

MUSICA

**BABY CONSUELO (SIM, POR QUE
NÃO?) E SUA PARTICIPAÇÃO NO ROCK
DURANTE A DÉCADA DE 1970**

NATHÁLIA ANDRIÃO TROTTA

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
AGOSTO/2021**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓSGRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MUSICA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

BABY CONSUELO (SIM, POR QUE NÃO?) E SUA PARTICIPAÇÃO NO ROCK
DURANTE A DÉCADA DE 1970

NATHÁLIA ANDRIÃO TROTTA

RIO DE JANEIRO, 2021

NATHÁLIA ANDRIÃO TROTTA

Baby Consuelo (Sim, por que não?)
E sua participação no rock durante a década de 1970

Dissertação submetida à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Martha Tupinambá de Ulhôa.

Rio de Janeiro, 2021

Trotta, Nathália Andrião

Baby Consuelo (sim, por que não?) E sua participação no rock durante a década de 1970 / Nathália Andrião Trotta, 2021.

203 fls.

Orientadora: Martha Tupinambá de Ulhôa.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2021.

1. Baby Consuelo 2. Novos Baianos 3. Rock nacional
4. Contracultura 5. Baby do Brasil I. Trotta, Nathália Andrião. II Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Música.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Letras e Artes – CLA

Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM

Mestrado e Doutorado

Baby Consuelo (sim, por que não?) E sua participação no rock durante a década de 1970

por

Nathália Andrião Trotta

BANCA EXAMINADORA

Prof.^(a) Dr.^(a) Martha Tupinambá de Ulhôa – orientador(a)

Prof.^(a) Dr.^(a) Luciana Requião

Prof.^(a) Dr.^(a) Herom Vargas Silva

Conceito: **APROVADO**

AGOSTO de 2021

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Maria Alcinéa Andrião Trotta e Wellington Trotta por toda a ajuda e incentivo ao estudo.

À minha avó Maria da Penha, fã de Roberto Carlos e da Jovem Guarda, pelas histórias do tempo do iê iê iê no subúrbio carioca e por todo otimismo que carrega em sua fala.

Ao meu companheiro Rômulo Moraes Ramalho, pelo seu amor, suporte, carinho e pela oportunidade de estarmos descobrindo o mundo juntos.

Aos meus amigos, amigas e amigues, especialmente, Luiza, Camila, Jorge, Yasmin, Patrick e Raizza, pelas palavras acolhedoras e incentivo ao longo do processo de pesquisa.

À Camila Luna, Bruna Rozenfeld e Luiza Manhães, amigas queridas que realizaram a leitura desta pesquisa e me auxiliaram no processo de escrita.

À Fernanda Demier pela excelente revisão e apontamentos importantes nesta dissertação.

À Simone Baron, pelo auxílio de revisão em escrita estrangeira.

À Roberta Barcelli, pelo carinho e incentivo para a realização desta pesquisa.

À minha orientadora, Martha Tupinambá de Ulhôa, pela ajuda, paciência, disponibilidade e possibilidade de realização desta pesquisa.

À Luciana Requião e Herom Vargas por todos os comentários que fizeram para que esta pesquisa se tornasse mais completa.

À Angélica Mayall, por todo o seu carinho e pelas nossas conversas informais sobre Baby.

À CAPES pela bolsa de estudo a mim concedida, o que viabilizou o curso da pesquisa.

Ao sagrado feminino e a ancestralidade que em mim habitam.

TROTTA, Nathália Andrião. *Baby Consuelo (sim, por que não?) E sua participação no rock durante a década de 1970*. 2021. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

RESUMO

Esta pesquisa busca apresentar e discutir a produção de Baby Consuelo na banda Novos Baianos e sua carreira solo no rock nacional durante a década de 1970. A carreira solo aqui comentada remete-se ao curto período de atividade entre 1970 e 1971 – que resultou na gravação do compacto simples (1970) com as canções “Curto de Véu e Grinalda” de Moraes Moreira e Luiz Galvão e “Volta que o mundo dá”, de autoria própria –, assim como os dois discos produzidos pela artista após sua saída dos Novos Baianos: *O que vier eu traço* (1978) e *Pra Enlouquecer* (1979). Foi também de importância, a análise dos movimentos realizados por artistas anteriores à década de 1970, a relação do rock com a indústria cultural e a atuação feminina neste gênero musical. Assim, de forma cronológica, em um primeiro momento, foram mencionadas as produções iniciais do rock no Brasil e a relação com a dança, a popularização da Jovem Guarda, o tropicalismo, a contracultura e o rock psicodélico e progressivo. Para entendimento da prática musical, foi realizada uma análise das capas, contracapas e encartes de LPs e compactos duplos de Baby Consuelo, dos Novos Baianos durante o primeiro período de produção musical (1970-1978), e de outros artistas pertinentes para a realização desta pesquisa. Também foram observados os mecanismos utilizados pelos periódicos para consolidar a imagem que estava sendo construída da persona artística de Baby Consuelo, e dos Novos Baianos em reportagens presentes, por exemplo, em *O Pasquim*, *Revista Manchete*, *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã (Rio de Janeiro)*, *Jornal de música e som* e *Rolling Stone*. Acredita-se que estes materiais envolvem identidade e performance do fazer musical e mercadológico desenvolvidos pelos artistas aqui mencionados. As influências que atravessaram o rock proposto por Baby Consuelo e Novos Baianos, seja da contracultura, de ritmos e gêneros populares brasileiros, o rock como elemento da cultura pop, a psicodelia, o futebol, carnaval, trio elétrico, e os símbolos de rebeldia apresentados para o público jovem, auxiliam na compreensão da ideia do “novo” que estava sendo proposta pelos artistas, levando em conta as adaptações e interesses para com o mercado fonográfico.

Palavras-chave: Baby Consuelo. Novos Baianos. Capas de discos. Performance. Rock Nacional.

TROTТА, Nathália Andrião. *Baby Consuelo (yes, why not?) And her participation in rock during the 1970s*. 2021. Dissertation (Masters in Music) – Graduate Program in Music, Center for Arts and Arts, Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO).

ABSTRACT

This research aims to present and discuss the career and legacy of rock musician Baby Consuelo both within her band Novos Baianos and in her solo career in Brazilian rock throughout the 1970s. Her solo career is understood as her short period of activity between 1970-1971 – resulting in her releases of the songs “Curto de Vêu e Grinalda” by Moraes Moreira and Luiz Galvão, her own composition “Volta que o mundo dá” –, and the two LPs she released after leaving Novos Baianos: *O que vier eu traço* (1978) and *Pra enlouquecer* (1979). It was also important to analyze the movements performed by artists prior to the 1970s, the relationship between rock and the cultural industry, and women's performance in this musical genre. Chronologically, at first, were mentioned the initial rock productions in Brazil and the relationship with dance, the popularization of Jovem Guarda, Tropicalismo, Counterculture, and, the psychedelic and progressive rock. In order to understand Baby Consuelo's musical practice in the 1970s, an analysis is presented of the covers, back covers and inserts of the LP and double compact of the band Novos Baianos, during their first period of musical production (1970-1978), and of Baby Consuelo's solo albums (1978-1979). The images and mechanisms used by journals to consolidate the image that was being built of Baby Consuelo's artistic persona were also observed, as well of the Novos Baianos, in reports presented, for example, in *O Pasquim*, *Revista Manchete*, *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã (Rio de Janeiro)*, *Jornal de música e som* and *Rolling Stone*.). It is understood that these visual materials involve an identity and performance of music making and marketing developed by the artists studied here. The influences used by Baby Consuelo and Novos Baianos in rock, whether from counterculture, Brazilian popular rhythms and genres, rock as an element of pop culture, psychedelia, football, carnival, Trio Elétrico, and the symbols of rebellion presented to the public young people help contextualize and frame the idea of the “new” proposed by these artists, also, was observed the adaptations for the phonographic industry.

Keywords: Baby Consuelo. Novos Baianos. Album covers. Performance. Brazilian Rock.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Irmãos Campello como “Mr. Rock” e “Miss Rock” pela <i>Revista do Rock</i>	26
Figura 2 - Concurso para escolha de “Mr. Rock” e “Miss Rock”.....	26
Figura 3 – Elvis Presley (Jailhouse Rock).....	28
Figura 4 – Tony Campello.....	28
Figura 5 - Capa do disco <i>A graça de Celly Campello</i> , 1961, Odeon.....	30
Figura 6 – Célia Vilela.....	30
Figura 7 – The Beatles em 1966.....	35
Figura 8 – O trio do programa <i>Jovem Guarda</i>	35
Figura 9 – A marca Calhambeque.....	36
Figura 10 – Capa do álbum <i>Vanusa</i> de 1968 pela RCA Victor.....	37
Figura 11 – Capa do álbum <i>Pra Ganhar meu coração</i> , CBS, 1968.....	37
Figura 12 – Capa do disco <i>Tropicália ou Panis Et Circensis</i> , Philips, 1968.....	46
Figura 13 – Capa do álbum <i>Gal</i> , Philips, 1969.....	48
Figura 14 - Capa do álbum <i>Mutantes</i> , Polydor, 1969.....	50
Figura 15 - Capa do disco <i>Axis: Bold as Love</i> , de The Jimi Hendrix Experience, 1967, Track Record.....	72
Figura 16 - Capa do disco <i>Nascimento de Perfume azul do sol</i> , 1974, Chantecler.....	72
Figura 17 – Capa do disco <i>É ferro na boneca!</i> , 1970, RGE.....	79
Figura 18 – Pôster do disco <i>É Ferro na Boneca</i> , 1970, RGE.....	79
Figura 19 – Capa do compacto duplo <i>Novos Bahianos</i> , 1970, RGE.....	82
Figura 20 – Contracapa do compacto duplo <i>Novos Bahianos</i> , 1970, RGE.....	82
Figura 21 – Novos Baianos em <i>Chora Menino</i> – São Paulo no início dos anos 1970....	83
Figura 22 – Baby de volta ao Novos Baianos.....	83
Figura 23 – Baby em reportagem para <i>Manchete</i> (1971).....	86
Figura 24 – Baby em reportagem para <i>Manchete</i> (1971).....	86
Figura 25 – Capa do compacto <i>Novos Bahianos + Baby Consuelo no final do Juízo</i> , 1971, Philips.....	87
Figura 26 – Contracapa do compacto <i>Novos Bahianos + Baby Consuelo no final do Juízo</i> , 1971, Philips.	87
Figura 27 – Capa do LP (1972) e compacto duplo (1973) <i>Acabou Chorare</i> , Som	

Livre.....	94
Figura 28 – Contracapa do LP <i>Acabou Chorare</i> , 1972, Som Livre.....	94
Figura 29 – Fotografia de Lula Martins no encarte de <i>Acabou Chorare</i> , 1972, Som Livre.....	95
Figura 30 – Imagem da série Realismo Mágico de Lula Martins presente no encarte de <i>Acabou Chorare</i> (1972) e contracapa do compacto duplo (1973), ambos pela Som Livre.	95
Figura 31 – Novos Baianos em reportagem (1972).....	98
Figura 32 – Diferença na estética de vestimenta a partir de <i>Acabou Chorare</i>	98
Figura 33 – Capa do álbum <i>Novos Baianos F.C.</i> , 1973, Continental.....	99
Figura 34 – Contracapa de <i>Novos Baianos F.C.</i> , 1973, Continental.....	99
Figura 35 – Encarte do álbum <i>Novos Baianos F.C.</i> , 1973, Continental.....	100
Figura 36 – Encarte do álbum <i>Novos Baianos F.C.</i> , 1973, Continental.....	100
Figura 37 – Capa do álbum <i>Novos Baianos</i> ou <i>Alunte</i> , 1974, Continental.....	105
Figura 38 – Novos Baianos em performance de “Cadência do Samba”.....	108
Figura 39 – Capa do LP e compacto duplo, <i>Vamos pro Mundo</i> , Som Livre, 1975.....	109
Figura 40 – Detalhe do encarte do disco <i>Vamos pro Mundo</i> , 1975, Som Livre.....	109
Figura 41 – Capa do álbum <i>Caia na Estrada e Perigas Ver</i> , 1976, Tapeçar.....	114
Figura 42 – Detalhe do encarte de <i>Caia na Estrada e Perigas Ver</i> , Tapeçar, 1976.....	115
Figura 43 – Contracapa de <i>Caia na Estrada e Perigas Ver</i> , Tapeçar, 1976.....	115
Figura 44 – Programa “MPB Especial”, TV Cultura, 1974.....	118
Figura 45 – Videoclipe “Beija Flor”, TV Tupi, 1976.....	118
Figura 46 – Videoclipe “Caia na Estrada e Perigas Ver”, TV Globo, 1977.....	118
Figura 47 – Capa do álbum <i>Praga de Baiano</i> , Tapeçar, 1977.....	120
Figura 48 – Detalhe da contracapa de <i>Praga de Baiano</i> , 1977, Tapeçar.....	120
Figura 49 – Capa do compacto <i>Trio Elétrico Novos Baianos</i> , 1979, CBS.....	121
Figura 50 - Contracapa do compacto <i>Trio Elétrico Novos Baianos</i> , 1979, CBS.....	121
Figura 51 – Capa do disco <i>Farol da Barra</i> , 1978, CBS.....	122
Figura 52 – Detalhe da contracapa do disco <i>Farol da Barra</i> , 1978, CBS.....	122
Figura 53 – Cena do filme “Caveira My Friend” (1970).....	127
Figura 54 – Baby ao lado de Chacrinha.....	127
Figura 55 – Matéria para a <i>Revista do Rádio e TV</i> (1970).....	131

Figura 56 – Imagem para <i>O Pasquim</i>	131
Figura 57 – Entrevista para o jornal <i>Intervalo</i> (1970).....	132
Figura 58 – Baby no programa “Jovem Urgente”.....	137
Figura 59 – Capa do LP e compacto duplo <i>O que vier eu traço</i> , 1978, Atlantic/WEA.....	150
Figura 60 – Detalhe da contracapa do LP <i>O que vier eu traço</i> , 1978, Atlantic/WEA.....	150
Figura 61 – Baby Consuelo no programa “Repertório Popular” (1978).....	152
Figura 62 – Baby Consuelo no programa “Repertório Popular” (1978).....	152
Figura 63 – Capa do álbum <i>Pra Enlouquecer</i> , 1979, Atlantic/WEA.....	154
Figura 64 – Baby em matéria sobre show gratuito em Ipanema (1980).....	154
Figura 65 – “Ziriguidum” para “Fantástico”.....	156

LISTA DE QUADROS

Quadro n. 1 – Produção fonográfica referente ao LP e compacto duplo de Novos Baianos de 1970 a 1979.....	76
Quadro n. 2 – Logotipos dos Novos Baianos nos LPs produzidos entre 1970 a 1979 na década de 1970.....	77
Quadro n. 3 – Grade musemática de “Curto de Véu e Grinalda” (Moraes/Galvão).....	135
Quadro n. 4 – Letra da canção “Curto de véu e grinalda” (Moraes/Galvão).....	138
Quadro n. 5 - Grade musemática de “Volta que o mundo dá” (Baby Consuelo).....	140
Quadro n. 6 – Quadro descritivo de “Volta que o mundo dá” (Baby Consuelo).....	142
Quadro n. 7 – Quadro descritivo de “Eu sou Baby Consuelo” (Galvão/Moraes/ Pepeu).....	153

LISTA DE APÊNDICES

APÊNDICE A - Quadros com discografia de Novos Baianos

Quadro 1: <i>Novos Bahianos</i> (RGE, Compacto Simples, 1969).....	181
Quadro 2: <i>Novos Bahianos</i> (RGE, Compacto Simples, 1970).....	181
Quadro 3: <i>É ferro na boneca!</i> (RGE, LP, 1970).....	182
Quadro 4: <i>Novos Bahianos</i> (RGE, Compacto Duplo, 1970).....	183
Quadro 5: <i>Novos Bahianos + Baby Consuelo no Final do Juízo.</i> (Philips, Compacto Duplo, 1971)	183
Quadro 6: <i>Acabou Chorare</i> (Som Livre, LP, 1972).....	184
Quadro 7: <i>Novos Baianos</i> (Som Livre, Compacto Duplo, 1973).....	185
Quadro 8: <i>Novos Baianos F.C.</i> (Continental, LP, 1973).....	186
Quadro 9: <i>Novos Baianos</i> (Continental, Compacto Simples, 1973).....	187
Quadro 10: <i>Novos Baianos</i> (Continental, Compacto Simples, 1973).....	187
Quadro 11: <i>Novos Baianos</i> (Continental, Compacto Simples, 1973).....	188
Quadro 12: <i>Novos Baianos</i> (Continental, Compacto Simples, 1973).....	188
Quadro 13: <i>Novos Baianos</i> (Continental, Compacto Simples, 1973).....	188
Quadro 14: <i>Novos Baianos ou Alunte</i> (Continental, LP, 1974).....	189
Quadro 15: <i>Novos Baianos</i> (Som Livre, Compacto Simples, 1974).....	190
Quadro 16: <i>Vamos Pro Mundo</i> (Som Livre, LP, 1975).....	191
Quadro 17: <i>Vamos pro mundo</i> (Som Livre, Compacto Duplo, 1975).....	192
Quadro 18: <i>Caia na Estrada e Perigas Ver</i> (Tapecar, LP, 1976).....	193
Quadro 19: <i>Novos Baianos</i> (Tapecar, Compacto Simples, 1976).....	194
Quadro 20: <i>Praga de Baiano</i> (Tapecar, LP, 1977).....	195
Quadro 21: <i>Novos Baianos</i> (Tapecar, Compacto Simples, 1977).....	196
Quadro 22: <i>Farol da Barra</i> (CBS, LP, 1978).....	197
Quadro 23: <i>Trio Elétrico Novos Baianos</i> (CBS, Compacto duplo, 1979).....	198

APÊNDICE B – Quadro de produção fonográfica de Baby Consuelo em 1970

Quadro 1: <i>Baby Consuelo</i> (RGE, Compacto Simples, 1970).....	199
Quadro 2: <i>O que vier eu traço</i> (WEA, LP, 1978).....	199
Quadro 3: <i>Baby Consuelo</i> (Atlantic/WEA, Compacto Simples, 1978).....	200
Quadro 4: <i>Baby Consuelo</i> (Atlantic/WEA, Compacto Simples, 1978).....	200
Quadro 5: <i>Baby Consuelo</i> (Atlantic/WEA, Compacto Duplo, 1978).....	200
Quadro 6: <i>Pra Enlouquecer</i> (Atlantic/WEA, LP, 1979).....	201
Quadro 7: <i>Baby Consuelo</i> (Elektra/WEA, Compacto Simples, 1980).....	202
Quadro 8: <i>Baby Consuelo</i> (Elektra/WEA, Compacto Simples, 1980).....	202

SUMÁRIO

	Página
INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 1 – A figura feminina no Rock Nacional nos anos iniciais	21
1.1 Início por Nora Ney.....	22
1.2 Expansão do rock na voz de Celly Campello.....	25
1.3 Wanderléa e o iê iê iê.....	30
1.3.1 Revolução Sexual.....	36
1.3.2 Cenários musicais e políticos.....	39
1.4 Tropicalismo.....	43
1.4.1 Rock psicodélico de Rita Lee (Os Mutantes) e Gal Costa.....	46
1.5 Contracultura.....	50
CAPÍTULO 2–O Rock na década de 1970 e Novos Baianos com Baby Consuelo ..	55
2. 1. O rock na década de 1970.....	55
2.1.1 A atuação de mulheres.....	65
2.2 A representação nas capas de disco.....	69
2.3 Novos Baianos e performance de Baby Consuelo.....	74
2.3.1 Início dos Novos Bahianos.....	77
2.3.1.1 Residências em comunidade.....	89
2.3.2 Aí já é Alunte: A família Novos Baianos F.C.	91
2.3.3 Chorinho sem lágrimas e pioneirismo de Baby no Trio Elétrico.....	109
CAPÍTULO 3 – Baby Consuelo	124
3.1 Início de Baby Consuelo.....	127
3.1.1 “Curto de Véu e Grinalda”.....	136
3.1.2 “Volta que o mundo dá”	141
3.2 A pluralidade de Baby Consuelo solo.....	145
3.2.1 Influências e espaços de performance.....	146
3.2.2 <i>O que vier eu traço</i>	148
3.2.3 <i>Pra Enlouquecer</i>	155
CONSIDERAÇÕES FINAIS	159
REFERÊNCIAS	163
APÊNDICES	180

INTRODUÇÃO

O interesse em estudar mulheres no rock partiu de minha experiência própria na música. Em grande parte da minha adolescência ouvi este gênero musical e, somente quando tive conhecimento de Janis Joplin, atentei para o fato de estar escutando somente referências masculinas. A partir do meu interesse pela artista estadunidense, fui aperfeiçoando minha pesquisa de maneira informal para encontrar outros exemplos de mulheres roqueiras. Deparei-me com uma infinidade de artistas femininas tanto no cenário norte americano e inglês, como também no Brasil e em outros países da América Latina. Foi também por meio de conversas informais com ouvintes do gênero que tive a oportunidade de conhecer o movimento do *riot grrrl*¹ e eventos voltados para a produção feminina no rock, como, por exemplo, o *Girls Rock Camp* e *Ladies Rock Camp*. Além destas instâncias, foi possível encontrar uma variedade de produções, fossem elas do *mainstream*² ou do underground realizadas por mulheres, não somente no rock como também no metal.

A partir do meu gosto pessoal, atentei-me para a produção do rock progressivo e psicodélico desenvolvido nos anos 1960 e 1970. No entanto, até o início de minha pesquisa no mestrado, eu ainda não havia encontrado muitas referências femininas com produção musical, durante os anos 1970, direcionadas para o “rock cabeça”.³ Somente pouco tempo antes de ingressar no mestrado, tive acesso a blogs que comentavam sobre a atuação de mulheres neste período, época na qual me deparei com uma produção mais completa e complexa realizada por Baby Consuelo nos Novos Baianos.

Ao ingressar no Curso de Mestrado da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, atentei para o empecilho de ter pouco tempo para realizar minha pesquisa. Meu

¹ “[...] O movimento Riot Grrrl surgiu em meados dos anos 90 e é constituído por garotas que usam o rock como instrumento da luta política feminista. Além de utilizar a música como elemento identitário e político central, esse movimento também é caracterizado pela constituição de uma esfera pública alternativa (formada por fanzines, blogs e e-zines) que funciona tanto como um modo de divulgar as suas músicas quanto como disparadores de mecanismos de identificação em relação às suas causas políticas. [...]” (CASADEI, 2013, p. 197).

² Aqui, a utilização da palavra *mainstream* se refere a produção musical que se encontrava nas rádios e na grande mídia, enquanto que o *underground*, de uma maneira geral, é uma produção alternativa que não utiliza de meios comerciais para a sua realização. Nesta pesquisa o termo *mainstream* não se refere ao *Mainstream Rock* utilizado por Norte Americanos a partir da década de 1980 – termo este utilizado para a produção de canções que se encontram na Billboard dentre as mais tocadas nas rádios *mainstream*.

³ “Rock cabeça”, “head music”, “música cabeça” foram expressões utilizadas para se referir à produção do rock progressivo e rock psicodélico. Nestes dois subgêneros musicais, além da concepção de desvincular a imagem do artista à indústria, o virtuosismo instrumental ganhou espaço no processo de composição. Como será aqui comentado no segundo capítulo desta pesquisa, o rock progressivo desenvolvido nos anos 1970 apresentou um número relativamente menor de mulheres atuantes.

objetivo inicial era pesquisar duas figuras do rock nacional, no caso Rita Lee e Baby Consuelo, e fazer um contraponto com a produção estadunidense realizada por Grace Slick – da banda Jefferson Airplane – e Janis Joplin. A intenção era encontrar um discurso feminista nas canções das cantoras e os impactos possíveis daquela música para os seus ouvintes. Todavia, além da questão do tempo reduzido, o discurso feminista em questão passou a assumir, cada vez mais, um plano secundário, por conta de eu também me deparar com questões de anacronia que a minha própria pesquisa apresentava. Foi possível, por exemplo, encontrar questões feministas na música de Rita Lee, porém suas canções eram mais sobre a afirmação da mulher com a temática do corpo ou sobre relações sexuais, questão estas que Rita, em diversos momentos, deixou claro que o conteúdo das suas letras, não faziam parte de uma conotação feminista, remetendo a intelectuais do assunto. Para delimitar o meu trabalho, selecionei a produção de Baby Consuelo em carreira solo e nos Novos Baianos, com recorte temporal de atuação do final da década de 1960 ao final dos anos 1970.

Em comparação com as décadas seguintes, os 1980 e, principalmente, os 1990, houve um número relativamente maior de produções femininas no rock, inclusive de cunho feminista, como o movimento *riot grrrl*, diferentemente da década de 1970, onde verificou-se, inclusive, uma relativa diminuição do número de mulheres atuantes no rock no *mainstream*. Além disso, outro fator que influenciou na escolha deste período histórico, foi por eu possuir uma afinidade maior com a produção voltada para o experimentalismo e psicodélico desenvolvido na contracultura durante anos 1970.

A escolha de Baby Consuelo como estudo de caso, ocorreu, em parte, por não ter sido possível encontrar muitos trabalhos acadêmicos sobre sua atuação durante a década de 1970, período no qual desenvolveu-se artisticamente nos Novos Baianos e em carreira solo, onde esteve envolvida, por exemplo, com o movimento da contracultura e Tropicalismo. Nessa dissertação não se pretende analisar o trabalho de Baby Consuelo posterior aos anos 1970, todavia, algumas informações serão eventualmente apresentadas com objetivo de acrescentar elementos pertinentes para a pesquisa. A trajetória de Baby Consuelo, está voltada à produção musical da cantora, não sendo assim analisada sua vida pessoal, porém, entende-se que este aspecto influencia fortemente sua produção musical. Assim, foram aqui comentadas questões que se relacionam diretamente com a sua proposta musical, como, por exemplo, a vida em comunidade, a cultura nordestina, o rock, o pop, a maternidade e a religiosidade. Sobre pesquisas acadêmicas em relação à

artista, os textos encontrados se atentam para sua produção no cenário gospel,⁴ período este que se inicia com o álbum *Exclusivo para Deus* (2000), havendo também *Geração Guerreiros do Apocalipse* (2011). Em 2015, a cantora novamente aparece no mercado fonográfico com canções seculares através o lançamento de *Baby Sucessos – A menina ainda dança*.

Para a dissertação, no que se refere a produção da banda Novos Baianos, foi observado desde o primeiro disco, *É ferro na boneca!* (1970), até a última produção fonográfica realizada nos anos 1970, sendo assim, o compacto duplo *Trio elétrico Novos Baianos* (1979). Já a respeito do trabalho solo Baby Consuelo, o estudo se concentrou no compacto simples gravado pela RGE em 1970, e os dois álbuns realizados no final dos anos 1970: *O que vier eu traço* (1978) e *Pra Enlouquecer* (1979). A atuação musical da cantora analisada na pesquisa envolve seu discurso, sua performance, a iconografia – principalmente em relação às capas dos discos, sendo também de importância as imagens encontradas em periódicos – além da recepção de Baby e os Novos Baianos durante a década pesquisada.

Buscando realizar uma análise musical de algumas canções que Baby desenvolveu em seu material solo, foi utilizada a proposta de Philip Tagg (1989; 2003) por meio de um teste de recepção, assim como, a elaboração da grade museológica com o objetivo de compreender a instrumentação e arranjo, além de também buscar o entendimento dos significados paramusicais, presentes nos gestos musicais e performance da artista. Também foi realizado um quadro com minutagem e observações pertinentes a respeito dos elementos musicais seguindo a proposta análise musical desenvolvida por Covach e Flory (2018).

Além da produção musical, o estudo utilizou como fontes os periódicos encontrados na Hemeroteca da Biblioteca Nacional, como, por exemplo *O Pasquim*, *Revista do Rádio*, *Revista do Rádio e TV*, *Revista Manchete*, *O Cruzeiro*, *A Revista*. Também foram utilizados periódicos, noticiários e informativos encontrados no mesmo website, como, por exemplo, *O Intervalo*, *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro), *Correio Braziliense*, *Jornal dos Sports*, *Diário de Pernambuco* e *Diário do Paraná*. Já em projetos online, foi possível encontrar a *Revista do Rock* – pesquisa

⁴ Por exemplo, SCARANELLO, Isabella Reis Pichiguelli. *Gospel e secular no jornalismo: a antropofagia da popstora Baby do Brasil*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Universidade de Sorocaba, Sorocaba, SP, 2017. Também, PICHIGUELLI, Isabella; SILVA, Miriam Cristina Carlos. Processos interculturais em Baby do Brasil – caminhos para compreender o trânsito da cantora entre o gospel e o secular, *contemporânea | comunicação e cultura*, v.15, n.03, set-dez 2017, p. 900-917.

desenvolvida por Carlus Magnus no blog Brazilian-Rock 1957-1964⁵ –, o projeto Velhidade desenvolvido por Eduardo Menezes com a *Revista Pop*, *Revista Música*, *Jornal de música e som*, *Revista Somtrês*,⁶ e o projeto Pedra Rolante, que recuperou edições da revista *Rolling Stone* na década de 1970, no Brasil.⁷

Foram utilizadas algumas fontes presentes em *sites* e blogs sobre rock, contudo, estas ferramentas de pesquisa foram utilizadas de maneira cuidadosa por serem “plataformas online criadas por fãs ou jornalistas e que contêm muitas informações sensacionalistas ou equivocadas” (RESENDE, 2018, p. 26) a respeito de artistas. Nestes espaços, foram encontradas conversas informais de ouvintes de rock nas quais se dialogava sobre bandas, shows e artistas – estes, em alguns casos, não representados pela grande mídia.

O *site* de um fã de Baby do Brasil – <https://babydobrasil.webnode.com.br/> produzido por Denatello –, mesmo sem postagens muito recentes, apresenta informações consistentes sobre a artista, assim como se tornou espaço para fãs e ouvintes conversarem sobre seu percurso artístico. O Youtube também foi uma ferramenta bastante utilizada nesta pesquisa. Por meio de *playlist* criadas por fãs do gênero, principalmente do psicodélico e progressivo, foi aqui apresentado outros exemplos de grupos e artistas que atuaram durante a década de 1970. Nesta plataforma, ainda, foram acessados documentários brasileiros e conversas informais com conhecedores do gênero musical, que auxiliaram assim para resultados significativos de exemplos femininos atuando na produção do rock neste período.

Foram analisadas as capas, as contracapas e os encartes dos discos produzidos por Baby Consuelo, os Novos Baianos e de outras produções que fossem pertinentes a esta pesquisa. Nesta perspectiva, foi observado: o cenário em que as fotografias dos discos foram registradas e os espaços em que os integrantes estão inseridos; as poses e as vestimentas femininas e masculinas; os artistas envolvidos com a produção escrita e visual dos discos – sendo de importância aqui a utilização do conceito de Iconografia e Iconologia desenvolvido por Panofsky (2011) –; e a relação entre a produção e o período histórico em que a banda esteve inserida. Com o objetivo de compreender a proposta musical realizada por mulheres, citando Nogueira (2014, p. 524), este estudo busca

⁵ Disponível em: <<http://brazilian-rock.blogspot.com/>>. Acesso em: 02 out. 2021.

⁶ Disponível em: <<https://velhidade.blogspot.com/>>. Acesso em: 02 out. 2021.

⁷ Disponível em: <<https://www.pedrarolante.com.br/#menu>>. Acesso em: 02 out. 2021.

contribuir para a “[...] a discussão sobre a imagem e a corporeidade como agentes importantes na perpetuação de sentidos e formas de representação do feminino [...]”.

O objetivo principal desta pesquisa é analisar a atuação musical de Baby Consuelo no rock durante a década de 1970 e os discursos levantados pela grande mídia para com o rock, principalmente quando mencionada a atuação de artistas mulheres. Nesse sentido, um dos interesses secundários desta pesquisa é compreender as relações que o rock possui com a indústria cultural, tal como a atuação de mulheres no rock durante a década de 1950 até o final dos anos 1970. Para isto, foi aqui realizada uma apresentação dos caminhos que o mercado fonográfico percorreu desde 1955 até aproximadamente 1980, de forma a auxiliar a compreender a indústria e os artistas participantes envolvidos no rock. Portanto, entendeu-se que, para compreender a atuação de Baby Consuelo, foi necessário pesquisar e apresentar figuras femininas anteriores a ela e os espaços que essas artistas ocupavam, o que inclusive auxiliou na compreensão das razões da diminuição de mulheres representantes do rock durante os anos 1970.

As leituras teóricas a respeito do estudo de gênero auxiliaram no entendimento do espaço social que a mulher atua em sua profissão – como, por exemplo, a leitura de Green (1997) – e de outros textos que apontam para o movimento feminista no Brasil – como por exemplo, o ponto de vista histórico, o estudo de gênero e a atuação de guerrilheira presente na leitura de Maria Amélia de Almeida Teles em seu livro *Breve História do Feminismo no Brasil* (1993) – como também a leituras de obras feministas que se popularizaram nos anos 1960 e 1970. Este conjunto de materiais contribuiu para a compreensão do feminismo que estava sendo praticado na época e da resposta tardia brasileira ao movimento feminista no exterior – como é enfatizado, por exemplo, na leitura de *O segundo sexo* (1949) de Simone Beauvoir e *A mística feminina* (1963) de Betty Friedan.

A partir das leituras realizadas sobre a indústria musical no Brasil, como, por exemplo de Dias (2000) e Vicente (2002), foram também apresentados os mecanismos utilizados pela grande mídia, pelas gravadoras e por artistas para a consolidação do material musical do rock no mercado fonográfico. Entende-se que este gênero musical também esteve atrelado ao consumo de itens para além da produção sonora, com o intuito de comercialização e alcance do público jovem.

Foi pertinente para a pesquisa o entendimento da influência do rock estadunidense e britânico na produção brasileira, relacionando, assim, os interesses performáticos dos artistas brasileiros e sua semelhança de vestimenta em relação ao artista estrangeiro no

período inicial do gênero no Brasil. Assim, no capítulo um é comentado, por exemplo, sobre a semelhança de vestimenta desenvolvida por Tony Campello e Elvis Presley, assim como, a Jovem Guarda e o movimento da Tropicália em relação aos The Beatles. As eventuais mudanças de comportamento exercidas na década de 1970 também foram aqui comentadas, principalmente no que se refere aos Novos Baianos e Baby Consuelo, onde nota-se no início da década vestimentas apontando uma relação mais próxima com o movimento hippie, enquanto que no final dos anos 1970, houve uma relação mais direcionada para o carnaval.

Quanto à divisão do presente texto, no primeiro capítulo, “A figura feminina no Rock Nacional nos anos iniciais”, pretendi apresentar a inserção do rock no Brasil e suas práticas desenvolvidas, por exemplo, pela Jovem Guarda, Tropicalismo e movimento da contracultura. Para isto, foi também analisado o visual destes artistas ao se apresentarem para o público e as possíveis influências que este impacto visual causou em suas performances; a popularização da TV e a ascensão da classe média ouvinte da música de protesto também foram tópicos comentados neste capítulo. Assim como, foi mencionada a implantação da Ditadura Militar no Brasil em 1964, o que ocasionou mudanças significativas no cenário musical.

No segundo capítulo, “O Rock na década de 1970 e Novos Baianos com Baby Consuelo”, foram apresentadas as mudanças no âmbito do rock de uma década para outra, a alteração de interesse por festivais televisivos da canção, uma maior apropriação do movimento hippie, e principalmente a participação da banda Novos Baianos no cenário fonográfico durante os anos 1970. Ao longo dos dez anos de produção do grupo, foram diversas as influências que atravessaram sua performance, como o rock estrangeiro desenvolvido por Jimi Hendrix, a música brasileira por João Gilberto e o trio elétrico de Dodô e Osmar. A figura de Baby Consuelo é analisada através da participação como cantora e instrumentista do grupo.

No terceiro capítulo, “Baby Consuelo”, foca-se na figura de Baby em seu trabalho solo. Assim, é discutido seu breve rompimento com os Novos Baianos no início dos anos 1970 e seus álbuns solo de 1978 e 1979. Foi de importância o levantamento e análise das imagens utilizadas pela grande mídia para a consolidação e popularização de sua persona artística no mercado musical.

Tendo como estudo de caso Baby Consuelo, é possível aqui apontar as diferentes maneiras como a cantora foi se adaptando à indústria cultural e suas múltiplas performances durante a década de 1970. O intuito de se estudar o *mainstream* é observar

a projeção que foi alcançada pelas mulheres e a sua popularidade, entendendo-se que o *underground* apresenta diferentes maneiras de adaptação e corroboração de discurso.

CAPÍTULO 1

A figura feminina no Rock Nacional nos anos iniciais

Nesta parte da dissertação, discute-se sobre a inserção do rock no Brasil durante a década de 1950 e sua popularidade durante a década de 1960. Com o intuito de destacar as participações de figuras femininas neste período, foram utilizados os nomes das artistas nos subtítulos.

Buscou-se delimitar o momento histórico em que o rock se encontrava no Brasil, assim como as estratégias de mercado utilizadas para a venda e a popularização deste gênero musical pelas diferentes performances das artistas em questão. Com isto, cinco nomes foram selecionados: Nora Ney, Celly Campelo, Wanderléa, Rita Lee e Gal Costa.

No tópico 1.1, é brevemente apresentado o início do rock no Brasil através do cinema e da popularização do rock por meio de versões em português de músicas estrangeiras de sucesso no momento. O exemplo de Nora Ney pode ser aplicado para outros artistas da época, que não necessariamente se dedicaram ao rock com exclusividade. No caso da cantora, que era conhecida pelo seu trabalho em sambas-canções, esta utilizou do rock, por orientação também das gravadoras, com o intuito de comercializar o gênero musical no Brasil.

Em 1.2, é discutida a consolidação do rock no país através de versões em português de canções de língua inglesa e italiana, a utilização de revistas – como, *Revista do Rock* e *Revista do Rádio* – para a construção visual do artista e a figura da mulher atuante deste gênero musical, como, por exemplo, a figura de Celly Campello.

No tópico 1.3, é comentado sobre a invasão da estética britânica, o caso o fenômeno da banda The Beatles e sua influência para o rock realizado no Brasil. Tendo sido também de interesse abordar a popularização da Jovem Guarda e artistas pertencentes a este movimento, frisando figuras femininas, como, por exemplo, Wanderléa. Ressaltam-se as vestimentas na Jovem Guarda como um dos elementos visuais de constante adaptação em relação ao discurso jovem, como também, a recepção do rock pela TV e a relação de artistas oriundos do rock para com os artistas da MPB.

Em 1.4.1 discute-se sobre a participação das cantoras Rita Lee e Gal Costa na produção do tropicalismo e rock psicodélico no Brasil. Neste tópico, foi observado o interesse em desenvolver um rock nacional, com forte influência do rock psicodélico e estética hippie. O rock e discurso desenvolvido por ambas as artistas apresentam mudanças significativas por decorrência da contracultura brasileira.

1.1 Início por Nora Ney

A inserção do rock no Brasil durante a década de 1950 foi feita através do auxílio de uma estrutura midiática, onde, por estratégias de marketing articuladas ao cinema, à imprensa, ao rádio e às gravadoras, o rock and roll, e seus subgêneros, a exemplo do *rockabilly*⁸, influenciaram não somente na escuta, como também no comportamento do indivíduo que consumia a música.

Segundo Groppo (1996), o rock foi resultado de três pontos que estavam sendo desenvolvidos no período: o interesse na música popular; a juventude como público alvo;⁹ e a tecnologia que estava sendo desenvolvida para a reprodução sonora, tendo como exemplo, execução de guitarra e vocal amplificado.

Covach e Flory (2018, p. 80) definem o *Rock'n'Roll*, como um gênero musical que surgiu na década de 1950 nos Estados Unidos com influências musicais principalmente de *Rhythm & Blues*¹⁰, *Country & Western*,¹¹ *Mainstream Pop*,¹² além do *gospel*.¹³ A instrumentação deste gênero em sua formação clássica consiste de uma ou

⁸ Estilo de rock and roll realizado predominante entre artistas brancos no caso Norte Americano. Observa-se neste subgênero a mistura principalmente entre blues e country (GROPPO, 1996).

⁹ “A juventude propriamente dita, do século XX – que distingue-se da ‘Adolescência’ do século XIX e início do XX – é formada pela série de grupos e sub-culturas de jovens independentes ou formados paralelamente às escolas e organizações controladas por adultos. Estes grupos, na verdade, mais que ‘autônomos’ ou ‘espontâneos’, só se tornaram possível graças à capacidade de assimilação mais rápida, pelas camadas novas da sociedade moderna, dos valores da ‘cultura de massa’ e da indústria cultural também surgidas neste início do século XX. [...] Nos setores da música e do cinema [...] só na década de 50 os jovens e ‘adolescentes’ (nome dado agora aos recém-saídos da puberdade) tornaram-se o foco central da ‘cultura de massa’ – tanto nos temas quanto no público consumidor. Primeiro, com o cinema, mas principalmente com a música rock.”. (GROPPO, 1996, p. 18).

¹⁰ “Em 1945, a gravadora RCA lançou no lugar das *race records* o rótulo *rhythm & blues*, englobando os mais variados estilos de música negra com boa vendagem na indústria fonográfica. O nome *rhythm & blues* seria um nome dado também ao estilo [...] blues urbano eletrificado que já era praticamente o rock and roll” (GROPPO, 1996, p. 27). Groppo (1996, p. 25) também cita que as canções do blues descrevem “[...] direta ou indiretamente a situação social marginalizada dos negros após o fim da escravidão nos Estados Unidos. Entoa temas do cotidiano – amor, sexo, trabalho, abandono, sofrimento, alegria etc. o ‘blues’ não evoca apenas o sofrimento de ‘tristeza’, como se faria tomando o nome ao pé da letra, mas também confusamente a ‘alegria’, a ‘festa’, o ‘alívio’. [...]”. (grifo do autor)

¹¹ “O country era a música ‘caipira’ norte-americana, que evoluiu a partir do campo para cidades como Memphis (que revelará depois o ídolo do rock and roll Elvis Presley) e Nashville. [...]”. (GROPPO, 1996, p. 28).

¹² Se refere a produção musical que se encontrava nas rádios e na grande mídia.

¹³ “[...] Gênero da música protestante americana, com raízes no avivamento do século 19, desenvolveu-se em diferentes direções dentro das comunidades branca (europeia americana) e negra (afro-americana) dos Estados Unidos. Ao longo das décadas, as tradições branca e negra foram disseminadas por meio da publicação de canções, concertos, gravações e programas de rádio e televisão de serviços religiosos. No final do século XX, a música gospel se tornou um gênero comercial popular [...]” (Tradução Minha). “[...] genre of American Protestant music, rooted in the religious revivals of the 19th century, which developed in different directions within the white (European American) and Black (African American) communities of the United States. Over the decades both the white and Black traditions have been disseminated through song publishing, concerts, recordings, and radio and television broadcasts of religious services. In the later

duas guitarras elétricas, baixo elétrico, vocal – podendo ser solo ou com acompanhamento de *backing vocals* – e bateria.¹⁴

Através do filme norte americano *Blackboard Jungle* – no Brasil como *Sementes de Violência* – lançado em 1955, o *rock'n'roll* ganha popularidade em seu país de origem¹⁵ e no Brasil pela canção de abertura e finalização do filme, “Rock Around the Clock”, interpretada por Bill Haley & His Comets¹⁶. No Brasil, a gravadora Decca lançou a gravação pela banda no mesmo período em que a gravadora Continental apresentou a canção em inglês pela cantora brasileira Nora Ney – artista reconhecida por interpretar boleros e sambas-canções¹⁷ – com o título “Ronda das horas”. No mesmo ano, a cantora Heleninha Silveira¹⁸ fez uma versão em português¹⁹ pela gravadora Odeon.

Ainda no princípio do rock, observa-se um interesse pela estética visual do artista e uma busca por um discurso rebelde que era corroborado pelos meios de comunicação. Tal rebeldia não era necessariamente atrelada ao conceito em que esta palavra é

20th century gospel music developed into a popular commercial genre [...]”. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/gospel-music>>. Acesso em: 03 out. 2021.

¹⁴ Para mais informações a respeito da ascensão do rock, crossover realizado entre artistas negros e brancos, ler COVACH and FLORY (2018) e GROppo (1996). Não foi aqui mencionado figuras do rock que foram importantes para a ascensão do gênero musical no caso norte americano, entretanto, ressalta-se aqui a artista Sister Rosetta Tharpe, que ainda na década de 1940, uniu o gospel e blues com a utilização da distorção na guitarra elétrica.

¹⁵ “[...] A inclusão [da música] em um filme que lidava com a juventude delinquente cimentou a associação do rock para com a rebeldia adolescente e turbulência. Haley estava entre o número crescente de artistas a marcar as paradas de sucesso com gravações de rhythm and blues. Assim que ficou claro que estes discos venderiam, o mercado foi inundado deles [...]” (COVACH; FLORY, 2018, p. 82) (Tradução minha). “[...] its inclusion in a film dealing with juvenile delinquency cemented the association of rock music with teenage rebellion and rowdiness. Haley was among a growing number of artists to score pop hits with rhythm and blues records. Once it became clear that such records would sell, the market was flooded with them [...]”.

¹⁶ A popularização da versão original pela banda estadunidense é constantemente apresentada na *Revista do Rádio* entre 1955 e 1957.

¹⁷ Segundo ZAN (1997, p. 167): “[...] Ao contrário da França, onde o rock foi de início ignorado pelas gravadoras tendo sido divulgado através dos ‘juke-boxes’ nos subúrbios das grandes cidades, no Brasil as grandes empresas da música popular passaram, logo de início, a produzir e a divulgar o novo ‘gênero’. Ao entrar no mercado brasileiro, o rock estabeleceu uma certa continuidade com uma linha de canção popular de massa que se formara com o apogeu do rádio em fins dos anos 40 e início dos 50, incluindo boleros, sambas-canções, guarânias, chá-chá-chás, tangos, etc. Muitos dos compositores, intérpretes, arranjadores e produtores, ligados a essa tendência do mercado fonográfico, dedicaram-se também ao rock. Além disso, na maioria das vezes, eram artistas que vinham de estratos sociais mais modestos do que os da bossa nova. De maneira geral eram originários dos subúrbios das grandes cidades, principalmente Rio de Janeiro e São Paulo, e de cidades interioranas. [...]”.

¹⁸ Heleninha Silveira iniciou sua carreira artística cantando sambas e boleros. Em 1954, foi contratada pela gravadora Odeon, onde gravou discos de 78 RPM de 1954 até 1957. Dentre suas canções, é importante destacar “Lua de Mel” (1957), “A Canção da Esperança” (1956), “Hoje é Adeus” (1956), “Ronda das Horas” (1955), “Solidão” (1955), “Não Diga Não” (1954). Disponível em: <<https://immub.org/artista/heleninha-silveira>>. Acesso em: 23 jul. 2021.

¹⁹ Segundo Zan (1997, p. 168), as gravadoras brasileiras não tinham “[...] representação de muitas fábricas norte-americanas o que impedia o lançamento aqui de grande parte dos *hits* das paradas de sucesso dos Estados Unidos. Como solução elas adotaram a estratégia de *cover*, gravando aqui as músicas em inglês com intérpretes brasileiros [...]”.

desenvolvida atualmente. No entanto, pelo contexto no qual o rock foi popularizado, nota-se haver uma contestação a algo ou uma ruptura nos padrões estéticos em relação à sociedade conservadora. Já neste momento, percebe-se o interesse pela indústria em comercializar produtos associados ao gênero musical, sendo estes com relação direta à estética desenvolvida pelo artista.

Somente em 1957, surgem as primeiras composições de rock feita por brasileiros, como, por exemplo, “Rock n’ Roll em Copacabana” de Miguel Gustavo gravada por Cauby Peixoto pela gravadora RCA e “Enrolando o rock” de Heitor Carrilho e Betinho produzida pela Copacabana Discos (ZAN, 1997, p. 168).

