970, p. 67-89; VASCONCELLOS, Gilberto. “Yes, nós temos malandro”. In: *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro, Graal, 1977, p. 99-111; VASCONCELLOS, Gilberto e SUZUKI JR., Matinas. “A malandragem e a formação da música popular brasileira”. In: FAUSTO, Boris; et alii (dir.). *História geral da civilização brasileira* (O Brasil Republicano – Economia e cultura, 1930-1964). Tomo III, v. 4. São Paulo: Difel, 1984, p. 502-523.

²⁰ Em nenhum momento o filme expõe cenas que possam sugerir o uso de drogas. Sem embargo, a maconha era usualmente consumida pelos integrantes da banda, dado que pode ser verificado em diversas fontes. No filme *Filhos de João*, de 2009, por exemplo, um amigo íntimo dos músicos conta que, além de tocarem e cantarem o dia inteiro, eles tinham o hábito de lerem a bíblia, embora, na falta de papel de seda, também utilizassem as páginas do livro para enrolarem cigarros de maconha, cf. DANTAS, Henrique. *Filhos de João*: admirável mundo novo baiano. Documentário, 75 min., 2009.

se adequavam ao ideário da esquerda oposta à ditadura. Conforme pontuou Marcos Napolitano, os *hippies* eram citados nos prontuários da censura como um público menos perigoso que os comunistas, mas digno de vigilância²¹.

O alcance da gíria *desbunde* não se restringiu ao modelo *hippie*, vide depoimento de Paulo de Tarso Venceslau citado anteriormente. Contudo, é inegável a intrínseca relação do termo *desbunde* com a postura e a estética *hippies*, geralmente associadas com um estilo despojado e/ou desmantelado, “ao consumo de drogas, às crenças místicas orientalistas e ao ideal do ‘pé na estrada’”²². Na composição “Vapor barato”, sucesso na voz de Gal Costa em 1971²³, os autores Jards Macalé e Waly Salomão sintetizaram parte dos valores compartilhados pelos adeptos do *hippismo*. A letra da canção havia sido “escrita por Salomão após ter sido preso em São Paulo por porte de maconha”²⁴. O eu-lírico, cujas angústias se confundiam com as angústias do próprio letrista, caminhava pelas ruas sem dinheiro e sem destino, desprendendo-se de ilusões que antes deram sentido à sua existência: “Sim, eu estou tão cansado/ mas não pra dizer/ que eu não acredito mais em você/ Com minhas calças vermelhas/ meu casaco de general, cheio de anéis/ Eu vou descendo por todas as ruas/ E vou tomar aquele velho navio/ Eu não preciso de muito dinheiro, graças a Deus/ E não me importa...”.

Para Jards Macalé, “‘Vapor barato’, digamos, é uma música *hippie* (...). A ideia é de que nós não precisávamos mesmo de muito dinheiro”²⁵. Se o modelo *hippie* é uma característica presente na trajetória e na obra de Jards Macalé e Waly Salomão, assim como na obra e na trajetória dos Novos Baianos e de vários outros músicos atuantes no início dos anos 1970, os dois primeiros também eram considerados como *artistas marginais*. O indivíduo *marginal*, para além do campo da cultura, seria aquele relegado a uma posição subalterna e de carência no seio da sociedade capitalista. No início dos anos 1970, com o “milagre econômico” e o conseqüente crescimento e modernização das grandes capitais brasileiras, o tema das “populações marginais” ganhou destaque em estudos da sociologia do desenvolvimento, aparecendo também nos inquéritos militares sobre a criminalidade urbana. Aqueles que se

²¹ NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de História*, v. 24, n.º 47, São Paulo, 2004, p. 108.

²² Cf. COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 217.

²³ Cf. “Vapor barato” (Jards Macalé e Waly Salomão). Gal Costa. LP *Fa-Tal*: Gal a todo vapor. Phonogram/Philips, 1971.

²⁴ Cf. ZAN, José Roberto. Jards Macalé: desafinando coros em tempos sombrios. *Revista USP*, dossiê música brasileira, São Paulo, n.º 87, set./out. 2010, p. 166.

²⁵ Depoimento de Jards Macalé. In: GOMES, Marcelo. *Anos 70: trajetórias...*, *op. cit.*

encontravam à margem do sistema, via senso comum, aos poucos passaram a ser classificados como *bandidos*, *subversivos*, *desempregados* e *favelados*²⁶.

No meio artístico, a ideia de *marginal* surgiu de dentro do leque da “geração desbunde”, apontando para aspectos de criação pouco usuais frente a uma indústria cultural cada vez mais integrada e racionalizada. O artista *marginal* – às vezes também tachado de artista *maldito* – seria aquele cuja arte estaria comprometida com a subversão de uma estética dominante, chegando a ganhar, inclusive, “uma aceção positiva como sinônimo de condição alternativa e crítica à ordem estabelecida”. Ser “marginal”, de certo modo, “era uma postura que respondia a circunstâncias impostas pelo regime ditatorial militar, o que lhe conferia um significado, até certo ponto, próximo da noção de banditismo e/ou clandestinidade”²⁷. Tal significado, diga-se de passagem, já havia ganhado forma na famosa expressão de Hélio Oiticica, “Seja marginal, seja herói!”, inscrita numa bandeira, em 1968, com a foto do cadáver do bandido Cara de Cavalo.

Talvez não se possa negar aos Novos Baianos certa “marginalidade” na medida em que o grupo optou por um modo de vida comunitário e pela experiência coletiva do uso da maconha. A canção “Mistério do planeta”, mencionada anteriormente, supõe ainda que perambular pelas ruas e pedir dinheiro era fato recorrente entre os membros dos Novos Baianos. Contudo, o sucesso do LP *Acabou chorare* – conforme o seguinte *ranking* do IBOPE sobre as paradas de sucesso destinadas às emissoras de rádio e televisão –, distanciava os Novos Baianos da perspectiva *marginal* atribuída a outros artistas cuja vendagem de discos era irrisória.

IBOPE / Rio de Janeiro – Pesquisa mensal sobre gravações para execução nas paradas de sucessos das emissoras de rádio e televisão		
Novos Baianos. LP <i>Acabou Chorare</i> (Som Livre, 1972).	Dezembro/1972	9ª posição
	Janeiro/1973	3ª posição
	Fevereiro/1973	4ª posição
	Março/1973	4ª posição
	Abril/1973	5ª posição
	Mai/1973	8ª posição

Dados coletados no Arquivo Edgard Leuenroth (AEL/Unicamp).

Ao trazer esses dados, não tenho a intenção de afirmar que a “marginalidade” de um artista deva ser apenas mensurada com base no êxito ou no fracasso de audiência e aceitação do público. O público restrito, no entanto, tornou-se um dos elementos-chave das obras ditas

²⁶ COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado...*, op. cit., p. 208-2011.

²⁷ ZAN, José Roberto. *Jards Macalé: desafinando coros em tempos sombrios...*, op. cit., p. 165.

marginais. Nesse e em outros aspectos é que a produção de Jards Macalé e parceiros (dentre eles os poetas e letristas Waly Salomão, Torquato Neto, José Carlos Capinam, Duda Machado e Chacal) apresentava diferenças substanciais em relação à obra dos Novos Baianos.

Em 1972, ano em que foi lançado o LP *Acabou chorare*, Jards Macalé lançava seu primeiro *long-play* pela Phonogram²⁸. No álbum, o músico registrou a última letra musicada de Torquato Neto²⁹, “Let’s play that” – que relatava a profecia de um “anjo muito louco” e moderno que ordenava: “vai bicho desafinar o coro dos contentes”. Recusando um tratamento *clean*, o disco também incluía canções com arranjos agressivos elaborados por violão (instrumento tocado por Jards Macalé), bateria (tocada por Tutty Moreno) e baixo elétrico (tocado por Lanny Gordin). Tal sonoridade agressiva, entretanto, exprimia um clima de isolamento e incerteza ao ressignificar o tema do fracasso amoroso como derrota coletiva, o que se nota nas composições de Macalé “Movimento dos barcos” e “Meu amor me agarra & geme & treme & chora & mata”, com versos de Capinam³⁰.