Ainda no ano de 1957, Garson (2013) comenta sobre *jam-sessions* organizadas por Carlos Imperial em Copacabana com o propósito de atender a classe média, além de uma movimentação expressiva do rock no subúrbio carioca.²⁰ Nesta prática, os grupos “[...] dançavam em pares, inspirados nas coreografias exibidas nos filmes norte-americanos de rock. [...] (p. 150). Assim, nota-se que o rock, até o fim dos anos 1950, era caracterizado por meio da dança e do ritmo (CHACON, 1989; GARSON, 2013), sendo menos usuais as “[...] denominações de gênero, estilo e música [...]” (GARSON, 2013, p. 160).

1.2. Expansão do rock na voz de Celly Campello

Em 1958 a gravadora Odeon gravou com Celly Campello (Célia Beneli Campello) “Handsome boy” e, com Tony Campello (Sérgio Beneli Campello) “Forgive me”.²¹ A modificação dos nomes “[...] era uma prática comum de produtores e empresários na divulgação de artistas nacionais que cantavam músicas de rock para que seus nomes se assemelhassem aos dos grandes astros internacionais do ritmo [...]”. (OLIVEIRA, 2011, p. 43-44). Em 1959, Celly atingiu o primeiro lugar nas paradas de sucesso aos 17 anos com canções como “Estúpido Cupido” – versão de Fred Jorge da canção “Stupid Cupid”

²⁰ “[...] *Festa das elegantes, Rock na terra de noel, Do Samba ao rock* eram alguns dos eventos que se multiplicavam nos bairros da Tijuca, Olaria, Benfica, Rocha e Quintino Bocaiúva. Nesses locais enfrentavam-se os clubes de *rock*, que carregavam o nome de seus bairros. Dentre eles ode Carlos Imperial detinha grande prestígio. [...]” (GARSON, 2013, p. 165) (grifo do autor).

²¹ “São dois jovens paulistas, descobertos por Mário Gennari Filho, na cidade de Taubaté, e que já assinaram contrato com a Odeon. [...] A Odeon pretende tornar Tony e Celly figuras destacadas de seu elenco de cantores e lançar em breve uma nova série de gravações dos dois jovens paulistas”. (TONY E CELLY, *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, 28 jun.1958, Ed. 459, p. 32). Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/144428/25272>>. Acesso em: 16 mar. 2021.

de Neil Sedaka / Howard Greenfield – no Rio de Janeiro²² (GARSON, 2013, p. 149). A partir de então, continuou a prática de realizar versões em português de canções norte americanas, inglesas e italianas, como, por exemplo, "Lacinhos cor-de-rosa",²³ "Banho de lua",²⁴ "Broto Legal",²⁵ "Biquíni de Bolinha Amarelinha"²⁶, canções estas que se tornam, em um curto período, referência nacional do gênero.

Com sua rápida ascensão, Celly Campello ficou reconhecida como "namoradina do Brasil" e "rainha do rock"²⁷ (fig.1) pela *A Revista do Rock* através da competição para a escolha do *Mr. e Miss do rock*. Para realização da votação, o consumidor deveria enviar um cupom preenchido com a sua escolha (fig. 2). Até meados da década de 1960, esta prática de votação foi bastante popular em outros gêneros musicais, havendo inclusive postos mais abrangentes, como por exemplo: rainha e rei do rádio, da TV, entre outros.²⁸

Fig. 1 - Irmãos Campello como "Mr. Rock" e "Miss Rock" pela revista do rock.



Fonte: <http://brazilian-rock.blogspot.com/2012/11/revista-do-rock-rio-de-janeiro-1960.html>

Fig. 2 - Concurso para escolha de "Mr. Rock" e "Miss Rock".



Fonte: <http://brazilian-rock.blogspot.com/2012/11/revista-do-rock-rio-de-janeiro-1960.html>

²² A produção do rock no Brasil era desenvolvida principalmente no eixo Rio de Janeiro e São Paulo. Percebe-se pela *Revista do Rádio*, duas listas de paradas de sucesso, uma por estado, ou seja, Rio de Janeiro e São Paulo, enquanto em outros momentos é apresentada uma listagem "geral" sem divisão por região.

²³ "Pink Shoe Lace" de Mickey Grant (versão: Fred Jorge).

²⁴ "Tintarella di Luna" de Bruno De Filippi / Franco Migliacci (versão: Fred Jorge)

²⁵ "I'm in Love" de H. Earnhart (versão Renato Corte Real).

²⁶ "Itsy bitsy tennie weenie yellow polka dot bikini", de Lee Pockriss e Paul Vance (versão: Hervé Cordovil).

²⁷ Capa da *Revista do Rock*. Ano II, Nº 19, Fevereiro, 1962. Disponível em: <<http://brazilian-rock.blogspot.com/2012/11/revista-do-rock-rio-de-janeiro-1960.html>>. Acesso em: 16 mar. 2021.

²⁸ Como, por exemplo, a votação de "Rainha das cantoras", "1ª princesa" e "2ª princesa" promovido pela *Revista do Rádio* de 1961. Alguns nomes se tornaram notáveis de apresentar nesta pesquisa, sendo eles Emilinha Borba, Angela Maria, Marlene, Hebe Camargo, Dalva de Oliveira, Maysa, Araci Costa, Elizete Cardoso, entre outras. (AS FANS decidiram: Emilinha é a rainha das cantoras!, *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, Ed. 609, p. 43). Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/144428/35048>>. Acesso em: 18 jul. 2021.

Garson (2013) ressalta que nos anos iniciais do rock no Brasil, nenhum intérprete brasileiro se dedicava exclusivamente ao gênero musical, sendo Celly Campello uma das primeiras figuras do *mainstream* a consolidar sua performance neste espaço. Pelo novo conceito proposto pela artista e com uma projeção de voz mais suave, o rock não estava necessariamente relacionado com a dança. O rock and roll já não “[...] se tratava de uma dança, mas sim um novo gênero musical, o que explica porque passou a ser tratado cada vez mais dentro das sessões de música popular nos jornais [...]”. Os “[...]dançarinos e sua orquestração acústica são substituídos pelos intérpretes e suas bandas eletrificadas [...]” (GARSON, 2013, p. 169). Observa-se neste espaço específico do mercado, um interesse por atrair um público majoritariamente jovem (CACHON, 1989) e a utilização de revistas específicas sobre música ou rock tanto para a popularização do gênero musical quanto para a formação de identidade do público ouvinte.

A *Revista do Rock* produzida por Jeanette Adib era composta de letras de canções, produção de álbum de figurinhas, pôsteres de artistas nacionais e internacionais²⁹ e a coluna para fãs. Informações pessoais dos artistas eram apresentadas ao longo da revista com o interesse de tornar este uma figura mais pessoal para os fãs, assim como, foi possível observar através do linguajar utilizado na redação o objetivo de alcançar o público feminino. Para Garson (2017, p. 198), esta “[...] atenção ao comportamento, repertório e, fundamentalmente, aparência, já antecipavam a natureza visual com que a música iria lidar dali para frente, uma consequência de sua incorporação à TV [...]”.

Dentre outras revistas que adotavam práticas semelhantes, destaca-se a produção da *Revista do Rádio*, que apresentava um conteúdo mais amplo, não voltado somente para o rock. A coluna “O mundo é dos Brotos”, de Carlos Imperial – figura intermediária cultural em revistas, programas de rádio e de TV – por exemplo, exercia grande influência no crescimento da carreira de artistas (GARSON, 2017, p. 198).

No rádio, programas como “Alô Brotos” na Rádio Mayrink Veiga; “Festival de Brotos”, “Hoje é Dia de Rock”, “Os Brotos Comandam” na Rádio Bandeirantes em São Paulo e Rádio Guanabara, no Rio de Janeiro, foram formas de popularização do gênero rock dentro de um período marcado pela crise do modelo populista de formação da cultura de massa. Através da comercialização deste gênero musical pelo rádio, por produções

²⁹ Artistas internacionais Paul Anka, Fabian, Neil Sedaka, Elvis Presley, Johnny Restivo, Frankie Avalon, Chubby Checker e brasileiros como, por exemplo, Fernando Costa, Carlos Gonzaga, Ronnie Cord eram recorrentes nas edições. Além de Celly Campello, outras figuras femininas tinham visibilidade nas revistas e paradas de sucesso, mas de maneira secundária, o que é o caso de Brenda Lee, Célia Villela, Sônia Delfino e Cleide Alves.

fonográficas, por shows, pela imprensa, pelo cinema, além da comercialização de objetos – fotografias, pôsteres, brinquedos, chocolates e roupas que assemelhavam ao vestuário utilizado pelos artistas –, o rock foi se constituindo um produto para e da indústria cultural.

Seguindo a moda norte-americana, a indumentária masculina dos músicos se assemelhava a roupas de Elvis Presley (fig. 3) e, em alguns casos, a de atores como James Dean (*Rebel Without a Cause*, 1955) e Marlon Brando (*The Wild One*, 1951) na utilização de ternos de maneira despojada, cabelos curtos ou topete (fig. 4).

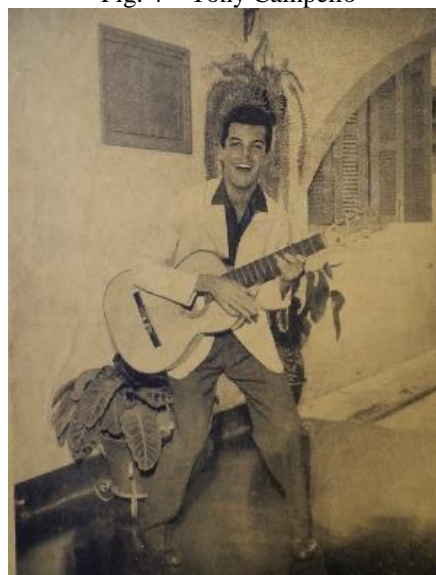
Fig. 3 – Elvis Presley (Jailhouse Rock)



Fonte:

<https://www.pinterest.ca/pin/310889180521363728/>

Fig. 4 – Tony Campello



Fonte: [https://brazilian-](https://brazilian-rock.blogspot.com/search?q=tony+campello)

[rock.blogspot.com/search?q=tony+campello](https://brazilian-rock.blogspot.com/search?q=tony+campello)

É importante ressaltar a discrepância do número de atuantes do gênero masculino e o do feminino desde início do rock no Brasil. Diferente do seu país de origem, em que o rock foi popular primeiramente por vozes masculinas, no Brasil, este gênero ganhou espaço com a cantora Nora Ney e foi fortemente popularizado por outras cantoras. No entanto, foram encontradas mais referências masculinas – tendo posteriormente na década de 1970, um número ainda mais discrepante de atuantes.

Para Rochedo (2018, p. 45), “[...] a presença do homem como administrador/ou produtor ou ainda empresário, é um fato que delimitava muito a atuação livre das artistas [...]”. enquanto que para Zan (1997) esta característica não era somente para a mulher: os “[...] agentes da indústria do disco, além de atuarem como descobridores de ‘talentos’, moldavam o perfil do artista, definindo seu estilo, o gênero a ser gravado, o repertório, etc. [...]” (p. 169). As figuras masculinas que mais se destacaram, no início da década de 1960,

foram Albert Pavão,³⁰ Carlos Gonzaga,³¹ Wilson Miranda,³² Demétrius,³³ Sérgio Murilo,³⁴ Tony Campello³⁵ e Ronnie Cord.³⁶ (ZAN, 1997).

Dentre outras artistas de grande importância para a atuação no rock neste período, destaca-se, por exemplo, Elza Ribeiro,³⁷ Marisa Nazareth,³⁸ Regiane,³⁹ Sônia Delfino, e Cleide Alves. Observa-se ainda uma prática comum: a mulher abdicar de seus afazeres musicais para se dedicar ao matrimônio. Este foi o caso de Celly Campello,⁴⁰ Célia Vilela,⁴¹ e Regiane.

³⁰ Sobre as práticas de versões em português, destaca-se: “Vigésimo Andar (Twenty Flight Rock)”, “Sobre Um Rio Tão Calmo (Up A Lazy River)”, “Vamos Mudar (We're Gonna Move)”. Disponível em: <<https://immub.org/artista/albert-pavao>>. Acesso em: 30 jul. 2021.

³¹ Sobre a produção de Carlos Gonzaga durante as décadas 1950 a 1960 foi possível encontrar os seguintes álbuns: *Meu Coração Canta* e *Carlos Gonzaga* de 1959, *The Best Seller* (1960), *És Tudo Para Mim* (1961), *Carlos Gonzaga canta e O Cantor "Hit Parade"* de 1962, *Para a Juventude* (1963), *Carlos Gonzaga Hully Gully* (1964) e *Rapaz Solitário* (1968). Disponível em: <<https://immub.org/artista/carlos-gonzaga>>. Acesso em: 30 jul. 2021.

³² Wilson Miranda durante os anos 1950 e 1960, apresentou os seguintes discos: *Veneno* (1959), *Sambas e rocks* (1960), *Teu amor é minha vida* (1961), *Wilson Miranda vol. 4* (1962), *Sucessos e balanço* (1963), *A outra face de Wilson Miranda* (1964), *Tempo Novo* (1965), *Pra quando o amor chegar* (1966) e *Tem que ser azul* (1968).

³³ Destaca-se produções, como, “Cuide Certo do Meu Bem” (“Take Good Care Of My Baby”) (Carole King / Gerry Goffin / Vrs. Demétrius), “Alfabeto de Natal” (“Christmas Alphabet”) (Buddy Kaye / Jules Loman / Vrs. Juvenal Fernandes), “Rock do Saci” (Tony Chaves / Baby Santiago) e “Broto Levado” (Demétrius) datadas de 1961 pela Continental. Disponível em: <<https://immub.org/artista/demetrius>>. Acesso em: 30 jul. 2021.

³⁴ A produção de Sérgio Murilo durante a década de 1960 foi extensa, podendo citar os discos: *Novamente Sergio Murilo* (1960), *Sergio Murilo* (1960), *Baby* (1961), *SM 64* (1964), *Sergio Murilo* (1966), *Sergio Murilo* (1968), *Sergio Murilo* (1969). Disponível em: <<https://www.immub.org/artista/sergio-murilo>>. Acesso em: 30 jul. 2021.

³⁵ A respeito da produção de Tony Campello, destaca-se *Tony Campello* (1959), *Baby... Rock!* (1960), *Tony Campello* (1961), *Não te esqueças de mim* (1962) e *Tony Italiano* (1964), todos gravados pela Odeon. Disponível em: <<https://www.immub.org/artista/tony-campello>>. Acesso em: 30 jul. 2021.

³⁶ Ronnie Cord gravou os seguintes LPs durante a década de 1960: *Ronnie Cord* (1960), *Tonight, my love, tonight* (1961), *Remember?...* (1962) e *Rua Augusta* (1964). Disponível em: <<https://www.immub.org/artista/ronnie-cord>>. Acesso em: 30 jul. 2021.

³⁷ Elza Ribeiro, oriunda de São Paulo, inicia a sua carreira em 1959 produzindo toada e bolero em um compacto simples. No início dos anos 1960 participa do LP *Garotas e Rock* desenvolvido pela RCA Camden, sendo este seu ponto de partida para desenvolver no rock. Sua participação neste gênero consistiu de baladas estrangeiras com versões em português, como, “Conversa ao telefone (Pillow Talk)” de Peper e James, “Banho de lua (Tintarella di luna)” de Migliacci e B. de Fillippi, entre outros. Informação disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/elza-ribeiro/dados-artisticos>>. Acesso em: 26 jul. 2021.

³⁸ Não foram encontradas muitas informações a respeito da atuação de Marisa Nazareth. Entretanto, sua participação no rock é voltada para versões em português de baladas estrangeiras como por exemplo, “Aula de amor (I'm learning about love)”, “Dá-me um martelo (Datemi um martelo) (If I Had a Hammer)”, entre outros. Informação disponível em: <<https://immub.org/artista/marisa-nazareth>>. Acesso em: 26 jul. 2021.

³⁹ Regina Célia Bellocchi Wacked, mais conhecida como Regiane, foi uma cantora oriunda de São Paulo que teve uma participação rápida no rock. Gravou compactos cantando “To Know Him is to love him” de The Teddy Beaers, “Broken Hearted Melody” de Sarah Vaughan, entre outros. Regiane teve pouco tempo de atuação no rock, por não se identificar com o *show business*, se dedicou ao seu matrimônio e posteriormente se tornou professora de canto popular. Informação disponível em: <<https://www.jundiaqui.com.br/memoria/regina-wacked-conta-como-fez-sucesso-como-regiane-e-canta-para-voce/>>. Acesso em: 26 jul. 2021.

⁴⁰ Em meados da década 1970 a cantora volta a realizar produções musicais.

⁴¹ *E viva a juventude!!!* (1961) e *F-15 espacial* (1964) foram os LPs encontrados que foram gravados pela cantora. Informação disponível em: <<https://immub.org/artista/celia-villela>>. Acesso em: 26 jul. 2021.

A respeito das vestimentas, as artistas em sua maioria, utilizavam saia e vestido godê midi, ou seja, um pouco abaixo do joelho (fig. 5 e 6). Observa-se pelas imagens apresentadas até então, que a divulgação do rock foi consolidada através de um conjunto de ações publicitárias e culturais cujo objetivo era de “[...] delinear os contornos de uma faixa específica de público representada pelos jovens [...]” – público este situado entre a pré ou adolescência até princípios da faixa etária adulta – (ZAN, 1997, p. 164). O intuito desta prática era de “[...] diluir as barreiras entre as idades e se concentrar nas faixas juvenis [...]” (ZAN, 1997, p. 164). Assim, através do interesse de se concentrar em um público específico, esta prática gerou uma diferença notável entre propostas utilizadas na propagação da música para estes públicos distintos.

Fig. 5 - Capa do disco *A graça de Celly Campello*, 1961, Odeon



Fonte: <https://www.immub.org/album/a-graca-de-celly-e-as-musicas-de-paul-anka>

Fig. 6 – Célia Vilela



Fonte: <https://brazilian-rock.blogspot.com/search?q=C%C3%A9lia+Vilela>

1.3 Wanderléa e o iê iê iê

Em meados da década de 1960, as referências norte-americanas perdem popularidade pela representação "ultrapassada" nas vestimentas e nas letras das canções. Neste momento de transição, a figura do artista solo fica em segundo plano dando lugar para a ascensão de bandas. Acredita-se que o interesse por este tipo de formação tenha ocorrido devido à “invasão britânica” – termo utilizado para se referir ao rápido sucesso de conjuntos ingleses como The Beatles na fase iê-iê-iê e Rolling Stones.

The Beatles⁴² foi uma grupo de rock britânica com atuação de 1962 a 1970 formada por John Lennon, Paul McCartney, George Harrison e Ringo Starr. Constatase que a produção musical da banda pode ser dividida em três partes: Primeiramente, a fase beatlemania com os álbuns *Please Please me* (1963), *With the Beatles* (1963), *A Hard day's night* (1964), *Beatles for Sale* (1964), *Help* (1965) e *Rubber Soul* (1965) com letras românticas – sendo este também o estilo adotado pela Jovem Guarda em seu processo de identidade (ULHÔA, 2003) – e com uma produção vinculada com a indústria através da produção de filmes, bonecos, roupas e performances em grandes shows.

Em 1966, acredita-se ter ocorrido uma ruptura no processo musical. Além de uma mudança na proposta musical, os artistas interromperam a realização de shows ao vivo, tanto por conta do material tecnológico não ser condizente com as novas ideias que os integrantes estavam desenvolvendo, quanto, pelo crescente incômodo a respeito do comportamento do público nos shows. Nesta segunda fase, foram realizados os álbuns *Revolver* (1966), *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) – de grande influência para a contracultura brasileira e o movimento tropicalista (ULHÔA, 2003) – e *Magical Mystery Tour* (1967), com influências da contracultura e psicodelismo. Na terceira e última fase, nota-se um retorno para o *folk* e blues dentro do processo criativo, além de ainda haver propostas psicodélicas. Nesta época, foram realizados os discos *The Beatles (White Album)* (1968), *Yellow Submarine* (1969), *Abbey Road* (1969) e *Let It Be* (1970).⁴³

Segundo Groppo (1996) o rock nos anos 1960 apresentou uma mudança considerável de público: este deixa de ser “adolescente” e passa a atingir uma juventude “intelectualizada”. Discordando do ponto de vista do autor, acredita-se que as duas produções musicais ocorreram em paralelo. Enquanto a juventude intelectualizada – presente no rock pós 1965 – encontra um espaço de debate para junto das reivindicações dos movimentos sociais, o rock “adolescente” no Brasil, com letras românticas e versões em português de pop e rock estrangeiros, apresentou números consideráveis de venda e produção. No Brasil, tanto o rock intelectualizado quanto o rock “adolescente”, utilizaram a TV como instrumento de propagação do gênero musical. Neste período, a influência visual ganha mais força e modifica a forma de se produzir rock. Os artistas apresentados aqui anteriormente, utilizaram deste aparato nos anos iniciais da década de 1960 com a

⁴² Para entendimento da *beatlemania* e a influência norte americana ao início do rock no cenário musical britânico, consultar Groppo (1996).

⁴³ Compilação da autora.

produção dos programas televisivos “Hoje é dia de rock”⁴⁴ e “Brotos no treze”⁴⁵, por exemplo.

Na década de 1960, a televisão em seu primeiro momento apresenta-se como uma alternativa de entretenimento restrito à classe média em ascensão. Zan (2001) aponta que os programas de auditório de rádio estavam “[...] cada vez mais, a ser frequentados pela população humilde dos subúrbios que buscava contatos mais próximos com os seus ídolos. [...]” (p. 112). A alternativa para a classe média, ainda emergente, surgiu com a televisão que “[...] passou a veicular programações consideradas de ‘bom gosto’ e intelectualizadas [...]” (p.112). Para Ulhôa (2003), a TV, neste período, torna-se um elemento estratégico para a implementação da Política de Segurança Nacional, com um discurso a favor da ditadura civil-militar⁴⁶ que se instalou após o golpe de 1964.

Com produção centrada em Rio de Janeiro e São Paulo, o formato dos programas de TV se assemelhavam ao modelo radiofônico (OLIVEIRA, 2011) e apresentavam semelhanças a produções estrangeiras, principalmente norte-americanas (ZAN, 1997). Segundo Dias (2000), neste momento em questão, o setor fonográfico se expande, sendo também favorecido pelas condições econômicas que estavam em transformação. Enquanto que Zan (1997), indica o início da década de 1960 como um período de expansão e território do público de TV.⁴⁷ Através do aparato televisivo e da criação de apresentações diferenciadas com o propósito de maior apelo visual, alguns dos programas de rock que ganharam popularidade foram “O pequeno mundo de Ronnie Von”,⁴⁸ “O bom”,⁴⁹ “Menina moça”,⁵⁰ “Alô brotos”,⁵¹ e principalmente o programa “Jovem Guarda”.

“Jovem Guarda” foi um programa de TV exibido aos domingos pela TV Record em São Paulo durante 1965 a 1969. A proposta consistia de entrevistas e performances de artistas que interpretavam versões em português de músicas norte americanas, italianas

⁴⁴ Produzido de 1961 a 1965 pela TV Rio com apresentação de Jair de Taumaturgo.

⁴⁵ Programa diário apresentado por Carlos Imperial durante 1961 a 1965 pela TV Rio.

⁴⁶ “[...] O Golpe de 1964 foi realizado por uma coligação de forças e interesses, composta pelo grande empresariado brasileiro, por latifundiários – proprietários de grandes parcelas de terras, e por empresas estrangeiras instaladas no país, sobretudo aquelas ligadas ao setor automobilístico. A conspiração contou com a participação de setores das Forças Armadas, aos quais a maioria da oficialidade acabou aderindo, diante da passividade da liderança militar legalista, ou seja, aquela que era contra um golpe de força contra o presidente eleito. [...]”. Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/origens-do-golpe/>>. Acesso em: 26 jul. 2021.

⁴⁷ Para Zan (1997) houve uma expansão de território e público no início da década de 1960 com a abertura de novos canais, mais especificamente nas regiões sul, centro-oeste e nordeste.

⁴⁸ Programa produzido entre 1966 a 1968 apresentado pelo cantor Ronnie Von.

⁴⁹ Programa apresentado pelos cantores Eduardo Araújo e Sylvinha Araújo produzido pela TV Excelsior.

⁵⁰ Programa apresentado pela cantora Rosemary pela TV Tupi.

⁵¹ Apresentado pela cantora Sônia Delfino ao lado de Tonny Campello na TV Tupi do Rio de Janeiro.

e britânicas. Neste formato, “[...] o apresentador ficava no centro do palco, cantava alguns números, conversava com a plateia e chamava os convidados para números musicais. [...]” (DANTAS, 2008, p. 97). Além dos apresentadores do programa “Jovem Guarda – Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa – é possível citar a produção de:

Ronnie Von, Eduardo Araújo e Sylvinha Araújo, Wanderley Cardoso, Jerry Adriani, Martinha, Vanusa, Rossini Pinto, Leno e Lílian, Evinha (Trio Esperança), Deny e Dino, Paulo Sérgio, Dick Danello, Reginaldo Rossi, Sérgio Reis, Antônio Marcos, Márcio Greyck, Kátia Cilene, Sérgio Murilo, Waldirene, Arthurzinho, Ed Wilson, Ronnie Cord, Jorge Ben Jor, Tim Maia, Bobby de Carlo, George Freedman, além de bandas como Golden Boys, Renato e Seus Blue Caps, Lafayette e seu Conjunto, Os Incríveis, Os Vips, Os Jovens, The Pops e The Fevers. (ROCHEDO, 2018, p. 51).

Devido à sua popularidade, “Jovem Guarda” também é o termo utilizado para se referir ao movimento musical⁵² que surgiu no período; Por conta disso, as palavras “programa” e “movimento” serão utilizadas antes de se referir à Jovem Guarda com o intuito de diferenciar os dois momentos.

Dentre as cantoras mais populares atuantes do movimento, destacam-se as produções de Martinha – com os discos *Eu te amo mesmo assim* (1967), *Martinha* (1968) e *Martinha* (1969) –; Waldirene – com disco homônimo com canções como “Garota do Roberto” e “Eu quero ser sua namorada” –; Meire Pavão – com os discos *A rainha da juventude* (1965) e *Meire* (1966) como exemplos expressivos da produção do início da Jovem Guarda–; Rosemary – “Eu não vivo sem ti” (1965) e “Feitiço de Broto” (1966) –; Sylvinha Araújo, com os discos *Silvinha* (1968) e *Caminho sobre nuvens* (1969). Há também artistas negros que se destacam na época como o Trio Esperança,⁵³ o Trio Ternura e Golden Boys (VARGAS e BRUCK, 2020, p. 19⁵⁴). Já na década de 1970,

⁵² Aqui será colocado as práticas musicais da Jovem Guarda como pertencentes à um movimento musical, conciliando assim, com as ideias apresentadas por Oliveira (2011). Parafrazeando Zan (1997 p. 173): “[...] a Jovem Guarda, não apenas como movimento musical, mas como um estilo de vida, articulava uma gama de elementos simbólicos que associavam a imagem do jovem à condição moderna.[...]”.

⁵³ A respeito da produção na década de 1960, o Trio Esperança apresentou cinco discos pela Odeon, sendo eles: *Nós somos o sucesso* (1963), *Três vezes sucesso* (1964), *A festa do bolinha* (1966), *A festa do Trio Esperança* (1967), e, *O fabuloso Trio Esperança* (1968). Informação disponível em: <<https://immub.org/artista/trio-esperanca>>. Acesso em: 30 jul. 2021.

⁵⁴ Vargas e Bruck (2020, p 19), ao analisarem as capas destes três grupos, assinalam “[...] aspectos da cultura *black* dos EUA que se modeliza no *rock* brasileiro, provavelmente derivada da Motown, gravadora de Detroit fundada em 1959 e especializada em *soul music*. O negro se revela nas capas pela pele, pelos cabelos e pelas roupas. Este último elemento aparece dentro dos padrões do *rock* nos primeiros discos (ternos e vestidos curtos) nos LPs do Trio Esperança [...] e do Trio Ternura [...]. Já na capa do disco *Fumacê*, dos Golden Boys [...], surge a bata de cores fortes, que os aproxima de um padrão estético que tende ao africano nos figurinos, como influência da estética *hippie*. Além da vestimenta, os gestos com as mãos à frente do corpo apontadas para o espectador são expressivos e indicam um posicionamento marcado frente às questões raciais. [...]”.

surgiu o Quinteto Ternura e Evinha, antes pertencente ao Trio Esperança, em carreira solo.

Duas cantoras que tiveram um grande destaque foram Wanderléa e Vanusa. Wanderléa, antes do programa Jovem Guarda, já apresentava produção do mercado fonográfico, havendo o registro de discos produzidos em 1963 e 1964, respectivamente *Wanderléa* e *Quero Você*.

A cantora Vanusa apresentou um material consistente e de grande popularidade na Jovem Guarda, principalmente nos seus três primeiros álbuns homônimos produzidos pela RCA Victor, respectivamente em 1968, 1969 e 1971. Canções como “Eu não quis magoar você” (1968), “Espere” (1969) e “Cada Vez Mais Distante de Você” (1971) veiculavam características da Jovem Guarda, mas, provavelmente, por sua inserção tardia ao movimento observa-se semelhanças nos arranjos e projeção de voz igualmente ao que era realizado por artistas do blues-rock, a exemplo da cantora norte-americana Janis Joplin. Uma referência direta à cantora é evidenciada com a versão em português de “Maybe” de autoria de autoria de R. Barrett – em português “Talvez” de 1971 –, canção esta que ficou popular na voz de Joplin no final da década de 1960.

É importante ressaltar que a inovação e a “rebeldia” oriundas do rock presentes no movimento da Jovem Guarda não se encontram especificamente nas letras das composições ou regravações interpretadas pelos artistas, mas sim nas roupas e no comportamento influenciados pelas bandas britânicas e estadunidenses do período. Entende-se que esta rebeldia que estava sendo comercializada não se refere a uma contestação política, logo, aparece através de um sentido defasado e de incentivo ao consumo de objetos que estavam sendo atrelados ao movimento. Exemplo característico desta postura são as imagens de carros – assim como foi construída a imagem de James Dean –, que apresentam o artista como uma figura despojada, fora do padrão e rebelde se comparado com gerações anteriores.

O carro se torna uma das marcas de representação e objetivo de consumo indicando “rebeldia, poder e status” (VARGAS; BRUCK, 2020, p. 16), “[...] ascensão social, status, virilidade, poder e independência [...]” (OLIVEIRA, 2011, p. 88). Dentre as letras das canções que apresentam uma temática em volta do veículo, ressalta-se “O Bom” de Eduardo Araújo e “O Calhambeque” de Roberto Carlos. A guitarra continuava sendo utilizada como um símbolo de rebeldia, principalmente pelos homens e a figura feminina, aparecendo somente no banco de carona do veículo visto o interesse de direcionar este produto para consumo do público masculino.

A respeito da vestimenta, observa-se uma semelhança com o que estava em desenvolvimento pelos Beatles na primeira fase do grupo e influências pontuais na transição da banda britânica ao psicodelismo (fig. 7). A figura masculina (fig. 8) se torna adepta de cabelos mais compridos, calças justas e blusas coloridas lisas ou com estampas, mais próximo da indumentária utilizada por adeptos do movimento hippie. Segundo Vargas e Bruck (2020), o corpo artístico se torna mais livre com posturas não tão rígidas, partilhando também de adereços que antes eram relacionados somente ao sexo feminino como anéis, pulseiras e também colares.

Fig. 7 – The Beatles em 1966.



Fonte:

<https://br.pinterest.com/pin/638174209697964879/>

Fig. 8 – O trio do programa “Jovem Guarda”.



Fonte: <https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/wanderlea-musical-livro-novidades/>

Estas representações reforçam uma rebeldia que estava moldada e lapidada dentro de parâmetros que fossem condizentes com a indústria cultural. O intuito principal era atingir o público jovem e comercializar produtos que tivessem uma relação próxima ao do artista. A Jovem Guarda, por exemplo, utilizou da venda de produtos para reforçar a importância de uma construção visual, como a marca Calhambeque (fig. 9) de Roberto Carlos⁵⁵, a marca Tremendão de Erasmo Carlos e Vandeca Wanderléia de Vandeca.

⁵⁵ Como ídolo, Roberto Carlos precisava manter com o público uma relação marcada por um certo distanciamento, o que lhe garantia uma certa aura de mistério e inacessibilidade. Tal distanciamento dava-se tanto nas suas aparições na TV como nos seus shows. Dessa forma, sua imagem mantinha-se viva, única e diferente. Na busca de uma maior identificação com ela, o público “comprava-a” através da aquisição dos produtos da sua marca. Entretanto, esse ato de compra não significava nunca a reprodução da imagem do ídolo pelo público. Roberto Carlos jamais usou as mesmas roupas e os mesmo utensílios comercializados com sua grife para não ser confundido com seus consumidores. (ZAN, 1997, p. 180).

A Jovem Guarda “[...] articulava uma gama de elementos simbólicos que associavam a imagem do jovem à condição moderna [...]” (ZAN, 1997, p. 174). Enquanto que para Viñuela e Viñuela (2008), o rock passa pelo processo de consumo além da música, onde modifica a função da audiência. Esta passa de ser uma massa passiva de somente ouvintes para se tornar agentes determinantes de uma série de significados. Assim, o rock tanto influencia o indivíduo que consome a música como também é pontualmente influenciável pelo ouvinte no processo de produção. Com o intuito de tornar este um produto de fácil popularização no meio jovem, alguns fatores que estavam por serem discutidos no espaço juvenil, foram utilizados neste gênero musical com fins de representação. Entretanto, ressalta-se que as interferências das condições de mercado apresentam-se como dominantes desta relação entre mercado x jovem.

Fig. 9 – A marca Calhambeque

**que onda!
que novidade de arromba!
Coleção
CALHAMBEQUE**
a moda para gente jovem

A coleção CALHAMBEQUE é confeccionada com tecido exclusivo, nas cores vermelho, ocre, verde, azul e cinza.

Para o lançamento da linha CALHAMBEQUE Roberto Carlos **JOVEM GUARDA** no vivo, dia 4, às 23 horas, no Auditório Araújo Viana, acompanhado do conjunto Jet Blacks. Venha ver... e aplaudir!

Assista o programa da juventude, apresentado em videotape por Roberto Carlos, com a participação dos Jet Blacks, Erasmo Carlos, Os Incríveis e Vanderlita. — Todos os sábados, às 18.30, pelo TV Piratini.

Calças para meninos e meninas, tamanho 6 a 8 Cr\$ 9.900	Calças para rapazes, de 13 a 16 anos, Cr\$ 13.600	Saias, tamanho 6 a 8, Cr\$ 7.400
tamanho 10 e 12 Cr\$ 10.400		tamanho 10 a 16, Cr\$ 8.400
		tamanho 40 a 48, Cr\$ 10.800

Chapéus para meninos, Cr\$ 3.850	Cintos de couro, com fivela "Calhambeque", para meninos e meninas, Cr\$ 4.450	Sapatilhas para rapazes, meninas e juvenis, Cr\$ 5.300
--	---	--

Lojas RENNER
PORTO ALEGRE E CANGAS

Fonte: <http://www.anosdourados.blog.br/2018/02/imagens-anuncio-marca-calhambeque.html>

1.3.1 Revolução Sexual

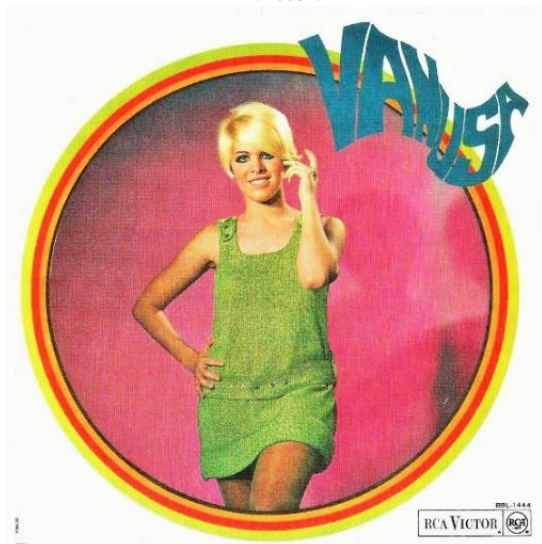
Até o momento, foi observado que o rock como gênero musical busca modificar constantemente a sua imagem para se adequar ao público jovem ouvinte. No entanto o modelo de performance exercido pelos artistas também apresenta parâmetros do que era aceito pela sociedade conservadora vigente, assim, é possível por exemplo, indicar um amplo modelo de masculinidade e feminilidade que estava a ser seguido no movimento da Jovem Guarda. Pensando de uma forma binária, de um lado é indicada a virilidade exercida pelos homens, enquanto que de outro lado a figura feminina estava relacionada

à concepção do amor romântico e novas formas de representar o lado sensual.

Comparando com as vestimentas utilizadas pelas artistas da década de 1950, foram observadas mudanças significativas na formação de identidade e performance de mulheres atuantes na Jovem Guarda. Estas alterações estiveram relacionadas a uma tentativa de libertação de códigos sociais individuais impostos em relação ao homem, o interesse de desvencilhar estereótipos da mulher como uma figura meiga e frágil, assim como, a separação entre a vida pública e privada. Tentou-se na Jovem Guarda um rompimento com a proposta que estava sendo desenvolvida por mulheres do início da década de 1960, quando o gênero feminino era relacionado aos afazeres domésticos e a maternidade. (VARGAS; BRUCK, 2020). Como forma de diálogo com esta nova representação que estava a ser popularizada e também comercializada da mulher “moderna”, buscou-se desconstruir a imagem conservadora apresentada até então.

Acredita-se que a vestimenta também fazia parte deste discurso de mudanças através da representação visual, sendo de evidência a utilização de minissaias pelas artistas atuantes do movimento – modelo desenvolvido pela estilista Mary Quant –, calças justas, vestidos curtos com cores vibrantes, botas cano alto e cabelos com diferentes cortes apresentando uma influência direta com a moda internacional, principalmente com a Swinging London, termo este utilizado para se referir à moda da década de 1960 na Inglaterra (fig. 10 e 11).

Fig. 10 – Capa do álbum *Vanusa* de 1968 pela RCA Victor.



Fonte: https://www.discogs.com/pt_BR/Vanusa-Vanusa/release/5241337/image/SW1hZ2U6MTA3MTgyNzU=

Fig. 11 – Capa do álbum *Pra Ganhar meu coração*, CBS, 1968.



Fonte: https://www.discogs.com/pt_BR/Wanderlea-Pra-Ganhar-Meu-Coracao/release/4544720

Para Vargas e Bruck (2020), a representação da imagem que estava sendo utilizada pelos artistas, faz parte “[...] do processo de representação figurativa do corpo jovem que busca se afirmar nos anos 1960 contra determinados parâmetros de uma sociedade conservadora [...]” (p. 6). No entanto, mesmo com a performance contestadora das artistas na forma de se vestir, as letras das canções não apresentavam um discurso com viés contestador. Para Rochedo (2018, p. 54), “[...] tal dado pode estar relacionado ao fato das letras de seus principais sucessos serem de autoria de homens. [...]”. Neste ponto, também se acrescenta a hipótese de haver a interferência da figura do produtor na produção artística da artista.

É importante considerar que as pautas feministas não necessariamente foram utilizadas como ato político nas performances das artistas aqui apontadas na pesquisa. Porém, entende-se que o rock utilizou também do aparato da imagem para refletir os temas que estavam sendo levantados pelo seu público jovem, contudo sem obrigatoriamente ser apresentado por estas artistas nas letras das canções um posicionamento político.

Por meio de entrevistas, Wanderléa comenta que tinha mais espaço de fala para produção e performance, diferentemente do que foi observado na década de 1950. Acredita-se que esta mudança de visual apresentada na Jovem Guarda e em sua carreira solo, seja uma ligação direta com as novas formas de concepção social, sem estar diretamente relacionada à uma atuação política.

Por meio da liberação sexual, é também possível citar a popularização da *groupie*⁵⁶. *Groupies* são grupo mulheres consumidoras da música que utilizam de artifícios – sexuais ou não – para estarem próximos aos seus artistas e do meio social artístico. Acredita-se que este novo olhar que marca a década de 1960, também apresentou uma nova forma de sexualização do corpo e imagem da mulher, temáticas estas que foram recorrentes em canções no rock durante as décadas de 1970 e 1980.

Os conceitos da segunda onda feminista começaram a serem popularizados e discutidos entre o meio jovem e artístico durante o final da década de 1960, tendo maior popularidade durante os anos 1970, com seu ápice no ano de 1975, através Movimento Feminino pela Anistia (PINHEIRO, 2015). Nota-se, no contexto, um movimento mais

⁵⁶ Para mais informações a respeito da figura da *groupie*, ler VIÑUELA e VIÑUELA (2008). Um exemplo de produção cinematográfica da cultura *pop* com um olhar mais “romântico” para a *groupie* pode ser observado no filme *Quase Famosos*. Pamela Des Barres pode ser um dos exemplos de figura pública de *groupie*, Pamela ganhou popularidade por seu envolvimento com artistas da cena do rock norte americana.

tardio em comparação com países da Europa, como França e Inglaterra, e nas discussões norte-americanas. A “demora” da popularização deste discurso em alguns meios, a exemplo artístico, seria um reflexo da ditadura militar vigente no Brasil e o auxílio da grande mídia em desvalorizar ou desvirtuar os pontos importantes para o movimento.⁵⁷

Sarti (2004) aponta que as influências do feminismo vigente foram lideradas por experiências europeias e norte americanas. Dentre as inúmeras propostas de feminismos que estavam sendo articulados, destaca-se a realização, em espaços acadêmicos (VIÑUELA e VIÑUELA, 2008),⁵⁸ de grupos de discussão de caráter privado (PINHEIRO, 2015), organização feminista socialista,⁵⁹ grupo de mães atuantes na anistia, organização de mulheres feministas dentro da igreja católica, guerrilheiras, sindicalistas, e atuantes na classe trabalhadora

Em seu primeiro momento, a segunda onda do feminismo no Brasil encontrou, de maneira teórica, na leitura de Simone Beauvoir com o livro *O segundo sexo* (1949) e na americana Betty Friedan com o livro *A Mística Feminina* (1963),⁶⁰ propostas de mudanças significativas dos espaços socialmente ocupados pelas mulheres. A exemplo de Rochedo (2018, p. 20), ressalta-se a importância de Beauvoir para discussão a respeito da “[...] lacunosidade da História em relação às mulheres, pois, embora se inscrevesse

⁵⁷ “[...] A experiência da resistência das mulheres à ditadura militar no Brasil pode ser ampliada às questões da Luta das mulheres, em contextos mais específicos. A expansão do mercado de trabalho e do sistema educacional, que estava em curso em um país que se modernizava, gerou, ainda que de forma excludente, novas oportunidades para as mulheres. A explosão de novos comportamentos afetivos e sexuais, relacionados ao acesso a métodos anticoncepcionais, influenciou a esfera privada das mulheres. Novas experiências cotidianas entraram em conflito com o padrão tradicional de valores nas relações familiares. [...]” (ROCHEDO, 2018, p. 68).

⁵⁸ “[...] Em um grande número de disciplinas, as acadêmicas feministas começam a propor uma revisão de gênero e a desenvolver teorias que lhes permitam levar a cabo esta tarefa. No entanto, no âmbito da musicologia, devemos esperar até a década seguinte [anos 80] para que sejam publicados os primeiros trabalhos [...]” (tradução minha). “[...] En un gran número de disciplinas, las académicas feministas comienzan a plantear una revisión de género y a desarrollar teorías que les permitan llevar a cabo esta tarea. Sin embargo, en el ámbito de la musicología debemos esperar hasta la década siguiente [años 80] para que sean publicados los primeros trabajos [...]” (VIÑUELA e VIÑUELA, 2008, p. 293).

⁵⁹ “O ‘feminismo socialista’ ou simplesmente ‘esquerdizante’, mesmo nas suas manifestações exclusiva ou quase exclusivamente práticas, sem pretensões teorizantes, como ocorreu no Brasil, representa, inegavelmente, uma forma de consciência mais plena que seu correspondente pequeno-burguês. Assumindo uma postura altamente crítica em relação ao status quo capitalista, foi capaz de tomar os problemas da mulher simplesmente como uma dimensão de uma totalidade social mais rica de determinações e localizar, nestas, as que deviam merecer atenção no plano imediato. No Brasil, entretanto, este ‘feminismo esquerdizante’ desenvolveu-se quase sempre clandestinamente, camuflado sob rótulos admitidos pela sociedade brasileira, o que, se, de um lado, lhe permitiu penetrar em áreas de outra forma inacessíveis, de outro, tornou o processo de sua organização extremamente lento e, até certo ponto, atomizado, porque sem continuidade [...]” (SAFFIOTI, 1976, p. 201)

⁶⁰ O lançamento do livro de Friedan no Brasil, se deu por organização de Rose Marie Muraro pela editora Vozes em 1971. Este lançamento popularizou o texto da americana, tendo grande repercussão na imprensa brasileira, inclusive tendo entrevista da autora para o jornal *O Pasquim* aonde por um olhar machista e antifeminista dos editores, Friedman teve a oportunidade de apresentar um pouco mais de seu trabalho.

como ‘Universal’, as rejeitava [...]”, além de levantar debates acerca de gênero e divisões sociais no âmbito público e privado, tendo como pano de fundo a sociedade francesa.

Dentre outras produções feministas realizadas no período, destaca-se, Margaret Mead com *Macho e Fêmea* (1971), Kate Millett em *Política sexual (na literatura)* (1970), e produções brasileiras, como, *Libertação Sexual da Mulher* da brasileira Rose Marie Muraro (1970); *Mulher: objeto de cama e mesa* (1974) da jornalista Heloneida Studart (PINHEIRO, 2015); e *A mulher na sociedade de classes* (1976) de Heleieth Saffioti etc.

1.3.2 Cenários musicais e políticos

Pretende-se aqui mapear as movimentações artísticas que ocorreram entre a Jovem Guarda e música protesto com o interesse de compreender o tropicalismo – movimento que influenciou fortemente na produção e discurso elaborado pela banda Novos Baianos durante os anos 1970.

Segundo José Ramos Tinhorão (1991), a partir da década de 1960, também em virtude da Bossa Nova, a música popular urbana evoluiu em correspondência do público ao qual se dirigia. Assim, foi estabelecido uma divisão clara entre “ritmos e canções cultivados pelas camadas urbanas mais baixas e a música produzida ao nível da alta classe média [...]” (p. 236). Observa-se que a atuação conjunta de grupos intelectuais de esquerda, ao lado de artistas do cinema, da literatura, do teatro, da música e das artes plásticas, começou a delinear “[...] uma dissidência entre os músicos bossanovistas. Alguns dos seus compositores e intérpretes assumiram uma postura de engajamento político [...] em suas composições [...]” (ZAN, 1997, p. 129).

Dentre as atuações, aponta-se: o Centro Popular de Cultura (CPC) organizado pela União Nacional dos Estudantes (UNE)⁶¹, tendo o CPC contribuído para a realização de várias manifestações artísticas, como exemplo, os espetáculos “[...] montados por associações de bairro, sindicatos, sedes de entidades estudantis, etc, com o objetivo principal de levar a sua produção cultural aos segmentos sociais populares [...]” (ZAN, 1997, p. 134); a atuação do CPC para a criação do Teatro Arena – teatro com cunho político – em São Paulo; como também, a Frente de Mobilização Popular. Iniciada em 1962 ao lado de intelectuais brasileiros, esta Frente foi formada com o intuito de criação

⁶¹ “[...] Criado no Rio de Janeiro no final de 1961, contemporâneo do movimento de cultura Popular (MPC) no Recife, e do método de alfabetização Paulo Freire, o CPC contou ainda com unidades em São Paulo, Curitiba, Porto Alegre, Belém, Belo Horizonte (levada a cabo pelo poeta e escritor Affonso Romano de Sant’Anna) e Salvador, da qual participaram ativamente Jorge e Waly Salomão, Tom Zé e Capinan, para quem, aliás, CPC/nacional-popular e vanguarda (leia-se a arte comprometida com a inovação formal), na Bahia, não eram excludentes. [...]” (DINIZ, 2017, p. 35).

e divulgação de uma arte engajada – arte popular como ferramenta política – produzida por Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, entre outros (ZAN, 1997).

Este cenário era influenciado pelos conflitos entre os dois grandes polos econômicos – Rússia e EUA – que lideravam a Guerra Fria, assim como as manifestações da esquerda pela Revolução Cubana liderada por Fidel Castro realizadas na década anterior. Visto esta movimentação na América Latina, o governo norte americano iniciou uma série de investimentos com o objetivo de romper a “propagação ao comunismo”, financiando assim na instauração da ditadura militar no Brasil.⁶² Com o apoio financeiro dos Estados Unidos, em 31 de março de 1964, as tropas caminharam até o Rio de Janeiro para consolidar a instauração do golpe militar realizado em 1 de abril de 1964 em favor da “revolução”, finalizando assim o governo de João Goulart, presidente que havia sido escolhido democraticamente.

O golpe de [19]64 traz consigo a reordenação e o estreitamento dos laços de dependência, a intensificação do processo de modernização, a racionalização institucional e a regulação autoritária das relações entre as classes e grupos, colocando em vantagem os setores associados ao capital monopolista ou a eles vinculados. (HOLLANDA; GOLÇALVES, 1982, p. 20).

A respeito da canção protesto, segundo José Roberto Zan (1997), a canção de protesto incorporou elementos do nacional-populismo assim como do nacional popular veiculado ao CPC, que, ao optar pelo engajamento político, buscavam, nas temáticas de suas canções, um distanciamento das letras da bossa nova e de outros elementos que estavam nas paradas de sucesso da época, como, por exemplo, o bolero, o rock e canções norte-americanas e italianas em original ou com versões em português. Os “seus compositores procuravam diferenciar suas canções, que tratavam de temas sociais e políticos, das músicas comerciais e ‘alienadas’ ” (p. 140), criando novos padrões estéticos para a canção popular baseados na incorporação de elementos desde o “[...] samba e morro, as marchas de rancho até os gêneros regionais e folclóricos [...]” (p. 145). O intuito destes artistas era defender “[...] a música ‘autêntica’ e de temática social e nacional, paralelamente a outras ‘bandeiras’ ideológicas, buscando reafirmar nossas raízes culturais através da utilização de gêneros brasileiros [...]” (FREIRE; AUGUSTO, 2014, p. 222).

⁶² A década de 1960 é marcada pela instauração de ditadura militar em vários países da América Latina. Dentre eles Argentina (1966 – 1973, 1976-1983), Chile (1973-1990), Equador (1972-1979), Peru (1968-1980), Bolívia (1971-1985), Honduras (1963-1974), Nicarágua (1966-1976, 1976-1985), Panamá (1968-1989), Uruguai (1973-1984) e Paraguai (1954-1989). Disponível em: < <https://atlas.fgv.br/marcos/revolucao-de-1964/mapas/ditaduras-militares-na-america-latina-dos-anos-1960-70>>. Acesso em 17 mar. 2021.

Após o golpe militar de 1964 e com o fechamento do CPC, a produção cultural passou a ser restrita, sendo realizada em teatros, como, por exemplo no Teatro Opinião, e em casas de show (ZAN, 1997). Para Holanda e Gonçalves (1982), o Opinião surgiu como um espaço contra o autoritarismo governamental, veiculando discurso de denúncia e enfrentamento.

Mas, ao contrário da proposta defendida pela CPC de contato direto com camadas populares, a mobilização deste novo público estava restrita a estudantes, artistas e intelectuais. Através da concepção cepecista, acreditava-se que seria encontrado no “povo” um “sujeito revolucionário em potencial, porém, dotado de uma cultura fragmentada e ‘alienada’” (ZAN, 1997, p. 134), e que seria somente o intelectual ou artista atuante no CPC que pudesse salientar para mudanças significativas nas conjunturas atuantes. Assim, por “elementos da própria cultura do povo” seria possível concretizar a verdadeira “arte popular revolucionária” (ZAN, 1997, p. 134).

Segundo Heloísa Buarque de Holanda (2004), este distanciamento viria a acontecer devido à falta de diálogo real entre os artistas majoritariamente pertencentes à classe média frente ao proletariado. Tendo em vista o engajamento político apresentado por estes artistas, este afastamento viria a ter falhas em reflexões básicas sobre a camada popular e trabalhadora, resultando assim em o que a autora considerou uma busca paternalista e nacionalista rasa, que após o golpe, encontra, no mercado fonográfico, a saída para se dirigir a um público específico. Assim, observa-se que “[...] os estudantes chegaram a um momento de contradição cultural, ao tentarem falar ao povo com uma linguagem musical que ele não entendia, e à qual não se identificava [...]” (TINHORÃO, 1991, p. 238).

Em meio a esta produção musical, o modelo adotado pela Jovem Guarda era criticado por artistas e público mais ligados à MPB. Esta crítica viria principalmente pela ausência de um discurso político e utilização de instrumentos estrangeiros – no caso da guitarra – em produção musical. Contudo, nota-se que esta crítica fazia parte da manobra comercial de vendas e delimitações de espaços de produção e consumo. Assim, evidenciase dentro do cenário fonográfico brasileiro, o encontro com as vertentes da canção protesto, com engajamento político e a busca de “raízes brasileiras”, enquanto que a Jovem Guarda evidenciava as suas influências pelas modas estrangeiras, sem necessariamente ter o interesse de mencionar, nas letras de suas canções, temáticas voltadas para a política. Esta divergência de conceitos foi instigada principalmente pelos

produtores e empresários com o intuito de comercializá-las, criando assim, uma espécie de bipolaridade entre os artistas dos gêneros atuantes e grupos de ouvintes.

Em 1966, intensificavam-se os conflitos no campo da música popular. Expressões correntes no universo da política como “frente ampla” e “frente única”, começavam a circular nos meios artísticos. A imprensa passava a publicar matérias sobre a querela da MPB e a Jovem Guarda, entrevistando artistas de ambos os lados, procurando até mesmo fomentar o conflito. (ZAN, 1997, p. 209).

Esta “rivalidade” entre os dois movimentos pode ser exemplificada pelo evento da Marcha Contra a Guitarra Elétrica em 1967 liderada por Edu Lobo, Elis Regina e Gilberto Gil.⁶³ O evento teve como objetivo enfatizar e impedir o crescimento de influências estrangeiras na música brasileira, assim como, discriminar a guitarra, que era fortemente relacionada à produção do rock, todavia, esta marcha não tinha somente cunho ideológico. Financiada por produtores do programa de Elis Regina “Fino da Bossa”⁶⁴, a marcha tinha o objetivo de chamar atenção para o programa televisivo que estava sofrendo perda de audiência no mesmo período em que a Jovem Guarda estava em ascensão. Assim, constata-se que o cenário fonográfico buscou outras maneiras de realizar as vendas e delimitações de espaços de produção e consumo artístico. Como uma das propostas de rompimento desta bipolaridade, o movimento tropicalista, buscou romper com os caminhos que a música popular brasileira estava sendo elaborada.

1.4. Tropicalismo

O início do tropicalismo no mercado fonográfico ocorreu através das apresentações de Caetano Veloso e Gilberto Gil no III Festival da Canção de 1967 realizado pela TV Record. Através da performance da canção “Alegria Alegria” de Caetano Veloso, este acompanhado pela banda de rock argentina Beat Boys, e “Domingo no Parque” de Gilberto Gil, com Os Mutantes, os dois artistas apresentaram, sob vaias e aplausos, uma nova concepção da canção popular.

O local utilizado para a nova proposta dos artistas foi ideal, visto que os festivais eram utilizados como um meio de conseguir visibilidade para novos talentos, além de

⁶³ É importante frisar a figura de Gilberto Gil nesta marcha. Pouco tempo após este evento, Gil participou do movimento tropicalista, movimento que utilizou a guitarra elétrica como instrumento de performance. Logo, observa-se um discurso oposto ao que estava sendo desenvolvido na passeata que Gil fez parte.

⁶⁴ Em 1965, a emissora Excelsior organizou o “I Festival de Música Popular”, tendo em primeiro lugar a cantora Elis Regina com a canção “Arrastão” de Edu Lobo e Vinícius de Moraes. Esse tipo de festival revelava compositores relacionados à MPB, Bossa Nova e atuantes da música protesto. Devido à popularidade em ascensão da cantora, no mesmo ano, foi lançado “O fino da Bossa” pela TV Record. Assim como em outros programas de música, o formato contava com apresentações de artistas vinculados à música protesto, MPB e Bossa Nova, dentre eles Nara Leão, Maria Bethânia, entre outros. (ZAN, 1997).

serem um espaço de militância⁶⁵ para artistas já consagrados pela MPB. Nas apresentações de Caetano e Gil, percebe-se uma autocrítica perante os meios de comunicação e as propostas artísticas que estavam sendo realizadas no mercado fonográfico brasileiro. Dentre vários apontamentos que se pode comentar sobre as performances, destaca-se: o interesse de utilizar a guitarra em um momento que o instrumento era relacionado à cultura imperialista; a utilização de roupas⁶⁶ com cores chamativas que tendem para o exagero, como é visto, por exemplo, em Os Mutantes⁶⁷; e, as referências à cultura urbana na letra da canção “Alegria Alegria”.

Mal aceita pela parte do público ligada às lutas estudantis da antiga união Nacional dos Estudantes, a UNE (fechada pelo governo em 1965), a atitude dos tropicalistas baianos ganharia, no entanto, desde o primeiro momento, o apoio decidido dos setores mais fechados da música e da poesia de vanguarda, que viam no novo movimento um reforço na luta contra o tradicional (indicador da realidade do subdesenvolvimento do país) e um apoio em favor da abertura para o internacional (ligado à realidade da imposição do ‘novo’ e do ‘universal’ pelos interessados no conceito da ‘aldeia global’). (TINHORÃO, 1991, p. 250).

Já Kaminski (2019, p. 26) comenta que “[...] A tropicália emergiu no cenário nacional, em 1967-1968, como contraponto ao domínio da estética nacional-popular na produção cultural da época [...]”, enquanto Diniz (2017, p. 48) ressalta a adoção da “[...] guitarra e ao mesmo tempo foram pinçar na herança do cancionista popular boleros e sambas-canções *kitsch* que não estavam no rol de preferências da MPB [...]”. Zan (1997), afirma que o movimento tropicalista promoveu “[...] de uma forma mais completa, a articulação entre forma e conteúdo no plano de linguagem da canção [...]” (p. 229). Esta interação ocorreu “[...] a partir da sua inserção plena e consciente nas relações de produção da música popular, nos meios de massa, é que promoveram a articulação entre engajamento e forma [...]” (p. 229).

A literatura concretista desenvolvida por Augusto Campos, também foi de importância para a produção tropicalista, assim como, para a produção de texto

⁶⁵ “[...] Quanto às canções, em sua maior parte reafirmavam o prestígio da temática social, trabalhando com referências às dificuldades colocadas pela nova situação política, tanto ao nível de expressão do intelectual, quanto em relação ao cotidiano das classes populares [...]” (HOLLANDA; GONÇALVES, 1982, p. 58).

⁶⁶ Segundo Tom Zé em entrevista para o programa Som do Vinil, a roupa para o movimento tropicalista será entendida como uma “espécie de linguagem e de arte”.

⁶⁷ “[...] No *front* tropicalista tínhamos Tom Zé, Gal, Caetano, Gil e Rogério Duprat. Mutantes e Beat Boys, as bandas de apoio. Escandalosos e coloridos, éramos uma gente pra lá de incorreta no meio de tuxedos e vestidos longos”. (LEE, 2016, p. 72).

desenvolvida por Luiz Galvão nos Novos Baianos.⁶⁸ Esta literatura envolvia a extinção da forma e conteúdo, já conhecida dentro da gramática portuguesa, com o intuito de criar uma nova linguagem. No caso da poesia, este texto poderia estar vinculado com elementos e recursos gráficos.

Com influência do concretismo⁶⁹ e do antropofagismo proposto por Oswald de Andrade, o tropicalismo apresentou o interesse de uma retomada da “[...] linha evolutiva da música popular brasileira [...]” através da mudança da “[...] perspectiva da música popular no Brasil e da cultura do Brasil em geral [...]”.⁷⁰ Para os tropicalistas, esta ressignificação estaria atrelada à arte *pop* norte-americana e inglesa incorporada na arte visual (fig. 12) – e na preocupação por utilizar o corpo através de uma crítica vinculada à ironia. O interesse pelo elemento estrangeiro estava situado na *Pop Art* e no rock britânico desenvolvido pelos The Beatles, principalmente, para a produção de Gilberto Gil e de Os Mutantes.⁷¹

O próprio disco Sgt. Pepper [neste caso entende-se que estava citando a capa do disco] de uma certa forma inspirava porque eles fazem uma súpula das grandes influências. Você tem aí o folclore escocês, a reminiscência das grandes bandas [com] o Sgt. Pepper [que] é uma banda de música. Já me inspirava um pouco a buscar um equivalente do mesmo processo no Brasil. Mas a banda de pífano [de Caruaru] [...] é como se fosse os Beatles. Então essa rusticidade da coisa da banda de pífano com essa hiper sofisticação do George Martin e a criatividade extraordinária dos Beatles, isso tudo me deu vontade de que a gente tivesse o equivalente brasileiro. (GILBERTO GIL)⁷²

Além das propostas tropicalistas realizadas nas artes visuais, este movimento de vanguarda apresentou a realização musical de álbuns solos como *Caetano Veloso* (1968) *Gilberto Gil* – 1968 e 1969 pela Philips –, *Grande liquidificação* (1968) de Tom Zé, assim como, foi sintetizada a proposta do coletivo no disco *Tropicália ou Panis Et Circensis* (1968) feito por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Nara Leão, Os Mutantes e Tom

⁶⁸ “[...] eu dou muito valor a Augusto de Campos e sei que através de nós, muitas crianças que ainda não sabiam de Augusto, vão ficar sabendo. Quer dizer, o nosso trabalho está divulgando também a parte escrita sobre música brasileira e eu acho isso sensacional.” ALFREDO, Jorge. Baby Consuelo traça o que der e vier. *Correio Braziliense*, Brasília, 7 abr. 1979, Ed. 5909. Segundo Caderno, p. 18-19 Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/119685>. Acesso em: 29 jul. 2021.

⁶⁹ “Logo após o festival [de 1967], Augusto de Campos procurou por Caetano para discutir poesia e música popular. Começava uma longa e profícua amizade com os concretos que proporcionou ao compositor não apenas uma maior familiaridade com a poesia da vanguarda paulista, como um contato mais próximo com obras de Ezra Pound, Maiacóvsky, James Joyce, Oswald de Andrade, além de reflexões sobre questões ligadas à tradução e à crítica literária. [...]” (ZAN, 1997, p. 215).

⁷⁰ Transcrição de fala de Caetano Veloso à entrevista para o programa Som do Vinil.

⁷¹ “[...] Hoje somos considerados *cult*, mas na época ganhamos o apelido brega de ‘os the brasiliân bitous’ (escrito assim mesmo), para orgulho dozmano [Arnaldo e Sérgio Baptista] e um certo constrangimento meu, afinal, ser fã dos Beatles não significava querer ser os Beatles. [...]” (LEE, 2016, p. 95).

⁷² Transcrição de fala presente em “Tropicália ou Panis Et Circensis – Parte 1. O som do Vinil”, TV Brasil.

Zé com arranjos de Rogério Duprat⁷³ e acompanhados dos poetas Capinam e Torquato Neto.

Fig. 12 – Capa do disco *Tropicália ou Panis Et Circensis*, Philips, 1968.



Fonte: <https://www.immub.org/album/tropicalia-ou-panis-et-circenses>

1.4.1 Rock psicodélico de Rita Lee (Os Mutantes) e Gal Costa

O rock, principalmente o psicodélico, foi um dos gêneros musicais utilizado no movimento tropicalista. No entanto, observa-se uma maior participação na produção de Os Mutantes e Gal Costa. O rock psicodélico, trata-se de um subgênero do rock iniciado aproximadamente em 1965, com alta produção entre 1967 e 1969 por influência do movimento hippie e da contracultura. Segundo Covach e Flory (2018), este subgênero surgiu no underground e em pouco tempo foi inserido no *mainstream* inglês e norte americano.⁷⁴ Na Inglaterra, foi popularizado com The Beatles em 1966 pelo álbum *Revolver* e *Sgt pepper lonely hearts club band* (1967), por Pink Floyd pelo álbum de estreia *The piper at the gates of dawn* (1967), pela banda Cream, entre outros.

⁷³ Com influência da música erudita contemporânea europeia e da poesia concreta, Duprat tentou romper nos seus arranjos, as barreiras existentes entre a música erudita e música popular, utilizando, “algumas das técnicas de manipulação sonora de estúdio da música contemporânea” (ULHÔA, 2003, p. 49). Na tropicália, o maestro, que ficou conhecido como George Martin brasileiro, atuou ao lado de Nara Leão, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Os Mutantes, Gal Costa, entre outros. Nos anos 1970, na MPB produziu, por exemplo, para Chico Buarque de Holanda, e no rock, para o grupo O Terço.

⁷⁴ Consultar Covach e Flory (2018, p. 249 – 288) para mais informações a respeito do rock psicodélico norte americano e britânico, surgimento da mídia alternativa nos Estados Unidos e influência do movimento hippie no rock.

Nos Estados Unidos, com forte interesse na estética hippie, destacam-se aqui as bandas Jefferson Airplane, The Doors, Love, Janis Joplin e Big Brother and the Holding Company, Velvet Underground, The Grateful Dead, e Jimi Hendrix – como, por exemplo o álbum *Are you Experienced* (1967) através da fusão do blues com o psicodélico.

O conteúdo das letras neste subgênero faz relação direta ou indireta à utilização e efeitos de *cannabis*, LSD,⁷⁵ e cogumelos alucinógenos,⁷⁶ substâncias estas que auxiliariam na expansão do consciente e a busca por uma nova interpretação do próprio indivíduo e sua reflexão para com suas relações humanas. Observa-se também temáticas em alusão ao exotérico e fantástico.⁷⁷ Neste tipo de produção, drogas lícitas, como, álcool e tabaco, por exemplo, eram utilizadas, mas não necessariamente eram temáticas de canções por não trazerem a “abertura do consciente”.

Acredita-se que esta mudança nas temáticas das letras também sejam um reflexo das atuações do movimento da contracultura que estavam sendo realizadas no período. Importante ressaltar que mesmo com o auge comercial do subgênero no final da década de 1960, a guitarra “distorcida” – uma expressão para se referir aos efeitos tecnológicos utilizados no instrumento – foi constantemente desenvolvida e aprimorada na década de 1970 e 1980 no rock e em outros gêneros musicais.

A instrumentação apresenta inovações pela utilização de sintetizadores⁷⁸ indicando o princípio do virtuosismo que foi desenvolvido no subgênero rock progressivo e a utilização de outros instrumentos como teremim⁷⁹ e cítara⁸⁰. O *acid rock* foi uma das formas que emergiram a partir do rock psicodélico, apresentando uma sonoridade mais “pesada”, desenvolvida também por Jimi Hendrix. A utilização de efeitos na guitarra, como *wah wah*⁸¹, foram utilizados em grande parte da produção do rock psicodélico, como, por exemplo, na produção de Hendrix e Frank Zappa.

⁷⁵ Exemplo, “Lucy in the Sky with Diamonds” (1967) de The Beatles.

⁷⁶ Por exemplo, “White Rabbit” de Jefferson Airplane.

⁷⁷ A canção “The Gnome” (1967) de Pink Floyd faz referência a elementos da literatura fantástica anglo-saxônica como fadas e gnomos.

⁷⁸ Como por exemplo “Light My Fire” (1967) de The Doors e o álbum *The piper at the gates of dawn* (1967) de Pink Floyd.

⁷⁹ Exemplo de “2001 (dois mil e um)” (1969) de Os Mutantes.

⁸⁰ A banda The Beatles utilizou a cítara no álbum *Revolver* (1966) e *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) visto o interesse pelos instrumentos orientais. Esta prática se tornou algo característico da contracultura inglesa e em partes da norte americana que consistia da adoção de costumes, comidas, roupas e religião indianos.

⁸¹ *Wah wah* é um pedal de efeito que possui dois extremos, sendo um aberto em que se dá mais ênfase nas frequências mais agudas, enquanto o outro extremo, dá ênfase nas frequências mais graves. Esta transição gera um som em que há uma onomatopeia do som gerado pelo pedal dá o nome de *wah wah*.

Voltando para o tropicalismo, observa-se na atuação de Gal Costa, uma mudança para o que estava sendo realizado em seu primeiro álbum. O disco *Domingo* gravado com Caetano Veloso em 1967, apresentava fortes influências da bossa nova, sendo este gênero musical também desenvolvido nos seus álbuns seguintes⁸².

Os álbuns *Gal Costa* (1968) e *Gal* (1969), produzidos pela gravadora Phillips, apresentam pelos arranjos de Rogério Duprat, um material próximo ao que estava sendo produzido por artistas internacionais de rock psicodélico do período. A projeção de voz da cantora aponta, em alguns momentos, para uma possível influência de Janis Joplin, assim como, a guitarra de Lanny Gordin⁸³ se assemelha com propostas desenvolvidas por Jimi Hendrix.

A instrumentação destes dois discos consiste de diferentes utilizações de instrumentos de sopro, tendo a formação clássica de rock (com baixo, guitarra e bateria), com instrumentos de percussão acústicos, como, por exemplo, o atabaque. Na capa do álbum *Gal* (fig. 13) a seguir, observa-se elementos da *pop art* e psicodelia:

Fig. 13 – Capa do álbum *Gal*, Philips, 1969.



Fonte: https://http2.mlstatic.com/D_NQ_NP_603920-MLB31149741750_062019-O.jpg

Nos dois discos, Gal transita por suas influências no rock psicodélico, *rock'n'roll*, assim como, apresenta um diálogo: com a Jovem Guarda por meio do cover de “Se você

⁸² Com fins de compreensão da produção do rock psicodélico realizado por Gal Costa na década de 1960, para esta pesquisa foram aqui comentados somente os álbuns *Gal Costa* e *Gal*.

⁸³ “[...] Ao longo de sua carreira, participou de discos de vários artistas, como Gal Costa, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Ana Maria & Maurício, Erasmo Carlos, Tim Maia, Trio Mocotó, Eduardo Araújo, Jards Macalé, Rita Lee, Chico César e Vange Milliet, entre outros. [...]”. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/lanny-gordin/dados-artisticos>>. Acesso em: 23 jul. 2021.

pensa” de autoria de Roberto e Erasmo Carlos; com o tropicalismo, como, por exemplo, na faixa “Divino, Maravilhoso”, composta por Caetano Veloso e Gilberto Gil – cujo título é referência ao programa de TV estreado em 1968 na TV Tupi com apresentadores tropicalistas, sendo eles Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Os Mutantes, Jorge Ben e Tom Zé; como também, o interesse da cantora pela bossa nova com a canção “Saudosismo”.

A respeito de Rita Lee no Tropicalismo, a sua atuação ainda remete ao período em que foi cantora de Os Mutantes. Neste conjunto, a artista apresenta influência do rock psicodélico atrelado à ironia e à utilização de diversos instrumentos, como, por exemplo, o teremim, para realizações artísticas.

Anterior ao seu trabalho com os irmãos Baptista, Rita fez parte de um grupo composto somente por mulheres – Teenage Singers – cujo repertório era voltado para músicas em inglês e em francês de artistas como The Shirelles, Françoise Hardy, Bobby Bare, The Beatles, entre outros.⁸⁴

Antes de formar o trio Os Mutantes, Rita Lee integrou The Wooden Faces – que até então era composto por Arnaldo, Sérgio e Cláudio Baptista, Raphael Vilardi e Roberto Loyola – em 1964. Por um curto período com esta formação, aderiram ao nome de Six Sided Rockers e O’Seis⁸⁵. Em 1966, a banda passou por uma mudança significativa na formação, tornando-se o trio Os Bruxos, formado este por Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Baptista. Por um breve momento, Os Bruxos se apresentaram no programa “O Pequeno Mundo de Ronnie Von” como grupo fixo com repertórios de artistas internacionais. Posteriormente, já com o nome Os Mutantes, os integrantes conheceram Rogério Duprat, figura chave para o diálogo do grupo com Gilberto Gil. Rita em sua fala a seguir, deixa explícito como Gil e Caetano Veloso auxiliaram e influenciaram seu processo de produção de música brasileira:

[Eles me ensinaram a] fazer música brasileira, que até então [minha referência] era só coisa gringa, só coisa de outras pessoas. [...] Foi muito forte pra mim aquilo, finalmente conheci meu lado brasileiro. Mas é isso, é uma mistura de tudo, eu sou uma mistura de tudo [...]. (RITA LEE, 2007).⁸⁶

De 1968 a 1970, Os Mutantes desenvolveu a construção e aperfeiçoamento de instrumentos musicais através da compra de equipamentos internacionais, como também,

⁸⁴ Informação presente no documentário *Rita Lee – Ovelha Negra* (2007).

⁸⁵ Foi possível encontrar com este nome, um compacto datado de 1966 pela gravadora Continental com as canções “Suicida” e “Apocalipse”.

⁸⁶ Transcrição da fala de Rita Lee para o documentário *Rita Lee – Ovelha Negra* (2007).

a recriação de instrumentos, proposta esta que foi realizada por Cláudio Baptista⁸⁷. Com arranjos de Rogério Duprat para os três primeiros álbuns gravados pela Polydor – *Os Mutantes* (1968), *Mutantes* (1969) e *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado* (1970) –, o grupo desenvolveu o experimentalismo no rock psicodélico por influência dos Beatles e da ascensão da popularidade do subgênero. Rita Lee foi peça fundamental para enfatizar em um caráter mais cômico e irônico do grupo, tanto em suas letras, quanto na projeção de voz nas performances.

Já os álbuns *Jardim Elétrico* (1971) e *Mutantes e Seus Cometas no País do Baurets* (1972), indicam para o experimentalismo realizado pelo rock progressivo, como é possível observar na produção de Yes e Emerson Lake & Palmer. Neste período de consolidação e popularização do conjunto, a incorporação do *happening*, como também a confecção e proposta de figurinos, eram pensados por Rita Lee para as performances ao vivo (fig. 14).

Assim como Os Mutantes e Gal Costa, outros adeptos do movimento tropicalista utilizaram como estética elementos do que poderia ser apontado como ultrapassado, cafona e subdesenvolvido. Esta prática também seria influência da contracultura inglesa e norte-americana.

Fig. 14 - Capa do álbum *Mutantes*, Polydor, 1969



Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Mutantes_\(%C3%A1lbum\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Mutantes_(%C3%A1lbum))

⁸⁷ "[...] Aquele som todo dos Mutantes, os instrumentos estranhos, eram todos feitos na garagem da casa dos irmãos Baptista. Sendo que o mais velho é o que era o responsável pelo som [...]". Informação retirada de fala de Rita para o documentário *Rita Lee – Ovelha Negra* (2007).

1.5 Contracultura

Contracultura foi movimento que surgiu como oposição às forças políticas atuantes com manifestações artísticas através do cinema, poesia, artes plásticas e música. Iniciado nos Estados Unidos, no final da década de 1950 com a Geração Beat⁸⁸ (SAGGIORATO, 2012), foi popularizado durante a década de 1960 e 1970 nos Estados Unidos, Europa e América Latina tendo por influência o movimento hippie, os movimentos sociais com pautas feministas, os direitos civis e o movimento estudantil, relacionado principalmente as manifestações de 1968. No Brasil, a contracultura também atendeu por “[...] *desbunde* (ou *curtição*) *drop-out* (“cair fora”), *udigrudi* (corruptela para *underground*), *cultura alternativa*, *cultura subterrânea* e *cultura marginal* [...]” (DINIZ, 2017, p. 27).

Na América Latina, este movimento também foi uma resposta “[...] à moral conservadora com restrições impostas pela Igreja Católica e estruturas familiares patriarcais, governos autoritários e, em alguns contextos, o impacto da insurgência revolucionária.⁸⁹[...]” (DUNN, 2016, p. 9). A rebelião apontada por Christopher Dunn, refere-se ao movimento de guerrilha que ocorreu em diversos países contra as ditaduras no continente americano.

Corroborando com as propostas de Vargas (2009, p. 11), entende-se que “[...] as formas que tais manifestações adquiriram em solo nacional levam em consideração, de forma mais ou menos direta, o cenário político, passível de serem vistas na produção musical e na postura marginal de alguns artistas. [...]”. Dentre as manifestações culturais marginais contestadoras que caracterizavam o que se convencionou chamar de contracultura, outros movimentos também dialogavam e interferiram na produção artística, como, por exemplo, o hippie.

O movimento hippie surgiu nos Estados Unidos durante a década de 1960 e ganhou maior popularidade internacionalmente em 1967 com o “Verão do Amor”, época marcada por diversas manifestações organizadas no país tendo a cidade de São Francisco o seu epicentro.

⁸⁸ “[...] Os *beatniks* eram jovens intelectuais que contestavam o consumismo e o otimismo do pós-guerra americano. Com um estilo de vida aventureiro, viajavam sem destino pelas estradas da América em busca de liberdade, de mudanças políticas e sociais e de novos horizontes, respostas no estudo do existencialismo e das filosofias do Oriente. [...]” (SAGGIORATO, 2012, p. 295).

⁸⁹ “[...] in response to conservative moral strictures enforced by the Catholic Church and patriarchal family structures, authoritarian governments, and, in some contexts, the impact of revolutionary insurgency. [...]” (DUNN, 2016, p. 9). (Tradução minha).

Com a rápida popularidade do movimento hippie no Brasil ainda no mesmo ano, periódicos brasileiros como *Jornal do Brasil* e *Correio da Manhã* descrevem de maneira pejorativa o comportamento daqueles jovens, enfatizando um discurso contrário ao movimento⁹⁰, alegando o eventual perigo da utilização de LSD por informações tendenciosas e erradas sobre o assunto.

O perigo principal para os hippies – e agora já claramente provado – é o LSD. A pessoa que o experimenta, mesmo uma ou duas vezes, em doses moderadas, pode sofrer um esfacelamento cromossômico comparável ao causado pela radiação e talvez igualmente inexpugnável. [...] O LSD, como a malária, pode permanecer na corrente sanguínea ou no cérebro (ninguém sabe ainda exatamente onde) e depois de uma semana ou um mês (o período mais longo já registrado é de 2 anos) – com ou sem maconha – pode causar desmaios [...].⁹¹

Nos mesmos periódicos, observa-se um discurso dúbio, com referências às festas, eventos e a moda hippie aderida pelos jovens na zona sul do Rio de Janeiro.⁹² Dunn (2016, p. 65) reconhece que “[...] Desde a Tropicália, indústrias culturais e da moda brasileiras buscaram capitalizar em um hippie chique emergente. [...]”⁹³, indústrias estas que se “apropriaram do imaginário e das representações da contracultura” para a venda e comercialização do produto (KAMINSKI, 2019, p. 27). A presença de jovens que se direcionavam ao movimento hippie incorporando somente a indumentária e o comportamento estético, não sendo assim necessariamente aplicado os valores do movimento, fez com que ficassem conhecidos como “hippies de boutique”. (SAGGIORATO, 2012).

A partir de 1968, o crescimento contínuo de hippies estrangeiros e brasileiros transitando pelo país, assim como, o aumento de manifestações estudantis fizeram com que o movimento hippie passasse paulatinamente a ser mais marginalizado. Logo,

⁹⁰ “[...] O hippie acredita honestamente que está descobrindo a Liberdade, mas na realidade está fechando portas na sua própria cara, agora e para o futuro. E porque ele se baseia no acaso (“se for bom eu faço”) não é digno de confiança em momentos importantes como nascimentos ou mortes, celebrações ou crises familiares. [...]”. BINGHAM, June. Tradução de: VENTURA, Solange. A filosofia dos Hippies, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, Ed. 22925, 29 dez. 1967. Segundo caderno, p. 11. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/88563>. Acesso em: 17 mar. 2021.

⁹¹ BINGHAM, June. Tradução de: VENTURA, Solange. A filosofia dos Hippies, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, Ed. 22925, 29 dez. 1967. Segundo caderno, p. 11. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/88563>. Acesso em: 17 mar. 2021

⁹² Como por exemplo a matéria “Passarela” de Gilda Chataignier (1967): “[...] a moda hippie chegou também para a gurizada. Jean-Pierre Soimaud abriu uma *boutique* especializada neste estilo louco e colorido [...]”. CHATAIGNIER, Gilda. Passarela, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Ed. 216, 14 dez. 1967. Caderno B, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/108577>. Acesso em: 23 jul. 2021.

⁹³ “Since Tropicália, Brazilian cultural and fashion industries had sought to capitalize on an emergent hippie chic.” (DUNN, 2016, p. 65). (Tradução minha).

adeptos ou indivíduos que “aparentavam” fazer parte desse grupo eram duramente reprimidos pela força policial e militar.⁹⁴

O ano de 1968 também foi marcado no Brasil pelo assassinato do estudante Édson Luis de Lima Souto no restaurante universitário Calabouço situado no centro do Rio de Janeiro. Tal fato causou uma série de manifestações de grandes proporções realizadas na cidade, onde os estudantes eram reprimidos em passeatas, manifestações e dentro do espaço acadêmico.

Compreende-se o *drop-out* – expressão utilizada em referência a frase dita pelo psicólogo Timothy Leary "Turn on, tune in, drop out" no evento Human Be-In que reuniu 30.000 adeptos da contracultura em 1967 em São Francisco – como uma resposta ativa à sociedade de consumo⁹⁵. Consistia em manifestações pela liberdade de expressão com combate ao autoritarismo, o rompimento de padrões tradicionais de estética dentro dos códigos sociais tradicionais – como, por exemplo, homens de cabelos compridos –, a defesa da ecologia, experimentação de substâncias lisérgicas e *cannabis*, o interesse pela cultura do oriente (KAMINSKI, 2019), pelo xamanismo presente América Latina – que resultou em um grande número de hippies norte-americanos e ingleses no final da década de 1960 em vários estados no Brasil, como por exemplo Rio de Janeiro e Bahia – e a busca da formação de comunidades alternativas em zonas rurais ou urbanas, assumindo “[...] integralmente uma vida marginal à sociedade vigente e trabalhar pela criação de uma sociedade alternativa [...]”.⁹⁶ (MACIEL, 1970, p. 11).

Na concepção da contracultura, a transformação estrutural seria realizada através de uma mudança cultural, por meio do cotidiano e das formas de se relacionar entre

⁹⁴“Um acampamento *hippie* no Posto 6, em Copacabana, foi cercado pela polícia e seus integrantes – 89 moças e rapazes – todos presos. A maioria será autuada por vadiagem e enviada ao Presídio Evaristo de Moraes, para cumprir a pena prevista, que é de três meses. A prisão dos *hippies* ocorreu em meio a uma *blitz* policial organizada pela Secretaria de Segurança para limpar a cidade durante os festejos carnavalescos. Três mil policiais participaram da operação, em que foram empregados contingentes militares e resultou na prisão de 1600 pessoas por falta de documentos, porte de arma, jogo, maconha e falta de habilitação para dirigir”. POLÍCIA prende 1600 e “hippies” de Copacabana, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Ed. 249, 16 jan. 1970. Primeiro caderno, p. 13. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/1299>. Acesso em: 17 mar. 2021.

⁹⁵ Porém, Groppo (1996) comenta sobre o movimento da contracultura apontando para a presença da classe média norte-americana, assim como o caso do Brasil. Sobre o caso norte-americano, Groppo (1996, p. 62) comenta: “[...] no final dos anos 60 est mercado entrou numa fase de descontrole por parte das grandes gravadoras, uma fase de ‘enlouquecimento total’. As grandes gravadoras norte-americanas e britânicas mostravam-se incapazes de se adaptarem ao quadro efervescente do pop-rock de então. [...] A indústria fonográfica deixou então nas mãos de empresários ‘aventureiros’ o investimento neste pop ‘revolucionário’: pequenas gravadoras (Elektra, Island), revistas *underground* (como a revista *Rolling Stone*) e investimentos alternativos como a empresa Woodstock Ventures. (grifo do autor).

⁹⁶MACIEL, Luis Carlos. Coluna Undergroud, *O Pasquim*, Rio de Janeiro, nº 63, 3 a 9 set. 1970, p. 10-11. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/124745/1567>>. Acesso em: 17 mar. 2021.

peças e com si próprio, concretizando alterações significativas que iriam ser refletidas na sociedade, nos meios de produção e nas instituições. (KAMINSKI, 2019). Importante ressaltar que pessoas adeptas da contracultura no Brasil atuaram na manifestação feminista e em protestos contra a ditadura levantados por forças sindicais e estudantis. Entretanto, a concepção de um indivíduo adepto da contracultura era diferente das reivindicações levantadas pelo movimento estudantil⁹⁷. Os dois indivíduos eram contra a política atuante e sua repressão, mas as buscas de ideais inclusive de entendimento de “união” contra os militares não eram praticadas da mesma maneira devido a divergências de formas atuantes de luta. Contudo, como é ressaltado por Diniz (2020),⁹⁸ os meios sociais que estes indivíduos estavam presentes não eram totalmente dicotômico como é levantado em algumas pesquisas.

As grandes manifestações do movimento estudantil e operário na França em 1968 influenciaram na produção artística brasileira, como, por exemplo, na tropicália com o slogan “É proibido proibir”, e também gerou debates sobre revolução cultural-sexual. Observa-se, neste período, que as influências estrangeiras estavam sendo adaptadas nas pautas brasileiras referentes ao meio artístico e por movimentos sociais que atingiam a classe média e classe média alta. Segundo Diniz (2017, p. 22), através do “Milagre Econômico Brasileiro” ocorrido entre 1969 a 1973 no governo de Médici – período este também sendo relacionado aos “Anos de Chumbo” – “[...] discos, filmes e livros associados à contracultura estadunidense eram consumidos pela juventude cosmopolita de classe média, tendo em mente que boa parcela daquela juventude era secundarista ou universitária. [...]”. Porém, também no movimento estudantil, é possível apontar um rompimento com o modelo estrangeiro. Segundo Teles (1993, p. 60), as “[...] passeatas de protesto começavam nas universidades e terminavam nas ruas com barricadas, bombas molotov e bandeiras americanas incendiadas. [...]”.

As produções artísticas relacionadas à contracultura assim como ao tropicalismo direcionavam-se para uma constante busca por novas práticas estéticas, como pôde ser visto na *pop art* e seus desdobramentos, a arte conceitual, *happening* e *body art*. A arte

⁹⁷ Para compreensão maior dos diferentes caminhos tomados pelos adeptos da contracultura e guerrilheiros, ver Diniz (2020, p.2-7). Entende-se que nesta pesquisa foi apontado as diferenças entre as formas atuantes de luta, e não necessariamente sobre as práticas fora deste espaço, importante frisar que as ações não eram totalmente dicotômicas. Com isso parafraseando DINIZ (2020, p. 2): “[...] 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. [...]”

⁹⁸ Nas páginas 5 e 6, Diniz (2020) aponta para uma leitura com relatos sobre o assunto.

experimental se tornou “[...] um dos principais campos de manifestação radical da subjetividade e da construção de outras possibilidades de organização e criação [...]” (VARGAS, 2011, p. 5).

Na música, a contracultura esteve presente na produção do rock durante o final da década de 1960 e na década de 1970 através da representação visual dos artistas, nas letras e na criação de comunidades “alternativas” formada pelas bandas. Importante ressaltar que a produção artística relacionada a este movimento estava vinculada à indústria cultural, não somente no caso brasileiro, como também no estrangeiro.

CAPÍTULO 2

O Rock na década de 1970 e Novos Baianos com Baby Consuelo

Nesta parte da produção textual, pretende-se compreender o do rock no Brasil durante a década de 1970, visto o interesse mercadológico pelo gênero musical em paralelo à uma produção cultural marcada pela repressão militar. Para isto, discute-se a influência da contracultura no cenário do rock nacional e as propostas da indústria cultural para as novas ideias em que o rock se consolidava. Tendo como estudo de caso a banda Novos Baianos, será aqui observada a utilização das capas de disco como performance e a relação mais próxima entre músico e designers, herança também da relação que foi estabelecida pelo tropicalismo.

No tópico 2.1 é comentada, de maneira geral, a produção que estava sendo realizada na indústria fonográfica, focando principalmente no rock. Apresenta-se em 2.1.1 um desdobramento com enfoque na participação feminina no cenário do rock em carreira solo e em bandas.

No tópico 2.2., é aqui utilizada a metodologia proposta por Panofsky (2011) para análise da capa, contracapa e encarte dos discos dos Novos Baianos. É discutida a proposta desenvolvida pelo historiador da arte e a importância da arte visual utilizada no LP no rock.

Já no tópico 2.3., é comentada a participação do conjunto Novos Baianos no mercado fonográfico brasileiro. Para isso, buscou-se levantar informações em periódicos da época e entrevistas realizadas por terceiros para enriquecer o conteúdo desta pesquisa. É também evidenciada nesta parte do texto, a participação de Baby Consuelo nesta banda e a importância da cantora para esta produção musical.

2.1. O rock na década de 1970

Com o Ato Institucional nº 5 (AI-5) em vigor, mudanças significativas aconteceram no cenário político, como, por exemplo o fechamento do Congresso Nacional, dentre outras ações envolvendo o setor artístico marcado pela censura.⁹⁹ Este ato também resultou no exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil, que apontou, assim, para o fim do tropicalismo como era praticado.

⁹⁹ Importante comentar que a imprensa também passa por censuras do governo.

A década de 1970 apresentou um aumento expressivo de venda e consumo de aparelhos de comunicação de massa – por exemplo, a televisão –, produção fonográfica –LP e compactos – e do setor editorial, este “[...] amplamente beneficiado por políticas governamentais que favoreceram a importação de equipamentos e fabricação de papel, incrementando significativamente a produção[...]” (DIAS, 2000, p. 52). A respeito da indústria fonográfica, a ascensão de venda discos durante a década, apresentou números expressivos, exceto 1974 e 1975 quando os números apresentaram uma variação devido à crise do petróleo (DIAS, 2000). Assim, “[...] reestruturava-se um mercado cultural impulsionado pelo próprio Estado autoritário: a censura que impunha às especificidades de obras musicais, teatrais, visuais ou cinematográficas não impedia a generalidade da produção artística [...]” (DINIZ, 2017, p. 13).

Márcia Tosta Dias (2000) apresenta quatro fatores que permitiram a expansão da indústria fonográfica: a consolidação da música popular brasileira e o seu mercado com a venda de artistas da MPB; a consolidação do LP no mercado, apresentando para a indústria uma forma mais segura, e por vezes lucrativa, em manter um quadro de artistas que vendiam com regularidade; o forte mercado da música estrangeira, que encontra um espaço na indústria brasileira visto a censura de letras nacionais e a isenção do pagamento de impostos na circulação de mercadorias (ICM); e, por último, a interação da indústria cultural como facilitador de divulgação e comercialização de música popular, como o caso de trilhas sonoras de novelas e músicas que acompanham publicidades: “[...] Um claro sintoma desse *boom* foi o crescimento obtido no período pela gravadora Som Livre, da Rede Globo, produzindo essencialmente trilhas [...]” (DIAS, 2000, p. 59-60). Enquanto Vargas (2009, p. 6) também sugere que, além da produção de LP, a fita cassete este presente paralelo ao disco, podendo também ser outra forma de escutar as canções.

Vargas (2009) aponta que a ascensão de vendas de discos também esteve atrelada à produção fonográfica desenvolvida pela TV Globo, com discos de trilhas sonoras de novelas, assim como o sucesso de artistas brasileiros que cantavam em inglês, sendo alguns destes criados em estúdios e sustentados pelo marketing de gravadoras. Além destes produtos musicais de sucesso imediato, buscou-se manter um catálogo de artistas que “[...] alcançavam repercussão na crítica mais especializada e nos ouvintes de maior nível de escolarização [...]” (p. 5). O autor também sugere uma mudança no mercado fonográfico no final dos anos 1970, quando as grandes gravadoras conseguem se estabelecer no país, e muitos artistas “[...] já não conseguem oportunidades para

apresentação de trabalhos alinhados a procedimentos mais vanguardistas [...]” (p. 5), optando assim, no início dos anos 1980 para uma produção mais alternativa.

No que diz respeito ao rock, gênero este que ainda encontrava um espaço no mercado fonográfico, a TV ainda se encontra como um espaço de popularização do gênero musical e ascensão da MPB, porém acredita-se que foi nos anos 1980 que o rock ganha uma maior ascensão com o BRock.

Nota-se, na década de 1970, uma divergência de opiniões entre artistas atuantes em trilhas sonoras de novela. Os compositores que já estavam consolidados na cena durante os anos 1960, como Erasmo Carlos e Rita Lee¹⁰⁰, encontraram nas trilhas um mercado amplo para produção artística, enquanto outros artistas, como os Novos Baianos na década de 1970, apontavam esta prática como uma forma de “vender” canções e não necessariamente fazer música pela música. As emissoras de televisão “[...] acabam por incorporar interesses próximos ao das gravadoras de legitimar seu catálogo de contratados frente a um público mais exigente [...]” (VARGAS, 2009, p. 9), além da representatividade visual que foi sendo aprimorada nas performances de palco.

Para Marcos Napolitano (2010, p. 391) a produção mercadológica brasileira durante a década de 1970 pode ser dividida em duas fases. A primeira seria de 1969 a 1974 com “canção dos anos de chumbo” – canções estas que “[...] sublimou a experiência do medo e do silêncio diante de um autoritarismo triunfante na política [...]”. A segunda fase seria de 1975 a 1982 com a “canção da abertura” – “[...] tensão entre o imperativo conscientizante da esquerda e a expressão de novos desejos e atitudes dos setores mais jovens da classe média [...]”. Napolitano (2010, p. 394) aponta para a produção nordestina pautada na “[...] reflexão musical e poética sobre os dilemas da modernidade brasileira e as tensões entre o arcaico e o moderno [...]”, como, por exemplo, nas obras de Caetano Veloso e Gilberto Gil, enquanto a popularidade de compositores nordestinos como “Belchior, Ednardo, Alceu Valença, Zé Ramalho” que utilizam de elementos regionais nordestinos com releituras no *pop* em uma “[...] operação crítica e criativa acerca do impacto do moderno sobre o tradicional[...]”. O autor também cita nomes relacionados

¹⁰⁰ “[...] Também em esquema comercial intenso, a letra de Erasmo Carlos é hoje tema de telenovela em horário nobre. O Tremendão voltou aos palcos com a *pauleira* de verão, desta vez aceito por uma geração rockeira que nem sequer chegou a conhece-lo pelo apelido do qual o grisalho Erasmo agora acha graça. [...]”; A respeito de Rita Lee, é também comentado na matéria que “[...] suas músicas também aparecem em trilhas sonoras de novelas e vendem bastante em disco. [...]”. ZOBARAN, Sergio. Rock Enrow: Brasileiro, órfão, indigente, mas com um fã-clube imenso, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Ed. 355, 3 abr.1977, p. 9-13. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/158550>. Acesso em: 18 jul. 2021.

ao samba como Martinho da Vila e Paulinho da Viola que “reelaboraram a tradição urbana carioca” (p. 394).

Observa-se também um crescimento considerável de uma imprensa alternativa e a continuação de uma produção que já estava sendo realizada nos anos 1960. A Revista *Rolling Stone*¹⁰¹ aponta as seguintes produções na década de 1970: *A Tribo* em Brasília, *Orion* em Porto Alegre, *Grana* do Piauí, *Toke* de Aracajú, *Grifo* e *Patata* de São Paulo¹⁰².