O “clima de fossa” que se pode perceber ao ouvir essas canções do LP *Jards Macalé*, álbum representante de um “lado sombrio” da contracultura, contrasta com a abordagem festiva do álbum dos Novos Baianos *Acabou chorare*, cujo próprio título negava certa “cultura da depressão”, termo cunhado por Gilberto Vasconcellos para qualificar a produção artística do início dos anos 1970³¹. No que concerne ao LP *Jards Macalé*, o baixo lucro que o álbum deu à gravadora Phonogram fez com que a empresa rescindisse o contrato com o autor, fato que reforçou ainda mais a vinculação de Jards Macalé à ideia de *artista marginal* e/ou *maldito*.

Outra característica presente na obra de Jards Macalé diz respeito à crítica e à autocrítica acerca da condição do músico inserido na indústria cultural. A sensibilidade e a espontaneidade do artista estariam condicionadas ao processo de racionalização técnica, conforme se nota na canção “78 rotações”, com música de Macalé e letra de Capinam: “Com as mãos frias, mas com o coração queimando/ Com as mãos frias, mas com o coração/ Tô amando, tô passando, tô gravando/ Tô gravando, tô passando, tô amando/ Em 78 por segundo rotações...”. Gravada no referido LP (*Jards Macalé*. Phonogram, 1972), “78 rotações” trazia

²⁸ Cf. Jards Macalé. LP *Jards Macalé*. Phonogram, 1972.

²⁹ O poeta Torquato Neto suicidou-se em 1972. Para maiores informações sobre sua trajetória e obra, ver: VAZ, Toninho. *Pra mim chega: a biografia de Torquato Neto*. São Paulo: Casa Amarela, 2005.

³⁰ Nesse LP de Jards também consta a composição “Farrapo humano”, do então estreado e também “maldito” Luiz Melodia, alcunha da qual se livrou, de certa forma, após o lançamento do LP *Pérola negra* (Phonogram, 1973). Sob a condução rítmica de um *rock-blues*, os versos se impunham como um desabafo, considerando a possibilidade do suicídio como saída para o desalento e a ansiedade do personagem, sentimentos abrandados na letra da canção “A morte”, de Gilberto Gil, interpretada por Jards numa mesma faixa.

³¹ Cf. VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta...*, op. cit., p. 64-74.

um arranjo elaborado sob influência estilística do samba-jazz e do rock, contando com modulações harmônicas e condução melódica distantes de certas convenções típicas da canção de massa³².

Em trabalho publicado em 2010, Frederico Coelho argumenta que os artistas participantes de uma determinada *cultura marginal* não compartilhavam exatamente das mesmas premissas que orientavam os artistas tidos como *desbundados*. Os *marginais*, ao contrário, renegariam certos aspectos relacionados com a chamada “geração desbunde”, tais como a “falta de objetivo, de espírito crítico e de vontade de mudança política”. Para Coelho, os *marginais*, dentre eles Hélio Oiticica e Torquato Neto – artistas que o autor destaca em seu livro – mantinham

(...) uma ligação direta com a poesia concreta e seus cânones construtivistas de rigor formal e de invenção estética. Ao contrário dos que apenas praticavam a *curtição do desbunde*, esses artistas viviam na fronteira entre o engajamento formal e a liberação de suas bases existenciais. O cerne de seus trabalhos encontrava-se nos embates do campo cultural, e não na busca de maior espiritualidade (tema presente nos artigos de Luiz Carlos Maciel, no *Pasquim*) ou de uma vida em comunidade (como aquela formada pelos Novos Baianos, típicos representantes do verdadeiro *desbunde* praticado na época)³³.

Em que pese a diferenciação do autor entre o *desbunde* e a *cultura marginal*, sua análise crítica acerca do *desbunde* às vezes se baseia no próprio discurso daqueles que se autointitulavam *marginais*. Ao citar os Novos Baianos, Coelho parece compreender o *desbunde* como uma prática alheia ao “engajamento formal”, afirmação que mereceria ser mais bem problematizada no que tange ao LP *Acabou chorare*, haja vista a pesquisa de timbres e a criação de uma linguagem musical calcada no samba e no rock que, até certo ponto, apresentava-se inédita na época. Apesar disso, Coelho oferece uma vasta gama de fontes que comprovam a compreensão dos artistas *marginais* sob uma ótica pejorativa advinda do *desbunde* e da conseqüente ideia de falta de ação política que o termo carrega.