Além da grande mídia continuar a sua produção sobre o rock e outros gêneros musicais, na década de 1970, surgiram revistas especializadas sobre rock, com um novo discurso ao que estava sendo utilizado anteriormente. Para o novo consumidor do rock, as informações mais pessoais de artistas são direcionadas pela grande mídia ou são deixadas em segundo plano pelas revistas especializadas, como, por exemplo, *Rolling Stones*, *Revista Rock*, *Jornal de Música e som*. Estas revistas buscaram ter, como enfoque de produção artística, uma escrita voltada para críticas musicais e uma maior discussão sobre aparatos técnicos utilizados em performances ao vivo. Segundo, Casadei (2013, p. 203), “[...] o próprio rock se apresentava como um gênero musical mais consolidado e, portanto, a identificação com o público se dava por meio de uma crítica musical mais sofisticada, em comparação ao período anterior e uma linguagem menos estereotipada. [...]”.

Os artistas que antes compunham a Jovem Guarda, aderem ao movimento da música romântica, a exemplo o cantor Roberto Carlos (SEVERIANO, 1998, p. 163), enquanto outros procuram espaço no mercado da música sertaneja, no caso de Eduardo Araújo – que posteriormente viria a ser chamado de “brega” – e no pop rock, como Erasmo Carlos. Já os artistas que antes faziam parte do tropicalismo, aderem à MPB, como Gal Costa, Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Ainda como uma prática realizada nas décadas anteriores, durante os anos 1970 artistas de outras partes do país encontram nos polos de produção do Sudeste – Rio de Janeiro e São Paulo¹⁰³ – um espaço para desenvolvimento artístico. Contudo, outras produções estavam sendo realizadas em outros estados do país. Como, por exemplo, a

¹⁰¹ CORAGEM em 73, Nova Consciência: A palavra. *Rolling Stone* (pirata), Rio de Janeiro, Ed. 36, 1973, p. 16. Disponível em: <<https://www.pedrarolante.com.br>>. Acesso em: 29 jul. 2021.

¹⁰² CORAGEM em 73, Nova Consciência: A palavra. *Rolling Stone* (pirata), Rio de Janeiro, Ed. 36, 1973, p. 16. Disponível em: <<https://www.pedrarolante.com.br>>. Acesso em: 29 jul. 2021.

¹⁰³ Além do rock, Tinhorão (1991) aponta que o tropicalismo através do eixo Rio de Janeiro e São Paulo criou “[...] um novo tipo de classe média de formação universitária, que, pelo acesso a níveis de informação cultural mais sofisticada (até então só acessível a pequenos grupos de intelectuais facilmente assimiláveis pelo poder), acabava entrando em conflito com a realidade global do país, pobre e subdesenvolvido. [...]” (p. 253).

produção da banda pernambucana Ave Sangria, álbum homônimo de 1974; a cena em Recife com Lula Côrtes, Laílson, Zé Ramalho,¹⁰⁴ entre outros (CÔRTEZ FILHO, 2019, p. 131); em Goiânia, por exemplo, com os grupos Capeta e Língua Solta (CÔRTEZ FILHO, 2019); em Curitiba com A Chave; e, em Porto Alegre com o grupo Bixo de Seda (ZOBARAN, 1977). Acrescenta-se também, a grande produção cultural na efervescente Salvador no início da década de 1970 com o cenário contracultural e udigrudi na produção das artes plásticas, cinema, poesia e música – como, por exemplo, os Novos Baianos, que encontraram na Bahia um espaço para o início de sua produção musical, mas, assim como outros artistas, optam por trazer o material artístico para a região Sudeste.

Segundo Groppo (1996), o rock no final dos anos 1960 cria consciência de que o gênero apresenta um passado. O autor levanta três vertentes que se tornaram populares em países estrangeiros (e que posteriormente tiveram releituras no Brasil), a saber: o *glitter rock*, a exemplo do conjunto Secos e Molhados; o *heavy metal*, tendo um aumento expressivo no Brasil somente nas décadas de 1980 e 1990; e rock progressivo, a exemplo do grupo Os Mutantes, que desenvolveu neste período uma sonoridade com influências de Yes e Gênesis, principalmente no álbum *Tudo foi feito pelo Sol* (1974) já sem Rita Lee. Aponta-se aqui, que o rock progressivo foi o gênero que obteve maior repercussão com artistas atuantes durante os anos 1970.

Com princípios semelhantes ao rock psicodélico, no rock progressivo o virtuosismo é explorado, todavia, neste novo conceito de produção musical a utilização de elementos da música erudita no rock é inserido pelos ingleses (CHACON, 1989), enquanto que, no caso norte americano, a fusão também ocorre pelo jazz, blues e R&B. (BAHIANA, 1973).

Ana Maria Bahiana (1973) comenta mais sobre este subgênero para o *Jornal do Brasil*, a respeito do erudito, é apontado pela mesma:

[...] Erudito, agora não mais como sinônimo de música careta-do-papai, mas sim com modelo de pureza, universalismo, sensibilidade e integridade estética que todo o movimento parecia pedir [...] sua própria natureza revolucionária que rejeito violentamente a música da geração anterior [...] leva-o agora a digerir completamente a antes intocável música clássica [...]. (BAHIANA, 1973).¹⁰⁵

¹⁰⁴ Como por exemplo a produção fonográfica de *Satwa* realizada por Lula Côrtes e Laílson (Rozenblit, 1973) e *Paêbirú* entre Lula Côrtes e Zé Ramalho (Rozenblit, 1975).

¹⁰⁵ “[...] os elementos clássicos vieram para ficar, como também existem dois modos de se aproximar deles: ou diretamente, como os músicos europeus preferente fazer, ou via jazz, como as bandas americanas que fazem um tipo de trabalho fundindo a vanguarda erudita, o free jazz e o rock – é o caso dos Mothers of Invention, de Frank Zappa.” BAHIANA, Ana Maria. Pop/Clássico: Um casamento natural. *Jornal do*

A crítica musical aponta a canção “In My Life” dos Beatles datada de 1966, como uma das primeiras canções a utilizar o rock com a música erudita através do solo realizado pelo cravo. Outras canções do grupo “For no one” e “Eleanor Rigby” se utilizam da mesma ferramenta musical. Um interessante apontamento realizado nesta reportagem é sobre a criação, a partir de 1967, no cenário londrino, da *head-music*, se referindo a “[...] música para a cabeça, para o intelecto expandido por novas experiências químicas ou existenciais. [...]”. A jornalista aponta ainda, na mesma reportagem, alguns exemplos de bandas praticantes de progressivo no início da década de 1970, no entanto, segundo a mesma, a lista é “incompleta e parcial: a cena do rock é bem mais rápida e mutável que a capacidade de se obter dados sobre ela.”. Dentre os artistas internacionais citados por Bahiana (1973), destaca-se: Amon Duul, Curved Air, Electric Light Orchestra, Emerson Lake & Palmer, Focus, Frank Zappa, Genesis, Grimms, Jethro Tull, John Lord e King Crimson.

A proposta do rock progressivo apresenta uma ruptura maior em relação aos subgêneros anteriores dentro do rock. Através de álbuns conceituais e canções maiores do que o padrão de até quatro minutos, as temáticas das canções, no caso internacional expressam abertamente críticas sociais¹⁰⁶, enquanto que no Brasil, durante os anos 1970, as letras ainda estabeleceriam um padrão parecido com o que estava sendo produzido no rock psicodélico, utilizando assim, do jogo de palavras nas canções por influências de um tropicalismo tardio, temáticas envolvendo natureza, misticismo, amor romântico, vida em comunidade e psicodelismo.

Para Tinhorão (1991, p. 249), esta “música cabeça” ou “rock cabeça” representou uma divisão entre ouvintes de rock por dois planos, sendo eles, o “[...] rock sofisticado dos Beatles consumido pelas camadas mais altas, e sua diluição comercial, dirigida às camadas mais amplas pelo iê-iê-iê de Roberto Carlos [...]”. Observa-se assim, uma

Brasil, Rio de Janeiro, Ed. 195, 20 out. 1973. Caderno B, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/93876>. Acesso em: 19 jul. 2021

¹⁰⁶ Em entrevista para Caetano Veloso, Roger Waters, um dos fundadores da banda Pink Floyd, comenta sobre a modificação de letras das canções no rock: “[...] você falou sobre o rock’n’roll inglês e eu geralmente falo sobre The Beatles, quando os Beatles fizeram Sargent Pepper, eles começaram a escrever com a voz que se sentia verdadeira em relação à própria experiência deles, então um pouco antes a música popular era apenas um homem sentado num piano escrevendo letras e entregando para garotas bonitas cantarem. Mas os Beatles de repente perceberam que: ‘podemos cantar sobre solidão sobre como nossas vidas são, sobre Penny Lane e Strawberry Fields e saúde mental, e qualquer coisa. Então eles abriram um fabuloso portal de sonhos para todo o resto de nós, quase de mão única e essa é a tradição da qual eu venho, casada com Woody Guthrie ou Huddie Ledbetter [...]’. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uWWRsUPJ0ME>>. Acesso em: 28 jul. 2021.

mudança do público ouvinte de rock no final da década de 1960 para a década seguinte, onde esta nova audiência era oriunda da classe média.

Já Ulhôa (2003, p. 50), comenta sobre a década de 1960 e a utilização da guitarra de duas maneiras distintas: de um lado, sendo propagada pela música de massa produzida pelo movimento da Jovem Guarda, enquanto que em outra direção, este instrumento era utilizado no Tropicalismo, com uma produção mais restrita. Estas duas propostas musicais, como foi comentado anteriormente, tinham como influência sonora e visual a de The Beatles, respectivamente, a primeira e a segunda fase. Na década de 1970, a segmentação do mercado fonográfico brasileiro foi aprofundada através da “[...] consolidação da indústria cultural (expansão do mercado de discos, ampliação da população consumidora, implantação de estúdios de gravação, facilidades de crédito, barateamento de equipamentos, etc.) [...]”.

Na década de 1970, uma nova imagem de rebeldia ganhou espaço distanciando-se da proposta da Jovem Guarda. O novo discurso desenvolvido carregou a não aceitação do artista com relação ao sistema empresarial da indústria, não a reconhecendo apesar de fazer parte dela. Diminuíram-se o interesse e a participação de conjuntos de rock em festivais da canção,¹⁰⁷ tornando-se estes mais presentes em quadros de programas de TV para calouros, como, por exemplo, a “Buzina do Chacrinha”. Houve também um maior interesse empresarial e de músicos, para a realização de festivais similares com os desenvolvidos no cenário internacional¹⁰⁸.

Nos anos 1960, o circuito dos bailes que surgiram durante o auge da Jovem Guarda deu lugar para a realização de shows ao vivo com influências da contracultura. Nesta perspectiva, o conceito de baile, citando o caso do Rio de Janeiro, muda a sua proposta e passam a serem realizados nos subúrbios cariocas. Em matéria de Julio Hungria e Ana Maria Bahiana intitulada “O mercado obscuro da música no subúrbio” (1973) para o *Jornal do Brasil*,¹⁰⁹ é comentado sobre uma certa segmentação na prática musical entre

¹⁰⁷ Durante a década de 1960 houveram cinco edições do Festival de Música Popular Brasileira pela TV Record, sendo a primeira pela TV Excelsior (1965-1969); O Festival Internacional da Canção apresentou sete edições (1966-1972) sendo a primeira pela TV Rio e cinco pela TV Globo. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Festivais_de_M%C3%BAsica_Brasileira>. Acesso em 02 ago. 2021.

¹⁰⁸ “[...] Vários festivais foram produzidos, entre os quais o Festival de Guarapari, Concerto Pirata, Dia da Criação, Festival Kohoutek, e o Festival de Águas Claras. Bandas como O Terço, Novos Baianos, Casa das Máquinas, Som Imaginário, entre outras, traduziram os ideais de artistas ingleses e norte-americanos para uma realidade brasileira que viva sobre o estigma da repressão e censura ocasionada pela ditadura militar [...]” (SAGGIORATO, 2012, p. 296).

¹⁰⁹ HUNGRIA, Julio e BAHIANA, Ana Maria. O mercado obscuro da música no subúrbio, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Ed. 226, 20 nov. 1973. Caderno B, p. 10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/95773>. Acesso em: 18 jul. 2021.

moradores da Zona Sul e do subúrbio. Segundo a reportagem, enquanto a Zona Sul realiza concertos de rock aos sábados e segunda à meia noite, no subúrbio, se popularizam eventos em que, segundo alguns músicos, eram executadas “músicas caretas”, músicas estas que podem ser definidas como “[...] canções fáceis, de trilha de novelas ou da parada de sucessos, interpretadas da forma mais idêntica possível ao original, escolhidas e programadas segundo um critério rigoroso de preferência [...]”. Pinheiro (2019) também aponta para estas diferentes práticas, com apresentações de rock realizadas em situações precárias em espaços ao ar livre ou em circuitos universitários, e os bailes mais direcionados à *black music* e às discotecas.

As gravadoras nesta década ainda apresentavam projetos de trabalho inferiores com os artistas que tinham interesse de desenvolver o rock, com exceção, das produções que já estavam em alta, como, por exemplo, Erasmo Carlos, Rita Lee e Wanderléa. As diferentes propostas de performance eram realizadas em um cenário ainda rudimentar e desatualizado, se comparado com as propostas norte americanas e britânicas. Os problemas de aparelhagem e de técnicos também eram constantes, tendo somente nas décadas seguintes mudanças significativas. Este cenário pode ser observado pela fala de Baby Consuelo – hoje Baby do Brasil – a seguir em entrevista para o Museu da Imagem e do Som (2018). A cantora aponta os problemas técnicos que eram recorrentes durante a década de 1970, e comenta sobre a importância de Byington, pertencente à gravadora Continental, para o cenário musical do período em questão.

[...] No início das gravadoras era tudo “maconheiro, doidão, não vai dar para conversar com esses caras”, era um medo um incrível mas deu certo. Byington que era da Continental, fantástico, o cara tinha uma cabeça... já de Londres, que já estava acostumado com os malucos lá de fora, que eram bem piores e tudo mais. [...] Aquele tempo para você ter ideia não tinha monitor, não tinha retorno de voz [...] Toda aquela geração teve calo na corda vocal, eu graças a Deus encontrei o doutor Pedro Bloch¹¹⁰ que tirou o meu calo com sons, porque você começa a berrar né? Quem trouxe o som para cá foi uma galera chamada Ray e Andie, quando Caetano e Gil voltaram pro Brasil do exílio e trouxeram o equipamento. E eles alugaram para todos nós [...] Era um tremendo desafio, então às vezes você ensaiava bastante pra cantar no espiritual mesmo, você bota o dedo no ouvido, tenta não ficar rouco [...] E as gravadoras tinham os seus medos, a gente também lidava com muita caretice [...] (Baby do Brasil, 2018).

¹¹⁰ Paralelo a sua atuação na dramaturgia, como, por exemplo, as peças LSD (depois de vetada tendo o nome de ???), O contrato azul e Dona Xepa, Pedro Bloch também é reconhecido pela sua atuação como médico foniatra. Informação disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa397530/pedro-bloch>>. Acesso em: 28 jul. 2021.

Segundo Vargas (2009, p. 2), uma linha do rock, influenciada pelo tropicalismo, continuou a realizar uma “linha experimental na música popular”, atuando “dentro das estruturas midiáticas da canção”, em que tal experimentalismo foi utilizado dentro da mídia como “fórmulas” de sucesso. O autor destaca a produção de “Walter Franco,¹¹¹ Secos & Molhados, Jards Macalé, Tom Zé, Novos Baianos” como um dos exemplos desta prática. É possível também notar que o instrumental e o virtuosismo ganham mais espaço no início da década em virtude do progressivo e do psicodélico. Através da popularização da distorção da guitarra, um novo sentido para a voz começa a ser desempenhado, tendo em seu primeiro momento uma voz mais “rasgada” frisando a rebeldia.

Entram em ascensão, na indústria fonográfica internacional e brasileira, o reggae e o disco, sendo ambos os gêneros musicais explorados no mercado, nos bailes e discotecas. Além disso, ocorreu também a popularização da figura de Rita Lee em carreira solo e Raul Seixas¹¹² com letras e críticas a valores sociais.

A fala de Baby Consuelo, a seguir, cita diversos pontos que foram nesta pesquisa discutidos. É comentada sobre a “bolha” musical e a não relação entre a sua produção musical para com o interesse mercadológico. É válido também notar um certo questionamento da cantora em relação ao jornalista, apontando este como uma figura que não entende necessariamente sobre a produção do rock. Diferente do que era realizado na década anterior, alguns artistas nos anos 1970 questionaram o mercado fonográfico e os meios de comunicação, tendo alguns deles procurado não estabelecer uma produção para os mesmos, como, por exemplo Baby que, em um tom de deboche, comenta sobre canções para novela – músicas estas que, segundo o grupo que a cantora fazia parte, eram consideradas caretas.¹¹³ Para Resende (2018, p. 31) a produção do rock na década de 1970, busca uma afirmação constante de “caráter subversivo e transgressor” assim como uma “atitude rebelde e de recusa à indústria cultural”.

Nosso caso é o seguinte, nós fomos morar em São Paulo, que é onde nós encontramos realmente todo o apoio, tanto no sentido do pão nosso de cada dia, como no sentido de shows e público, de aceitação... Porque você sabe que no Rio de Janeiro, existe uma panela em que eles

¹¹¹ “[...] As letras e entonações de Walter Franco e as composições de Tom Zé são exemplos dessa luta semiótica tratada, no fundo, como recusa das linguagens tradicionais da canção popular – e não das tradição – em prol de tentativas de inovação, exercícios de novidades que poderiam ampliar a percepção da sociedade. [...]” (VARGAS, 2009, p. 12).

¹¹² Alguns dos discos realizados por Raul durante a década de 1970: *Krig-Há, Bandolo!* (1973), *Gita* (1974), *Novo Aeon* (1975), *Há 10 mil anos atrás* (1976), *O dia em que a terra parou* (1977) e *Raul Rock Seixas* (1977). Disponível em: <<https://www.immub.org/artista/raul-seixas>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

¹¹³ “[...] Dar autorização para uma música entrar na trilha sonora de alguma novela? Não podia. Novela estava por fora. [...]” (AGUIAR, 2020, p. 168).

conseguem boicotar o artista [...] Por isso que quando nós voltamos para o Rio, você vê, o pessoal que sabe que nós não temos música na novela, nem na praça, nem no rádio [...] e vem aqui nos prestigiar porque sabe da nossa boa qualidade e da nossa categoria. Entendeu? Você não ouve falar da gente, mas a gente tá aí vivo ó [...]. (Baby Consuelo, 1978).¹¹⁴

Encontrou-se, nos anos 1970, uma produção expressiva da cena musical, com grande quantidade de músicos, no entanto, em alguns casos, as produções são pontuais, apresentando às vezes poucos LPs ou somente compactos. Dentre as bandas encontradas na década de 1970, destaca-se a produção de Som Nosso de Cada Dia,¹¹⁵ Módulo 1000,¹¹⁶ A Barca do Sol,¹¹⁷ Casa das Máquinas,¹¹⁸ O Terço,¹¹⁹ Som Imaginário,¹²⁰ A Bolha,¹²¹ Recordando o Vale das Maças,¹²² Moto Perpétuo,¹²³ Terreno Baldio,¹²⁴ como rock rural, destaca-se o trio Sá, Rodrix & Guarabyra¹²⁵.

2.1.1 A atuação de mulheres

Nota-se na década de 1970, uma diminuição considerável de mulheres atuantes no rock. Se no primeiro momento, ainda que em produção menor, as mulheres encontravam espaços para atuações com letras românticas, na década de 1970, a sonoridade do rock se volta, em alguns momentos, para um interesse mais instrumental e virtuosístico. Com o advento do rock progressivo, que passou a utilizar prioritariamente

¹¹⁴ Viniltube TV Novos Baianos 1978 entrevista. Disponível em: <<https://youtu.be/Y76QzSQx9cs>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

¹¹⁵ Durante os anos 1970, produziram o disco *Snegs* (1974) e o disco *Som Nosso* (1977). Disponível em: <<https://immub.org/artista/som-nosso-de-cada-dia>>. Acesso em: 23 jul. 2021.

¹¹⁶ A banda apresentou o disco *Não fale com paredes* pela Top Tape em 1972. Disponível em: <<https://immub.org/album/nao-fale-com-paredes>>. Acesso em: 23 jul. 2021.

¹¹⁷ Durante a década de 1970, foi produzido: *A barca do Sol* de 1974 pela Continental, *Durante o verão* em 1976 pela Continental, e, *Pirata* de maneira independente em 1979. Disponível em: <<https://immub.org/artista/a-barca-do-sol>>. Acesso em: 23 jul. 2021.

¹¹⁸ O conjunto apresentou durante a década de 1970 três produções realizadas pela Som Livre: *Casa das Máquinas* (1974) – com formação de: Netinho, Aroldo, Carlos Geraldo, Pisca e Pique –; *Lar de Maravilhas* (1975) – com os integrantes Netinho, Aroldo, Carlos Geraldo, Pisca e Marinho –; e, *Casa de Rock* (1976) – com a formação: Simbas, Pisca, Marinho, Marinho e Netinho –. Disponível em: <<https://www.immub.org/artista/casa-das-maquinas>>. Acesso: 29 jul. 2021.

¹¹⁹ A respeito da produção realizada durante a década de 1970, foram encontrados os seguintes discos: *Terço* (1970), *Terço* (1972), *Criaturas da Noite* (1975), *Casa Encantada* (1976) e, *Mudança de Tempo* (1978). Disponível em: <<https://immub.org/artista/o-terco>>. Acesso: 29 jul. 2021.

¹²⁰ Durante a década de 1970, este grupo instrumental, acompanhou alguns artistas, como, por exemplo, Gal Costa e Milton Nascimento no Teatro Opinião. Encontra-se como produção fonográfica três álbuns pela Odeon: *Som Imaginário* de 1970 e 1971, e, *Matança do Porco* de 1973. Disponível em: <<https://immub.org/artista/som-imaginario>>. Acesso: 29 jul. 2021.

¹²¹ *Um passo à frente* (1973) e *É proibido fumar* (1977) foram os álbuns encontrados de produção durante os anos 1970. Disponível em: <<https://immub.org/artista/a-bolha>>. Acesso: 29 jul. 2021.

¹²² Disco *As crianças da nova floresta* de 1977. Disponível em: <<https://immub.org/artista/recordando-o-vale-das-macas>>. Acesso: 29 jul. 2021.

¹²³ LP *Moto Perpétuo*, 1974. Disponível em: <immub.org/artista/moto-perpetuo>. Acesso: 29 jul. 2021.

¹²⁴ LP *Terreno Baldio*, 1976. Disponível em: <immub.org/album/terreno-baldio>. Acesso: 29 jul. 2021.

¹²⁵ *Passado, presente e futuro* (1972) e, *Terra* (1973). (RESENDE, 2018 p. 189).

de artifícios instrumentais como característica, as linhas vocais começaram a ter menos “importância” no processo de produção artística, fazendo assim com que a utilização das vozes, principalmente femininas, reduzissem consideravelmente.

Segundo Suárez (2003), algumas dificuldades também atravessam músicos do sexo masculino, como, por exemplo, questões econômicas, todavia, não necessariamente as causas para um número relativamente menor de mulheres na música popular está associado somente ao poder econômico. Segundo a autora, é possível observar impedimentos ideológicos que contribuíram para dificuldade impostas nas atividades musicais realizadas por mulheres. Utilizando como referencial teórico Phillip Tagg (1989) e Lucy Green (1997), Suárez (2003) comenta os diferentes papéis em que a mulher se insere nas performances musicais:

[...] Ao observar o rock pelo ponto de vista do gênero, observa-se que este fenômeno apresenta a participação eminentemente masculina, onde a maioria dos grupos de rock são compostos por homens, e quando se tem a presença da figura feminina, ela está relacionada ao papel tradicional de cantora. (SUÁREZ, 2003, p. 14) (tradução minha)¹²⁶

Partindo do pressuposto da dominação masculina, Saffioti (2011, p. 45) aponta para o conceito do patriarcado, aspecto também observado nesta pesquisa. Dentre várias instâncias que o termo patriarcado pode ser aplicado, a utilização de gênero como um símbolo cultural pode ser “evocador de representações”, assim como, abre “conceitos normativos como grade de interpretação de significados”.

[...] Colocar o nome da dominação masculina – *patriarcado* – na sombra significa operar segundo a ideologia patriarcal, que torna *natural* essa dominação-exploração. [...] À medida que as (os) teóricas (os) feministas forem se desvencilhando das categorias patriarcais, não apenas adquirirão poder para nomear de *patriarcado* o regime atual de relações homem–mulher, como também abandonarão a acepção de poder paterno do direito patriarcal e o entenderão como direito sexual. [...] (SAFFIOTI, 2011, p. 56), (grifo da autora).

Indo além do conceito da música, Green (1997) na introdução de seu livro, ressalta a estrutura social em que o patriarcalismo está presente, estrutura esta que atua nas relações de poder – podendo estar associadas, por exemplo, aos poderes econômicos, psíquicos e discursivos – e na balança desigual de divisão de atividades entre homens e mulheres. Além desta questão, o patriarcalismo condiciona os papéis e características em

¹²⁶ “[...] Pero al observar este fenómeno desde el punto de vista de género se pone de manifiesto su carácter eminentemente masculino. En la mayor parte de los grupos todos sus componentes son hombres y, en el caso de que haya alguna mujer, suele situarse en el tradicional rol femenino de cantante. [...]” (SUÁREZ, 2003, p. 14)

que os gêneros devem atuar. É levantada aqui a ideia de que o patriarcalismo também auxilia na ideia dicotômica de gênero, não se apoiando assim, em conceitos além da divisão binária, como também na possibilidade de transição e comunicação entre as duas lacunas (TORRAS, 2007).¹²⁷

Até o final da década de 1960, a mulher no rock estava relacionada principalmente à função de cantora, não necessariamente de instrumentista como foi possível encontrar em décadas seguintes. Surgiram em meados dos anos 1980, bandas que apresentaram mulheres como uma de suas integrantes, por exemplo, Bacamarte e Blitz, como também, formações totalmente femininas, a exemplo de Sempre Livre, Afrodite se quiser e o punk desenvolvido pelas Mercenárias (ROCHEDO, 2018). Já na década de 1990, surge uma nova proposta no cenário underground, com a cena punk desenvolvida pelo movimento *riot grrrl* que contou com participações femininas significativas no vocal e instrumental.

Entretanto, dentre as participações femininas encontradas durante os anos 1970, é importante ressaltar o rock rural na produção de Luli & Lucina, como, por exemplo, o compacto *Flor Lilás* desenvolvido por Lucina pela Som Livre (1972) e *Luli & Lucina* de 1979.

Outra dupla de importância para o início da década de 1970 foram Rita Lee e Lucinha Turnbull com o projeto de álbum homônimo *Cilibrinas do Éden*, de 1972. Lucinha também acompanhou durante um período, Rita no conjunto Tutti Frutti iniciado no ano seguinte. Ainda no círculo social de Rita, Suely Chagas foi uma figura importante na década de 1960, visto o seu trabalho com Lee no grupo vocal The Teenage Singers, como também no trabalho Suely e Os Kantikus. Iniciado após o período que Suely havia

¹²⁷ “[...] Existem muitos corpos diferentes, mas resistimos que ninguém escape de ser (de) homem ou (de) mulher: duas possibilidades únicas para um grande número de materializações corporais diversas. Ou, de fato, uma única possibilidade, na medida em que esse par é apresentado como contrário e complementar. Ou você é uma mulher ou um homem, você pertence a uma das duas categorias e você participa irrevogavelmente de uma maioria substancial de seus mais atributos de definição (enquanto o outro é definido pela falta deles). Ser categorizado como mulher e faltar dois dedos do pé esquerdo faz com que você *menos mulher* em *menor* grau do que se você tivesse que sofrer uma mutilação de mama, por exemplo: ambos são partes do corpo, mas uma tem um poder de identidade sexual maior que outra, é considerada uma *marca* de feminilidade. [...]” (Grifo da autora, Tradução minha). “[...] Hay muchos cuerpos distintos pero nos resistimos a que ninguno escape a ser (de) hombre o (de) mujer: dos únicas posibilidades para una enorme cantidad de materializaciones corporales diversas. O, en realidad, una sola posibilidad en tanto que ese par se presenta como contrario y complementario. O se es mujer o se es hombre, se pertenece a una de las dos categorías y se participa irremisiblemente de una mayoría substancial de sus atributos más definitorios (en tanto que el otro se define por la falta de ellos). Estar categorizada bajo la etiqueta mujer y que te falten dos dedos del pie izquierdo te hace *menos mujer* en *menor* grado que si has tenido que sufrir una mutilación mamaria, por ejemplo: ambas son partes del cuerpo pero una posee un poder identitario sexual mayor que otra, es considerada una *marca* de feminidad. [...]” (TORRAS, 2007, p. 12)

estudado fora do Brasil, nesta segunda produção, foi possível encontrar um compacto simples do grupo onde apresentam-se influências do tropicalismo e da psicodelia

A figura de Rita Lee, que no primeiro momento, ganhou popularidade em Os Mutantes, desvinculada deste grupo, teve seu trabalho solo direcionado para o rock e pop-rock, atuando também com outros conjuntos, como, por exemplo, Tutti Frutti. As letras de suas canções tinham como temas o imaginário romântico, sexo e sobre o corpo da mulher – sem necessariamente a colocar como símbolo sexual – temas estes, que ainda eram um tabu para a indústria musical. Nos anos 1980, Rita iniciou uma parceria musical de grande importância para a sua carreira com o seu companheiro Roberto de Carvalho. A respeito da produção fonográfica na década 1970, Rita ainda nos Mutantes realizou dois álbuns solo, sendo eles *Build Up* (1970) e *Hoje é o primeiro dia do resto da sua vida* (1972). Já com Tutti Frutti, foram produzidos os álbuns *Atrás do porto tem uma cidade* (1974), *Fruto Proibido* (1975), *Entradas e Bandeiras* (1976) e *Babilônia* (1978).

Com poucas músicas lançadas em compactos simples ou produção de um único LP, foi encontrado o trabalho de algumas bandas de rock progressivo e psicodélico que apresentavam mulheres em sua formação, dentre elas, é possível mencionar: Equipe Mercado, O Bando, Perfume Azul do Sol e A tribo.

Equipe Mercado foi um grupo formado no Rio de Janeiro por Diana, Leugruber, Ricardo Ginsburg, Stul, Carlos Graça e Ronaldo Periassu. Na década de 1970 o grupo apresentou grande influência do rock psicodélico com passagens significativas pelo gênero musical apesar de pouco material fonográfico. Da Equipe Mercado surgiu o trabalho da dupla Diana & Stul. Acompanhados do conjunto Talismã, foi possível encontrar a gravação de um compacto simples pela RCA Victor (1972) com as canções “Ai que dor” de Diana e Ronaldo Periassu, e “Não é preciso correr” de Stul.¹²⁸

A cantora Marissa Fossa, do conjunto O Bando formado em São Paulo, apresentou um álbum de mesmo nome, gravado em 1969, com uma sonoridade próxima do progressivo e apresentou também grandes influências do psicodélico. Não foi possível encontrar muitas informações acerca da artista, entretanto, destaca-se a sua participação, por exemplo, na canção “Masculino, Feminino” (1971) de Erasmo Carlos, como também em “Flores do Mato” do trio Sá, Rodrix & Guarabyra, (1972) canção presente na série *Jerônimo, o herói do sertão* produzida pela TV Tupi do Rio de Janeiro.

¹²⁸ Informação disponível em: <http://www.dianadasha.com/clipping/diana_stul/diana_stul.html>. Acesso em: 03 out. 2021.

Ana Guedes – vocais e piano – junto com Benvindo,¹²⁹ produziram o disco *Nascimento* (1974), único fonograma gravado pela banda Perfume Azul do Sol. O disco apresentou as diversas influências que estavam atravessando o rock no período, assim, elementos do rock rural, progressivo e psicodélico estão presentes nas propostas musicais desenvolvidas no disco. As letras das canções, também de autoria de Ana Guedes, refletem sobre o misticismo, a era de aquário, e outros temas que influenciaram o cenário psicodélico, como, por exemplo, a estrada.

Joyce Moreno também apresentou influências do rock progressivo e psicodélico em fusão com o jazz na banda A Tribo,¹³⁰ na qual contou com a participação de Toninho Horta, Nelson Ângelo. Novelli, Naná Vasconcelos e Nenê.

Ressalta-se também, a produção de Luiza Maria em *Eu queria ser um anjo*. Este disco apresenta elementos importantes para o que estava sendo construído no rock nacional da década de 1970. As influências do rock psicodélico e progressivo do cenário internacional, ganham espaço junto ao que estava sendo produzido na MPB. Estas influências são apresentadas principalmente nos arranjos das canções.

2.2. A representação nas capas de disco

Nesta pesquisa, as capas, contracapas e encartes de disco dos Novos Baianos, auxiliaram no entendimento da trajetória da banda. Neste contexto, entendeu-se que o encarte do disco seria mais um tipo de performance exercido pelo grupo, para além da ideia de apresentação em shows ao vivo.

Através desta perspectiva, foram observados: o cenário em que as fotografias dos discos foram registradas e onde os integrantes estavam inseridos; a pose e a vestimenta

¹²⁹ “[...] O guitarrista do Perfume Azul era o Jean, o mesmo da minha primeira banda em SP, a Enigmas. Ele me chamou para gravar o baixo e eu fui. Isso foi um pouco antes do Snegs [álbum da banda Som Nosso de Cada Dia], inclusive. As músicas eram todas da Ana Maria, vocalista, e do Benvindo. Era uma coisa muito louca, uma mistura bem psicodélica. [...]”. Entrevista: Pedro Baldanza (Som Nosso de Cada Dia). Disponível em: <<http://rockprogressivo.esy.es/entrevista-pedro-baldanza-som-nosso-de-cada-dia/>>. Acesso em: 04 jun. 2021.

¹³⁰ “[...] a Tribo nasceu em 1970. Eu Nelsinho, Novelli e Naná Tínhamos chegado do México, onde fazíamos parte do conjunto "Sagrada Família", liderado por Luis Eça (Novelli também vinha do México mas pertencia a outro grupo). Eu e Nelsinho nos casamos junto com o Novelli e a Luci, mulher dele, no mesmo dia e os quatro alugamos um apartamento enorme no Jardim Botânico. Toninho Horta ainda estava em Minas e queria vir morar no Rio. Nós o convidamos para vir morar e trabalhar com a gente. Mais ou menos na mesma época o Naná teve um convite do Gato Barbieri para trabalhar com ele na Europa e foi embora. Para substituí-lo, chamamos o Nenê, baterista gaúcho radicado em São Paulo, que veio também morar com a gente. De modo que A Tribo era antes de tudo uma comunidade. Durou até fins de 71, quando a necessidade de grana se fez maior. Todas as mulheres da comunidade, inclusive eu, engravidaram. Nelsinho, Novelli e Toninho foram trabalhar com a Elis que era um "gig" muito bem paga na época. Nenê voltou pra São Paulo (mas trabalharia anos depois com Elis no show Falso Brilhante) [...]”. Disponível em: <<https://www.joycemoreno.com/joyce-moreno-%E2%80%93-entrevista-4.html>>. Acesso em: 29 jul. 2021.

feminina e masculina; a produção escrita e visual dos discos, sendo de importância aqui a utilização do conceito de Iconografia e Iconologia desenvolvido por Panofsky (2011); os artistas envolvidos na escrita das contracapas e encartes; e o contexto histórico em que o conjunto estava inserido.

Como foi comentado anteriormente, no rock, a vestimenta possui um papel de notabilidade, tendo em alguns casos um estilo adquirido pelo ouvinte através da proposta visual do artista. No caso da trajetória de os Novos Baianos, diversas tendências de vestuário são representadas pelos integrantes nas diversas fases de performance durante a década de 1970.

O consumo, além da escuta musical, é identificado na comercialização de itens que envolvam o lado visual do artista, sendo possível destacar a venda de itens como, pôsters, revistas, camisas, botons. Essa comercialização do visual também pode estar presente na televisão, em filmes e em clipes. Entende-se que as imagens do rock são vitais “para a formação de gostos culturais para a dança, moda e comportamento” sendo estas impossíveis de serem realizadas sem a combinação do rock com a imagem (COVACH e FLORY, 2018, p. 21).¹³¹

Corroborando com a proposta de Resende (2015; 2016), capas, contracapas e encartes de discos no rock são importantes elementos de estética, identidade, “performance inscrita” (RESENDE, 2016, p. 12), assim como, prática, construção e o fazer musical (RESENDE, 2015). Nota-se que, além do design, o encarte do disco apresenta “[...] informações importantes sobre seu conteúdo e dados para serem vistos, lidos e percebidos em complemento às canções gravadas. [...]” (VARGAS, 2013, p. 3).

Ao estudar o “simbolismo” nas capas de álbuns, buscou-se abordar estas imagens como elemento de memória da prática musical, através deste trabalho colaborativo

¹³¹ “[...] Várias formas de mídia baseada em vídeo - incluindo televisão, filmes e videoclipes - permitiram que os músicos de rock alcançassem o público tanto visual quanto auditivamente. Assim, as imagens do rock têm sido vitais para a formação de gostos culturais pela dança, moda e comportamento que não teriam sido possíveis sem a combinação da música rock com a imagem em movimento. Embora o ouvinte comum muitas vezes tenha experiência com os aspectos visuais do rock, ao estudar rock em um ambiente acadêmico é informativo considerar a relação entre música e imagens. Por exemplo, ao assistir a uma apresentação musical em vídeo, é importante observar se os músicos tocam ao vivo ou dublando uma faixa de áudio pré-gravada [...]” (tradução minha) “[...] Various forms of video-based media – including television, films, and music videos – have enabled rock musicians to reach audiences visually as well as aurally. Thus, images of rock have been vital to the formation of cultural tastes for dance, fashion, and behavior that would not have been possible without the combination of rock music with the moving image. Although the average listener often has experience with the visual aspects of rock, when studying rock in an academic setting it is informative to consider the relationship between music and images. For one, when viewing a musical performance on video it is important to observe whether the musicians perform live or lip- synch to a prerecorded audio track. [...]” (COVACH e FLORY, 2018, p. 21)

desenvolvido entre músicos e artistas visuais. Todavia, este objeto também deve ser visto como um “produto cultural” de interesse do artista, da gravadora e do produtor com o intuito de se tornar um elo “produtor de sentido, um mediador criativo ou uma mídia visual”. (VARGAS, 2013, p. 3).

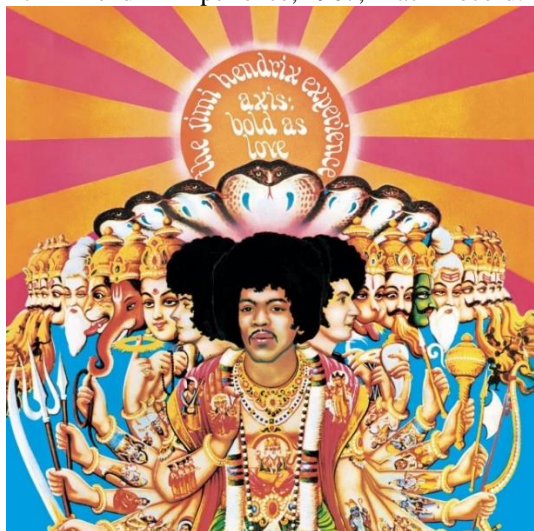
Segundo Green (1997), para pensar a imagem que é proposta pelo artista, não se deve focar a análise somente na estratégia de marketing que envolve, por exemplo, o vestuário e estilo desenvolvido pelo profissional, mas sim pensar no contexto em que esta música está sendo produzida e distribuída, além do contexto de sua recepção, o qual também afeta a compreensão e interpretação musical. Nas palavras de Lucy Green (1997, p. 7), “[...] quando ouvindo música, não podemos separar a nossa experiência dos significados inerentes inteiramente de uma maior ou menor concepção do contexto social em que é acompanhado de sua produção, distribuição ou recepção. [...]”.¹³²

Ainda no início do rock, assim como citado anteriormente, no caso norte-americano o gênero ganha rápida popularidade na década de 1950 através do cinema. Segundo Jones e Sorger (1999), nesta época, devido ao marketing realizado para os filmes, as capas de álbuns eram referentes aos filmes ou veiculavam o rosto do artista. Diferentemente do que foi desenvolvido na década anterior, a partir da década de 1960, algumas bandas se aproximaram do processo de produção do disco e artistas adquiriram uma relação mais próxima aos artistas visuais. Esta relação modificou o design das capas de disco, visto um maior diálogo com a produção.

Com a rápida popularidade do rock psicodélico na segunda metade da década de 1960, tendo como a influência o movimento hippie da contracultura, os artistas visuais contribuíram para um novo vocabulário visual da apresentação do rock, com explorações de novos recursos e combinações com utilização de fotografia, ilustração, pintura e colagens (fig. 15). No Brasil, foi possível identificar esta prática sendo realizada de maneira expressiva, durante as décadas de 1960 e 1970, por artistas do rock, psicodélico e progressivo (fig. 16), no tropicalismo e na MPB.

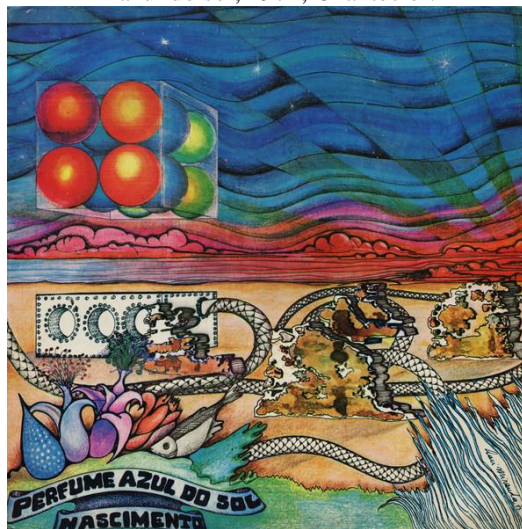
¹³² “[...] Quando ouvimos música, não podemos separar nossa experiência de seus significados inerentes inteiramente de uma maior ou menor consciência do contexto social que acompanha sua produção, distribuição ou recepção. [...]” (Tradução minha). “[...] When we listen to music, we cannot separate our experience of its inherent meanings entirely from a greater or lesser awareness of the social context that accompanies its production, distribution or reception. [...]” (GREEN, 1997, p. 7)

Fig 15. Capa do disco *Axis: Bold as Love*, de The Jimi Hendrix Experience, 1967, Track Record.



Fonte: <https://www.amazon.com.br/Axis-Bold-Love-Jimi-Hendrix/dp/B006WTINYI>

Fig. 16. Capa do disco *Nascimento* de Perfume azul do sol, 1974, Chantecler.



Fonte: <https://www.discogs.com/de/Perfume-Azul-Do-Sol-Nascimento/release/5032089>

Para Antonio Luiz Martins (2009), artista responsável pelo design de algumas capas dos Novos Baianos:

[...] os discos de vinil propiciavam nos grandes espaços de suas capas um suporte ideal para a criação de trabalhos gráficos. As tendências musicais literárias e cinematográficas dos anos sessenta e setenta abriram espaço para a criação de capas e cartazes, livres das normas do design industrial, para o experimentalismo nas artes plásticas – grafismos, pinturas, fotos e objetos – revelando a obra, assim como a vivência e o mundo lúdico dos seus autores. (p. 148).

Foi utilizado o método de Iconografia e Iconologia desenvolvido por Erwin Panofsky (2011¹³³) para interpretação do design do encarte, capa e contracapa dos discos. Foi pensada a aplicação da teoria deste autor para método de análise visto a utilização de níveis para identificação de signos¹³⁴ na produção dos Novos Baianos e Baby Consuelo em carreira solo.

Para o historiador da arte, três níveis foram nomeados e estabelecidos para entendimento da obra de arte. No primeiro nível, o “tema primário ou natural” – descrição pré-iconográfica –, é realizada uma “identificação das formas puras” entendendo isto como “configurações de linha e cor”; neste primeiro momento, também é observado qualidades de expressão, através da pose ou gesto identificado. Por exemplo, como será

¹³³ Primeira edição datada de 1939.

¹³⁴ Corroborando com o conceito de Hall (2016): o termo geral que usamos para palavras, sons ou imagens que carregam sentido é *signo*. Os signos indicam ou representam os conceitos e as relações entre eles que carregamos em nossa mente e que, juntos, constroem os sistemas de significado da nossa cultura. (p. 37). Para o autor, os signos podem ser chamados de signos icônicos – quando se refere a signos visuais – ou indexicais – se referindo ao signo escrito ou dito –. (p. 40).

aqui comentado, as diferentes poses, sendo espontâneas – em *Novos Baianos F.C.* – ou “mais rígidas” – em *Vamos pro Mundo* – desenvolvidas pelo grupo Novos Baianos, além das escolhas de cores para as capas de disco e etc.

No segundo nível, intitulado “tema secundário ou convencional” (p. 50) – análise iconográfica –, está presente a identificação, descrição e classificação da imagem em evidências levantadas pelo pesquisador. Assim, é feita uma relação entre “os motivos artísticos e as combinações de motivos artísticos (composições) com assuntos e conceitos” (p. 50). Como, por exemplo, nas diferentes propostas da utilização de temas como, futebol, família e espaço rural nas fotografias do disco *Acabou Chorare* e *Novos Baianos F.C.* No caso de Baby Consuelo, em carreira solo, estariam em um segundo nível, as diferentes projeções desenvolvidas pela cantora na colorida capa de *O que vier eu traço* e sua representação do regionalismo misturado com o pop na sua imagem de cangaceira, contrastando, com a capa de cores básicas em *Pra Enlouquecer* e sua relação com seus filhos.

Estes dois níveis estão dentro do conceito de iconografia, na etimologia da palavra “grafia”, relacionado com a descrição.¹³⁵ Entende-se assim a iconografia como uma espécie de relato do que está a ser apresentado na imagem, através da descrição, coleta e classificação da imagem levantada.

No terceiro nível, “significado intrínseco ou conteúdo”, relacionado à interpretação dos valores “simbólicos” levantados anteriormente, é visto a definição de iconologia – “logia” relacionado a *logos*, pensamento – como “um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise”, em oposição a “iconografia”.¹³⁶ Entretanto, essas categorias diferenciadas não são divididas nitidamente, segundo o autor, as categorias “[...] no quadro sinóptico parecem indicar três esferas independentes de significado, na realidade se referem a aspectos de um mesmo fenômeno, ou seja, à obra de arte como um todo. [...]” (PANOFISKY, 2011, p. 64).

Os três níveis descritos por Panofsky (2011), apresentam-se aqui na descrição das imagens e o entendimento dos símbolos que serão aqui descritos. Assim, como terceiro

¹³⁵ “[...] a iconografia é de auxílio incalculável para o estabelecimento de datas, origens e, às vezes, autenticidade; e fornece as bases necessárias para quaisquer interpretações ulteriores. Entretanto, ela não tenta elaborar a interpretação sozinha. Coleta e classifica a evidência, mas não se considera obrigada ou capacitada a investigar a gênese e significação dessa evidência [...]” (PANOFISKY, 2011, p. 53).

¹³⁶ “[...] A descoberta e interpretação desses valores ‘simbólicos’ (que, muitas vezes, são desconhecidos pelo próprio artista e podem, até, diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar) é o objeto do que se poderia designar por ‘iconologia’ em oposição a ‘iconografia’. [...]” (PANOFISKY, 2011, p. 53).

nível o significado intrínseco será aqui apresentado acerca dos valores simbólicos presentes na imagem de Baby Consuelo. Sendo estes, a relação com a maternidade – em Novos Baianos e em trabalho solo – os elementos imaginários da contracultura e do hippie, como também, a construção de uma figura mais sexualizada de Baby quando apresentada sozinha.

A proposta de Erwin Panofsky (2011) também será aqui utilizada no capítulo três para entendimento dos elementos voltados para a performance e representação de Baby Consuelo nas capas de disco, e nas fotografias utilizadas em periódicos. Nas reportagens, também foram analisados textos a respeito de resenhas de LP, performances ao vivo e entrevistas.

Pode-se dizer que as fotografias utilizadas nos periódicos se relacionam com a imagem da artista em relação a música e identidade que estava sendo assimilada. Assim como, as imagens para os periódicos se apresentam para um público geral, não sendo necessariamente o público ouvinte da artista, com isso, entende-se que estas imagens permeiam por questões referente à indústria fonográfica, além das questões também sociais, enquanto que as artes presentes nos encartes de disco, relacionam a escuta, ao produto visual (NOGUEIRA, 2014; VARGAS, 2011).

Corroborando com as reflexões de Nogueira (2014, p. 521) entende-se, que as representações visuais relacionadas a cada repertório aqui apresentado, pode “produzir diferentes padrões de imagens”. Observar estas diferentes características e propostas da utilização da imagem da artista, auxilia no “entendimento da construção de identidade” que estava sendo utilizado no período.

Apresentar as diferentes representações do rock, visando a representatividade da mulher, auxiliou no entendimento do mercado em que Baby Consuelo estava inserida, foi também de interesse observar as diferentes narrativas apresentadas da artista em carreira solo e no grupo Novos Baianos. Entende-se que o rock é um gênero musical que busca sempre uma atualização no mercado, assim, compreende-se que foram múltiplas propostas inseridas ao longo da trajetória de Baby, por diferentes narrativas, formas de representações e direcionamentos de sua imagem.

2.3 Novos Baianos e performance de Baby Consuelo

Para entendimento de interpretação da performance da banda Novos Baianos durante a década de 1970, são observados paralelamente: as artes de capa, contracapa e encarte na produção de LP e compacto duplo; textos redigidos por Luiz Galvão e outros

artistas próximos da banda no encarte dos discos; videoclipes; registros fotográficos para revistas e jornais; shows televisivos; entrevistas e documentários. É importante ressaltar de que os Novos Baianos também apresentam um material cinematográfico dirigido por Luiz Galvão, conteúdo este que às vezes era apresentado antes da performance ao vivo do grupo, ressaltando assim um envolvimento entre o cinema e o fazer musical.¹³⁷

Observando a performance do conjunto como um todo, foi possível especificar três períodos de produção musical: o primeiro se refere aos 10 anos de produção iniciado em 1969 tendo o seu fim no final da década de 1970, período este que será aqui estudado; a retomada da banda tendo como registro fonográfico o álbum ao vivo *Infinito Circular* (1995); o terceiro período, tendo o registro do show *Acabou Chorare Novos Baianos se encontram* (2017); e, atualmente, num quase quarto período, onde performances virtuais estão sendo realizadas em decorrência do vírus COVID-19 e, pela nova formação do grupo devido ao falecimento de Moraes Moreira em 2020.

Dentro do primeiro período de produção, praticado entre 1969 a 1979, identificam-se através de uma análise musical e visual, três fases que podem delimitar a sua produção. Na primeira fase, no subitem 2.3.1 “Novos Bahianos”, é comentado sua produção entre 1969 a 1971, tendo como registro fonográfico o disco *É Ferro na Boneca!* (1970), e os compactos duplos *Novos Bahianos* (1970) e *Baby Consuelo + Novos Baianos no final do Juízo* (1971). É importante ressaltar que durante 1969 até meados de 1971, a banda utiliza a grafia “Novos Bahianos”. Somente no compacto *Baby Consuelo + Novos Baianos no final do Juízo* de 1971, é utilizada a grafia “Novos Baianos”.

Neste momento, a construção e pontos de atuação importantes para a inserção do grupo no mercado musical. Nota-se a participação em programas de calouros e festivais da canção presentes na TV, para promover músicas desenvolvidas no disco *É Ferro na Boneca!*. Nesta primeira fase, Baby Consuelo iniciou a sua breve carreira solo, assim como, atuou no grupo em paralelo com o grupo Novos Baianos. Entretanto, esta separação da artista será aqui comentada com mais detalhes no terceiro capítulo.

Em 2.3.2, é abordada a segunda fase de produção da banda que é contemplada com os álbuns de estúdio *Acabou Chorare* (1972), *Novos Baianos F.C.* (1973), *Novos Baianos* ou *Alunte* (1974). Esta fase é marcada pela concretização da vida em comunidade rural, como, por exemplo, no Cantinho do Vovô, sítio em Jacarepaguá no Rio de Janeiro. Neste período, é aprimorado a fusão do samba com o rock, e é colocado em maior

¹³⁷ Todavia, não serão aqui apontados os filmes por não estarem disponíveis em plataformas digitais para busca.

evidência, as diversas influências musicais brasileiras, devido, principalmente, a relação de João Gilberto para com o grupo.

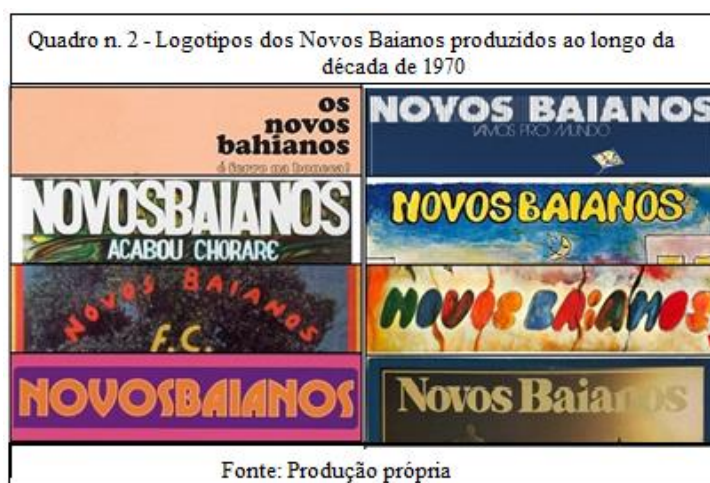
Na terceira fase, são aprimorados os interesses pela música produzida no carnaval e no trio elétrico. Com a saída de Moraes Moreira, ocorreu uma mudança na sonoridade e proposta musical do grupo que agora contava com Pepeu Gomes como diretor musical. Para a escrita do subitem 2.3.3, foram levantados os discos, *Vamos pro Mundo* (1975), *Caia na Estrada e Perigas Ver* (1976), *Praga de Baiano* (1977), *Farol da Barra* (1978), e o compacto duplo *Trio Elétrico Novos Baianos* (1979).

Ao longo das fases, o grupo realizou fusões de gêneros musicais, utilizando o rock, através de leitura pop, para produzir gêneros brasileiros como samba e choro. As fusões com outros gêneros musicais foram utilizadas por artistas do rock tanto em território nacional, como em internacional, a exemplo de Carlos Santana, que, no *Latin Rock*, explorou ritmos caribenhos e percussão com o rock, apresentando também o interesse com relação ao virtuosismo. Foi desenvolvido resquícios de um rock progressivo produzido de maneira sucinta, principalmente com a utilização de outros instrumentos presentes na música brasileira e o resgate da música popular brasileira junto com rock também refletido na psicodelia com letras sobre a natureza, elementos da contracultura, da poesia concreta e da antropofagia, herdando influências dos baianos tropicalistas.

Em seguida, o quadro número um, apresenta de forma linear, as produções da banda em LP e compacto duplo, visando demonstrar também as diferentes gravadoras. Entende-se a importância dos compactos simples, por ser um espaço onde os Novos Baianos produziram músicas voltadas para o samba e trio elétrico. Estes compactos estão no Apêndice A, onde é apresentada com detalhes a discografia realizada pela banda nos anos 1970, assim como, a produção de Baby Consuelo no Apêndice B.

Quadro n. 1 – Produção fonográfica referente a LP e compacto duplo de Novos Baianos de 1970 a 1979.			
Título	Ano	Gravadora	Tipo
É ferro na boneca!	1970	RGE	LP
Novos Bahianos	1970	RGE	Compacto duplo
Novos Bahianos + Baby Consuelo no Final do Juízo	1971	Phillips	Compacto duplo
Acabou Chorare	1972	Som Livre	LP
Novos Baianos	1973	Som Livre	Compacto duplo
Novos Baianos F.C.	1973	Continental	LP
Novos Baianos (Alunte)	1974	Continental	LP
Vamos Pro Mundo	1975	Som Livre	LP
Vamos Pro Mundo	1975	Som Livre	Compacto duplo
Caia na Estrada e Perigas Ver	1976	Tapocar	LP
Praga de Baiano	1977	Tapocar	LP
Farol da Barra	1978	CBS	LP
Trio Elétrico Novos Baianos	1979	CBS	Compacto duplo
Fonte: Produção própria.			

Em seguida (Quadro n. 2.), é apresentada uma montagem com os diversos logotipos utilizados nas capas de disco da banda durante a década de 1970. Esta diversidade na utilização do nome da banda apresenta as diferentes propostas visuais.



2.3.1 Início dos Novos Bahianos

Em 1967, Tom Zé juntou a dupla Luiz Galvão e Moraes Moreira. Neste período inicial a dupla produziu canções na pensão da Dona Maritó em Salvador. Segundo Galvão (1997, p. 19), Tom Zé além de “líder e principal orientador” da dupla, também foi “decisivo na fixação de Paulinho Boca ao grupo”. Em 1969, foi a vez do trio criar laços com Pepeu Gomes¹³⁸, ano este que também foi marcado pelo exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil para a Europa. Para marcar a despedida da dupla, Caetano e Gil realizaram o show intitulado “Barra 69” em Salvador, tendo como banda de apoio os Leif’s, cuja formação era os irmãos Pepeu, Carlinhos e Jorginho Gomes, e Leif Erickson (Lico). No dia deste show, os integrantes do futuro Novos Bahianos, conheceram Bernadete Dinorah, que viria posteriormente a se tornar Baby Consuelo. Os laços entre os integrantes se tornam mais estreitos com a participação de Bernadete como atriz no dia de estreia do show Desembarque dos Bichos depois do Dilúvio Universal¹³⁹, que contou com a

¹³⁸ “Estávamos em julho de 69 e procurávamos uma banda de rock. Ao participar do programa *Poder Jovem* da TV Itapoan, Moraes cantando e eu sendo entrevistado sobre o nosso trabalho, descobrimos o Leif’s, grupo de Pepeu e Jorginho Gomes. Pronto! Dissemos um para o outro. Taí o pessoal que buscávamos para fazer o show. No mesmo dia, fizemos amizade, principalmente com Pepeu, e combinamos o show. Começamos o ensaio, mas tivemos que adiar o espetáculo para que os Leif’s pudessem acompanhar Caetano e Gil no show de despedida no Teatro Castro Alves. [...]” (GALVÃO, 1997, p. 15).

¹³⁹ “Ainda à tarde, no ensaio geral, pintou o maior problema: a atriz quealaria a maioria dos textos queimou um baseado e deu um bode (dormiu) que não teve quem conseguisse acordá-la. Resolvi tirá-la do show, mas fiquei desorientado, andando de um lado para o outro, coçando a cabeça, e depois fui até a porta tomar um ar. Do lado de fora, com o sol clareando, falei: ‘E agora?’ Nisso chegaram Ediane e Baby. Senti a chegada da luz. Baby perguntou: ‘Quem é o diretor do show?’ E antes que eu respondesse, ela arrematou: ‘Já estou no espetáculo... vamos arrasar’ [...]” (GALVÃO, 1997, p. 23).

apresentação de músicas inéditas, como “Ferro na Boneca”, “De Vera”, “Colégio Aplicação” e “Swing Campo Grande” (GALVÃO, 1997, p. 23), tendo Leif’s no apoio.

Com o interesse de consolidar um espaço na indústria, a banda se direcionou para a região Sudeste, onde entre Rio de Janeiro e São Paulo, participaram de programas de TV¹⁴⁰ e do V festival de Música Popular Brasileira pela TV Record em 1969, com as canções “De Vera” e “Jeitinho dela”, esta última com a participação de Tom Zé.¹⁴¹ Observou-se que foram seguidas algumas propostas “chaves” que auxiliaram outras bandas de rock dos anos 1960. Dentre as estratégias utilizadas para a inserção e popularização de grupos e artistas na indústria, observa-se, a participação do conjunto em festivais, arranjos de terceiros e “apadrinhamento” por artistas já consolidados no mercado fonográfico.

Nesta época, foi gravado o primeiro álbum de estúdio do grupo intitulado *É ferro na boneca!*, pela RGE em 1970. Ainda com a grafia Novos Bahianos, a formação oficial deste álbum apresenta o trio de cantores Moraes Moreira, também executando o violão, Paulinho Boca de Cantor e Baby Consuelo, os dois últimos também realizando a performance na percussão, e como banda de apoio, os Leif’s. Para Cardoso Filho (2014, p. 260), “[...] essa postura era condizente com os lemas contraculturais e rompia com a tradição brasileira do intérprete solitário da MPB e da Bossa Nova, instituída na década de 60. [...]”.

Em entrevista para a Revista *Manchete* (1985),¹⁴² a artista comenta sobre a sua inserção na banda:

[...] Um detalhe: eu toda metida, até ali não dissera aos meninos que cantava. Quando pintei no palco – lá na Bahia – foi como atriz. Por isso o pessoal naquela noite em que nos reunimos na *comunidade* se surpreendeu, o Galvão ficou espantado com o meu canto: você parece a Janis Joplin. Moraes concordou. E todos admitiram que a voz feminina que estava faltando no grupo seria a minha. No dia seguinte – papai me assessorando – assinei meu primeiro contrato e gravamos o primeiro disco [...] (Baby Consuelo, 1985).

Pensando na proposta de Panofsky para a descrição pré-iconográfica, na capa (fig. 17), a fotografia dos integrantes realizada em estúdio, apresenta como centralidade o rosto

¹⁴⁰ “Com apenas quinze dias de São Paulo, já estávamos conhecidos na cidade através da televisão. Atingíamos toda espécie de público. Íamos tanto a programas populares, tipo Hebe Camargo e Chacrinha, como participávamos dos produzidos para uma elite cultural, como era o programa de vanguarda do Fernando Faro, na TV Tupi. [...]”. (GALVÃO, 1997, p. 40).

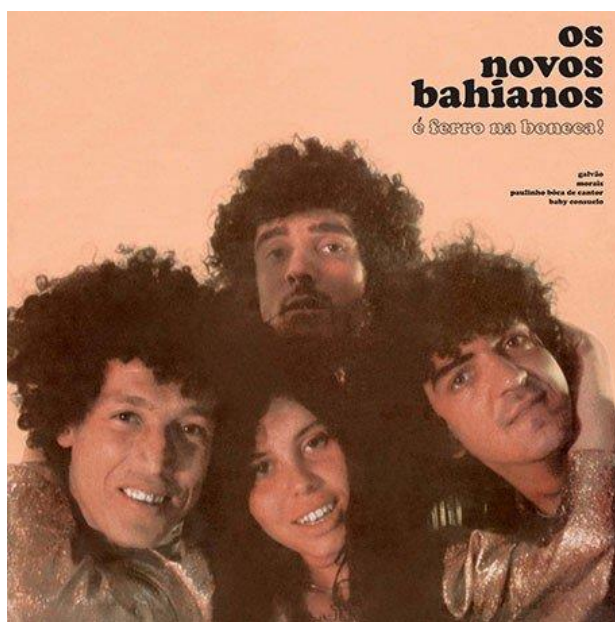
¹⁴¹ Canção presente no álbum *Tom Zé*, RGE, 1970. A versão do festival está disponível em: <<https://youtu.be/oeo1730LFUs>>. Acesso em: 4 mai. 2021.

¹⁴² BÔSCOLI, Ronaldo. Baby & Pepeu: O casal 20 do rock brasileiro. *Manchete*, Rio de Janeiro, 1985, p. 106-107. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/004120/235597>>. Acesso em: 28 jul. 2021.

dos integrantes, sendo estes próximos um dos outros, formando uma espécie de triângulo – tendo três integrantes em uma mesma altura e um acima dos outros. Na imagem, Baby Consuelo está sorrindo e com semblante calmo está com os braços próximos dos rostos de Paulinho Boca de Cantor e Luiz Galvão. É possível visualizar as mangas douradas da roupa de Baby e um grande crucifixo pendurado ao seu pescoço – acessório este que se torna uma marca registrada da cantora durante os anos iniciais de sua carreira. Para Pereira (2009), a postura apresentada pelos integrantes “[...] segue a demanda de construir uma ideia agradável e pacífica do grupo, com o objetivo de atingir mercados além do público jovem que simpatizava com seus posicionamentos. [...]” (p. 49).

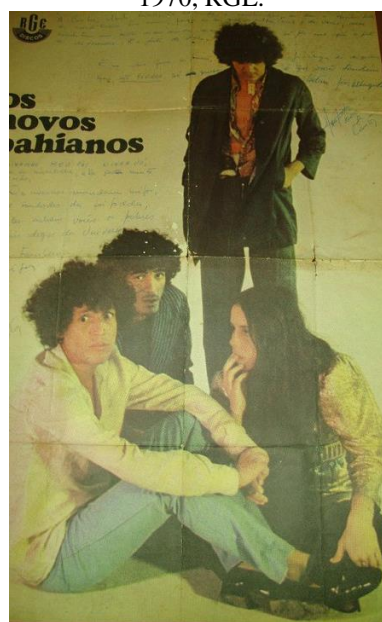
O pôster (Fig. 19) já apresenta um semblante mais sério dos integrantes, e somente dois olham para a câmera. A vestimenta do grupo e os grandes adereços de Baby Consuelo, apresentam uma característica próxima da encontrada no movimento da Jovem Guarda e Tropicália, assim como, a utilização da roupa social de maneira despojada com cores vibrantes e os adereços chamativos, “[...] é perceptível a tensão entre o padrão estético da norma, da ordem e o padrão que o nega. [...]” (PEREIRA, 2009, p. 41). Tanto no pôster, quanto na capa, os cabelos grandes dos integrantes, principalmente dos homens, é posto em evidência para apresentar, para o mercado e seus ouvintes, uma possível proposta de performance próxima do rock e da contracultura. No entanto, o visual da banda ainda apresenta uma “[...] linha de tolerância entre a irreverência juvenil e a imagem militante da negação dos padrões estéticos. [...]” (PEREIRA, 2009, p. 41).

Fig 17 – Capa do disco *É ferro na boneca!*, 1970, RGE.



Fonte: <https://www.somlivre.com/e-ferro-na-boneca-novos-baianos-lp.html>

Fig. 18 – Pôster do disco *É Ferro na Boneca*, 1970, RGE.



Fonte: -

Na contracapa, Augusto de Campos, em seu texto faz referências diretas a eventos envolvendo a banda. Com o título “Novos Baianos depois do dilúvio”, refere-se ao espetáculo que o grupo realizou em Vila Velha, na Bahia, intitulado “Desembarque dos Bichos depois do Dilúvio Universal” e, ao longo do texto, apresenta trechos das canções “É ferro na boneca”, “Colégio de aplicação”, “Outro mundo, outro mambo” presentes no álbum. É enfatizado o grupo estar fazendo parte da revolução musical no período em: “[...] Este LP mostra que já acharam muita coisa. E que estão 100% no ritmo da nossa revolução musical. [...]”, assim como reforça o fato de a produção ser baiana com a frase “A Bahia não pode parar”.

O texto redigido por Galvão, também cita canções presentes no álbum e informações sobre os integrantes. São citados nomes de figuras importantes para a produção do álbum e de importância para a vida pessoal do grupo, entre eles: Lula (Antônio Luiz Martins), Granddy (Edinho Lima), Marília (esposa de Paulinho Boca de Cantor), Tuareg (Joildo Goés), Ricardinho e Alvinho. Dentre os artistas que inspiraram a produção musical da banda, são mencionados nomes do rock internacional – Bob Dylan –, da bossa Nova – João Gilberto –, do Tropicalismo – Caetano, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa e Rita Lee –, artistas que serão mais tarde considerados “brega” – Waldick Soriano e Luiz Wanderley –, figuras do samba – Moreira da Silva, Batatinha e Riachão – e da Jovem Guarda – Roberto e Erasmo.

O álbum constituído de treze faixas, apresenta canções que foram trilha sonora de dois filmes do Cinema Marginal ou Udigrudi, entre elas: “É Ferro Na Boneca”, “Eu De Adjetivos”, “A Casca De Banana Que Eu Pisei”, “Baby Consuelo”, “Tangolete”, “Curto de véu e Grinalda” e “Juventude Sexta e Sábado” presentes na trilha sonora do filme *Caveira My Friend* (1970) de Álvaro Guimarães. E, ainda, “Colégio De Aplicação” e “Se Eu Quiser Eu Compro Flores” para o filme *Meteorango Kid: Herói Intergalático* (1969) com direção de André Luiz Oliveira e codireção de Walter Lima, tendo como ator principal Antonio Luiz Martins (Lula), artista que foi responsável pelo design de algumas produções fonográficas dos Novos Baianos.

A respeito da produção do disco, Luiz Galvão (1997, p. 56) comenta importância de “[...] Dylan pelo questionamento social, Lennon pela irreverência e pela bandeira paz e amor[...]” além de Janis Joplin e Jimi Hendrix, que também é comentado por Paulinho Boca de Cantor no documentário *Anos 70: Novos e Baianos* (1998):

Era um momento muito contestador no mundo todo. Tanto era que o sucesso, na cabeça da gente, nessa época era o rock'n'roll do Jimi Hendrix, da Janis Joplin, dos Rolling Stones, dos Beatles, também, claro. Mas o tropicalismo foi fundamental para que a gente desse sequência e para que nós fôssemos a bola da vez naquele momento que era difícil, que era um momento muito repressivo. Então, o primeiro trabalho nosso foi mais em cima do rock'n'roll, que a gente achava que a gente também ia ser expulso do Brasil. (Paulinho Boca de Cantor)

Nota-se o interesse neste primeiro disco em buscar uma certa sonoridade para entrar no mercado musical, apresentando assim, canções voltadas para o *rock'n'roll*¹⁴³ e a utilização do tropicalismo, por influência do “trabalho de Caetano, Gil e Tom Zé” (GALVÃO, 1997, p. 19). É possível distinguir em cada canção um gênero musical diferente e uma busca por realizar uma releitura com arranjos de metais tendo como referencial o rock. A utilização de arranjadores de fora do grupo – H. L. Fietta e Chiquinho de Moraes – ocorreu por decorrência de alterações sugeridas pelo produtor musical e pelo empresário do grupo, sendo este Marcos Lázaro¹⁴⁴ (GALVÃO, 1997), figura importante para o cenário da MPB.

O bom gosto musical de João [Araújo] se afinava com os caminhos musicais do grupo. Ele nos convenceu a usar maestros nos arranjos de determinadas músicas, deixando outras para que Pepeu as arranjasse, embora nos solos Pepeu ficasse com liberdade para dar nossa cara à música. João foi o responsável também pela colocação de metais no nosso trabalho, e fomos premiados com os violinos regidos pelo maestro Hector Lagna Fietta. [...] (GALVÃO, 1997, p. 197).

Após um curto período de lançamento do álbum e desligamento de Marcos Lázaro, Baby Consuelo desvinculou-se da banda com o intuito de se apresentar como artista solo. Na época em questão, a música “É ferro na boneca” era a “música de trabalho” comercializada nas rádios, no entanto Baby não havia uma efetiva participação. A cantora, em vão, insistiu diante da banda para que houvesse a divulgação da canção “Curto de Véu e Grinalda”, no entanto segundo Galvão (1997, p. 168), era dito para que ela “[...] tivesse paciência e esperasse mais um pouco, porque, inevitavelmente, isso

¹⁴³ A exemplo da utilização de violão e voz proposta por Moraes Moreira, onde se reflete esta influência do rock, principalmente se comparado com o que foi desenvolvido posteriormente pelo artista após seu envolvimento com João Gilberto.

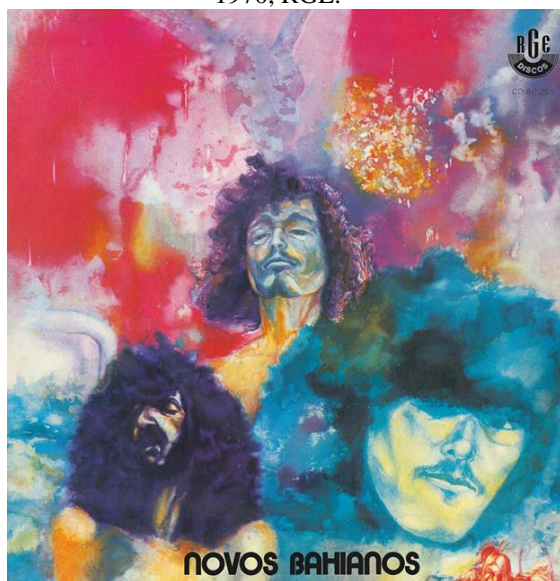
¹⁴⁴ “[...] Conheceu os artistas que estavam ligados ao nascente movimento da jovem guarda e tornou-se empresário de Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderléa e Maria Bethânia. Quase todos os cantores da TV Record passaram a ser agenciados por ele. Foi também empresário de Chico Buarque e Wilson Simonal. Largou a carreira de empresário após a morte de Elis Regina e após brigar com Tom Jobim. [...]”. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/marcos-lazaro/dados-artisticos>>. Acesso em: 28 jul. 2021.

ocorreria num futuro próximo. Naquele momento, as rádios não permitiam que duas músicas de um mesmo autor alcançasse as paradas [...]”.

Baby retornou para o Rio de Janeiro, e gravou o compacto simples pela RGE com as canções “Curto de Veu e Grinalda” (Galvão/Moreira) e “Volta que o Mundo dá” de autoria própria, tendo, nesta segunda faixa, uma forte influência de Gal Costa. Sobre a saída de Baby dos Novos Bahianos, Galvão (1997, p. 168) comenta que “[...] sua saída naquele momento inicial seria uma catástrofe, mas não passou por nossa cabeça, uma vez sequer, que o grupo não continuaria em função da perda de um componente [...]”.

Após a saída de Baby, o trio Novos Bahianos lançou o compacto duplo *Novos Bahianos* pela gravadora RGE. Diferentemente do primeiro álbum, nesta produção, o som da banda foi mais centrado nas influências do rock psicodélico, principalmente nas faixas “29 beijos” e “Globo da Morte”, sendo a segunda feita em homenagem ao Jimi Hendrix. Esta sonoridade era diferente também está relacionada à modificação de produtor musical. Segundo Pereira (2009, p. 49), “[...] esta mudança repercutiu principalmente no que diz respeito à produção do álbum, uma vez que agora estavam mais livres para poderem construir seus arranjos de forma mais independente [...]”. Ressalta-se também que a presença de outra banda de apoio pode ter ocasionado uma diferença na sonoridade do trio, sendo esta a banda Enigmas formada por Pepeu Gomes, o francês Jean na guitarra, Odair Cabeça de Poeta na bateria e, no baixo, Pedro Baldanza.

Fig. 19 Capa do compacto duplo *Novos Bahianos*, 1970, RGE.



Fonte: <https://www.immub.org/album/cpd-76511>

Fig. 20 Contracapa do compacto duplo *Novos Bahianos*, 1970, RGE.



Fonte: <https://www.immub.org/album/cpd-76511>

A capa (fig. 19) e contracapa (fig. 20) deste compacto, diferente do LP, é produzido por um artista com ligação afetiva com a banda: Lula Martins.

Nessa época desenvolvia uma técnica de desenhos gestuais com canetas hidrocor e esferográficas sobre papel e dizia pintar a cor do som [imagens presentes na contracapa do disco]. Baby Consuelo havia se afastado temporariamente do grupo e Pepeu tocava por outras bandas, sendo Odair Cabeça de Poeta e sua banda que acompanhavam os Novos Baianos por isso fiz uma aquarela retratando apenas Morais, Paulinho e Galvão. (MARTINS, 2009, p. 138).

Na capa de predominância das cores azul e vermelho, os três integrantes são representados com uma pose diferente da que estava sendo comercializada em *Ferro na Boneca*. Menos descontraídos e com rostos enrijecidos, representam um momento da banda em que utilizam do colorido, em referência ao psicodelismo, atrelado a uma “expressão rebelde” (GALVÃO, 1997, p. 50).

Fig. 21 – Novos Baianos em Chora Menino – São Paulo no início dos anos 1970.



Fonte: <https://www.instagram.com/p/BvhQ2-pH-ki/>

Fig. 22 – Baby de volta ao Novos Baianos



Fonte: http://memoria.bn.br/docreader/221961_05/11496

As duas fotos acima (fig. 21 e 22), realizadas em momentos distintos, porém em um curto espaço de tempo, apresentam, na vestimenta e na projeção visual do grupo, elementos que corroboram com as capas de disco até então aqui levantadas. Na primeira foto (fig. 21), os integrantes encontram-se na casa Chora Menino em São Paulo, espaço este em que os homens moravam em comunidade e Baby Consuelo realizava visitas longas ao grupo.

Já a segunda foto (fig. 22), marca a volta da cantora para os Novos Bahianos em 1971. As duas imagens apresentam as vestimentas que os integrantes utilizavam no

período, tanto em fotos promocionais, como também em espaços sociais, roupas estas que corroboram com o estilo apresentado no disco *É ferro na boneca!*. Baby Consuelo na figura 21 apresenta marcas que estavam sendo desenvolvidas na sua vestimenta: roupa curta, bota cano médio, adereço na testa e o crucifixo. É interessante observar as roupas utilizadas pelos homens, com influência do tropicalismo e possivelmente das roupas psicodélicas utilizadas pela Jovem Guarda, com exceção de Baby Consuelo – que no final da década de 1970 apresenta uma vestimenta próxima da desenvolvida no início de sua carreira – Paulinho Boca de Cantor, Moraes Moreira e principalmente Galvão, apresentam roupas e poses diferentes das que foram propostas nos anos seguintes.

Estas fotos corroboram com o posicionamento de Pereira (2009) em ressaltar a gravadora RGE como um dos mecanismos que atuaram na representação visual dos Novos Bahianos na capa de *É ferro na boneca!*. Acredita-se que os artistas possuíram mais “liberdade” na escolha da performance visual que estava a ser demonstrada após o lançamento do primeiro álbum. Ressalta-se a importância de analisar a vestimenta dos integrantes por acreditar que tais elementos corroboram com as atitudes realizadas no período, assim como entende-se que os Novos Baianos utilizam de elementos extramusicais para se estabelecerem no mercado fonográfico e como elemento de performance.

Em 1971, com produção de Antônio Carlos da Fontoura e Paulo Lima, foi realizada uma temporada de shows no Rio de Janeiro intitulada “No Final do Juízo” no Teatro Casa Grande situado na Zona Sul do Rio de Janeiro. A banda de apoio desta vez foi A Cor do Som, grupo instrumental que acompanhou os Novos Baianos em grande parte da carreira, formado por Dadi, Baxinho, Pepeu e Jorginho Gomes. Acredita-se que esta nova configuração auxiliou na nova caracterização de som dos Novos Baianos, tendo além das diferentes influências musicais que os integrantes estavam vivenciando, os reflexos da prisão de alguns componentes da banda.

Em entrevista ao periódico *Correio da Manhã* (1971) com o título “Os Novos Baianos e seu show: Um Ritual”,¹⁴⁵ Galvão (1971) sintetiza a proposta do show: “[...] luz, roupas vão definir todo mundo e cada um de nós. Os figurinos foram influenciados pela Bíblia [...] porque nós estamos procurando a pureza, a beleza, em cores e formas [...]”.¹⁴⁶

¹⁴⁵ OS NOVOS Baianos e seu show: Um ritual. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, Ed. 23.914, 1 abr. 1971. Anexo, p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_08/18719>. Acesso em: 18 jul. 2021.

¹⁴⁶ “Nosso mergulho na espiritualidade era singular e bem profundo. Até o figurino para o show [...] era inspirado em personagens bíblicos. Moraes Moreira vestido de Daniel na cova dos Leões, algo parecido

Através da narrativa do repórter, alguns aspectos são levantados para além de elementos musicais, reforçando o visual da banda, como, por exemplo, a “barba comprida, cabelos longos e cacheados” de Paulinho Boca de Cantor, e Baby Consuelo, com “muitas sardas, mas os cabelos são castanhos bem escuros e muito compridos. Ela é muito bonita, e é quem explica a filosofia de vida do grupo”.

Nesta entrevista, Baby já apresentava seu interesse pela religião ao citar “Eu sou fé em Deus e pé no mundo.¹⁴⁷ Eu só sei que vim à Terra, porque Deus quis”, assim como, o interesse da banda pelo assunto: “Nós somos umas pessoas que têm a vida somente ligada a Deus. À Bíblia. Porque nós fazemos a vida”. A definição de vida para a cantora e o seu desapego ao dinheiro como forma material, apresenta Baby tentando se desvencilhar de projeções de trabalho tidas como tradicionais, como, por exemplo, trabalhar em um escritório. É projetada de maneira romântica, a sua concepção de mundo é carregada em um discurso voltado para a contracultura.

Eu faço a vida. A música, isso é a minha vida. Eu sou isso até debaixo d'água. Daqui pra frente, vão ouvir falar da gente. Quando se derem conta, por aí, só vão querer saber disso que nós estamos fazendo. Vai ser uma ligação geral. Sucesso? Isso pra nós é uma palavra apenas, porque a gente vai continuar nuvem por aí.[...] Faz muito que a gente sabe que dinheiro é apenas papel. [...] A nossa fé é muito mais importante. Mesmo sem dinheiro, nós comemos, dormimos, vivemos muito melhor do que quem trabalha num escritório, por exemplo [...] [...] Fazer a vida, sabe? Isso é viver como menino. Nada de seriedade. Ser nuvem, por aí. Fazer o que der na telha. Amar o próximo como a ti mesmo. [...] (Baby Consuelo, 1971).

Nota-se, nas entrevistas realizadas neste momento, que Baby comentava mais sobre a produção do grupo, fato que não se repete tanto em momentos posteriores da carreira. Entende-se que a cantora tinha espaço de fala nos Novos Baianos, entretanto Luiz Galvão era o mentor do grupo, assim, nos anos posteriores, foi o que mais se dirigia à mídia. Porém, acredita-se que a figura de Baby em evidência em algumas reportagens do grupo – como, por exemplo, para a revista *Manchete* sobre o show “Baby Consuelo + Novos Baianos: Final do Juízo”, onde somente a foto da cantora é divulgada (fig. 23 e 24) – tenha sido uma maneira da banda se lançar no mercado fonográfico, já que neste

com uma fralda de pano grande, presa por alfinetes; Paulinho Boca, com a túnica roxa do profeta João Batista; Pepeu, Jorginho e Dadi usavam vestes de anjos. A roupa da Baby era inspirada nos trajes de alguma Nossa Senhora. Todo o figurino foi confeccionado por dona Lúcia Rocha, mãe da Ancy e do Glauber [...]” (AGUIAR, 2020, p. 90).

¹⁴⁷ Frase esta que também está presente na canção “Eu sou Baby Consuelo” presente no disco já de carreira solo da cantora *O que vier eu traço* de 1978.

momento em questão, Baby Consuelo havia alcançado maior visualização que os Novos Bahianos.

Fig. 23 e 24 - Baby em reportagem para *Manchete* (1971)



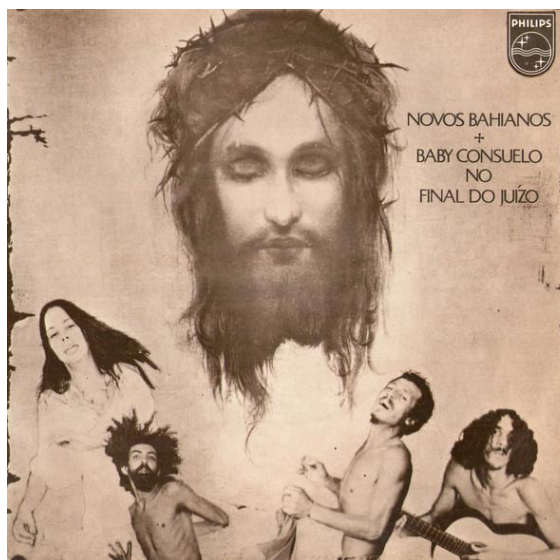
Fonte: <<http://memoria.bn.br/docreader/003581/180461>>

Observa-se, pelas imagens, uma das poses tradicionais desenvolvida por Baby Consuelo e divulgada nos meios de comunicação. O seu cabelo longo e cheio tornou-se uma das características suas, sendo inclusive um dos elementos descritos sobre a sua persona artística em periódicos. Assim como os outros integrantes nos Novos Bahianos, a imagem negativa de Baby Consuelo era relacionada à vestimenta e à aparência de pessoas que aderiram ao movimento hippie. Neste contexto, os periódicos apresentavam um olhar conservador no que tange a aparência destes artistas – ponto este que será comentado mais detalhadamente no terceiro capítulo desta pesquisa.

Esta temporada de shows gerou o compacto *Novos Bahianos + Baby Consuelo no Final do Juízo*, gravado pela Philips. A capa (fig. 25) e contracapa (fig. 26) do disco apresentam uma colagem preto e branco dos integrantes em diferentes posições, tendo também como evidência uma representação de Jesus Cristo retirada da residência de Sônia e Jucélio Dutra, conhecidos do grupo (AGUIAR, 2020). A mesma fotografia é utilizada na capa e contracapa, apresentando somente a mudança de posição entre os integrantes. Sobre as vestimentas, o grupo faz uma mudança no visual se comparado com o primeiro LP, *É ferro na Boneca!*, de 1970. No material mais recente, os integrantes masculinos estão sem camisa e em posição despojadas aparecendo, pela primeira vez, um instrumento musical na capa. A escolha da utilização do violão tocado por Moraes na

capa disco, levando em consideração que a guitarra elétrica é um símbolo mais utilizado no rock, aponta para um diferente direcionamento que o grupo estava tomando em relação aos artistas atuantes na indústria da época.

Fig. 25 - Capa do compacto *Novos Bahianos + Baby Consuelo no final do Juízo*, 1971, Philips.



Fonte: <https://immub.org/album/cpd-novos-bahianos-baby-consuelo-no-final-do-juizo>

Fig. 26 - Contracapa do compacto *Novos Bahianos + Baby Consuelo no final do Juízo*, 1971, Philips.



Fonte: <https://immub.org/album/cpd-novos-bahianos-baby-consuelo-no-final-do-juizo>

As canções “Caminho de Pedro” e “Risque” apontam para o rock psicodélico e *rock’n’roll*, especificamente pela utilização da flauta e pelas diferentes e acentuadas partes que compõem as canções. Já em “Dê um rolê”, são observadas mudanças significativas na sonoridade do grupo, elementos estes que foram mais elaborados no período de aproximação da banda com João Gilberto. Baby é cantora solo da canção “Você me dá um disco?”, com uma parte em espanhol e outra em português. Nesta produção, a cantora utiliza “[...] um recurso de inflexão vocal que acentua a irreverência na sua voz, como se o próprio ato de cantar no álbum a ser comercializado não precisasse corresponder a uma seriedade rígida [...]” (PEREIRA, 2009, p. 62).

Em uma crítica publicada no periódico *Jornal do Comércio* (1971)¹⁴⁸ sobre o disco, além de expor o interesse na arte visual composta por Zing, é também mencionado o cenário musical no qual a banda estava se constituindo: “[...]Se este disco não der parada de sucesso, é porque, realmente, não adiantaram festivais, Macalés, Caetanos, Gal e outros que por aqui passaram [...]”. Entende-se uma referência aos artistas que estavam

¹⁴⁸ SOM: Os Novos Baianos e Baby Consuelo no Juízo Final. *Jornal do Comércio*, Manaus, Ed. 20786, 26 ago.1971, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/doceader/170054_01/158944>. Acesso em: 18 jul. 2021.

em ascensão pertencentes ao movimento “pós-tropicalista”, apontando assim os Novos Baianos como posteriores das ideias que estavam sendo desenvolvidas pelos três artistas citados anteriormente.

Nas entrevistas, já começa a ser estabelecido com a imprensa o desejo de atuação no exterior visto a repressão que estava sendo desenvolvida no cenário artístico brasileiro. Nesta crítica, também, é apontado que Baby ainda não apresenta a sua melhor performance e destaca-se a desenvoltura de Paulinho Boca de Cantor.

Em outra matéria redigida por Jorge Segundo sobre o show, é comentado sobre a banda estar relacionada para a produção underground¹⁴⁹ no cenário carioca:

[...] No meio do ritmo alucinante surge a imagem do Cristo tocando guitarra e toda a turma se amarra, vibra, participa daquela encenação de um momento final [...] Eles [os integrantes da banda] dão um recado forte, às vezes agressivo, num plano novo, num ritmo poético que abomina as fórmulas convencionais de fazer, interpretar e transmitir uma criação musical. [...] (SEGUNDO, p. 83).

A produção “No final do juízo” reflete o interesse pelo misticismo, elemento este que apresenta-se como uma característica em comum na produção dos Novos Baianos.¹⁵⁰ Dentre leituras foram essenciais para o grupo, destaca-se a leitura individual e em conjunto da bíblia cristã, o livro *Autobiografia de um iogue* do guru Paramahansa Yogananda por indicação de João Gilberto (AGUIAR, 2020; GALVÃO, 1997), *Bhagavad Gita*, com tradução de Huberto Rohden, e *Cosmorama e Por mundos ignotos* de Rohden. (VARGAS, 2011).

2.3.1.1 Residências em comunidade

Segundo Marília Aguiar (2020), em março de 1971, com o dinheiro do contrato assinado com a Phillips para a produção do compacto duplo citado anteriormente, *Novos Bahianos + Baby Consuelo no Final do Juízo*, os integrantes conseguiram alugar uma

¹⁴⁹ “Baby Consuelo – todo mundo sabe – é um sarro. Ela e os Novos Baianos, então, é uma doidera total, uma curtição sem limites, que chegou na hora exata em que a juventude do **underground** ficou a zero, com a ida de Gal Costa para São Paulo”. (SEGUNDO, Jorge. Ben Baby Elizeth. *O Cruzeiro: A Revista*, Rio de Janeiro, Ed. 18, 5 mai. 1971, p. 80-83), (grifo do autor). Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/003581/180461>>. Acesso em: 21 mai. 2021.

¹⁵⁰ Galvão (1997, p. 88) ressalta: “O grande aliado que encontramos naquela estrada foi a descoberta da Bíblia. Tínhamos perdido a religiosidade e até a espiritualidade, em razão dos caminhos materialistas da Ciência, da alienação da Igreja Católica durante anos, e pelo ateísmo em moda no meio estudantil, o oposto da mística trazida pela Era de Aquário. Líamos e discutíamos a Bíblia, como se vivêssemos aquele tempo de Cristo em carne e osso. Até sentíamos uma relação profunda entre as duas histórias. Éramos doidos mesmo, ou estávamos realmente tomados pela mística responsabilidade de passar aquela mensagem para a juventude dos anos 70. [...]”.

cobertura na rua Conde de Irajá, em Botafogo, sendo esta a primeira experiência de convívio em comunidade entre todos os integrantes.

Importante ressaltar que, desde o início da banda, os seus componentes já haviam morado em locais de convívio coletivo, como, por exemplo, a pensão da dona Maritó – local que Moraes e Galvão se conheceram por intermédio de Tom Zé e posteriormente frequentado por Paulinho Boca de Cantor –; a casa no Jardim Botânico; o Hotel Danúbio, local este onde os homens dormiam em um quarto e Baby tinha um quarto só para si. Neste Hotel, o grupo dividia o quarto com amigos que dormiam escondido de Marcos Lázaro, visto o contrato com o empresário ser direcionado para uso dos quartos somente para os integrantes do grupo. Após o rompimento de contrato com o empresário, parte dos integrantes – Paulinho Boca de Cantor e sua namorada Marília Aguiar, Galvão e Moraes – dormiam na casa de amigos até alugarem a casa “Chora Menino” em 1970 em São Paulo. Anteriormente, por um breve tempo, também, tiveram residência Salvador, espaço este onde Baby somente visitava os integrantes e não convivia com eles. Somente em Botafogo começou a ser propagada uma ideia mais concreta de vida em comunidade, sendo esta praticada entre todos os integrantes.

O nosso grupo cresceu bastante depois que alugamos a cobertura no nº 532 da rua Conde de Irajá, em Botafogo, no começo de 1971. Os primeiros que se instalaram lá foram os que estavam morando na varanda da casa da atriz Betty Faria, Luiz Galvão, Moraes Moreira, Grandy, Paulinho Boca e eu. Pouco depois, a Baby Consuelo também foi morar lá. Pepeu Gomes chegou em seguida e trouxe o irmão, Jorginho. Gato Félix veio da Bahia para viver com a gente. Bola Morais e Baxinho, que eram de São Paulo, apareceram num fusquinha dizendo que iriam passar uns dias com a gente e nunca mais foram embora¹⁵¹. (AGUIAR, 2020, p. 81).

Esta casa se tornou espaço de troca e convivência com outras figuras do cenário artístico brasileiro, figuras estas que influenciaram diretamente na construção da performance dos Novos Baianos, como, por exemplo “[...] Glauber Rocha, Torquato Neto, Ivan Cardoso, Capinam, Waly Salomão, Caetano Veloso, Gal Costa, Anecy Rocha, Luiz Melodia [...]” (AGUIAR, 2020, p. 82), entre outros.

Observa-se nesta residência em Botafogo, uma mudança na proposta musical do grupo. Acredita-se que a vida em comunidade possa ter influenciado no conceito comercial que foi desenvolvido posteriormente, com uma proposta mais homogênea na vestimenta dos integrantes, assim como, nos elementos de família e do futebol

¹⁵¹ Aguiar (2020) também faz referência ao convívio de Marília Mattos (Marilhona) - namorada de Moraes Moreira – na casa.

perpassaram a performance da banda. Nesta residência, João Gilberto se aproxima dos Novos Baianos por intermédio de Luiz Galvão que também era oriundo de Juazeiro.

Foi improvisado pela banda um palco para João Gilberto no apartamento de Botafogo, com a remoção de todas as prateleiras de um armário embutido. Neste espaço, o artista apresentava canções próprias e de outros compositores brasileiros, e realizava arranjos vocais com o grupo;¹⁵² as propostas realizadas por João eram estudadas e analisadas por Moraes Moreira e Pepeu Gomes para a utilização futura em canções do grupo ou para estudos pessoais.¹⁵³

Após um ano residindo em Botafogo, o grupo se muda para a região rural do bairro de Vargem Grande, situada na Zona Oeste do Rio de Janeiro, onde são produzidos os discos *Acabou Chorare* e *Novos Baianos F.C.* O sítio em Vargem Grande se tornou um local aonde os integrantes buscaram viver em padrões próximos aos da contracultura e do movimento hippie. A vida em comunidade rural ou urbana passou a constituir um elemento de interesse para outras bandas de rock, como, por exemplo Os Mutantes (LEE, 2016) e o trio Sá, Rodrix & Guarabyra (RESENDE, 2018).

Por depoimentos de Marília Aguiar (2020), percebe-se que, em Vargem Grande, o grupo também fez do sítio um espaço de troca musical com outros artistas e criou laços afetivos com moradores da região, principalmente quando os integrantes jogavam futebol. Entende-se que tanto os Novos Baianos, assim como outros conjuntos, buscavam um modelo de vida alternativo, ao mesmo tempo que se situavam dentro dos padrões vigentes pela indústria cultural. Marília Aguiar (2020, p. 206-208) comenta que os Novos Baianos se mudam, com auxílio de Cláudio Prado,¹⁵⁴ para São Paulo em 1976. As residências estabelecidas pelo grupo neste estado foram urbanas, tendo também em 1977 residência na Vila Olímpia, rua Casa do Ator – sem Marília¹⁵⁵ – e, no mesmo ano, para a última casa na Rua Itápolis, em Pacaembu (GALVÃO, 1997).

A comunidade rural da banda iniciou-se no Cantinho do Vovô, apelido dado para o sítio em Vargem Grande, 1972. Este ano marca uma nova performance desenvolvida pelo grupo e apresentada para a indústria, *Acabou Chorare* é uma das referências para este período, tanto em âmbito nacional, onde o disco ficou “[...] entre os primeiros colocados no *hit parade* por mais de trinta semanas [...]”. (SEVERIANO, 1998, p. 169),

¹⁵² Comentado por Paulinho Boca de Cantor e Pepeu Gomes no programa O Som do Vinil (2020).

¹⁵³ Informação comentada por Moraes Moreira no programa O Som do Vinil (2020).

¹⁵⁴ Figura de importância para a produção da gravadora Continental.