No que compete à Jards Macalé, ação política é o que não faltou a ele ao ter seu contrato rescindido com a Phonogram. Com o objetivo, dentre outros, de reverter sua má situação financeira, o músico organizou e dirigiu o show *O Banquete dos Mendigos*, realizado no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, em dezembro de 1973³⁴. No intervalo

³² Cf. ZAN, José Roberto. Jards Macalé: desafinando coros em tempos sombrios..., *op. cit.*, p. 168.

³³ Cf. COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado...*, *op. cit.*, p. 223-224.

³⁴ Entre os artistas que participaram do show, destacaram-se Paulinho da Viola, Chico Buarque, Edu Lobo, Milton Nascimento, Gonzaguinha, Gal Costa, Raul Seixas, Luiz Melodia e Jorge Mautner (outro considerado “maldito”).

de cada apresentação, um narrador lia os artigos da Declaração Universal dos Direitos Humanos, que celebrava 25 anos de existência. O quinto artigo foi recebido com fortes aclamações e salvas de palmas: “Ninguém será submetido à tortura, nem a tratamento ou castigo cruel desumano ou degradante”, lembrando que o ano 1973 foi um dos mais repressivos naquele contexto de ditadura militar sob a vigência do AI-5. Respalhado pela bandeira da ONU na entrada do MAM, o espetáculo ganhava conotação de território neutro. A censura reagiu proibindo, por cinco anos, o disco decorrente da gravação do show³⁵.

Combativo em relação à repressão e à censura naquele contexto de ditadura militar, Jards Macalé também era indivíduo assíduo no Pêr de Ipanema, no Rio de Janeiro. O local, igualmente conhecido como Dunas da Gal (em homenagem à cantora Gal Costa) ou Dunas do Barato, era frequentado por parte da juventude carioca adepta da contracultura. Segundo Macalé, “lá você podia queimar um “charo” [cigarro] de maconha e ninguém te incomodava”³⁶. Daí que tachar o músico de *desbundado* não era algo tão incoerente para retóricas mais conservadoras. A ideia de *músico marginal*, atribuída a Jards Macalé e parceiros, e a gíria *desbunde*, cuja ambivalência permitia rotular qualquer artista não alinhado a um pensamento tradicional de esquerda, envolveram disputas de interesses e conflitos político-ideológicos muitas vezes distintos. Ambos os termos, no entanto, têm em comum o fato de serem vinculados a um período denominado *pós-tropicalismo*.

No fim dos anos 1970, a expressão “pós-tropicalismo” foi cunhada por pesquisadores como Gilberto Vasconcellos³⁷, Heloísa Buarque de Hollanda³⁸, José Miguel Wisnik³⁹ e a jornalista Ana Maria Bahiana⁴⁰. Essa expressão, embora pretendesse denominar o período imediatamente posterior ao fim do Tropicalismo, não correspondia a um movimento cultural tampouco a um grupo de artistas definido. A tomada dessa noção como categoria de análise aponta, em certo sentido, para a recorrente canonização do Tropicalismo como uma espécie de “divisor de águas” da cultura brasileira.

³⁵ Cf. Jards Macalé e outros artistas. LP *O banquete dos mendigos*. RCA Victor, 1974. Para maiores informações sobre o episódio e seus desdobramentos, ver a entrevista de Jards Macalé dada na ocasião do evento *Ocupação Jards Macalé*, realizado no Itaú Cultural, em São Paulo, entre 31 de maio e 06 de julho de 2014, cf. *site Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=2lwgL490CgQ>. Acesso: 06 jul. 2014.

³⁶ Cf. Jards Macalé. “Da música pra fora”. Entrevista de Jards Macalé à Dafne Sampaio. São Paulo, 1º abr. 2006. Disponível no *site* Gafieiras: <http://gafieiras.com.br/entrevistas/jards-macale/>. Acesso: 13 fev. 2014.