¹⁵⁵ “[...] Eu ia quase que diariamente à rua Casa do Ator, pois sentia saudade de todos, principalmente da Baby. E nossas crianças também se amavam muito. [...]” (AGUIAR, 2020, p. 207).

quanto também internacionalmente, onde o álbum também foi editado e lançado na Argentina, tendo um sucesso perceptível em Buenos Aires.¹⁵⁶

2.3.2. **Aí já é Alunte: A família Novos Baianos F.C**

entre o primeiro lp e este
entre João Gilberto
(pausa)
o dom eles já tinham
agora o som mais perto
mais experto mais
certo
descobriram o silêncio.

No trecho acima retirado do encarte do disco, Augusto de Campos acentua a importância de João Gilberto para a nova produção do grupo. Ainda na residência em Botafogo, o grupo se envolveu profundamente com João Gilberto e com as propostas musicais que ele carregava (AGUIAR, 2020; GALVÃO, 1997). Este convívio com João, contribuiu para a construção de uma nova sonoridade da banda, que é concretizada no segundo álbum (CARDOSO FILHO, 2014; SEVERIANO, 1998; GALVÃO, 1997). O grupo não só inseriu em seu repertório influências musicais que João lhes apresenta, exemplo de “Brasil Pandeiro”, como também apresentou uma proposta nova da brasilidade em fusão com o rock. Em *Ferro na Boneca!*, é presente o interesse do grupo pela fusão para com outros gêneros musicais, contudo esta mistura ainda é “[...] tênue, limitada e presa aos padrões um tanto ingênuos do rock da época [...]” (VARGAS, p. 2011, p. 471). Assim, João Gilberto é apresentado como um novo mentor para o grupo tendo importância no âmbito musical, e também em realizações pessoais.

Em outro trecho de Augusto de Campos no encarte, o poeta ressalta:

eu não sei se o sonho acabou
eu não sei se o sono acabou
eu não sei se o som acabou

mas acabou chorare

Além de ser um jogo de palavras para fazer referência à produção do disco, no caso, a música e título do LP *Acabou Chorare*. A respeito da frase “eu não sei se o sonho acabou”, interpreta-se como uma referência ao contexto em que o rock se encontrava. Dois anos antes, em 1970, a banda The Beatles tinha anunciado a desintegração do grupo.

¹⁵⁶ NOVOS Baianos sábado em Curitiba. *Diário do Paraná*, Curitiba, Ed. 5391, 23 jun.1973. Primeiro caderno, p. 7. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/761672/92909>>. Acesso em: 18 jul. 2021.

Na coletiva de imprensa, a frase “O sonho acabou” ficou popularizada devido a este término. Esta hipótese é reforçada pelos dizeres de Tarik de Souza: “sua própria interpretação para o término do sonho profetizado por John Lennon”.¹⁵⁷

Outros momentos que apontam para o sonho ter “acabado” para o rock podem ser interpretados pela morte de Janis Joplin, Jimi Hendrix e Jim Morrison no início dos anos 1970.¹⁵⁸ Com o falecimento destas figuras importantes para o rock, o descontentamento é citado por vários artistas do período. Nas palavras da jornalista Ana Maria Bahiana (1973)¹⁵⁹, de 1969 a 1972 “Os sonhos parecem se diluir sem explicação, dominam as drogas pesadas, a violência e a sombra da Morte” se referindo também a uma forma diferente que os psicoativos estavam sendo explorados em meados dos anos 1960. Assim como foi comentado anteriormente, na mesma reportagem Bahiana (1973) cita que o rock já se reconhece como um gênero musical que já apresenta uma história, não o caracterizando assim como uma proposta passageira e momentânea surgindo: “[...] um compasso mais seguro e definitivo para a música pop – que agora já se autodenomina rock, consciente de suas raízes [...] o rock se afirma como linguagem musical popular do século XX, abrangente e universalista [...]”.

A transição da década de 1960 para 1970, também sofre mudanças no cenário brasileiro. Com o exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil, marca-se o fim de uma produção tropicalista como era representada anteriormente, assim como o fim do programa Jovem Guarda em 1969.

Numa época caracterizada pela consolidação da indústria cultural e pelo declínio das utopias revolucionárias, cada vez mais dissolvidas pela repressão e pela organização sistêmica do mercado de bens culturais, alguns jornalistas e intelectuais se pautavam em co-ordenadas sócio-históricas que marcaram os anos 1960 para medir os novos impasses da arte e da cultura. (DINIZ, 2017, p. 79).¹⁶⁰

¹⁵⁷SOUZA, Tarik de. Novos Baianos: A antropofagia que salvou o “rock”, *Jornal do Brasil*, Ed. 271, Rio de Janeiro, 6 jan. 1979. Caderno B, p. 10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/192346>. Acesso em: 19 jul. 2021

¹⁵⁸ “[...] A juventude tinha ídolos como Jimi Hendrix e Janis Joplin, e quando estes morreram deixaram a juventude abalada. Cito, para ilustrar, o pronunciamento de Ednísio, um artista plástico baiano [...] Ele chegou transtornado com a morte dos dois ídolos e disse: ‘É o suicídio coletivo! Não há mais nada’ [...]” (GALVÃO, 1997, p. 56).

¹⁵⁹ BAHIANA, Ana Maria. Pop/Clássico: Um casamento natural. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Ed. 195, 20 out. 1973. Caderno B, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/93876>. Acesso em: 19 jul. 2021

¹⁶⁰ A autora em seu texto, apresenta outras percepções a respeito desse “vazio cultural” se aprofundando em comentários realizados por intelectuais atuantes. Para mais informações a respeito do assunto, consultar Diniz (2017, p. 77-79).

É também aqui corroborada a concepção apresentada por Diniz (2020, p. 8), em citar a produção de *Acabou Chorare* indo em direção contrária do descontentamento presente no cenário artístico: “[...] *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. [...]”. Contudo, acredita-se que o conceito de festivo já estava sendo utilizado nas produções anteriores do grupo, sendo aprimorado na produção do disco aqui comentado.¹⁶¹

[...] por isso que a gente manda sambinha, um rockão brasileiro, é claro, mandamos um chorinho, chorinho sem lágrimas, é claro, sem fossa, sem nostalgia, na maior alegria, animação, cangaço pintando [...] (Fala de Baby Consuelo no programa Ensaio pela TV Cultura).

Em *Acabou Chorare* (1972) gravado pela Som Livre, a foto de capa (fig. 27) apresentou um novo comportamento da banda. Enquanto no primeiro álbum, a produção visual parecia ser construída dentro de um parâmetro de poses dentro de um estúdio; no segundo disco, as fotografias indicam um comportamento mais espontâneo, despojado e com fortes influências do modelo de vida compartilhado pelo pensamento da contracultura, representado, por exemplo, na foto de capa com uma mesa pós refeição. Importante ressaltar que esta é a primeira produção do grupo a não apresentar na capa e contracapa, o rosto dos integrantes.

Segundo Pepeu,¹⁶² a fotografia foi registrada enquanto ele estava testando a câmera. Depois de revelada, os integrantes pensaram na possibilidade de utilizar como capa do álbum. Por este comentário, entende-se que a fotografia não foi “montada” para que fosse utilizada no LP. Lula Martins, responsável pelo encarte e contracapa do disco, comenta sobre a interferência de João Araújo, diretor da Som Livre, na produção visual de *Acabou Chorare*¹⁶³, logo, é presente as interferências de terceiros na proposta de venda da arte produzida.

Na contracapa (fig. 28), observa-se a colagem sobreposta de fotografias. Em primeiro plano – provavelmente Buchinha, filha de Paulinho boca de Cantor com Marília Aguiar – e, ao fundo, um dos integrantes da banda. Percebe-se, pela cor vermelha da

¹⁶¹ Observa-se que este conceito do festivo é abordado na proposta de performance dos Novos Baianos até os dias atuais.

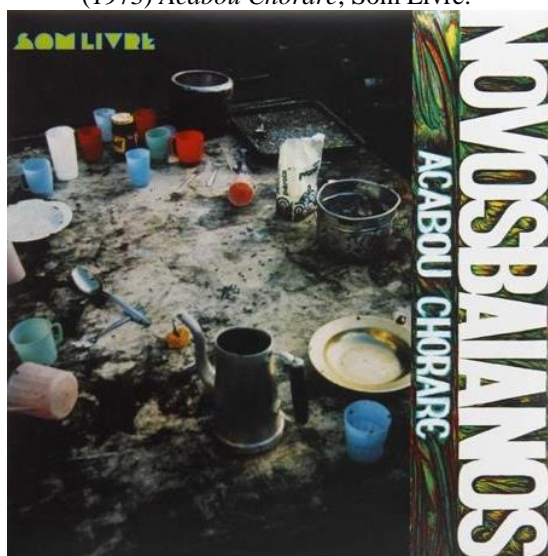
¹⁶² Fala de Pepeu para o programa Som do Vinil produzido pelo Canal Brasil.

¹⁶³ “A capa do álbum *Acabou Chorare* seria total e tropicalmente colorida, contudo, questões técnicas de produção reduziram o número de fotos coloridas, mudando assim, o projeto inicial. Queixei-me a João Araújo que me explicou a situação e me convidou na ocasião para dirigir o videoclipe dos Novos Baianos para o lançamento do álbum. A minha insensata resposta foi não, mas logo saquei a bobeira do orgulho ferido. Dias depois observando melhor, percebi que aquelas fotos em preto e branco acentuavam, com um grafismo jornalístico, o cunho sociocultural da proposta”. (MARTINS, 2009, p. 154) (grifo do autor).

roupa do integrante, que a montagem apresenta três ou quatro posições diferentes representadas em uma mesma imagem.

Em entrevistas realizadas, como, por exemplo, a de Luiz Galvão para o *Correio da Manhã* (1972)¹⁶⁴, são corroborados os conceitos levantados nas imagens de encarte do disco: “[...]Tanto faz uma pelada como lavar os pratos, fazer música, cinema ou cantar. [...] Tudo feito na maior seriedade e no mais perfeito sorriso [...]”. Antônio Carlos Fontura, deixa clara a diferença entre as produções anteriores em comparação a este segundo LP, “[...] Era um trabalho violento, um som pesado, forte, mas agora o som deles pousou na terra, se ligou à própria terra [...] é o encontro de várias coisas, do samba da minha terra, do som pop – é uma ligação de tudo com tudo. [...]”.

Fig. 27 – Capa do LP (1972) e compacto duplo (1973) *Acabou Chorare*, Som Livre.



Fonte: <https://www.immub.org/album/acabou-chorare>

Fig. 28 – Contracapa do LP *Acabou Chorare*, 1972, Som Livre.



Fonte: <https://www.immub.org/album/acabou-chorare>

O encarte de Lula Martins nas fotografias (fig. 29) e desenhos produzidos com canetas esferográficas coloridas da série “Realismo mágico”¹⁶⁵ (fig. 30) apresentam o conceito proposto pelo artista em criar um ambiente mais “familiar” entre os integrantes, apresentando assim imagens tomando banho, cozinhando, jogando futebol, tocando de maneira informal e fotografias dos filhos dos integrantes, representando assim este novo

¹⁶⁴ OS NOVOS Baianos vão ao Teatro João Caetano: Sorrir é cantar como Bahia. *Correio da Manhã*, Ed. 24.448, Rio de Janeiro, 21 dez. 1972. Anexo, p. 17. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/089842_08/35856>. Acesso em: 19 jul. 2021.

¹⁶⁵ “Quando descobri as canetas esferográficas coloridas, comecei uma série de desenhos que denominava de Realismo mágico. Eram esboços para telas, o que só veio acontecer dez anos depois. Posteriormente utilizei alguns desses desenhos como ilustrações na capa do disco *Acabou Chorare*”. (MARTINS, 2009, p. 133), (grifo do autor).

estilo de vida que estava a ser praticado em comunidade. O conceito de família¹⁶⁶ e unidade passa a ser representado na arte visual da banda, assim como o futebol começa a ganhar espaço. Diferente dos álbuns anteriores, que só apresentavam os quatro integrantes da banda, apareciam, em *Acabou Chorare*, artistas da banda de apoio A cor do Som – Dadi (baixo), Jorginho Gomes (percussão), Pepeu Gomes (guitarra) –, regional – Baxinho e Bola, ambos na percussão – o dançarino Gato Félix, assim como Marília Aguiar, esposa de Paulinho Boca de Cantor e Marília, esposa de Moraes Moreira e seus filhos.

Fig. 29 – Fotografia de Lula Martins no encarte de *Acabou Chorare*, 1972, Som Livre.



Fonte: Detalhe da imagem que encontra-se em <https://www.immub.org/album/acabou-chorare>

Fig. 30 – Imagem da série Realismo Mágico de Lula Martins presente no encarte de *Acabou Chorare* (1972) e contracapa do compacto duplo (1973), ambos pela Som Livre.



Fonte: Detalhe da imagem que encontra-se em <https://oldrecords.com.br/produto/lp-os-novos-baianos-acabou-chorare-1972-com-encarte/>

É válido ressaltar que a vida em comunidade desenvolvida pela banda era complexa e organizada de maneira não hierárquica. Os espaços eram divididos primeiramente para os casais que possuíam filhos e também havia a adaptação de ambientes para serem feitos de quartos, prática principalmente realizada pelos integrantes solteiros. Marília Aguiar (2020) cita que a divisão de tarefas era realizada de forma igualitária, sem distinção de gênero. Cada um era responsável pelo seu quarto e as áreas em comum ficavam “[...] esperando alguém que estivesse a fim de fazer [...]” (p. 169), entretanto as mulheres sempre acabavam trabalhando mais tendo como prioridade seus filhos. Sobre a vida no Cantinho do Vovô, Aguiar (2020, p. 168), aponta que haviam “[...] regras explícitas ou veladas, questionamentos e até mesmo reprovação de

¹⁶⁶ Em entrevista para o *Correio da Manhã* (1971), Baby Consuelo aponta para elementos de família na projeção do grupo e religiosidade: “Eu amo o próximo como a mim mesmo. A minha família é todo mundo. Alegria, entende? Pureza. Lembrar que Jesus ensinou: ‘Só entra no Céu, quem entrar como menino’”.

comportamentos e atitudes. [...] Todas as pessoas, moradoras do sítio ou não, e tudo o que faziam acabavam recebendo o crivo de ‘careta’, ‘por fora’ ou ‘o quente’ [...].

Baby Consuelo também comenta sobre esta vivência:¹⁶⁷

[...] Nós não tínhamos qualquer vaidade. Já tirei uma camisa do corpo do Paulinho, só porque achei bonita. ‘Toma, é sua...’ Todo o dinheiro que ganhávamos ficava dentro de um saco preso numa porta. Quem precisasse chegava lá e sacava. Nunca pintou uma sacanagem. É impressionante! Nossas cabeças eram muito iguais. Pintava mais grana? Tanto melhor. Comprávamos camisa nova para o time. Se sobrar fazemos uma tremenda peixada para depois do jogo... Foi assim durante cinco ou seis anos. [...] (Baby Consuelo para Revista *Manchete*, 1985).

A figura do malandro também é incorporada na produção do grupo. Segundo Pereira (2009, p. 64), o malandro “[...] é o indivíduo envolvido por ícones como futebol, amor e felicidade, que detém poucos recursos financeiros e precisa apelar para estratégias não convencionais [...] para conseguir o que quer [...]”. No caso do disco aqui comentado, a canção “Mistério do Planeta” remete à concepção do malandro apontada por Pereira (2009) e é reforçada nos dizeres: “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”. Outro exemplo do malandro, está presente na canção “Com qualquer dois mil réis” para o disco *Novos Baianos F.C.* – “[...] E o malandro aqui, com qualquer dois mil réis / Põe em cima uma sandália de responsa e essa camisa / De malandro brasileiro que me quebra o maior galho / E o resto é comigo porque a pinta que se toca / Quando você se chega, só porque você chega / Sem nada como eu! / E esse ano não vai ser igual aquele que passou [...]” –, canção esta que também comenta sobre a “muriçoca” que tinha em excesso no final da tarde, hora do futebol realizado pelos integrantes, conhecido como “hora do baba”¹⁶⁸.

Dentre as canções do disco, as fusões do rock com outros gêneros musicais brasileiros ganha uma nova proposta musical. Este disco apresenta uma sonoridade mais homogênea e não muito contrastante se comparado com *É ferro na boneca!*. Ressalta-se a canção “Um bilhete para Didi” como a primeira faixa instrumental gravada e a versão “Brasil pandeiro” de Assis Valente.

¹⁶⁷ BÔSCOLI, Ronaldo. Baby & Pepeu: O casal 20 do rock brasileiro. *Manchete*, Rio de Janeiro, 1985, p. 106-107. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/004120/235597>>. Acesso em: 28 jul. 2021

¹⁶⁸ “[...] E tem um sambinha nesse disco, que a gente fez pra essa moçada que ia lá bater o baba com a gente, que era o Afonsinho, era o Biribinha, era o Ney Conceição, era o Geraldo do Flamengo também [...] mas a gente fez esse sambinha jogando um baba lá, a nossa pelada de tardinha lá em Jacarepaguá, é o samba da muriçoca. [...]” Transcrição de fala de Paulinho Boca de Cantor para o programa “MPB Especial” para TV Cultura. Disponível em: <<https://youtu.be/2XXWDEZio9M>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

Baby Consuelo interpreta as canções “Tinindo Trincando” e “A menina dança”, ambas escritas por Luiz Galvão. A partir de entrevistas¹⁶⁹ e comentários corroborados pela cantora realizados por Galvão,¹⁷⁰ o poeta direcionava as letras para Baby Consuelo de acordo com sua personalidade, assim acredita-se que “A menina dança” seja uma dentre outras canções que refletem a personalidade de Baby com relação ao grupo. Ao longo da década de 1970, que Baby é mencionada inúmeras vezes como menina e não como mulher, referência esta que não parece atingir a cantora em um sentido pejorativo, visto o seu interesse de reforçar a sua juventude e a sua “eterna criança” na sua produção musical.¹⁷¹

A respeito das performances ao vivo, o grupo se apresentou na boate carioca Number One. Os artistas enfatizaram, em reportagem para o *Jornal do Brasil* (1972),¹⁷² que pretendiam mostrar para este público diferenciado de boate que a “linguagem é simples” e que a música produzida pelo grupo é “para todo mundo”.

O *Correio da Manhã* (1972)¹⁷³ realiza uma espécie de introdução apontando locais em que grupo se apresentou anteriormente, assim como reforça que a produção do álbum *Acabou Chorare* “[...] atingiu o público e várias músicas ganharam as paradas de sucesso. A qualidade apresentada garantiu os elogios de críticos das mais variadas tendências [...]”. Sobre o show: “[...] Sorrir e Cantar como Bahia leva para o palco o trabalho criativo dos Novos Baianos, o Maraca aos domingos, o dedo certo e esperto de João Gilberto, as peladas no sítio [...]”.

A temporada “Amar e Sorrir como Bahia” no Teatro João Caetano, apresentou canções de *Acabou Chorare* além de já incorporar na performance ao vivo o interesse pelo carnaval, como, os dois trios elétricos mencionados por Célia Maria Ladeira (1972)

¹⁶⁹ Conversa com Bial disponível em <<https://globoplay.globo.com/v/8850639/>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

¹⁷⁰ “[...] Através das letras das músicas eu registrava o tempo que estávamos vivendo e algumas músicas foram feitas para Baby cantar e eu colocava alguma coisa da própria Baby Consuelo. Nessa daí tá na cara que tem a Baby e os mistérios dos olhos. A menina Baby e a menina dos olhos. Tanto é que falei: “... Mas eu mesma”. Isso porque a boca, a caneta e o coração eram meus, mas quem estava falando era a Baby. [Galvão - Novos Baianos] [...]”. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BU0Vpo1ljfc/>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

¹⁷¹ Por exemplo com a postagem do instagram disponível em <<https://www.instagram.com/p/CPIoPBLsVhL/>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

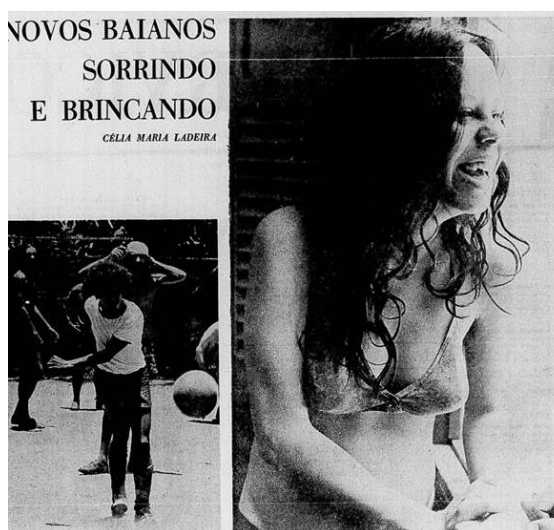
¹⁷² NUMBER One com dois números. *Jornal do Brasil*, Ed. 101, Rio de Janeiro, 30 jul. 1972. Caderno B, p. 9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/62867>. Acesso em: 19 jul. 2021.

¹⁷³ OS NOVOS Baianos Vão ao Teatro João Caetano: Sorrir é cantar como Bahia. *Correio da Manhã*, Ed. 24.448, Rio de Janeiro, 21 dez. 1972. Anexo, p. 17. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/089842_08/35856>. Acesso em: 19 jul. 2021..

em reportagem para o *Jornal do Brasil*¹⁷⁴, e as performances ao vivo de “Profundidade” e “O Prato e a Mesa”, canções estas presentes em compactos simples pela Continental.

Estes compactos simples gravados pela banda, refletem o interesse em projetar o rock com canções para carnaval e para trio elétrico. Em matéria de Tânia Dias para o *Jornal dos Sports* (1972) observa-se que outros artistas da MPB também apresentam músicas para carnaval gravadas no mesmo período, como por exemplo Macalé, Capinam, Caetano Veloso e Chico Buarque.

Fig. 31 – Novos Baianos em reportagem (1972).



Fonte: http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/75531

Fig. 32 – Diferença na estética de vestimenta a partir de *Acabou Chorare*.



Fonte: http://memoria.bn.br/docreader/093718_05/25813

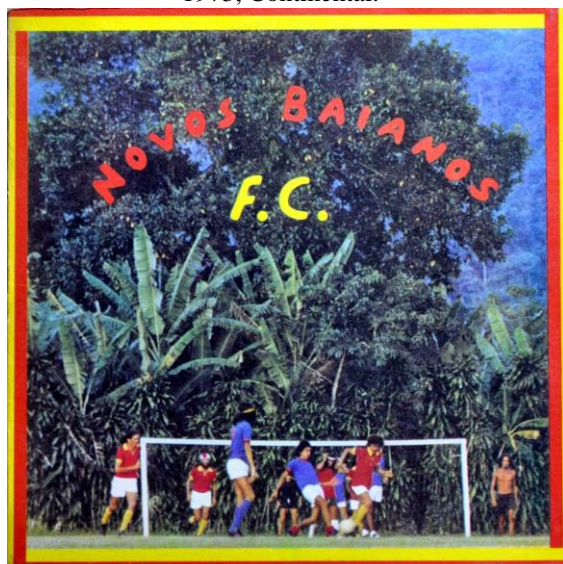
Baby Consuelo em destaque (fig. 31) apresenta um visual diferente do que era produzido entre 1969 e 1971. Seus cabelos estão mais curtos e na imagem promocional em questão, não está sendo enfatizado os adornos – como, por exemplo, o crucifixo – ou seus cabelos compridos. A imagem de rebeldia que estava sendo construída pela cantora, dá lugar a um semblante tranquilo, com roupas simples e mais próximo do que era internalizado pelo movimento hippie. A figura de Baby Consuelo grávida é colocada em evidência de forma juvenil: “[...] menina e future mamãe. No sítio de Jacarepaguá ou no palco, o riso de quem não tem medo de ser livre” (LADEIRA, 1972). Segundo Vargas

¹⁷⁴ “[...] No *show*, além das músicas novas, dois trios elétricos estarão animando o palco, com muitos filmes sobre a **vida** do grupo, e todas as músicas do LP *Acabou Chorare*. A ambientação é de Angelo de Aquino, cuja função maior foi transportar para o palco as cenas diárias do sítio de Jacarepaguá, as canecas de água, as panelas de barro, mesas postas sobre toalhas no chão, latas abertas de comida, fraldas e roupas penduradas. Na produção, a Lanterna Mágica, que divulga também os Novos Baianos e cuja ideia é pequenas apresentações em diversos lugares no Rio, no litoral paulista, na Bahia. [...]”. LADEIRA, Célia Maria. Novos Baianos sorrindo e brincando. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Ed. 244, 20 dez. 1972. Caderno B, p. 5. (grifo do autor). Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/75531>. Acesso em 19 jul. 2021.

(2011), diferente das propostas visuais anteriores, com roupas mais voltadas para o tropicalismo e jovem guarda, o grupo reforça a imagem do hippie com vestes mais simples (fig. 32). Na imagem e texto da reportagem, o futebol aparece como uma das características importantes que o grupo tinha como interesse em consolidar em sua imagem.

A produção de *Acabou Chorare* consolidou a participação do grupo no mercado fonográfico, assim como foi pioneiro neste conceito de brasilidade sendo relacionado ao rock. Segundo Diniz (2017, p. 80) “[...] 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, segundo dados do Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE) do Rio de Janeiro. [...]”

Fig. 33 – Capa do álbum *Novos Baianos F.C.*, 1973, Continental.



Fonte: <https://www.immub.org/album/novos-baianos-f-c>

Fig. 34 – Contracapa de *Novos Baianos F.C.*, 1973, Continental.



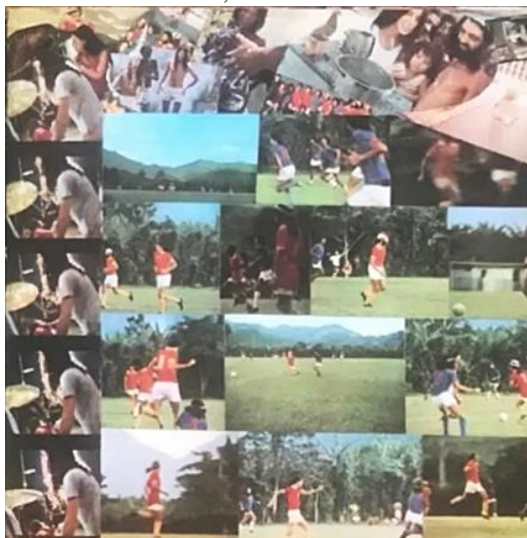
Fonte: <https://www.immub.org/album/novos-baianos-f-c>

Em 1973, o grupo lança o álbum *Novos Baianos F.C.* produzido pela gravadora Continental. A estética visual do disco apresenta similaridades com o cenário que estava sendo construído, porém, nota-se mudanças estéticas devido a produção fotográfica ter sido realizada por Pedro Moraes e a arte por Simone Cavalcante e Galvão.

Na capa (fig. 33), o título e a borda da imagem em vermelho e amarelo remetem às cores do uniforme do time de futebol fundado entre os próprios integrantes. Na fotografia de capa, é apresentado em segundo e terceiro plano uma abundante vegetação e a representação de jogadores de dois times disputando um jogo de futebol. Na contracapa (fig. 34), em referência ao ambiente rural, está presente a fotografia de Pedro

Moraes de uma pomba. Com fotos realizadas em um espaço rural, as fotografias apresentam novamente os integrantes junto de seus familiares e também a produção musical. Observa-se uma ênfase maior na temática do futebol, elemento este que se torna o tema principal do álbum, assim como pode ser observado na capa e no encarte (fig. 35 e 36). Acredita-se que a figura de Alberto Byington Neto, presidente da gravadora Continental no período e amigo pessoal dos Novos Baianos, tenha influenciado na escolha do futebol como uma das características visuais da banda também com interesses mercadológicos.¹⁷⁵

Fig. 35 – Encarte do álbum *Novos Baianos F.C.*, 1973, Continental.



https://http2.mlstatic.com/D_NQ_NP_944866-MLB42891009532_072020-O.webp

Fig. 36 – Encarte do álbum *Novos Baianos F.C.*, 1973, Continental.



https://http2.mlstatic.com/D_NQ_NP_944866-MLB42891009532_072020-O.webp

A produção de *Novos Baianos F.C.* apresenta aspectos que já estavam sendo desenvolvidos em *Acabou Chorare*. A concepção de família e futebol estar vinculada à relação entre os integrantes é reforçada tanto nas imagens propagadas do grupo, como em comentários do grupo sobre o seu trabalho musical:

Porque a gente é menino brasileiro [...] nós faz som e também joga futebol, porque não podia deixar de ser assim, senão a gente ia ficar muito encucado com o som da gente, só falar da gente, só de música, então a gente passa a falar de futebol também e viver futebol [...]. (Galvão no programa Ensaio para TV Cultura).

A ideia do novo, de buscar um outro sentido para o velho que estaria alienado, autotransformar-se e mudar por consequência o outro, torna-se uma referência ao

¹⁷⁵ “[...] pensou-se em associar o futebol, que o grupo brincava com certa categoria, para ser apresentado como um espetáculo em estádio, para difundir o futebol naquele país. [...]” (GALVÃO, 1997, p. 200). Para mais informações a respeito de ações realizadas por Byington e o futebol nos Novos Baianos, consultar Galvão (1997) páginas 198 a 202.

movimento da contracultura, em busca de uma resposta momentânea “do aqui e do agora” na modificação do presente, através também de uma busca por autoconhecimento, alteridade e apropriação do “espírito dos Novos Baianos”.

Novos Baianos é um cara que não admitiu deixar de ser um menino, é um cara que tem que saber pelo menos [...] fazer duas coisas [...] carregar um tronco de árvore enorme um quilômetro, dois. Um negócio assim como jogar futebol e fazer música, cantar, tocar, fazer como músico mesmo. É isso aí, Novos Baianos é um cara alegre e que acredita que a vida tá começando. (Fala de Galvão para o documentário *Novos Baianos F.C.*).

É reforçada pela fala de Baby Consuelo a seguir – além de outras já apresentadas no texto – que os Novos Baianos não deveriam ser encarados somente como uma banda, mas sim como um estilo de vida e personificação individual, como, por exemplo, pela utilização da palavra “cara” e “menino”.

A todo momento uma pessoa da gente pode vir com uma coisa nova, com uma coisa legal [...] também [...] pode vir com uma coisa velha, uma coisa que não seja legal. Qualquer momento eu posso tá legal, como também tá careta, não tá legal. Então, quem tiver legal nesse momento vai cortar a minha, porque eu não tô dentro do sentido, do sentimento e do espírito do que é Novos Baianos. Novos Baianos é um cara que tá sempre legal, tá nascendo a todo minuto, quer dizer, ele não pode estar velho por dentro em nenhum momento, um cara triste, nem nada disso [...] a todo momento um tá criticando o outro, mostrando o outro se não estiver certo, o que é legal e o que não é legal [...] (Fala de Baby Consuelo para o documentário *Novos Baianos F.C.*).

Na colocação de Galvão e Baby, a banda Novos Baianos é citada no singular e no masculino, sendo, para seus integrantes, como um conceito de vida e de união. Esta concepção é representada nas capas dos discos *Acabou Chorare* e *Novos Baianos F.C.* e no documentário *Novos Baianos F.C.* (1973), dirigido por Solano Ribeiro, sendo reforçada pela vida em comunidade e a vivência em um espaço rural. Este documentário transmitiu a vivência dos músicos para os quais o “dinheiro não existe e o que é mais importante é o futebol e o amor ao trabalho.”¹⁷⁶

Sobre as canções do disco *Novos Baianos F.C.*, Baby Consuelo é intérprete solo nas canções, “Sorrir e Cantar como Bahia” e “Os ‘pingo’ da chuva”. Nas duas faixas o jogo de palavras de Galvão, apresenta uma relação com a natureza, reforçando as ideias da contracultura e do psicodelismo. A canção “Sorrir e Cantar como Bahia” possui elementos de bossa nova e carnaval, enquanto sua letra reflete sobre a maternidade, já

¹⁷⁶ DUHÁ, Cota. Novos Baianos em dia de Alunte, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, Ed. 15913, 30 jan. 1974, p. 13. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/093718_05/29897>. Acesso em: 19 jul. 2021.

“Os ‘pingo’ da chuva”, escrita em primeira pessoa, aponta para o eu lírico não criar um empecilho de deixar de “curtir” por estar um dia nublado – é levantada aqui a hipótese de que o dia nublado é um “reflexo do que está acontecendo” no tempo histórico em que a banda estava atuando. Esta canção se aproxima da concepção do rock, principalmente pela instrumentação, frases da guitarra e convenção final, próxima da utilizada no *rock’n’roll*. No entanto, a voz de Baby neste disco está menos rasgada do que nas produções fonográficas anteriores.

“Sorrir e cantar como Bahia”

Mãe, é mar
Mares não maré, água e terra
Mãe, é mar
Mares não maré, água e terra

Mar, amar,
Pra saber da árvore com galhos, pra quebrar

Em secas folhas ao chão,
Secos e duros gravetos.
Em lenha pro fogo, que cozinha esses anos
todos,
A grande panela do mundo.

Mas mar, é mar,
Correndo tranquilo pela terra,
Como o som, das águas dizendo:

Que mãe só não pode entrar nessa,
Muito pelo contrário
É sofrer e chorar, como Maria,
Sorrir e cantar, como Bahia!
E o menino solto como o dia,

E aí,
Mãe pode ter e ser bebê,
E até pode ser baby também [...]

“Os ‘pingo’ da chuva”

Quando o céu estiver preto
E das nuvens até as sombras assombram,
Quando o céu estiver preto
E das nuvens até as sombras assombram,

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

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

Dizendo tudo o que pode acontecer,
Não escureça, nem esquente a cabeça.
Eu sei que você tem argumentos de querer,
O sol, pra pegar, sua praia,
Pra bater, sua bola.
E a lua pra ver sua mina,
Ou só pra ir ali na esquina,

Sem rima, sem rima.

Faça como eu que vou como estou,
Porque só o que pode acontecer,
É os pingo da chuva me molhar,
É os pingo da chuva me molhar [...]

Em outras canções do disco, a caracterização do malandro é apresentada – como já comentado sobre a canção “Com qualquer dois mil réis” –, assim como letras com elementos ao futebol, como “Só se não for brasileiro nessa hora¹⁷⁷”. O LP também apresenta faixas instrumentais com arranjos mais complexos, como, por exemplo, o forró “Alimente” e as diversas vozes elaboradas para “Dagmar”.

¹⁷⁷ “[...] Desde lá, quando me furaram a primeira bola no meio da rua / Na minha terra, quer dizer, Juazeiro / Onde se dá ao mesmo tempo Ituaçu / [...] O ho ho, a vizinha tem vidraças / Tem sim sinhô / Ao meus olhos bola, rua, campo. / Sigo jogando porque eu que sei o que soffro / E me reboło para continuar, menino, / Como a rua, que continua, uma pelada. / Que a vida, que há no menino atrás da bola. / Para carro, para tudo / Quando já não há tempo. / Para apito, para grito / E o menino deixa a vida pela bola / Só se não for brasileiro nessa hora [...]

Observa-se até os discos apresentados aqui então, que a banda procura a parte visual – seja encarte do disco, performances ao vivo e fotos promocionais – com a proposta de vida e arte sonora. Tanto em *Acabou Chorare* (1972) e *Novos Baianos F.C.* (1973) existe uma produção manual nos encartes de disco, que também entra em diálogo com os produtores musicais da banda, relação esta que pode passar por mudanças na produção visual visto o vínculo com a produção mercadológica.¹⁷⁸

Em seguida, uma interessante colocação de Luís Carlos Cabral para o *Diário de Notícias* (1973) na coluna Som de Hoje,¹⁷⁹ em resalta os impasses entre Novos Baianos e produtores:

Em Porto Alegre, os empresários locais responsáveis pela coordenação do show dos Novos Baianos assustam-se com as fotos do grupo enviadas por Paulinho Lima. Cabelos compridos, Baby Consuelo amamentando a filha e detalhes menores fazem recordar o episódio de **Roda Viva**, que culminou com a invasão do teatro por jovens radicais. Os homens estão temendo, também desta vez, uma possível reação dos círculos conservadores.

Outro ponto interessante da matéria seria o interesse do jornalista em demonstrar a capa de disco como um dos elementos de importância para a produção do grupo: “[...] Acredito que ao lado da popularidade e da qualidade do trabalho do grupo, um dos elementos responsáveis pelo êxito de vendas é a excelente capa [...]”. Com isso, nota-se que os meios de comunicação reconhecem a importância da capa de disco não somente para a performance visual da banda, como também pelo interesse que é levantado para o suposto ouvinte, que primeiramente se interessa pela parte visual, antes de propriamente conhecer o conteúdo musical que carrega o disco.

Os shows ao vivo que contemplam canções deste álbum foram realizados na em locais do Rio de Janeiro, como, a Sala Cecília Meireles, o Museu de Arte Moderna¹⁸⁰, e no ginásio da PUC¹⁸¹, locações situadas no Rio de Janeiro; e também no Tuca de São Paulo, Teatro Vila Velha em Salvador, Teatro Francisco Nunes em Belo Horizonte, Teatro Carlos Gomes em Vitória, entre outros.¹⁸² Ainda em 1973, a banda também esteve

¹⁷⁸ Assim como foi possível observar na produção do disco *Novos Baianos* ou *Alunte*,

¹⁷⁹ CABRAL, Luís Carlos. Som de Hoje, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, Ed. 15527, 8 jun. 1973, p. 15. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/093718_05/25338>. Acesso em: 19 jul. 2021.

¹⁸⁰ SERVIÇO COMPLETO, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Ed. 84, 1 jul. 1973. Caderno B, p. 12. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/87038>. Acesso em: 19 jul. 2021.

¹⁸¹ SERVIÇO COMPLETO, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Ed. 291, 7 fev. 1973. Caderno B, p. 7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/78335>. Acesso em: 19 jul. 2021.

¹⁸² NOVOS Baianos sábado em Curitiba. *Diário do Paraná*, Curitiba, Ed. 5391, 23 jun.1973. Primeiro caderno, p. 7. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/761672/92909>>. Acesso em: 18 jul. 2021.

presente no I Festival de Rock, Som e Música Pop ao Ar Livre,¹⁸³ realizado em Campo Grande – Rio de Janeiro –, onde o grupo dividiu palco com artistas atuantes do período, como por exemplo Os Mutantes, O terço, Rita Lee, Raul Seixas, dentre outros.

O *Diário do Paraná* (1973), ressalta as versões realizadas pela banda de artistas da MPB, como, por exemplo, “Vira mundo” de Gilberto Gil, “Proibido proibir” de Caetano Veloso, e “Quem há de dizer” de Lupicínio Rodrigues. Já o *Diário de Notícias* (1973) cita a “síntese de elementos que englobam Valdir Azevedo e Jacó do Bandolim, Jimi Hendrix e Eric Clapton”, apresentando as influências estrangeiras do grupo e o interesse de trabalhar o regionalismo em suas composições. A banda A cor do Som é caracterizada pela “oportunidade de desenvolver temas instrumentais pesados”.¹⁸⁴

A produção de *Alunte* surge em um cenário conturbado da banda: falta de diálogo com a gravadora Continental, gerando descontentamento da produção visual e fonográfica do disco, e problemas de convivência de terceiros no Cantinho do Vovô¹⁸⁵ causando um momento que seria definido por Luiz Galvão como “barra pesada”. Em dois momentos no programa MPB Especial para a TV Cultura (1975) – já apresentando canções do álbum *Vamos pro Mundo* – é possível mencionar o descontentamento da banda com a gravadora. Segundo Baby Consuelo, não houve aprovação da banda para a divulgação da capa do disco e, mesmo assim, a imagem foi utilizada,¹⁸⁶ assim como houve dificuldade de divulgação da canção “Linguagem do Alunte” como single, como mencionaram Baby e Galvão.

Constata-se, por estas informações, que a banda não possuía uma total independência visual e sonora, sofrendo, assim, interferência direta da gravadora e produtores no processo de produção musical para a indústria. Contudo, estas interferências eram às vezes vetadas pelos próprios integrantes, como, por exemplo, o interesse de Guilherme Araújo em lançar o grupo “na vaga dos Secos e Molhados”

¹⁸³ SHOW DA CIDADE: Festival de Música Pop. *Correio da Manhã* Rio de Janeiro, Ed. 24619, 1 jul. 1973, p. 7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/089842_08/37842>. Acesso em: 18 jul. 2021

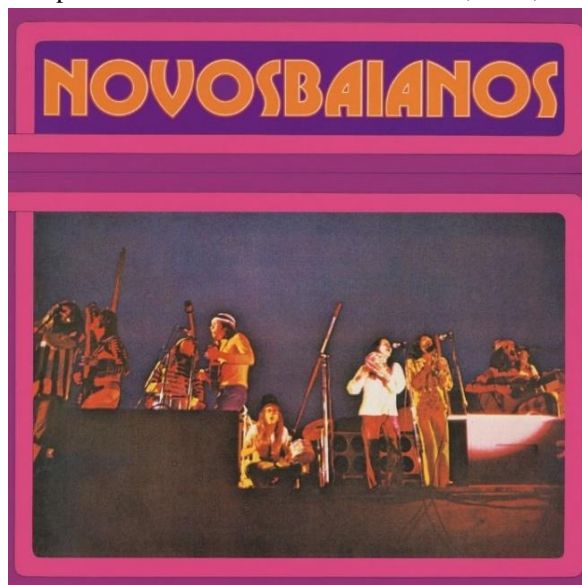
¹⁸⁴ CABRAL, Luís Carlos. Som de Hoje: Festa Nova. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, Ed. 15548, 3 jul. 1973, p. 16. Informação disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/093718_05/25813>. Acesso em: 19 jul. 2021.

¹⁸⁵ “[...]” Agora já está cheio de gente estranha que *pinta* a todas as horas, não conhece nosso jeito, vai se metendo. A gente sabe quando alguém quer ficar *na sua* sozinho. Esse pessoal que aparece, não’[...]”. CONFUSÃO NA ÁREA DOS NOVOS BAIANOS. *Opinião*, Rio de Janeiro, Ed. 91, 5 ago. 1974, p. 18. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/123307/2030>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

¹⁸⁶ Duhá Costa (1974) no *Diário de Notícias* em reportagem “Novos Baianos em dia de alunte”: O disco Alunte estava sendo estudado para ser gravado pela Phillips ou pela Sigla. Na mesma reportagem é comentado o interesse dos integrantes em realizar uma capa diferente da que foi realizada pela Continental, capa esta que seria “um álbum de figurinhas que deverá ser montado por quem adquirir o LP [...]”. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/093718_05/29897>. Acesso em: 19 jul. 2021.

(BAHIANA, 1974) não ter sido concretizado por Galvão não aceitar novos conceitos na imagem e produção de shows do conjunto (AGUIAR, 2020, p. 202). Bahiana (1974)¹⁸⁷ menciona problemas em outras gravadoras ainda nos anos iniciais. Com, por exemplo, a gravadora RGE que deixou os artistas “na *geladeira* (presos por contrato e com disco sem divulgação)”; o problema no “compacto duplo sem repercussão na Philips”; e as “complicações legais e urgências financeiras” pela gravadora Som Livre, que levaram a banda para a Continental.

Fig. 37 – Capa do álbum *Novos Baianos* ou *Alunte*, 1974, Continental.



Fonte: <https://www.immub.org/album/linguagem-do-alunte>

São predominantes as cores rosa, roxo e elementos em laranja no layout da contracapa e capa (fig. 37). Supõe-se que a fotografia tenha passado por um processo de edição, no qual foi ajustada a saturação referente à foto original. Com este grande nível de saturação, alguns elementos, como, por exemplo as roupas dos integrantes realçam uma cor laranja, vermelho e amarelo, que contrabalanceiam com o roxo e rosa utilizados na arte em volta da foto. Diferente dos álbuns anteriores, a fotografia utilizada na capa, apresenta o registro de uma performance ao vivo vista do ângulo de fora do palco. É possível identificar alguns integrantes com instrumentos de percussão, entre eles, surdo, triângulo, pandeiro e xequerê, que entram em contraste com a bateria, amplificadores e guitarra elétrica. Representa-se, nesta imagem, a constante fusão de gêneros musicais realizada pela banda.

¹⁸⁷ BAHIANA, Ana Maria. *Novos Baianos: Concentração para mudanças*, *Opinião*, Rio de Janeiro, Ed. 78, 6 mai. 1974, p. 23. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/123307/1771>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

Ainda com formação anterior,¹⁸⁸ a produção musical no álbum em questão apresenta o guitarrista Pepeu Gomes, que ganha mais espaço para as suas composições, sendo possível constatar uma diferença de sonoridade entre o lado A e B do disco. Enquanto o lado A apresenta uma sonoridade já desenvolvida pelo grupo com canções compostas pela dupla Moraes/Galvão – como por exemplo, os sambas “Fala tamborim (Em pleno 74)” e “Ladeira da Praça” –, o lado B apresenta Pepeu como um dos compositores, apontando assim para o rock como um dos principais gênero de performance. Em “Ao poeta”, a influência do rock psicodélico e do Tropicalismo aparecem em evidência com o jogo de palavras que Galvão propõe em uma narrativa que, em alguns momentos, remete aos jogos de futebol com os /R/ longos e referências a jogadores deste esporte. A transição do lado A para o B é realizada pelas instrumentais “Miragem” e “Isabel” – canção dividida em duas partes, sendo a segunda parte uma maior demonstração da influência do rock.

Comparando a performance do disco e de duas gravações distintas da canção “Linguagem do Alunte”, observa-se que a versão de estúdio segue os parâmetros da indústria, sendo assim, lapidada para se encaixar nos modelos executados nas rádios não sendo apresentado os solos. Na versão para o documentário *Novos Baianos F.C*, parece ser uma *jam session* pelos improvisos na guitarra, baixo e de voz. Baby apresenta trejeitos diferentes da performance do início dos Novos Baianos – quando se observa um modelo contido em *Ferro na Boneca* –; a cantora se comunica com a câmera e com o grupo que está tocando além de dançar e aparentar fisicamente estar brincando com a voz e com o jogo de palavras da canção. Em performance para o programa “MPB Especial”, o andamento apresentado é mais rápido que em comparação com os dois momentos apresentados anteriormente, assim como não se tem um solo de baixo – instrumentista este que, na ocasião do programa, já era o Didi Gomes.

A respeito do solo, entende este ser um momento – em grande parte da produção do rock – voltado para o foco no instrumental, todavia, no caso dos Novos Baianos, observa-se que, em algumas performances, Baby Consuelo dobra com o solo que deveria ser somente instrumental, inclusive também realizando improvisos vocais em um período que era mais popular ter o improviso somente dos instrumentos de corda ou percussão.

¹⁸⁸ Grupo de apoio a Cor do Som – Pepeu na guitarra, Jorginho (bongô e cavaquinho), Dadi (baixo) e Baxinho (bateria e cavaquinho) –, e outros músicos que completavam o apoio como Charles Negrita na percussão, Bolacha (bongô) e Gato Félix como dançarino. Além de Moraes Moreira (voz e violão), Baby Consuelo (voz e percussão), Paulinho Boca de Cantor (voz e percussão) e Luiz Galvão.

Na carreira solo de Baby, observa-se que é típico de sua produção apresentar seus improvisos pela voz, indo na direção contrária ao que era popularizado nas rádios. Sintetizando a questão do solo, aponta-se a definição de Covach e Flory (2018, p. 21):

[...] o solista instrumental é o foco central da música durante o solo, ocupando o lugar normalmente reservado ao cantor. O trabalho da seção rítmica permanece o mesmo que era durante as outras seções da música: apoiar o solista. O solo instrumental muitas vezes faz com que o retorno dos vocais soe renovado, uma vez que normalmente não há canto durante o solo [...]¹⁸⁹

A canção “Bolado”, outra faixa que Baby Consuelo interpreta solo, tanto sua versão estúdio, quanto ao vivo para o programa “MPB Especial”, não apresentam uma mudança para o que estava sendo produzido nestes dois momentos distintos. A voz de Baby apresenta em sua projeção vocal, influências da MPB e de outros artistas brasileiros. A letra de Luiz Galvão reflete sobre os elementos da natureza e da juventude.

“Linguagem do Alunte”

Bê-ó-bó-lé-a-lá, bola
Te-é-té-le-a-lá, tela
A-te-é-té-le-a-la, até lá
Te-Lê-a-la-lê-ê-lé-li, lua
Re-a-rá-rê-e-ré-rê-e-ri, rua

Aí já é alunte,
Semelhante dela ouvir,
Porque não temos tempo,
Pra esses papos pensados.

Estamos na linguagem do alunte,
Palavra nova que dispensa explicação,
Pra lá, muito pra lá de alucinação,
Ter quer dizer nada,

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

“Bolado”

[...]

O Sol hoje tá lindo, eu vi, fui olhar,
Quase fico cego.
Precisamos sair pra outra em silêncio,
Ouço o silencioso, som do universo.

És a chama e o fogo,
Não deixes morrer esta vida
Já chegastes a compreender dor,
E ferida, doce e linda, juventude fez a
árvore,
Sombra e produz

És a chama e o fogo,
Não deixes morrer esta vida
Já chegastes a compreender dor,
E ferida, doce e linda, juventude fez a
árvore,
Sombra e produz [...]

¹⁸⁹ “[...] the instrumental soloist is the central focus of the music for the duration of the solo, taking the place usually reserved for the singer. The job of the rhythm section remains the same as it was during the other sections of the song: to support the soloist. The instrumental solo often makes the return of the vocals sound fresh, since there is usually no singing during the solo. [...]” (COVACH e FLORY, 2018, p. 21). (tradução minha).

2.3.3 Chorinho sem lágrimas e pioneirismo de Baby no Trio Elétrico

Após saída de Moraes Moreira por desentendimentos com o formato de continuar vivendo em comunidade,¹⁹⁰ problemas pessoais¹⁹¹ e atritos entre o músico e Galvão,¹⁹² todas as faixas gravadas com Moraes foram regravadas para a produção do LP *Vamos pro Mundo* pela Som Livre¹⁹³ lançado em 1975 (AGUIAR, 2020), entretanto, ainda aparece a assinatura de Moraes Moreira nas canções deste disco. Em um vídeo (fig. 38) para o programa “Fantástico” produzido pela TV Globo, a canção “A cadência do samba” ainda apresenta Moraes como integrante do grupo.

Fig. 38 – Novos Baianos em performance de “Cadência do Samba”.



Fonte: Imagem capturada do vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=hpswgeHhe3Y>

¹⁹⁰ “O clima ficara estranho assim de uma hora para outra, pegando-nos de surpresa. [...] Moraes, para não magoar seus colegas de grupo, dormia dia sim, dia não, no sítio. Ninguém tratava do assunto diretamente. Eu, que já morara com ele no mesmo quarto na pensão de Dona Maritó, mudei minha cama para o seu quarto, na tentativa de minorar seus problemas ou, pelo menos, evitar a solidão. Marília estava no Leblon, com Dona Cândida, sua mãe. Eu, ciente da gravidade da situação, visitava o casal, inteirando-me de tudo e tentando dissuadi-lo da ideia de nos abandonar, mas o argumento dele continuava firme. Uma noite, no sítio, Moraes me chamou no canto e disse: ‘Faça a seguinte proposta aos meninos: se nós alugarmos um apartamento para que eu possa morar com Marília, eu garanto vir ensaiar diariamente e continuo Novos Baianos’. Levei a proposta ao grupo e, em uma reunião democrática, ela não foi aceita. [...]” (GALVÃO, 1997, p. 169).

¹⁹¹ “Aparentemente, estava tudo bem, só que não para todo mundo. A Marilhona, mulher do Moraes Moreira, não estava feliz morando no sítio. Filha única, criada no Leblon, sentia falta de alguns confortos e da liberdade para viver da maneira que queria. Cada vez que ia à casa dos pais ela demorava mais para voltar. Até que resolveu ir embora de vez, levando os filhos: Ciça, com três anos, e Davi, com dois. Moraes Moreira compreendia as razões dela e deu todo o apoio, mas ficou triste e dividido. Passava alguns dias com eles no Leblon e outros no sítio. [...]” (AGUIAR, 2020, p. 170).

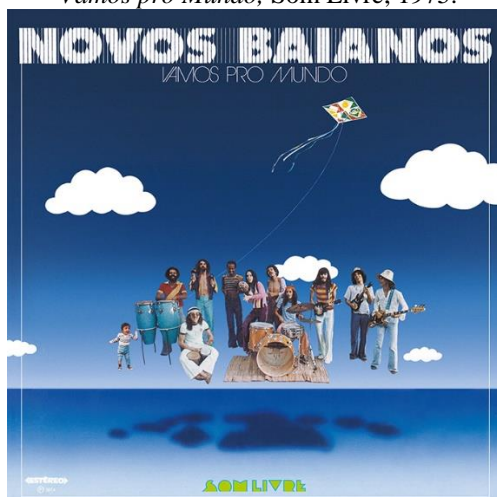
¹⁹² “Moraes Moreira era o compositor principal, fazia as melodias e os arranjos. Mas estava começando a compor sozinho, escrevendo também as letras de algumas canções, tais como ‘Sempre Cantando’, ‘Chuva no brejo’, ‘Nesse Mar Nessa Ilha’. [...] Ele introduziu algumas dessas novas composições nos shows [dos Novos Baianos], de improviso, alterando o roteiro pré-definido, e Galvão [mentor do grupo] não gostou.” (AGUIAR, 2020, p. 170).

¹⁹³ A fala de Galvão (1997, p. 136) aponta para uma decisão em grupo a respeito de mudanças de gravadoras: “Voltamos para a Som Livre contra a minha vontade, por que Novos Baianos funcionava de forma democrática e a cúpula ou a diretoria, como chamávamos de brincadeira o mini grupo que dirigia internamente o trabalho, só sentava na mesa com *road manager* ou empresário, conforme o caso.

Pepeu foi designado como novo diretor musical do grupo. No trecho destacado a seguir, Galvão comenta sobre a importância de Pepeu Gomes e da importância da guitarra, instrumento este que se relaciona com o rock e o público jovem:

É o seguinte, a guitarra antes de tudo, é um instrumento jovem. E que ouriçou, e ligou o jovem nesses últimos anos, e colocou a música num destaque das grandes coisas do mundo, assim, a música chegou mesmo a ser negócio de primeira grandeza, em termo de popular. E como nós, vivemos em um país de jovens, que a maioria é jovem, então não podia deixar da guitarra participar e entrar mesmo forte porque é a pedido, a juventude se liga, pede e dança. E nada melhor do que Pepeu, por exemplo, que é um guitarrista brasileiro, pra mostrar a guitarra a essa juventude, pra dar um caminho mesmo, de como acreditar, que o Brasil também, pode disputar em guitarra. Como os grandes músicos do mundo, fazendo um trabalho que possa ser ouvido por alguém, assim, de qualquer idade, jovem de oitenta a cinco anos gosta da guitarra tocada com amor, suor, sangue e festa. (Transcrição da fala de Luiz Galvão para o programa “MPB Especial¹⁹⁴”).

Fig. 39 – Capa do LP e compacto duplo, *Vamos pro Mundo*, Som Livre, 1975.



<https://www.immub.org/album/vamos-pro-mundo>

Fig. 40 – Detalhe do encarte do disco *Vamos pro Mundo*, 1975, Som Livre.



<https://www.immub.org/album/vamos-pro-mundo>

É apresentada uma espécie de colagem na capa do LP (fig. 39) onde se misturam a fotografia dos integrantes com instrumentos de percussão, guitarra baiana e baixo, com um fundo desenhado. Este desenho é representando por um céu com nuvens e uma pipa, enquanto, na parte inferior da imagem, uma barra azul apresenta as sombras dos integrantes, criando a sensação de estarem flutuando. Na contracapa, abaixo do texto de Joãozinho Trepidação, as fotografias dos filhos dos integrantes com instrumentos musicais aparecem para reforçar a imagem de os Novos Baianos serem mais do que uma banda, e sim uma família. Diferente dos álbuns anteriores, as fotografias utilizadas para

¹⁹⁴ Disponível em: < <https://youtu.be/2XXWDEZio9M>>. Acesso em: 28 jul. 2021.

encarte do disco (fig. 40), apresentam os integrantes posando para a câmera com elementos que foram escolhidos para serem mostrados ao público, não sendo assim objetos que estavam sendo fotografado ao acaso ou que ao menos passassem a concepção de serem casuais.

Logo, os elementos de imagem para este disco foram pensados de maneira estratégica com fins de propagar e divulgar a imagem que a banda estava construindo até então. O que antes era realizado de mais maneira ocasional, para este álbum as fotografias foram montadas para serem expostas, assim como no primeiro álbum do grupo, *É ferro na boneca!* (1970). Por outro lado, entende-se que as imagens utilizadas nos discos anteriores também tinham um interesse mercadológico, contudo, o olhar artístico utilizado para tal ação não era “engessado” ou pensado de uma maneira comercial para o público ouvinte. Acredita-se que, por ter autoria de artistas visuais já consolidados na indústria, estas imagens também veiculam uma característica própria dos artistas David Drew Zingg, Hans Jurgen Donner, Afonso Alcazar e Studio Plug.

Acredita-se que, pelo fato de o disco *Vamos pro Mundo* ser representado pela Som Livre – gravadora que estava em ascensão visto a sua importância para a produção de músicas de novela e de outros artistas de grande popularidade na época–, este fato conseqüentemente também influenciou na proposta visual do LP, já que a arte ficou a cargo de artistas renomados do momento, assim, uma proposta artesanal não foi realizada como nos discos *Acabou Chorare* e *Novos Baianos F.C.*

A imagem do futebol também apresenta mudanças, uma vez que o esporte não é representado em um jogo, mas sim por elementos que remetem a ele, como, por exemplo, uniformes e chuteiras penduradas no gol atrás dos integrantes, e Baby com a bola no pé. A posição dos integrantes apresenta uma certa similaridade com a foto tradicional de time de futebol, reforçando as escolhas pensadas para a produção visual.

A apresentação dos instrumentos amplificadas, leia-se assim a guitarra, a guitarra baiana e o baixo, entram em contraste com instrumentos acústicos, o violão e o pandeiro. Esta prática musical da banda de conciliar os diversos instrumentos, apresenta como uma característica visual, com o interesse de reforçar a fusão de outros gêneros musicais com o rock.

Corroborando com as ideias de Pereira (2009), o nome do álbum e a capa, “[...] expõe as expectativas dos Novos Baianos no sentido de saírem do Brasil. [...]” (p. 100).

Em entrevistas ao longo da carreira da banda a temática de sair do Brasil¹⁹⁵ sempre foi levantada e afirmada como algo próximo a acontecer pelos integrantes do grupo, principalmente pelo porta voz Luiz Galvão. Segundo o mesmo (1997), a banda tinha convicção de que o mercado da música popular brasileira não era a meta que esperava ser alcançada: “[...] Nós o tínhamos conquistado quando vendemos 130 mil LPs do *Acabou Chorare*, mas sentíamos dentro das gravadoras, grupos condutores do sucesso, o que não interessava a quem fazia um trabalho intuitivo e naturalmente fora de qualquer programação [...]” (p. 167) , com isso “[...] sonhávamos com uma saída pra apresentar o trabalho, mesmo assim, pensando em voltar; mas aí com uma posição mais sólida. [...]” (p. 167).

Em reportagem para Ana Maria Bahiana para o jornal *Opinião* (1974), Galvão também comenta sobre as dificuldades de produção em território brasileiro: “[...] lá fora é que é fácil, a gente é novidade mesmo, uma coisa como eles nunca viram, tão brasileiros como nós somos. Essa combinação de futebol, música, que só o Brasil tem, pega fácil no exterior [...]”.¹⁹⁶ Por esta fala, observa-se o intuito mercadológico do grupo em comercializar seus interesses pessoais – por exemplo, vida em comunidade e futebol – e ressaltar a utilização de elementos da cultura brasileira em performance.

Vamos Pro Mundo é o nome do novo show dos Novos Baianos. E é também uma espécie de compromisso do grupo: de acordo com o empresário Marinaldo Guimarães, está sendo transado um contrato entre a banda e o New York Cosmos, o time de Pelé. A ideia é promover zoeiras musicais e futebolísticas antes de cada partida do Cosmos no EUA. (Novos Baianos: Zoeira nos EUA, Revista Pop, 1975).¹⁹⁷

O repórter Roberto Moura, em sua coluna Música Popular para o *Diário de Notícias* (1975)¹⁹⁸, comenta que “[...] Os discursos gráfico e musical de ‘Vamos Pro Mundo’ obedecem a regras já exaustivamente enunciadas nos discos ‘Acabou Chorare’ e ‘Novos Baianos Futebol Clube’ [...]”, ainda comentando que um “[...] aspecto redundante

¹⁹⁵ “‘Estamos muito seguros da nossa força e o tempo está correndo a nosso favor. Aos poucos, cada vez mais gente sabe que o som que fazemos é o que corre nas veias dos moleques brasileiros. Querendo mostrar isso lá fora’, diz Galvão, levando muita fé [...]” (NOVOS Baianos: Força Total, Revista Pop, 1976. Disponível em: <<https://velhidade.blogspot.com/2011/10/novos-baianos.html>>. Acesso em: 17 mar. 2021.

¹⁹⁶ BAHIANA, Ana Maria. Novos Baianos: Concentração para mudanças, *Opinião*, Rio de Janeiro, Ed. 78, 6 mai. 1974, p. 23. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/123307/1771>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

¹⁹⁷ NOVOS Baianos: Zoeira nos EUA. *Revista Pop*, 1975. Disponível em: <https://velhidade.blogspot.com/2011/09/novos-baianos_21.html>. Acesso em: 19 jul. 2021.

¹⁹⁸ MOURA, Roberto. Um problema no meio de campo, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, Ed. 16205, 16 jan. 1975, p. 15. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/093718_05/36674>. Acesso em: 19 jul. 2021.

talvez seja o que mais compromete o trabalho de um grupo no momento em que ele tem que dar o seu primeiro salto sem a presença de um de seus criadores [...]”, comentando assim sobre a saída de Moraes. Fazendo referência ao futebol, o repórter aponta o fato de a banda apresentar “[...] um time acéfalo, desordenado, cujo meio-campo faz grandes jogadas individuais, mas não mantém o domínio do setor [...]”.

É possível se discordar de alguns pontos propostos pelo repórter. Ora, entende-se que, pelo grupo estar sem Moraes Moreira, a sonoridade do disco seria diferente visto que Moraes compunha ou participava de grande parte das canções. Como já foi comentado, a banda regravou todas as canções organizadas para este álbum (AGUIAR, 2020), apresentando assim uma nova sonoridade pela direção musical ser direcionada por Pepeu Gomes. Quando analisadas as propostas desenvolvidas por Moraes e Pepeu, nota-se as diferentes influências e formas do fazer musical, assim, acredita-se que *Vamos Pro Mundo*, apontou efetivamente para uma nova proposta no arranjo e performance do grupo. As palavras de Roberto Moura realmente fariam sentido se fosse aqui observado de uma maneira geral a arte do encarte, principalmente, por haver novamente elementos relacionados ao futebol e família, contudo, observando minuciosamente as fotografias, é plausível notar uma diferença de proposta e os interesses da indústria pelas projeções visuais, como já foi comentado anteriormente.

No que se refere às faixas escolhidas e produzidas para o álbum, apresentam-se regravações de músicas anteriores da banda, como uma espécie de releitura de um material já produzido. Segundo Pereira (2009, p. 206), “[...] A ‘mesma música’ cantada pelo ‘mesmo artista em situações diferentes, não são a mesma coisa, pois muda-se o contexto e a forma como as pessoas se relacionam com a obra [...]”. Supõe-se que estas diferentes versões seriam uma maneira de reafirmar um novo som construído pela a banda e registrado em uma produção fonográfica.¹⁹⁹

Assim, três músicas apresentam outra versão, sendo estas “Preta Pretinha” – com nome modificado para “Preta Pretinha no carnaval” –, “Um bilhete para Didi” do álbum *Acabou Chorare*, e “Tangolete” de *Ferro na Boneca!*. As três versões produzidas para este álbum apresentam diferenças significativas das “originais”: “Preta Pretinha no carnaval” é caracterizada pela influência de marchinhas de carnaval, e a guitarra, nesta canção, também apresenta um diferencial pelo virtuosismo de Pepeu Gomes; em “Tangolete”, o grupo não utiliza arranjos com metais como foi feito em seu primeiro

¹⁹⁹ Esta foi uma prática também de Baby Consuelo, ao desenvolver a canção “Ziriguidum” tanto em 1976 nos Novos Baianos quanto em 1979 em sua carreira solo.

trabalho, e a guitarra ganha mais espaço. E o *Latin Rock*²⁰⁰ é explorado nas instrumentais “Um bilhete para Didi”, “América Tropical”, “Um dentro do outro”, assim como “Baiáíá” – canção esta que não foi para disco, mas está presente no programa “MPB Especial” com outras canções do disco aqui citado.

Em produções inéditas, ressalta-se a interpretação de Baby Consuelo no samba “Ô menina” e na canção “Guria”, com sua voz gravada de maneira binaural. A projeção de voz da cantora se assemelha ao que é desenvolvido por figuras da MPB, sendo interessante observar o /S/ produzido por Baby não remete ao sotaque carioca da cantora, principalmente na canção “guria”, na qual o improviso de Baby também não remete a uma produção voltada para o rock, como em outras canções interpretadas pela mesma.

As letras das duas canções produzidas por Galvão apresentam um interlocutor conversando com figuras femininas. O jogo com palavras está presente, como, por exemplo na canção “Ô menina”, na qual se brinca com as palavras “imagem e imagine”, como também na expressão “parada imagem” se referindo à mulher como um quadro se estiver parada, ou a palavra “balanço” se referindo ao objeto e ao movimento de balançar.

“Guria”

Guria, guria,
 Queria, queria,

 Queria,
 O que ô guria?
 Caiu pra você. [...]

 Mastigue, corta, roa,
 Assuma no mapa.
 Conforme o seu,
 Atual estágio de animal [...]

 Ou pensa que e a toa
 Que nego diz “ô bicho”?
 Então marcou, e marcar
 É pior que perder gol [...]

 E queixas, só da rugas,
 E o vento seca amor enxuga. [...]

“Ô menina”

Ô menina dança, dança até, só balançar
 Não entre nessa de pensar que é você uma parada
 imagem.

 Ima, ima, ima, imagine,
 Um balanço pendurado, parado no ar
 Não deixa de ser, pra quem vê,
 Um balanço

 Por isso vá com jeito, menina
 Com jeito vai, ô menina faz,
 Ô menina mais,
 Ô menina menos

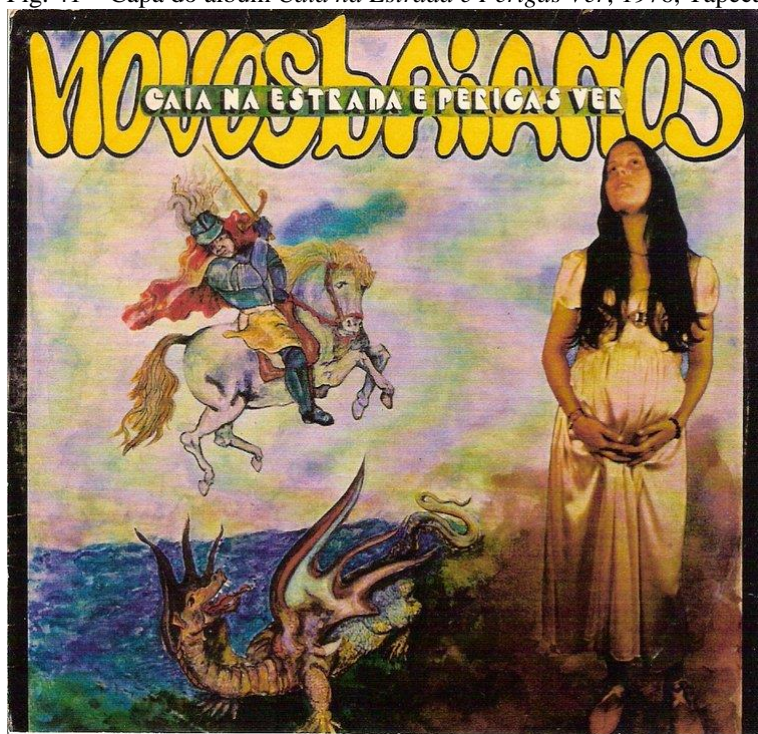
 Com jeito, menina.
 Com jeito vai, ô menina faz,
 Ô menina mais,
 Ô menina menos,
 Com jeito menina [...]

O disco *Vamos Pro Mundo* pode ser encaixado na nova fase que o grupo estava propondo como performance e que foi consolidada no álbum seguinte – *Caia na Estrada e Perigas Ver* – produzido pela Tapeçar. Este momento de transição do grupo

²⁰⁰ Outras produções de *Latin Rock* estavam sendo exploradas no Brasil, como, por exemplo, o trabalho desenvolvido pelo Trio Mocotó com o álbum de mesmo nome realizado pela RGE em 1973.

faz com que Paulinho Boca de Cantor e Baby ganhem mais espaço como vocalistas visto a saída de Moraes Moreira, e um maior espaço para músicas instrumentais.

Fig. 41 – Capa do álbum *Caia na Estrada e Perigas Ver*, 1976, Tapeçar.



Fonte: <https://immub.org/album/caia-na-estrada-e-perigas-ver>

A arte, feita por Lula Martins na capa, contracapa e encarte do álbum *Caia na Estrada e Perigas Ver* de 1976, utiliza a colagem da fotografia no desenho e pintura. Na capa (fig. 41), a pintura guache sobre cartão simboliza a batalha de São Jorge em cima do seu cavalo branco lutando com o dragão. Ao lado, a colagem da fotografia de Baby com vestido branco, grávida envolvendo a sua barriga e olhando para cima, aparenta não fazer interação com os outros dois personagens citados anteriormente. O vermelho pintado aos seus pés sugere a criação de um outro ambiente que não interfere na pintura.

A imagem de Baby Consuelo grávida em uma capa de LP de rock quebra paradigmas da representatividade feminina, assim como nas performances ao vivo que a cantora aparece grávida ou com seus filhos ao lado.²⁰¹ Marília Aguiar, amiga de Baby Consuelo e esposa de Paulinho Boca de Cantor no período, cita que a “[...] gravidez não era doença, portanto, nada mudava na nossa vida quando estávamos grávidas. Fazíamos todas as coisas, normalmente, até a hora do parto. Viagens, trabalhos, shows, tudo

²⁰¹ “[...] E Baby Consuelo também brilhou: grávida de nove meses, mostrou que está sempre em forma e dançou durante o show inteiro, com muito charme. [...]” (OS NOVOS Baianos mudaram, mas o som continua ótimo, *Revista Pop*, 1975. Disponível em: <<https://velhidade.blogspot.com/2011/08/novos-baianos.html>>. Acesso em: 28 jul. 2021.

continuava no mesmo ritmo [...]” (AGUIAR, 2020, p. 157). Percebe-se que, no caso da participação de Baby nos Novos Baianos, algumas letras compostas por Galvão direcionadas para a cantora interpretar, remetiam à condição de mãe.²⁰² Para Eduardo e Laura Viñuela (2008, p. 303),²⁰³ o rock apresenta uma codificação masculina em oposição ao feminino quando o assunto é sobre maternidade. A figura da mulher é relacionada aos afazeres doméstico ou exaltação da mãe por ter esta como transmissões de valores relacionados a domesticação e um amor verdadeiro e incondicional. A figura da mãe em alguns momentos, segundo os autores, pode estar relacionada a uma dedicação maior ao outro do que propriamente um cuidado próprio.

Fig. 42 – Detalhe do encarte de *Caia na Estrada e Perigas Ver*, Tapeocar, 1976.



Fonte: <https://immub.org/album/caia-na-estrada-e-perigas-ver>

Fig. 43 – Contracapa de *Caia na Estrada e Perigas Ver*, Tapeocar, 1976.



Fonte: <http://www.adb.inf.br/ach/app01/?p=digitalibrary/digitalcontent&id=2656#.YpXD a-hKi00>

O encarte (fig. 42), quando aberto, forma um pôster com a arte de Lula Martins e dizeres de Rogério Duarte. Os símbolos registrados por Lula fazem referência ao momento de produção musical da banda com influências do trio elétrico. Na parte

²⁰² Observa-se pela fala de Galvão (1997, p. 67) a importância da figura materna no envolvimento dos Novos Baianos também no que tange as esposas dos integrantes do grupo. A respeito de Marilinha, Marília Aguiar é comenta que “[...] ela ensinou a todos a arte de ser mãe. Ela viveu anos cuidando dos filhos e o fez reparando detalhes da formação de cada um deles. [...]”. A respeito de outras declarações dos integrantes do grupo, consultar o capítulo “As novas baianas” presente na produção de Galvão (1997) entre as páginas 67 a 72.

²⁰³ Os pesquisadores também ressaltam sobre a figura da maternidade no rock estar relacionada ao amor carente de conotações sexuais, porém, este ponto não corrobora com o caso dos Novos Baianos e Baby Consuelo.

superior do pôster e da capa, o nome da banda está escrito como se fosse um slogan; os integrantes e Salomão – que está dirigindo o automóvel com a placa de número “1976” em referência ao ano de produção da arte e do álbum – apresentam instrumentos de percussão e guitarra baiana, com exceção de Baby, que está dentro da água. Na parte inferior da imagem, está escrito o nome do disco, em volta do automóvel foliões estão trajados com fantasias de carnaval, sendo possível observar, ao lado direito, uma pessoa com a placa de “Rua Chile” – rua de importância para o carnaval baiano e a performance do trio elétrico –; de ambos os lados, nas janelas dos prédios, os moradores jogam serpentina nos foliões. Já na contracapa (fig. 44), observa-se a mesma técnica de trabalho, apresentando assim uma colagem de fotografia e desenho.

Rogério Duarte, no encarte do disco, afirma que importância do trabalho do grupo e da experiência de viver em comunidade – “[...] é o fruto da vivência profunda de um grupo / cujo fundamento é a escolha do / tortuoso caminho da criação e recusa / aos vãos atrativos da caretice.” –; O surgimento da banda visto o movimento artístico da época, – “Os Novos Baianos, surgido em meio ao / caos de 1968, não são o reflexo desse caos / mas a superação necessária de suas / contradições [...]” – e, do pluralismo que o grupo apresenta através da “[...] complexidade da concepção musical / desse grupo de cantores, instrumentistas, / poetas, bailarinos, letristas, compositores / e sobretudo gente [...]”. Neste período de produção, o grupo é influenciado diretamente pelo trio elétrico de Dodô e Osmar, prática esta iniciada em Salvador durante a década de 1950.

Quando o trio Dodô & Osmar comemorava seus 25 anos (pelas contas de Osmar), o grupo gravou na Continental o LP *Jubileu de Prata* (1975), que mostrava os irmãos Aroldo e Armandinho em dueto de guitarras baianas, acrescentava um novo instrumento - o contrabaixo, tocado por Betinho -, e a voz de Moraes Moreira na faixa título. A partir dali, Moraes passou a ser cantor de trio, vindo a estrear no carnaval em 1976. (PAULAFREITAS DE LACERDA, 2013, p. 93).

Após a performance de Moreira cantando no trio elétrico no carnaval de Salvador em 1975, no ano seguinte, os Novos Baianos marcam presença na evolução do som do trio elétrico. Com auxílio de Valdemar de Periperi e do técnico de som Salomão, a banda foi responsável por inserir caixas de som, instalações de mesa de 16 canais, dentre outros elementos que influenciaram na melhora do áudio e microfones para os cantores.²⁰⁴ A

²⁰⁴ Segundo Galvão (1997), para a produção do disco *Caia na Estrada e Perigas Ver*, foi renovado “[...] o som de palco, uma reivindicação de Pepeu, quando aproveitamos a assinatura do contrato com a gravadora Tapeçar e incluímos a aparelhagem no *advance* sobre direitos artísticos [...]” (p. 205). Esta renovação do som também se deve ao auxílio do técnico de Som Salomão que morava com o grupo, para que “[...] os

prática do trio elétrico apresenta-se como mais um desdobramento musical da banda: “[...] personalizava o trio pela originalidade e por fugir da regra geral, que era seguir as paradas de sucesso e as indicações dos musicais de televisão. Colocávamos apenas alguns sucessos que passavam pelo crivo da nossa seleção [...]”. (GALVÃO, 1997, p. 182). O tecladista Luciano Alves – que anteriormente estava no trabalho da banda Os Mutantes – também se une ao grupo para as performances.

Importante ressaltar a relevância de Baby Consuelo na performance do trio elétrico, tendo sido a primeira mulher cantora a subir em um trio, abrindo assim espaço e influenciando na performance de outras figuras femininas neste contexto. Após o fim das práticas fonográficas dos Novos Baianos, ainda é possível estabelecer o envolvimento de da cantora e de alguns integrantes da banda com atuação em trio elétrico, havendo inclusive, no mercado da música atual, a presença de Baby em trio elétrico voltado para a música gospel.

No álbum *Caia na Estrada e Perigas Ver*, Baby é cantora principal nas canções “Se Chorar Beba a Lágrima”, “Brasileirinho” – canção esta escolhida pela cantora para desempenhar no disco²⁰⁵ –, “Ziriguidum” e “Suor do Sol”. A canção “Ziriguidum”, apresenta um arranjo diferente do que era proposto por Jackson do Pandeiro. No lugar da utilização dos sopros, os instrumentos de corda, principalmente o cavaquinho ganham mais espaço. Já a canção “Brasileirinho”, abriu espaço para Baby na produção artística brasileira tendo maior projeção no mercado musical. Acredita-se que esta performance foi uma das primeiras oportunidades da artista demonstrar o seu interesse pela obra de Ademilde Fonseca. No programa “MPB Especial” para a TV Cultura, a performance de “Brasileirinho” por Baby Consuelo ganha destaque pelo chapéu de Cangaço (fig. 46). Assim como é visto em outras entrevistas e falas da cantora, há o intuito de misturar rock com ritmos brasileiros; a veiculação da cultura e de elementos históricos do Nordeste tinham por interesse apresentar, para a juventude, público que comumente consome este gênero musical, a cultura nordestina.

Eu vou cantar essa música porque a juventude precisa saber também disso, de brasileiro, de todas essas músicas picadinhas que já estava esquecido, e que é a coisa mais pop que tem no Brasil, eu acho isso, é

músicos pudesses contar com ele a qualquer momento, como também para realizar estudos e experiências até em transformações de instrumentos [...]” (p. 173).

²⁰⁵ “[...] Primeiro botei “Brasileirinho” no disco da gente. Que você já vê é uma coisa que cada um começou a botar coisa do outro porque tinha vontade de fazer dentro daquele disco, também um pouco da sua individualidade. [...]”. ALFREDO, Jorge. Baby Consuelo traça o que der e vier. *Correio Braziliense*, Brasília, 7 abr. 1979, Ed. 5909. Segundo Caderno, p. 18-19 Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/119685>. Acesso em: 29 jul. 2021.

brasileirinho. [...] Pra juventude ficar por dentro a gente tem que mandar como eles entendem e depois eles vão sacar. (Transcrição de fala de Baby Consuelo para o programa “MPB Especial”)

Fig. 44 – Programa “MPB Especial”, TV Cultura, 1974.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=CdxLEmmLsO4>

Em um vídeo promovido pela TV Tupi, a banda apresenta uma performance da música de abertura do LP intitulada “Beija Flor”. No vídeo (fig. 44), os integrantes utilizam vestimentas diferentes se comparado aos seus trabalhos anteriores. As roupas coloridas, com mangas grandes e bordados, são pensadas de maneira homogênea entre os músicos, reforçando essa nova fase em que o grupo se encontra. Um ano após o lançamento do LP, um vídeo de curta duração de “Caia na Estrada e Perigas Ver”, promovido pelo programa Fantástico, apresentou os integrantes com roupas despojadas, tendo somente Baby Consuelo com uma vestimenta próxima da utilizada em performances ao vivo – uma roupa colorida de mangas bufantes e uma tiara que foi constantemente utilizada em shows da banda, sendo também item do figurino utilizado no início da sua carreira solo (fig. 45).

Fig. 45 – Videoclipe “Beija Flor”, TV Tupi, 1976.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=dBJ4m6UHoLg>

Fig. 46 – Videoclipe “Caia na Estrada e Perigas Ver”, TV Globo, 1977.



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=u3OLM7h8U_A

Em 1977, o grupo lança *Praga de Baiano* (1977) também pela gravadora Tapeçar. Lula (2009) cita sobre a produção:

Pintei a capa do disco Praga de Baiano apressadamente usando óleo sobre um cartão, dentro de uma caixa improvisada. Nos Novos Baianos era tudo pra ontem e em cima da hora. Não havia uma organização formal como na maioria das outras bandas. Isso talvez fosse uma das suas marcas, o que não impedia a excelência dos shows. (MARTINS, 2009, p. 169).

Percebe-se, pelo relato do artista, a organização informal que a banda exercia dentro do seu círculo de produção, dando prioridade para uma relação entre pessoas do mesmo engajamento artístico em vez da formalidade entre a arte e o produtor. Na capa (fig. 47), ao lado do nome da banda encontra-se, escrito em letras garrafais, “trio elétrico”, apresentando as influências das vivências musicais atuais voltadas para a festa. Entende-se que os Novos Baianos já estavam inseridos no contexto do carnaval soteropolitano (PEREIRA, 2009).²⁰⁶Os integrantes são representados por máscaras e flutuam junto com serpentinas; acima do desenho de Pepeu, o estandarte, também utilizado em festas de rua do carnaval, apresenta o nome do álbum

Os dizeres de Joãozinho Trepidação (Galvão), na contracapa do disco, também mostra a mudança da sonoridade da banda e o interesse de tudo que é novo e que possa influenciar musicalmente no grupo, como por exemplo na frase: “Andar pelo menos a jato, quando o chorinho está na moda, já tamos no carnaval”.

Praga de Novos Baianos é:
Para que tudo de novo
Vire tudo ao contrário
E pobre compre fiado
E o rico pague adiantado
O contrário é loucura.
Sempre andando por nenhum caminho. Samba-rock, baião, jazz [...]

Esta estratégia de releitura e mudança sem romper com as ideias presentes em trabalhos anteriores pode ser “[...] percebida como um desdobramento da ideia de o grupo se apresentar como novo e inovador, mas, nesse ponto, atuando sobre a própria história do grupo [...]” (PEREIRA, 2009, p. 104). Assim como destacado por Galvão, em uma performance do grupo para a TV Cultura, a banda estava constantemente em “renovação

²⁰⁶ Joãozinho Trepidação (Galvão) comenta sobre a participação no carnaval na contracapa do disco: “[...] O pout-pourri é nossa brincadeira com o Trio Elétrico de Dodô e Osmar. Por mais que a gente se gaste e cultive o devido respeito entre o discípulo e o mestre não tem marmelada, telecath, Psd. Cada Trio traz surpresas ao grande público mas mais outro. Refazenda, Frevo da Lira, Doces Bárbaros foram lançamentos nossos sucessos do último carnaval soteropolitano. [...]”

dentro do próprio trabalho”²⁰⁷, se adaptando também aos movimentos mercadológicos realizados na indústria fonográfica.

Fig. 47 – Capa do álbum *Praga de Baiano*, Tapeacar, 1977.



Fonte: <https://immub.org/album/praga-de-baiano>

Fig. 48 – Detalhe da contracapa de *Praga de Baiano*, 1977, Tapeacar.



Fonte:
https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1612355794-novos-baianos-praga-de-baiano-lp-_JM

Na contracapa (fig. 48), a mudança de vestimenta para performance que a banda ainda adquire em seu trabalho anterior – *Caia na estrada e perigas ver* – é representada na fotografia de Cristina Brochaska com Baby Consuelo em evidência utilizando mini saia e top com mangas brilhantes. Observa-se que, nestes dois últimos álbuns, a figura de Baby nos elementos visuais ganha mais espaço se comparada com produções anteriores.

Além disso, a artista torna-se uma figura mais comentada pela grande mídia quando se refere a performances ao vivo do grupo, como, por exemplo, na matéria “Chorinhos e Baiões” para a *Revista Música* em 1977: “[...] Como sempre, é Baby Consuelo quem lidera o forró. E ninguém mais envolvente do que ela. No vocal, sua voz aparece muito bem devido ao seu perfeito domínio – haja vista a rapidez de ‘Brasileirinho’[...]”.²⁰⁸

²⁰⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2XXWDEZio9M>>. Acesso em 16 mar. 2021.

²⁰⁸ Disponível em: <<https://velhidade.blogspot.com/2010/01/novos-baianos.html>>. Acesso em 16 jul. 2021.

Devido aos processos musicais da banda durante 1975 a 1977, a música para carnaval se torna também a referência para a performance ao vivo, assim como, a produção do compacto *Trio Elétrico Novos Baianos* (fig. 49 e 50), sendo esta posterior ao último trabalho de estúdio gravado pela banda na década de 1970.

Fig. 49 – Capa do compacto *Trio Elétrico Novos Baianos*, 1979, CBS.



Fonte: https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-769042982-trio-eletrico-novos-baianos-1979-compacto-ep-42-_JM

Fig. 50 - Contracapa do compacto *Trio Elétrico Novos Baianos*, 1979, CBS.



Fonte: https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-769042982-trio-eletrico-novos-baianos-1979-compacto-ep-42-_JM

Mais animados do que nunca, os Novos Baianos prometem muita agitação para o carnaval deste ano. Montados num trio elétrico feito sob medida e decorado com muito carinho, eles vão botar fogo nas ruas de Salvador, com apoio de mais 12 músicos contratados especialmente para reforçar a percussão. Mas as novidades não param aí. Pepeu mandou fazer especialmente uma guitarra-bandolim, um baixo-guitarra e um cavaquinho de dois braços. (*Revista Pop*, 1977).²⁰⁹

Em 1978 foi gravado o último álbum de estúdio da banda em sua primeira fase. Na capa (fig. 51), a fotografia de Mario Cravo Neto do Farol da Barra está em segundo plano, enquanto, em primeiro, a montagem de um cartão postal encontra-se com a letra da música homônima que dá o nome ao disco.

A música “Farol da Barra” apresenta a parceria “Tropicalismo-Novos Baianos”²¹⁰ nesta faixa com participação de Caetano Veloso para a produção musical da letra composta por Galvão, visto o interesse do grupo, desde o início, de se apresentar como um conjunto de vanguarda artística, dando seguimento a um outro olhar para o movimento Tropicalista.

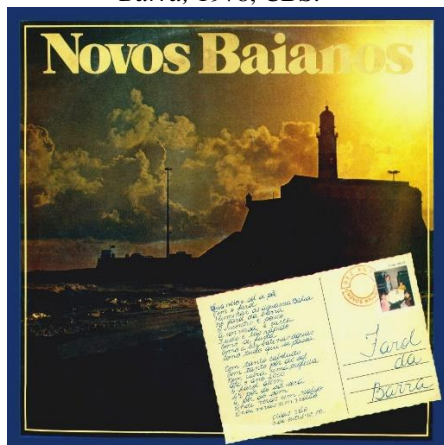
Novos Baianos teve a responsabilidade de segurar a barra do avanço cultural, na área da música no Brasil, proposto e exercido pelo

²⁰⁹ BAIANOS agitando: Carnaval. *Revista Pop*, 1977. Disponível em: <<https://velhidade.blogspot.com/2011/11/novos-baianos.html>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

²¹⁰ Termo utilizado por Galvão em: GALVÃO, 1997, p. 259.

Tropicalismo. Quando Caetano e Gil foram presos e exilados pela ditadura militar de 64, nós, os Novos Baianos, assumimos a bandeira dessa luta, travada principalmente nos programas de televisão, que foram palco desse momento revolucionário da música, da poesia, da arte e da vida nacional. (GALVÃO, 1997, p. 259).

Fig. 51 – Capa do disco *Farol da Barra*, 1978, CBS.



Fonte: https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1746685940-farol-da-barra-novos-baianos-lp-_JM#position=2&type=item&tracking_id=670369ac-9258-414f-86ee-6c834cf0b106

Fig. 52 – Detalhe da contracapa do disco *Farol da Barra*, 1978, CBS.



Fonte: https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1746685940-farol-da-barra-novos-baianos-lp-_JM#position=2&type=item&tracking_id=670369ac-9258-414f-86ee-6c834cf0b106

Na contracapa (fig. 52) e foto interna de Leonardo Costa, os integrantes estão em volta de um bolo que possui o formato do Farol da Barra. As diferentes vestimentas dos integrantes se contrapõem ao modelo de performance apresentado em seu primeiro álbum – *É ferro na boneca* – como também na performance ao vivo das produções de 1976 a 1979. Assim como, os símbolos do futebol e os filhos dos integrantes também não estão presentes nas imagens.

Acredita-se que esta mudança no visual e na proposta que estava a ser desenvolvida pela banda se refira a um novo comportamento para o mercado fonográfico, além de ser decorrente do fato de os integrantes não se encontrarem mais no formato de vivência em comunidade. Segundo Aguiar (2020), a última residência em comunidade pela banda foi realizada em Pacaembu e finalizada em 1977.

A produção do LP é marcada também por mudança da questão orçamentária. Segundo Galvão (1997, p. 172) “[...] graças à nova ordem interna, [...] atribuía um cachê diferenciado em função da valorização das estrelas do grupo. Uma espécie de *perestroika* no neo-socialismo novo baiano. [...]”. Enquanto Baby comenta:

O que acabou com a comunidade foi nossa ingênua loucura positiva contra a carece negativa da sociedade vigente. Não tínhamos estrutura

nem um ministro para multiplicar nosso dinheiro. E as famílias iam crescendo. Era filho para todo lado e nenhum dólar, *overnight, open market*. A grana encolhia cada vez mais. Tínhamos a felicidade de viver apenas o hoje. Tivemos todo o tempo do mundo para curtir puezas e músicas. Nosso alimento principal. (Baby Consuelo, *Manchete* em 1985 ²¹¹).

Em performances ao vivo para divulgação do disco *Farol da Barra*, os integrantes também apresentavam músicas de seu disco solo.²¹² É importante ressaltar que nas produções solo dos discos realizadas pelos integrantes posteriormente, é possível encontrar a presença de outros integrantes do grupo na produção e composição de canções.

Figuras importantes para o cenário da contracultura e do movimento tropicalista, como Zé Celso e Augusto de Campos, ressaltam a importância dos Novos Baianos para a produção musical brasileira. É possível observar a prática do grupo em produzir com outros artistas de renome deste meio cultural, o que apresenta uma proposta artística fortemente ligada a outros movimentos e todo o desdobramento da banda para além da produção musical.

Após este disco, alguns integrantes seguiram o trabalho solo, como, por exemplo, Pepeu Gomes com a produção *Geração do Som* (1978), Baby Consuelo com *O que vier eu traço* (1978) e Paulinho Boca de Cantor com *Bom de Chinfra, bom de amor* (1979).

²¹¹ BÔSCOLI, Ronaldo. Baby & Pepeu: O casal 20 do rock brasileiro. *Manchete*, Rio de Janeiro, 1985, p. 106-107. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/004120/235597>>. Acesso em: 28 jul. 2021

²¹² “Além das músicas do elepê ‘Farol da Barra’, Baby Consuelo mostrou músicas de seu disco individual, Paulinho Boca de Cantor incluiu algumas músicas que farão parte do elepê que começará a gravas nas próximas semanas e o incendiário Pepeu – o principal responsável pela histeria do público – tocou músicas de seu elepê ‘Geração do Som’”. (O PÚBLICO ficou excitado. Motivo: Novos Baianos, *Revista Música*, 1979. Disponível em: <<https://velhidade.blogspot.com/2011/12/novos-baianos.html>>. Acesso em 16 mar. 2021.

CAPÍTULO 3

Baby Consuelo

Nesta parte da pesquisa, pretende-se discutir o trabalho da cantora Baby Consuelo em sua produção solo durante a década de 1970. Será aqui destacada a sua breve, porém intensa, produção ainda no início da década, assim como os seus dois trabalhos de estúdio lançados posteriormente a sua participação na banda Novos Baianos – *O que vier eu traço* de 1978 e *Pra Enlouquecer* de 1979.

O conceito desenvolvido por Philip Tagg (1989; 2003) será aqui utilizado para entendimento da instrumentação e de elementos, musicais e paramusicais, presentes no arranjo e na letra das canções “Curto de Veu e Grinalda” e “Volta que o mundo dá”, canções estas que resultaram no compacto simples gravado pela RGE em 1970. A leitura de Tagg (1989; 2003) auxiliou na construção da grade musemática, por meio da qual foi possível indicar a entrada e saída de instrumentos. Por esta análise, que resultou na escuta das canções por diversas vezes, alguns elementos ficaram em maior evidência, como, por exemplo, a maneira estilística de a banda de apoio executar a canção. Partindo da colocação de Azevedo (2009, p. 35), a análise de Tagg leva em consideração “[...] aspectos horizontais e verticais do conjunto de elementos que formam a sonoridade, ou seja, *musemas* soando simultaneamente, incluindo timbre, textura e efeitos tecnológicos de mixagem [...]” elementos estes, que são de importância para o rock como gênero musical.

A proposta de análise utilizada Covach e Flory (2018) também será aqui abordada. A utilização de um quadro com referência de minutagem e letra da canção auxiliará o leitor, de uma maneira clara e visual, a compreender as propostas do arranjo das faixas aqui analisadas.²¹³ O uso tanto de Tagg (1989; 2003) quanto de Covach e Flory (2018) foram pertinentes para esta pesquisa, no âmbito de auxílio de análise, como também na utilização de um método que não englobasse somente a partitura musical como uma forma de registro da canção. Estas duas referências bibliográficas aqui utilizadas, analisam a música popular e seus desdobramentos visuais e musicais. Percebe-se, principalmente pela narrativa de Covach e Flory (2018), que a estrutura que permeia o rock apresenta

²¹³ Análise presente nos quadros “Listening Guide”, como, por exemplo da página 9 de Covach e Flory (2018).

nuances em sua composição, entretanto, em grande parte das performances, se têm o interesse de realizar um som alto e por vezes eletrificado.

A utilização do teste de recepção, originária da proposta de Tagg (1989), foi nesta pesquisa adaptada para uma conversa informal ou para um modelo pré-definido com o intuito de observar as colocações de profissionais da música, assim como de ouvintes de rock. As diferentes vivências na música, gêneros e faixas etárias, contribuíram para uma pluralidade de recepções a respeito das canções interpretadas por Baby Consuelo, e também da recepção dos ouvintes que poderiam supostamente relacioná-las a estereótipos masculinos ou femininos.²¹⁴ Na segunda parte do teste de recepção proposto pelo autor, três critérios são de importância para sua análise: a função da música com relação a sua imagem; as respostas dadas por sensações afetivas, associações estas que podem ser apontados como “paramusicais” (ULHÔA, ARAGÃO, TROTTA, 2001); e as respostas baseadas em um sentido comum musical por pessoas de uma mesma cultura (VIÑUELA e VIÑUELA, 2008). Esta segunda parte do teste foi realizada, mas não será aqui apresentada, uma vez que será enfocada a comparação de dados e observações dos ouvintes que auxiliaram na análise musical e visual apresentada ao longo do texto.

As divisões propostas para este capítulo apresentam no tópico 3.1, o início de Baby Consuelo no mercado fonográfico através da banda Novos Baianos e seu breve rompimento com o grupo que resultou na produção de seu compacto simples. A utilização de fontes presentes em periódicos foram essenciais para compreensão da mudança de proposta musical desenvolvida por Baby.