³⁷ Cf. VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta...*, *op. cit.*

³⁸ Cf. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem...*, *op. cit.*

³⁹ Cf. WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio. Ou, por favor, professor, uma década de cada vez. *In: Anos 70: música popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1979/80.

⁴⁰ Cf. BAHIANA, Ana Maria. A “linha evolutiva” prossegue: a música dos universitários. *In: Anos 70: música popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1979/80.

É inegável a importância do Tropicalismo no que concerne à abertura de novas possibilidades estéticas e políticas no campo da música popular. Porém, entendo que o *desbunde* e a *marginalidade* inerentes à trajetória e à produção de certos artistas necessitam de uma problematização mais autônoma em relação ao Tropicalismo. Pouco se fala, por exemplo, sobre a contribuição da música popular ligada à contracultura no alargamento da noção de MPB. Esta sigla, instituída em meados dos anos 1960, fazia referência à música popular brasileira vinculada a um ideário de esquerda. Ainda que não comportasse um gênero musical específico, as canções identificadas com a MPB procuravam exaltar aspectos de uma cultura que se julgava nacional e popular. As modernas opções estéticas utilizadas pelos compositores, advindas do samba, do jazz e da bossa nova, combinavam temas geralmente voltados para questões sociais e para a crítica do imperialismo⁴¹.

A interferência da contracultura nesse campo artístico aos poucos abalou as fronteiras da memória nacional. O imperialismo – tema bastante visado pela produção cultural de esquerda dos anos 1960 – deixou de ser uma discussão ativa para a contracultura, pois os artistas começaram a questionar a própria noção de “cultura nacional unificada”⁴². Embora o Tropicalismo tenha sido pioneiro ao apresentar uma proposta contrastante em relação à chamada “canção de protesto”, a música popular ligada à contracultura, no início dos anos 1970, encontrou maior liberdade para ultrapassar “fronteiras rítmicas, históricas, geográficas ou ideológicas”⁴³.

Nesse sentido, pode-se afirmar que a consolidação da MPB menos como um “gênero musical específico” e mais como um “complexo cultural plural”⁴⁴ – conforme é hoje concebida –, se deu a partir do início dos anos 1970. A noção de MPB mostrava-se mais flexível, por exemplo, para abarcar o rock, antes visto como elemento exógeno à cultura brasileira. Os músicos considerados *desbundados* e/ou *marginais* tiveram um papel importante nessa redefinição. Suas obras e trajetórias podem ter sido a expressão da passagem de uma *cultura nacional-popular* para uma *cultura internacional-popular*, processo que se completaria nos anos 1980⁴⁵.

⁴¹ Sobre a constituição da MPB, ver, por exemplo, NAPOLITANO, Marcos. “*Seguindo a canção*”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.

⁴² Cf. DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim*: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: Ed. UNESP, 2009, p. 202.

⁴³ TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê, 2004, p. 227.

⁴⁴ NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. *Anais do IV Congresso latino-americano da IASPM-AL*, Cidade do México, abr. 2002, p. 2.

⁴⁵ Para uma análise sobre o *nacional-popular* e o *internacional-popular*, ver: ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

Referências Bibliográficas

- BAHIANA, Ana Maria. A “linha evolutiva” prossegue: a música dos universitários. *In: Anos 70: música popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1979/80.
- BOURSEILLER, Christophe e PENOT-LACASSAGNE, Olivier (orgs.), *Contre-cultures!* Paris: CNRS Éditions, 2013.
- CANDIDO, Antônio. “Dialética da malandragem”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.º 8, São Paulo, USP, 1970.
- COELHO, Cláudio Novaes Pinto. A contracultura: o outro lado da modernização autoritária. *In: Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005.
- COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- DUNN, Christopher. “Tropicália, counterculture, and the diasporic imagination in Brazil”. *In: PERRONE, Charles e DUNN, Christopher (orgs.). Brazilian popular music and globalization*. New York, Routledge, 2002.
- _____. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.
- FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicália, alegoria, alegria*. 4.ª ed. Cotia: Ateliê, 2007.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960/70)*. 5.ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- ORTIZ, Renato. “O mercado de bens simbólicos”. *In: A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- NAPOLITANO, Marcos. “*Seguindo a canção*”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.
- _____. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. *Anais do IV Congresso latino-americano da IASPM-AL*, Cidade do México, abr. 2002.
- _____. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de História*, v. 24, n.º 47, São Paulo, 2004.
- _____. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.
- RIDENTI, Marcelo. “A questão da terra no cinema e na canção: dualismo e brasilidade revolucionária”. *In: Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.
- RISÉRIO, Antonio. Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil. *In: Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005.
- ROSZAK, Theodore. *The making of a counter culture: reflections on the technocratic society and its youthful opposition*. Berkeley: University of California Press, 1969.
- SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969”. *In: Cultura e política*. 3.ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

- TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê, 2004.
- VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- _____. “Yes, nós temos malandro”. In: *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro, Graal, 1977.
- VASCONCELLOS, Gilberto; SUZUKI JR., Matinas. “A malandragem e a formação da música popular brasileira”. In: FAUSTO, Boris; et alii (dir.). *História geral da civilização brasileira* (O Brasil Republicano – Economia e cultura, 1930-1964). Tomo III, v. 4. São Paulo: Difel, 1984, p. 502-523.
- VAZ, Toninho. *Pra mim chega: a biografia de Torquato Neto*. São Paulo: Casa Amarela, 2005.
- WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio. Ou, por favor, professor, uma década de cada vez. In: *Anos 70: música popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1979/80.
- ZAN, José Roberto. Jards Macalé: desafinando coros em tempos sombrios. *Revista USP*, dossiê música brasileira, São Paulo, n.º 87, set./out. 2010.

Referências discográficas

- Gal Costa. LP *Fa-Tal: Gal a topo vapor*. Phonogram/Philips, 1971.
- Jards Macalé. LP *Jards Macalé*. Phonogram, 1972.
- Luiz Melodia. LP *Pérola negra*. Phonogram, 1973.
- Novos Baianos. LP *Acabou chorare*. Som Livre, 1972.
- _____. LP *Novos Baianos F. C.* Continental, 1973.

Referências Fílmicas

- DANTAS, Henrique. *Filhos de João: admirável mundo novo baiano*. Documentário, 75 min., 2009.
- GOMES, Marcelo. *Anos 70: trajetórias*. Documentário, 28 min. Panorama Histórico Brasileiro, Tomo III, 2001.
- RIBEIRO, Solano. *Novos Baianos Futebol Clube*. Documentário, 44 min., 1973. Disponível: <http://www.youtube.com/watch?v=y4eePJ6Pcks>. Acesso: 02 jan. 2013.

Referências Jornalísticas e Entrevistas

- Caetano Veloso. Artigo n' *O Pasquim*, 30 out. 1969.
- _____. Artigo n' *O Pasquim*, 08 jan. 1970.

- Jards Macalé. “Da música pra fora”. Entrevista de Jards Macalé à Dafne Sampaio. São Paulo, 1º abr. 2006. Disponível no *site* Gafieiras: <http://gafieiras.com.br/entrevistas/jards-macale/>. Acesso: 13 fev. 2014.
- _____. Entrevista realizada na ocasião da *Ocupação Jards Macalé*. São Paulo, Itaú Cultural. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2lwgL490CgQ>. Acesso: 06 jul. 2014.
- Jorge Mautner. “Memórias do subterrâneo”. *Folha de S. Paulo Ilustrada*, 21 de março 2014, p. E6.
- Luiz Carlos Maciel. “A Nova consciência nos trópicos e a imprensa do desbunde”. Entrevista de Luiz Carlos Maciel à Patrícia Marcondes de Barros. Disponível no *site Tropicália*: <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/a-nova-consciencia-nos-tropicis-e-a-imprensa-do-desbunde>. Acesso: 01 dez. 2012.
- Paulo de Tarso Venceslau. “O ex-guerrilheiro da Ação Libertadora Nacional e atual vice-presidente da CMTC fala das ilusões perdidas de 68 e revela que a ALN só se dissolveu na década de 80”. *Teoria e Debate*, jul./ ago./ set. 1991. Disponível em: <http://www.teoriaedebate.org.br/materias/nacional/paulo-de-tarso-venceslau>. Acesso: 27 ago. 2014.