Em 3.2., é apresentada a produção de Baby no final da década de 1970 nos LPs *O que vier eu traço* (1978) e *Pra Enlouquecer* (1979). Foi analisada a música “Eu sou Baby Consuelo” com o intuito de exemplificar uma mudança que também estava ocorrendo na produção musical da cantora, assim como, as imagens utilizadas nos discos e periódicos

Neste capítulo, será aqui discutido o trabalho musical de Baby Consuelo, hoje Baby do Brasil, como cantora e instrumentista nos anos 1970. Sua ampla produção

²¹⁴ O teste de recepção teve a colaboração de oito mulheres, sendo seis delas musicistas, e dois homens, sendo um profissional da música. O teste foi realizado à distância, sendo enviado o link para os ouvintes das canções “Volta que o mundo dá”, “Curto de Véu e grinalda” – ao vivo e versão de estúdio”, “Eu sou Baby Consuelo” – ao vivo e de estúdio” e “Pra enlouquecer”. Foi pedido para que o ouvinte escrevesse qualquer palavra, ideia ou imagem mental que a canção o remetia. O resultado foi coletado e discutido com os participantes, tendo por interesse compreender as palavras utilizadas em suas respostas. Através da discussão após o teste de recepção, foi anotado pela pesquisadora algumas informações pertinentes, que não tinham sido escritas pelos participantes. Ressalta-se que todos os ouvintes já conheciam a figura artística de Baby, entretanto, alguns participantes só conheciam trabalhos pontuais tanto dos Novos Baianos quanto da cantora.

musical apresenta diversos exemplos de como o rock estava inserido no mercado nacional e as diversas possibilidades realizadas de fusão de gêneros musicais.

3.1 Início de Baby Consuelo

Bernadete Dinorah de Carvalho Cidade nasceu no dia 18 de julho de 1952 em Niterói, Rio de Janeiro. Adquiriu o nome artístico Baby Consuelo no início da década de 1970, nome pelo qual ficou conhecida até meados da década de 1990, quando, após realizar a caminhada sozinha pelo caminho de Santiago de Compostela, Espanha, modificou seu nome artístico para Baby do Brasil, nome este que é conhecida até os dias atuais.

Aos dezessete anos de idade, Baby saiu da casa de seus pais no dia de seu aniversário após ganhar uma passagem para Bahia dada Ediane.²¹⁵ Por intermédio desta amiga, a cantora conheceu em Salvador, Paulinho Boca de Cantor, Galvão e Pepeu no emblemático show de despedida da dupla Caetano Veloso e Gilberto Gil intitulado “Barra 69”. Durante sua estadia na Bahia, Baby passou por situação precária por alguns dias quando teve que dormir embaixo da ponte, sendo inclusive, por um momento pontual, acompanhada de Pepeu Gomes. O comportamento de sair cedo de casa, viajar pelo país, buscar novos rumos e de estar aberta para o novo está provavelmente relacionado com o movimento hippie e da contracultura que estava em ascensão no período.

Sua primeira participação no grupo, que viria a se tornar os Novos Baianos, foi como atriz no show Desembarque dos Bichos depois do Dilúvio Universal. Já consolidada como cantora e com o nome artístico Baby Consuelo²¹⁶, atuou como atriz, no filme udigrudi²¹⁷ “Caveira my friend” (1970), e no “[...] faroeste italiano contracenando com Giuliano Gemma, que estava sendo rodado na Bahia. [...]” (GALVÃO, 1997, p. 15).

²¹⁵ Baby conheceu Ediane na Avenida Princesa Isabel – Leme, Rio de Janeiro – que apresentava visualmente estar sofrendo violência doméstica. Durante três dias, a encontrou para consolar e ajudar emocionalmente no que fosse necessário. No terceiro dia, Ediane avisou para Baby que estava voltando para a Bahia, pois a mãe da mesma estava nervosa por conta da violência que ela estava sofrendo em casa e enviou passagens de volta para Salvador. No entanto, enviou uma passagem a mais, passagem a mesma que foi oferecida para a cantora. (Informação encontrada de entrevista de Baby Consuelo para a Web Tv Facha).

²¹⁶ Bernadete adota o nome artístico Baby Consuelo após ouvir Moraes Moreira cantando a música “Baby Consuelo” produzida primeiramente para o filme *Meteorango Kid (Herói Intergalático)* de 1969.

²¹⁷ O cinema marginal, ou cinema udigrudi, surgiu como uma ruptura ao que estava sendo produzido no Cinema Novo. Este movimento cinematográfico brasileiro, com maior produção entre o final da década de 1960 e início da década de 1970, apresentou forte relação ao movimento tropicalista, a contracultura e ao experimentalismo, utilizando do baixo orçamento e do cinema artesanal para a realização de seus filmes.

Em “Caveira my friend”, destaca-se a cena de um jovem entrando em um cômodo, local este em que alguns membros de sua família começam a lhe reprimir. A cena em questão apresenta o conflito entre o som diegético – som que está no universo ficcional, neste caso, a briga entre familiares –, e não diegético – relato de Baby Consuelo que não está em cena. Este conflito corrobora com o diálogo que está sendo transmitido, no qual, por meio da narrativa de uma adolescente, constata-se um conflito familiar, enquanto a cena do filme retrata a desarmonia de forma visual. O discurso elaborado por Baby na cena corrobora com as rupturas que estavam sendo construídas pela juventude e aponta para uma relação familiar conturbada:

Meu nome é Bernadete Dinorah de Carvalho Cidade, tenho dezessete anos, nasci em Niterói, no estado do Rio, e um dia minha mãe disse que ia me matar. E é por isso que eu não gosto muito dela. E meu pai também me mandou que eu não fizesse todas as coisas que eu quis fazer, e fiz, e curti adoidado, que foram um barato. Hoje, meu nome é Baby Consuelo, eu sou cantora, porque a única coisa que eu gosto de fazer é me amar. Eu tô na minha. (Fala de Baby no filme “Caveira My Friend”).

Nesta mesma produção cinematográfica (fig. 53), um personagem aparece ao lado de Baby utilizando o farol de fusca na testa, objeto este que também foi utilizado pela artista no início de sua trajetória no mercado fonográfico (fig. 54).

Fig. 53 Cena do filme “Caveira My Friend” (1970).



Fonte: <https://youtu.be/Ur6JeE2g8no>

Fig. 54 – Baby ao lado de Chacrinha.



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/297448750359447705/>

Neste período, a cantora também utilizou um espelho de retrovisor de carro com teor simbólico relacionado ao espiritual. Na fala de Baby a seguir presente em uma postagem em sua rede social *Instagram*, alguns elementos merecem aprofundamento. Primeiramente, sobre o interesse filosófico e espiritual sendo representado em suas

vestimentas, no caso o espelho na testa, o farol do fusca e crucifixos. O seu interesse pela religião já existia desde sua adolescência, mas de outras maneiras. Atualmente Baby é pastora e possui uma interpretação da sua religiosidade mais voltada para os princípios da comunidade evangélica, contudo, ainda na sua adolescência, oriunda de uma família católica, Baby já apresenta um interesse para o seu desenvolvimento espiritual. Outro ponto é a ênfase da artista em desconstruir o modelo tradicional, apresentando uma postura em oposição aos padrões estabelecidos, mesmo sendo notáveis os comportamentos que poderiam ser interpretados como tradicionais, como, por exemplo, a maternidade e o relacionamento duradouro com Pepeu Gomes. Acredita-se que Baby tenha rompido com alguns padrões dentro do mercado fonográfico, somando com o trabalho de outras mulheres que estava repercutindo na indústria, como, por exemplo, Elza Soares, Rita Lee, Elis Regina, entre outras.

Foi desse jeito, com um espelho de retrovisor de carro na testa, adereço que criei para mim, com um cunho filosófico-espiritual (... Pra você se ver, através da minha cuca), que comecei aos 17 anos a minha carreira solo e, deixei transparente a minha maneira de ser: feliz e criativa como criança, livre, leve, solta e verdadeira. Não me acomodando, nem me moldando nas regras e caretes dessa terra dos viventes, mas com o compromisso de investir na felicidade e na liberdade e na ousadia de ser o que sou, sem perder os princípios da integridade, do caráter, da bondade e, do amor. Me aprofundando cada vez mais na fé em Deus, na sua misericórdia, na sua justiça e no seu amor incondicional; [...] (Texto extraído de postagem do *Instagram* de Baby Consuelo)²¹⁸

Retomando a participação de Baby no início dos Novos Baianos, pouco tempo depois da produção do LP *É ferro na boneca!*, a artista desvincula-se do grupo e inicia sua carreira solo. Esta saída resulta de seu descontentamento por não estar nas “músicas de trabalho”²¹⁹ do grupo que estavam sendo comercializadas nas rádios:

[...] O grupo foi feito na improvisação, a partir do casual encontro dos talentos e, por isso, não se pensou em dar uma maior participação a Baby na música que fora escolhida para divulgação. [...] Baby falava pra mim: ‘Você precisa dar um jeito, para que divulguem ‘Curto de Vêu e Grinalda’ porque eu não aguento mais ficar fazendo quase nada em ‘Ferro na Boneca’’. Eu falava a verdade, para que ela tivesse paciência e esperasse mais um pouco, porque, inevitavelmente, isso ocorreria num futuro próximo. Naquele momento, as rádios não permitiam que duas músicas de um mesmo autor alcançasse as paradas [...] (GALVÃO, 1997, p. 167-168).

²¹⁸ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CPIoPBLsVhL/>>

²¹⁹ Entende-se como “músicas de trabalho”, canções gravadas em compacto simples para serem enviadas para rádios com objetivo de divulgação do trabalho do artista

Em reportagem para o periódico *Intervalo* (1970), Baby comenta sobre se sentir ofuscada dentro dos Novos Baianos, no entanto reforça não ter nenhuma inimizade com os integrantes, inclusive apresentando a canção “Curto de Véu e Grinalda” como uma das faixas gravadas em seu compacto simples pela RGE. Abrindo um parêntese sobre este assunto, não será aqui discutido a fundo sobre o motivo de saída da cantora do grupo. Acredita-se que as falas dos artistas aqui apresentadas são direcionadas para os meios de comunicação, locais estes utilizados para divulgação e popularização de material artístico. Porém, considera-se relevante observar e questionar a forma como este discurso estava se desenvolvendo para se compreender a relação que era criada entre o artista da cena do rock e os meios de comunicação, assim como, os espaços que estavam sendo ocupados por Baby dentro e fora do conjunto.

Ressalta-se que a fala sobre se sentir ofuscada parece ser condizente com os fatos aqui expostos, principalmente quando observado um número relativamente inferior de artistas femininas no rock e também pela falta de divulgação da música em que era voz principal.²²⁰

Dentre os lugares de atuação de Baby em sua trajetória inicial solo, ela se tornou figura frequente em shows, festivais e no Programa Chacrinha, apresentador que recebeu o apelido de “padrinho” pela cantora. Segundo Marília Aguiar (2020), “[...] Chacrinha adorava a irreverência da Baby e sempre abria espaço para ela, que se apresentava com um espelho retrovisor de carro amarrado na testa [...]” (p. 45). Em *Intervalo* (1970) também é comentado sobre a relação os dois: “[...] Chacrinha adorou Baby, Baby adorou Chacrinha. ‘É como se ele fosse meu pai e eu a filha que ele não teve. Não precisamos mais do que duas palavras para nos comunicarmos’ [...]”.²²¹

Em matéria para a *Revista do Rádio e TV* (1970), Chacrinha comenta sobre a cantora ter “uma personalidade dinâmica, voz marcante, estilo todo pessoal, figura exótica e moderninha”, podendo inclusive se tornar a “cantora-revelação neste 1970 [...]”.²²² Com o apoio do apresentador, Baby, em pouco tempo, chega a aparecer igualmente ou com mais frequência que os Novos Baianos na mídia.

²²⁰ Entende-se pela entrevista dada para Web Tv Facha, que Baby Consuelo disse somente um dia antes da gravação do LP *É ferro na boneca!* sobre o fato de ser cantora. Logo, sua participação no disco ainda não estaria em evidência visto o pouco tempo de entrosamento musical entre os integrantes.

²²¹ PEDROSA FILHO. A cantora separou-se dos Novos Baianos e vai para outra jogada, agora individual. ‘Vou comprar uma barraca e morar na praia’, *Intervalo*, Rio de Janeiro, Ed. 397, 1970, p. 5. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/109835/25678>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

²²² CHACRINHA afirma alto e firme: Baby Consuelo vai ser a cantora do ano, *Revista do Rádio e TV*, nº 1073, 1970, p. 22. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/144428/49184>>. Acesso em: 28 mai. 2021.

Ainda na mesma reportagem nota-se uma comparação para com Gal Costa. Entende-se que estas comparações são utilizadas como uma maneira de instigar o leitor a ter conclusões precipitadas sobre eventual intriga entre artistas e, em alguns casos, gerar um maior lucro de vendas do periódico, por ser esta uma informação que vai além da esfera do trabalho artístico: “Fomos conhecer a garota [...] e levamos um susto: era Gal Costa com menos físico e cabelos longos. [...]”, como também em outro momento é apontado, “[...] Reviveria, Baby Consuelo, a Gal da primeira fase, quando menos implicada com questões de contratos que a forcem, de certo modo, a continuar num estilo talvez superado [...]”. Também foi possível encontrar reportagens citando Baby Consuelo como “a nova” Gal Costa. Esta proposta dos periódicos não era utilizada para diminuir a qualidade técnica e musical de Gal, mas sim como uma maneira de apontar frequentemente um novo artista, através de uma dinâmica da indústria de sempre apresentar algo “novo” e reforçar a produção de artistas já consolidados no mercado. Esta perspectiva também é utilizada para que o artista em ascensão, no caso Baby Consuelo, encontre um “lugar” dentro deste espaço de entretenimento. Como, por exemplo na publicação de *Intervalo* (1970): “[...] Baby está sendo apontada como a rainha do underground brasileiro ou, mais popularmente a rainha da curtição. [...]”²²³.

Observa-se nas imagens de Baby (fig. 55) para a *Revista do Rádio e TV* (1970), não haver uma ênfase no seu rosto, o corpo está descoberto e as fotos tentam apresentá-lo quase que por completo. As fotografias apresentam o visual desenvolvido por Baby naquele momento: o vestido curto e brilhante contrasta com as roupas que foram utilizadas no período de *Acabou Chorare*, entretanto remete ao visual que a cantora adquire novamente ao longo dos anos 1970. Baby deixa em evidência o terço pendurado no pescoço, item que se torna frequente em suas performances e fotos para os meios de comunicação. O seu cabelo cheio se torna uma marca e reforça a imagem de rebeldia. Na foto em horizontal, observa-se Baby e a bola de cristal – instrumento utilizado por videntes ou médiuns, para prever acontecimentos ocultos no presente ou no futuro – como um objeto relacionando a sua figura ao misticismo. Aponta-se uma necessidade em descrever o corpo da cantora, com interesse em sexualizar sua imagem:

E os cabelos, muito longos, sempre desalinhados, dão a Baby um ar displicente que se confunde com a roupa bem legal da menina, numa audaciosa minissaia, porque a exemplo de Gal, dona de pernas divinas,

²²³ PEDROSA FILHO. A cantora separou-se dos Novos Baianos e vai para outra jogada, agora individual. ‘Vou comprar uma barraca e morar na praia’, *Intervalo*, Rio de Janeiro, Ed. 397, 1970, p. 5. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/docreader/109835/25678>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

Baby as tem e pode exibi-las porque os elogios surgem fáceis. (*Revista do Rádio e TV*, 1970).

Outro exemplo desta sexualização exercida na cantora, seria a fotografia (fig. 56) para *O Pasquim* (1970), que está acompanhada da frase “dica de mulher”, frase esta que carrega um sentido mais pejorativo do que enaltecendo o trabalho de Baby. Com um colete grande de pele e os adereços, a imagem da artista apresenta técnica de colagem no que diz respeito ao biquíni e ao Sig – rato que é o símbolo do jornal – presente no adereço na testa de Baby comentando “Esta mina é um tremendo barato”.

Fig. 55 – Matéria para a *Revista do Rádio e TV* (1970)



Fonte:

<http://memoria.bn.br/docreader/144428/49184>.

Fig. 56 – Imagem para *O Pasquim* (1970).



Fonte:

<http://memoria.bn.br/DocReader/124745/1743>

As imagens utilizadas para a entrevista²²⁴ do jornal *Intervalo*, apresentam um teor promocional voltado para a performance e consolidação no mercado. É interessante observar a criação de uma persona artística que não foi muito desenvolvida por Baby

²²⁴ PEDROSA FILHO. A cantora separou-se dos Novos Baianos e vai para outra jogada, agora individual. ‘Vou comprar uma barraca e morar na praia’, *Intervalo*, Rio de Janeiro, Ed. 397, 1970. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/109835/25678>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

como, por exemplo, uma imagem com cigarro e um semblante mais sério. Estas novas propostas de construção de persona apresentam-se como uma ruptura de representações exercidas pela artista anteriormente. Percebe-se novamente, no texto, a necessidade de frases ressaltando a imagem de Baby tentando remeter a construção de uma imagem sexy, como em “a mona lisa de cachimbo”, além de informações que se desvencilham das ações musicais da cantora, como o fato de mencionar que seu produtor está o tempo todo com ela, podendo levantar uma impressão para o leitor de uma suposta relação além de profissional entre Baby e o profissional em questão.

Fig. 57 – Entrevista para o jornal *Intervalo* (1970).



Fonte: <http://memoria.bn.br/doceader/109835/25678>

Pela narrativa de Pedrosa Filho (1970), Baby é apresentada como “[...] Uma legítima representante da juventude que não aceita mais os bens paternos como herança de felicidade, ela saiu de casa para viver à vontade [...]”, esta fala é reforçada por Sandro, empresário de Baby, em relacionar a cantora como “[...] uma hippie autêntica, no bom sentido. Ninguém representa melhor a geração dela, onde viver é mais importante e dinheiro não quer dizer nada [...]”.

Em um parêntese sobre a apropriação do termo “hippie”: entende-se, pela fala de Sandro, um olhar conservador para o movimento hippie, visto apontar a cantora como uma figura que faz parte do movimento, mas “no bom sentido”. Em certo momento, este termo também foi utilizado de maneira pejorativa por Baby e pelos integrantes dos Novos

Baianos. Isso se verifica em outra entrevista²²⁵ para Cynira Arruda, do jornal *Intervalo*, quando Baby comenta sobre sua prisão: “[...] confundiram a gente com hippies vadios. Mas hippie não é nada disso que o pessoal crê: roupas loucas, andar sujo, fazer baderna. Não somos hippies. Somos o que somos [...]”.

Percebe-se que, ao mesmo tempo em que se tem um discurso sobre pertencer ao movimento, a cantora tenta romper com essa proposta. Entende-se que esta desvinculação pode ser proposital a fim de não ter seu nome vinculado ao movimento, ou, por outra análise, tenta não ter seu nome relacionado ao assunto para não sofrer uma possível repressão policial. A fala de Baby chama a atenção para esta ideia criada – e propagandeada também por periódicos –, de apresentar o hippie com uma imagem pejorativa. Em entrevistas posteriores,²²⁶ já em carreira solo, Baby comenta sobre o movimento hippie de maneira mais enfática, como em entrevista para o *Correio de Notícias* (1979): “[...] No Brasil, por exemplo, o ‘hippie’ não tinha os mesmos problemas do ‘hippie’ de lá. Mas já era um movimento de libertação, um movimento de ‘cuca’, de valores que os outros impunham [...].”²²⁷

Os meios de comunicação apresentavam discursos divergentes, assim utilizando do interesse em divulgar o artista para estar dentro do cenário jovem e vender seu conteúdo, mas realizando todas estas movimentações através de um discurso conservador. Associavam, por exemplo, os integrantes dos Novos Baianos associados a pessoas sem higiene: “[...] má impressão que física e higienicamente, alguns de seus elementos possam dar a um público mais conservador.”²²⁸ (*Intervalo*, 1972), ou em: “[...] É impressionante sentir que os longos cabelos de Baby Consuelo, assim como os cachos emaranhados de Paulinho Boca de Cantor, Moraes e Galvão, tem um gostoso cheiro de shampoo, coisa que nem se imagina vendo os quatro de longe. [...]”²²⁹ (*Intervalo*, 1970).

²²⁵ Baby conta como os Novos Baianos foram presos na Bahia: “Tivemos de lavar o chão da cadeia”, *Intervalo*, ed. 415, 1970. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/109835/26563>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

²²⁶ Tendo como exemplo a reportagem para *Revista Manchete* (1995), onde a cantora afirma não ter sido hippie, e seu maior interesse era buscar o “caminho da liberdade”. Na reportagem aponta que as “ideias revolucionárias” da cantora na década de 1970, não tinha uma relação direta com o movimento hippie e com a “doutrina da contracultura que emergia no Brasil”. Segundo a reportagem Baby, “só queria liberdade e quebrar tabus”. COSTA, Ana Claudia. *Hippies*, 25 anos depois: Mudou o corpo, ficou o espírito. *Manchete*, Rio de Janeiro, Ed. 2253, 10 jun. 1995, p. 42-47. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/004120/289055>>. Acesso em 28 jul. 2021.

²²⁷ MARCHI, Silvana. Oh, Baby. *Correio de Notícias*, Ed. 587, Curitiba, 26 abr. 1979, p. 26. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/325538_00/11015>. Acesso em: 19 jul. 2021.

²²⁸ Resenha do jornal *Intervalo*, Ed. 496, 17 jul. 1972, p. 53. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/109835/30425>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

²²⁹ Matéria para o jornal *Intervalo*, Ed. 392, 1970, p. 16-17. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/109835/25412>>. Acesso em: 28 jul. 2021.

Sobre as prisões dos integrantes realizadas em Salvador, em 1970, o *Jornal do Brasil* traz a notícia da prisão do integrante e a informação de que “a ronda da Delegacia prendeu todas as pessoas cabeludas, com roupas espalhafatosas²³⁰”. Em um curto intervalo de tempo, uma nova prisão – de curto período visto o auxílio de Marília Aguiar para a soltura dos integrantes – foi realizada, desta vez, com a apreensão de Pitoco, o *road manager*, Baby, Pepeu e Galvão, estes dois últimos tendo os cabelos raspados pelos policiais.

[...] a quantidade de pessoas que se juntavam a nós na mureta, atraídas pelo som e pelos baseados, só aumentava. Era inevitável que isso acabasse chamando a atenção da polícia, comandada pelo temível delegado Gutemberg Oliveira, integrante do Esquadrão da Morte da Bahia e famoso “hipicida”, porque ameaçava qualquer pessoa que ele suspeitasse que fosse hippie. (AGUIAR, 2020, p. 43).

Em continuação sobre a reportagem de Baby do *Intervalo* (1970), observa-se uma ruptura da proposta que estava a ser levantada anteriormente, como, por exemplo, com o título da reportagem, “vou comprar uma barraca e morar na praia”. A cantora reforça a imagem hippie, no entanto a sua fala apresenta uma busca por uma mudança realizada de forma individual, e não necessariamente no coletivo, como se apresenta na frase em negrito “Largo tudo e me mando”. A irreverência presente corrobora com o discurso jovem e rebelde que estava sendo construído e que eventualmente era lapidado pelos meios de comunicação a fim de interesse maior de comercializar o produto do que propriamente no discurso que estava sendo desenvolvido.

A cantora se apropria de suas atitudes não conservadoras – o que seria, por exemplo, o caso de viajar para a Bahia sozinha – e utiliza disso para construir a sua persona artística. Nos periódicos, é constantemente enfatizada a sua ruptura para com a sociedade conservadora e a sua “entrega” para o mundo artístico e desconstruído. Assim, Baby utiliza da própria legitimidade à procura de um novo discurso em uma sociedade conservadora, e faz uso da produção da indústria cultural a fim de comercializar a sua irreverência, indo também de encontro a um discurso voltado para o público jovem, público este de importância para a consolidação do rock no mercado.

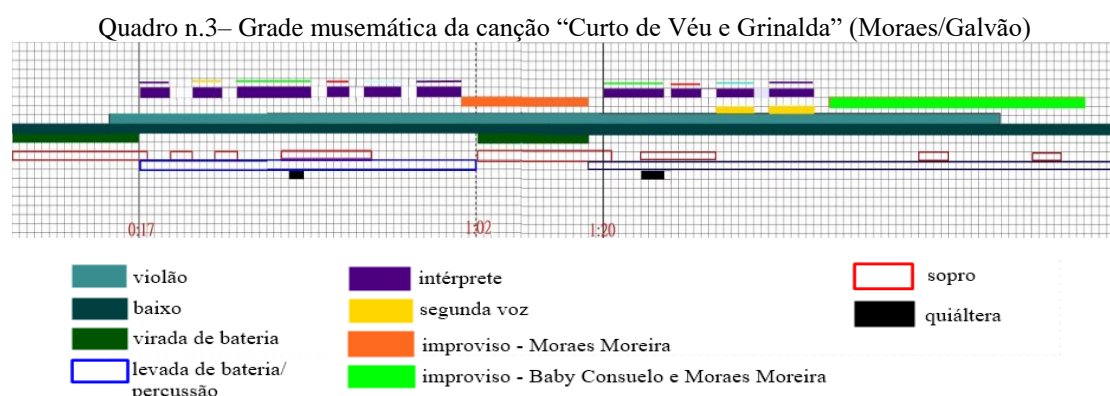
²³⁰ “Paulinho Bôca de Cantor, líder do grupo dos novos baianos, passou a noite de anteontem na Delegacia de Jogos e Costumes em companhia de 11 **hippies** detidos no Farol da Barra. Obedecendo a uma portaria do Delegado Gutemberg de Oliveira, que manda deter ‘todo e qualquer elemento **hippie** que seja encontrado na cidade’, a ronda da Delegacia prendeu todas as pessoas cabeludas, com roupas espalhafatosas, inclusive quatro moças. [...]” (BAHIA, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 182, 5 nov. 1970, p.1.), (grifo do autor). Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/19764>. Acesso em 17 mar. 2021.

Observa-se que um novo tipo de modelo estava sendo popularizado no meio do rock, ambiente o qual eram apresentadas a rebeldia e a irreverência relacionadas também a figuras femininas, saindo assim da premissa que estava sendo desenvolvida no período anterior, no qual se relacionava a rebeldia somente ao discurso masculino e uma tímida contestação feminina. No entanto, esta proposta era seguida de descrição do corpo ou da vestimenta, apontando assim para um elemento de interesse de sexualização da imagem feminina.²³¹

3.1.1 “Curto de Véu e Grinalda”

Em 1970, Baby Consuelo lançou um compacto simples com as canções “Curto de Véu e Grinalda” da dupla Galvão e Moraes, com a mesma gravação presente no LP *É ferro na boneca!*, e “Volta que o mundo dá” de autoria própria.

No quadro a seguir (quadro n. 3), apresenta-se uma representação gráfica da instrumentação da canção “Curto de Véu e Grinalda”. Como critério de análise, foram observadas a quantidade de instrumentos e a entrada e saída de cada um. No arranjo de Chiquinho de Moraes, a seguinte instrumentação foi utilizada: voz – principal com Baby Consuelo e segunda voz de Moraes Moreira – violão, bateria, baixo, percussão e instrumentos de sopro. Para compreender os elementos musicais atuantes nas canções do compacto, foi pesquisado o conceito desenvolvido por Philip Tagg (1989; 2003) a respeito dos musemas e das propostas de análise musical.



Fonte: Produção própria

De 0:17m até 1:02m percebe-se que, na primeira parte da música, a voz parece dialogar em alguns pontos com o sopro, enquanto o trecho demarcado entre 1:02m a 1:20m uma espécie de ponte para a segunda parte da música, apresenta o improviso na

²³¹ Este artifício também foi utilizado com Gal Costa, onde era constantemente utilizado o termo “musa do tropicalismo”, por exemplo. E por artistas anteriores ainda da época da produção da Jovem Guarda e de Celly Campello.

voz de Moraes Moreira. Percebe-se, neste momento, elementos em comum para o que tinha sido realizado na introdução, seja tanto pela projeção dos sopros, quanto pela virada de bateria.

Os instrumentos de sopro enfatizam elementos presentes na letra da canção, como, por exemplo, a partir de 1:20m, quando Baby retoma do trecho “As luzes se apagando, eu me acendo, danço, abraço, beijo”, fragmento que é reforçado pelas quiálteras na execução de cada palavra. Há ainda o crescendo no trecho “Estou nascendo pra cada minuto, e andando com eles um minuto”, tendo na parte B da canção, Moraes Moreira dobrando a voz com a intérprete principal no trecho citado anteriormente. Em um terceiro momento da canção, o improviso com ideias semelhantes às realizadas anteriormente retoma tendo agora a dupla Moraes e Baby. A saída paulatina de cada instrumento e, por último, um *fade out* caracterizam o final da canção.

Quando observada a instrumentação no geral, nota-se que estes instrumentos de sopro exercem uma sonoridade diferente da que estava sendo realizada por outras bandas de rock em ascensão no período de gravação da canção, neste caso se referindo ao final da década de 1960 e início de 1970. A flauta, por exemplo, foi um instrumento popularmente utilizado no rock deste período, principalmente no psicodélico e progressivo, como, por exemplo, nas canções: “Cosmik Debris” de Frank Zappa, “Bourée” de Jethro Tull, e nos grupos Genesis e Yes, entre outros. Entretanto, no caso de “Curto de Véu e Grinalda”, os instrumentos de sopro – tendo como exemplo a parte A da canção –, participam de um jogo de pergunta e resposta, remetendo aos primeiros anos do rock, quando os cantores eram acompanhados por grandes bandas – *big bands* – com influências diretas ao jazz. Já os tambores em tons mais agudos presentes neste arranjo, constituem um elemento importante por se portarem como um fio condutor, e, por apresentarem uma proposta de brasilidade, refletindo, além de influências do samba, certa característica de ritmo caribenho.

Para Pereira (2009), o arranjo da versão de estudo parece ser um esforço “[...] dos produtores do álbum no sentido de amenizar os ‘excessos’ da linguagem musical do grupo, transformando-os em integrantes da orquestração [...]” (p. 44), assim como “[...] conseguem camuflar as expressões dos cantores com parte do arranjo orquestrado [...]” (p. 44-45).

Em um período relativamente próximo da produção do álbum, a banda realizou uma performance ao vivo para o programa “Jovem Urgente”,²³² da TV Cultura. Destacando a nova versão de “Curto de Véu e Grinalda”, Baby é acompanhada somente por violão e segunda voz de Moraes. A cantora apresenta uma projeção maior da voz resultando em uma posição de maior provocação e contestação, no entanto, seu comportamento e posição de palco se apresentam de maneira retraída, não olhando a cantora fixamente para a plateia e, em nenhum momento, para a câmera.

O elemento de introversão pode ser associado a Baby, enquanto que Moraes Moreira está extrovertido em sua performance, inclusive aparentando que o cantor “atrapalha” Baby quando ocorre o improvisado a dois, tentando sobrepor sua voz, que neste caso seria somente de apoio para com a intérprete principal.

Fig. 58 – Baby no programa “Jovem Urgente”.



Fonte: <https://youtu.be/zSbrTN5IPhK>

A performance visual de Baby também chama a atenção por ser diferente da proposta pela qual a cantora ficou conhecida (Fig. 58). Agarrada a um casaco grande e escuro, Baby utiliza um vestido branco que contrasta com a cor escura do casaco e quase não se movimenta em toda a sua performance no palco. Esta ação pode ser interpretada de duas maneiras: a primeira demonstrando que a cantora não estava muito confortável no local em que se encontrava; ou a segunda, como uma proposta diferenciada de

²³² Este programa apresentou a performance tanto dos Novos Baianos, como também de Tom Zé e Os Mutantes. As músicas tocadas pelo grupo – “Dona Nita e Dona Helena” e “Curto de Véu e Grinalda” – fazem parte do LP *É ferro na boneca* observa-se vestes em comum para com o que foi produzido para este primeiro álbum da banda. Ressalta-se a performance solo de Moraes Moreira em “Sou Mais Você” e a canção “Banho de Lua”, com a participação de todos os artistas que estiveram presentes neste programa. Observando as vestimentas e comportamentos dos Novos Baianos, em *É ferro na boneca*, importante também ressaltar a presença do poeta Luiz Galvão no palco, presença esta, comum somente na primeira fase do grupo por influência do produtor da banda no momento. Performance disponível em: <<https://youtu.be/zSbrTN5IPhK>>. Acesso em: 04 jun. 2021.

performance que a cantora tentou desenvolver no período. Segundo Pereira (2009, p. 45), esta nova versão da canção apresenta um rock de “[...] contornos ‘retos’, com um andamento mecânico e veloz que chega a ser tenso. A velocidade recapitula a pressa, a inquietude, elementos que caracterizam a juventude urbana representada pelos Novos Baianos [...]”.

A letra abaixo está esquematizada por um quadro (Quadro n.4) dividido entre a parte A e B da canção. As diferentes cores utilizadas servem para facilitar o entendimento da disposição dos trechos aqui analisados. Segundo Galvão (1997, p. 168), a canção “Curto de Véu e Grinalda” foi escrita por ele para que Baby cantasse, “[...] porque representava muito bem o irreverente da sua personalidade, associada ao estágio juvenil que ela atravessava [...]”.

Quadro n. 4 – Letra da canção “Curto de véu e grinalda” (Moraes/Galvão)

Parte A	Parte B
(Introdução – cozinha ²³³ e sopros)	Todos os olhos da cidade
Pra conhecer minha face oculta	Senhoros, senhoras
Tenho que curtir de coroa e anel	(quiálteras)
(resposta dos sopros)	As luzes se apagando, eu me acendo
Véu e grinalda na luta santa	Danço, abraço, beijo
Na santa luta virgem idade	Mesmo a virgem 35 era de menor
(resposta dos sopros)	(<i>crescendo</i> dos sopros)
Todos os olhos da cidade	(segunda voz – Moraes)
Senhoros, senhoras	Estou nascendo pra cada minuto
(quiálteras)	E andando com eles um minuto
As luzes se apagando eu me acendo	Pra conhecer minha face oculta
Danço, abraço, beijo	Tenho que curtir de coroa e anel
Mesmo a virgem 35 era de menor	(Improviso - voz Moraes e Baby)
(<i>crescendo</i> dos sopros)	(resposta dos sopros)
Estou nascendo pra cada minuto	(resposta dos sopros)
E andando com eles um minuto	
Pra conhecer minha face oculta	
Tenho que curtir de coroa e anel	
(sopro e percussão realizando o mesmo da intro)	
(Improviso - voz Moraes Moreira)	

Fonte: Produção própria

Analisando a letra da canção, no trecho inicial “Pra conhecer minha face oculta / tenho que curtir de coroa e anel” os versos podem ser percebidos com sentido irônico remetendo à situação na qual a figura do sexo feminino é moldada por parâmetros conservadores. Neste caso, o eu lírico só poderia apresentar outro lado seu – a “face

²³³ O termo cozinha nesta canção se refere à instrumentação de base composta por baixo e bateria.

oculta” – se concebido o matrimônio. Por uma interpretação “iconológica”, a utilização de palavras como, “coroa” e “anel”, pode ter relação com “coroa” como de Santa Maria e a virgindade.

Corroborando com as propostas de Pereira (2009), acredita-se que algumas colocações presentes na canção estão relacionadas com a discussão sobre a liberação sexual que estava sendo realizada e popularizada no período. Exemplo desta perspectiva estão nos versos “Véu e grinalda na luta santa / na santa luta virgem idade”, onde através de jogo de palavras “virgem idade” pode ser entendida como “virgindade”. Logo, o eu lírico poderia estar apresentando a narrativa da “luta” em que a figura feminina se encontrava pelo fato de ainda ser um tabu a concepção de virgindade. Contudo, Pereira (2009), não abre espaço para outras interpretações como o caso de a canção defender este argumento conservador e não ser uma letra contestando os valores aqui expostos. Em “Todos os olhos da cidade / senhoros, senhoras / As luzes se apagando, eu me acendo, danço, abraço, beijo” – sendo o último verso reforçado pelo arranjo de estúdio com quiálteras – o eu lírico feminino apresenta um lado social ativo e é colocado em um local em que ainda era criticado pelo pensamento conservador da época. O verso “luzes se apagando” pode ser interpretado pelo interesse pela noite ou por um local com lâmpadas desligadas, momento no qual o eu lírico se “acende” e se comporta diferente de que quando as luzes “estão acesas”. Outro duplo sentido de verso é observado em “senhoros e senhoras”, no caso se referindo ao fato de o eu lírico estar “sem ouros e sem horas”²³⁴, logo se desligando do interesse pelo material e físico.

A relação com o “novo” e a rapidez de informações estão presentes no trecho “estou nascendo pra cada minuto e andando com eles um minuto”. Constata-se que esta pluralidade de pensamentos pode ser entendida como a liberdade do eu lírico e a urgência da juventude em busca de ideais. A interessante colocação de nascimento, simboliza o interesse por mudanças significativas na construção do “eu”, nascimento este que possui uma relação direta com os indivíduos – “andando com eles um minuto” – podendo ser entendida a importância destes outros personagens para as novas concepções exercidas pelo eu lírico.

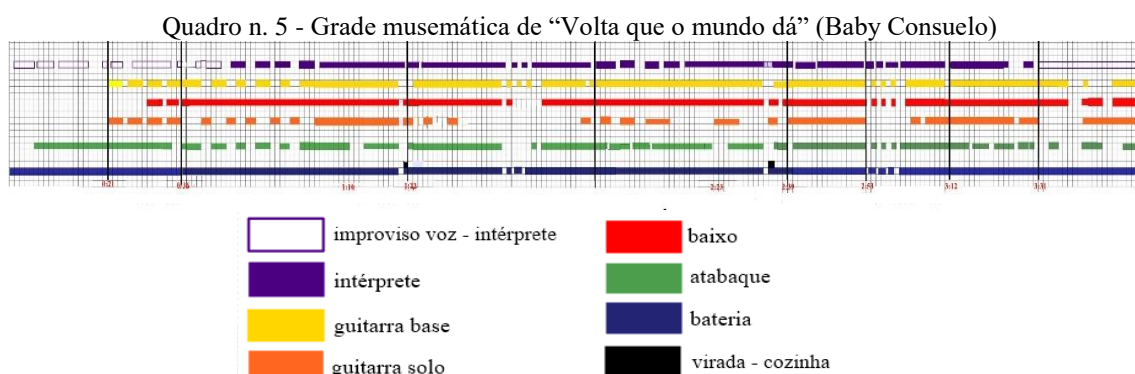
²³⁴ Trecho da canção comentado por Baby no documentário “Alô, Alô Terezinha” de Nelson Hoineff (2009). Disponível em: <<https://youtu.be/FsrhWtc35Ok>>. Acesso em: 28 jul. 2021.

3.1.2. “Volta que o mundo dá”

O lado B do compacto gravado pela RGE apresenta mudanças no discurso da letra da canção “Volta que o mundo dá”, assim como na característica da instrumentação se comparado com “Curto de Vêu e Grinalda”.

Este compacto de Baby reflete as mudanças de propostas que estavam sendo desenvolvidas e popularizadas no rock. Como já foi comentado anteriormente, na virada da década de 1960 para 1970, vários artistas atuantes neste gênero musical, começaram a produzir os seus próprios arranjos – onde acredita-se que o arranjo desenvolvido para a canção “Volta que o mundo dá”, foi realizado pelos músicos atuantes nesta gravação – assim como, o discurso de rebeldia desenvolvido, aponta para novas questões se comparado com a década anterior.

Esta produção fonográfica apresenta também, as diversas propostas musicais que atravessavam a performance musical de Baby. Enquanto o lado A, com a canção “Curto de Vêu e Grinalda”, apresenta instrumentos de sopro e tambores com uma brasilidade característica remetendo também à dança, o lado B, com a canção “Volta que o mundo dá”, apresenta uma formação instrumental mais próxima do que é desenvolvido no “rock clássico”. Assim, aponta-se a utilização de duas guitarras – base e principal –, baixo elétrico e bateria, com o acréscimo do atabaque, instrumento este que indica o princípio de um interesse da cantora com a fusão de instrumentos percussivos utilizados em território nacional para com a instrumentação presente no rock. No quadro abaixo (Quadro n. 5), foi também realizado o quadro musemático para identificação de musemas e escolhas estilísticas da faixa presente no lado B.



Fonte: Produção própria

Não foi possível encontrar registros da banda de apoio de Baby nas performances ao vivo neste período e na versão de estúdio da canção “A volta que o mundo dá”. No entanto, supõe-se que tenha sido os Enigmas, se considerarmos os registros encontrados

em periódicos, nos quais se relata Enigmas ter acompanhado a artista no Festival de verão Guarapari²³⁵, além de elementos musicais presentes na grade musemática (quadro n. 5). O festival de Guarapari apresentou mais um exemplo da parceria Baby Consuelo e Chacrinha. Em um episódio contado pela cantora para *O Pasquim* (1971), Chacrinha encaixou Baby como uma das artistas cogitadas para o festival, e Baby convidou os integrantes dos Novos Baianos para se apresentar em seu show²³⁶. É importante ressaltar que, nesta entrevista, a cantora fala sobre a banda de apoio como a Cor do Som, grupo este que possui outra formação tendo somente Pepeu Gomes como instrumentista em comum.

Alguns exemplos foram encontrados para reforçar esta afirmativa, como, por exemplo o riff da guitarra utilizado na canção de Baby, que se assemelha aos riffs apresentados no trecho inicial e refrão da canção “29 beijos”, canção presente no compacto duplo *Novos Baianos* (1970) com banda de apoio Enigmas. Outra semelhança foi observada na guitarra e baixo desenvolvidos na canção “Calça Velha” do grupo Perfume Azul do Sol, formação esta que tinha integrantes em comum com Enigmas, o baixista Pedro Baldanza e o guitarrista Jean. Porém, não foi encontrado registros do artista que tocou o atabaque.

Observa-se que esta canção, diferentemente de “Curto de véu e grinalda”, não apresenta mudanças muito contrastantes entre a primeira e segunda parte. Algumas diferenças entre os dois momentos são apontadas principalmente pelo arranjo: enquanto que, na primeira parte, a guitarra base e o atabaque realizam pequenas frases, na segunda parte, os dois instrumentos realizam versos mais longos e um acompanhamento mais significativo, assim como o baixo, que somente na segunda parte dobra com os outros instrumentos as quiálteras. O quadro abaixo (Quadro n.6) apresenta uma proposta próxima ao que é desenvolvido por Covach e Flory (2018) na análise musical.

²³⁵ Show referente ao I Feira Nacional de Música, em Guarapari: “Os shows serão realizados das 19 às 24 horas, quando se apresentação Milton Nascimento e o Som Imaginário, Walderléia e Quarteto, Baby Consuelo e Enigmas, Gábio, Angela Maria, Tim Maia e Gal Costa na primeira noite. [...]”. CAETANO Veloso encerra Feira Nacional de Música, *Correio da Manhã*, Ed. 23860, 26 jan.1971. Primeiro caderno, p. 11. Disponível em: < http://memoria.bn.br/docreader/089842_08/16538>. Acesso em: 03 jun. 2021.

²³⁶ “Foi o seguinte: um dia eu tava no escritório do Chacrinha e ele estava sendo contratado pro festival de Guarapari. Ai ele pegou e forçou uma barra pros caras que estavam contratando ele me contratarem também. Ai os caras contratara. Ai chamei os meninos e encontramos com o cara pra ir todo mundo, mas o cara disse que não ia contratar os meninos porque nós tínhamos sido presos e ia marginalizar o festival [...] nós pegamos e no dia do festival fomos assim mesmo, estávamos a fim de ir, o negócio da gente é som. [...]” (Fala de Baby Consuelo em entrevista de Glauber Rocha para os Novos Baianos). *O pasquim* na Coluna Underground. Ed. 92, 1971).

Quadro n. 6 – Quadro descritivo da canção “Volta que o mundo dá” (Baby Consuelo)	
Contagem	Descrição
0:00 – 0:21	Introdução - voz e percussão
0:21 – 0:36	Continuação da introdução e entrada de guitarra
0:28 – 0:36	Continuação da introdução e entrada de baixo
0:36 – 0:45	Entrada de levada e riff (guitarra) que serão explorados na canção
0:45 – 1:03	Verso 1 com resposta de riff de guitarra: Eu não pretendo dizer a ninguém (riff) Se eu serei para sempre assim (riff) Se pela volta que o mundo dá (riff) Ou se pela morte que tem que chegar (riff)
1:03 – 1:21	Verso 2 duas vezes e instrumental em <i>crescendo</i> : Coragem, só falta / Pra quem nunca tem
1:21–1:22	Convenção rítmica ²³⁷ da cozinha
1:22 – 1:30	Verso 3 duas vezes: Na verdade só sabe / Quem é de ninguém (r. guitarra)
1:30 – 1:39	Verso 4 – De mim / Só eu sei, / Isso basta e não quero que ninguém
1:40 – 1:48	Verso 5 – resposta com um ataque das cordas e virada de bateria Me diga nada, (acorde) Me ensine nada nada não, (acorde) Me diga nada nada não, (acorde) Me ensine nada nada.
1:48 – 1:57	Verso 6 – <i>crescendo</i> da cozinha Não tenho medo de dar / O passo que der eu sei / A minha razão está em mim
1:57 – 1:58	Riff é utilizado como ponte para verso 1.
1:58 – 2:15	Riff realizado neste momento pela guitarra base enquanto a guitarra solo realiza ornamentos. Já a intérprete, apresenta uma ênfase maior nos versos cantados. “Eu não pretendo...”
2:16 – 2:34	Verso 2 “coragem...”
2:35 – 2:36	Convenção rítmica da cozinha
2:36 – 2:43	Verso 3 com ornamentos mais destacados na guitarra solo e sem riff
2:44 – 2:53	Verso 4 e ornamento de guitarra solo
2:53 – 3:02	Verso 5
3:03 – 3:09	Verso 6 – <i>crescendo</i> da cozinha e verso com voz mais rasgada “não tenho medo...”
3:10 – 3:12	Convenção rítmica da cozinha
3:12 – 3:29	Verso 1 Majores explorações de ornamentos na guitarra Troca maior da voz falada para a voz rasgada como resposta de frase.
3:29 – 3:54	Riff de guitarra quatro vezes seguidas. Improviso de voz com risadas e finalização da cozinha.
Fonte: Produção própria	

²³⁷ Nesta canção, convenção se refere aos instrumentos que tocam simultaneamente a mesma célula rítmica.

A utilização de pergunta e resposta também foi realizada, entretanto, neste segundo caso, a interação ocorre entre voz e guitarra. Na primeira parte desta canção, a guitarra responde algumas frases elaboradas pela cantora – como, por exemplo, “Eu não pretendo dizer a ninguém”, em seguida do riff da guitarra – enquanto que, no segundo momento, esta interação é apresentada por duas guitarras através de dois riffs diferentes. O primeiro riff também aparece em dois momentos distintos, sendo estes no primeiro e no último improviso da cantora.²³⁸

Com um controle maior de registros de voz, o início da canção começa com Baby em um registro misto, transitando para a voz de peito. A suavidade apresentada nos primeiros segundos da música dá lugar para uma voz mais “rasgada”. Sem duplo sentido nas suas palavras, a letra escrita em primeira pessoa transmite a necessidade de apresentar um discurso de formação de identidade, de autoafirmação e de empoderamento. Ao mesmo tempo em que tenta se desvencilhar das relações sociais para impor a sua personalidade, o eu lírico da canção necessita de um ouvinte para conseguir expor as suas narrativas.

Nos versos “Eu não pretendo dizer a ninguém / se eu serei para sempre assim”, observa-se a formação de identidade vista de uma maneira fluida, sem a necessidade de delimitar suas ações presentes como única verdade. No trecho “Coragem, só falta para quem nunca tem”, o eu lírico parece reforçar o diálogo que está sendo transmitido desde o primeiro verso da canção. Em diálogo com o ouvinte, é reforçada a necessidade de se ter coragem para conseguir ir em busca de seus ideais. Em resposta ao primeiro verso da canção, o eu lírico reforça a sua autoafirmação e autossuficiência através do trecho “De mim, só eu sei, isso basta e não quero que ninguém / me diga nada, me ensine nada [...]”. Observa-se, neste fragmento, a necessidade da cantora de enfatizar o seu local de fala, podendo ser uma resposta para personagens terceiros que tentam “moldar” a personagem da canção. Esta autossuficiência é corroborada com o trecho seguinte: “Não tenho medo de dar / o passo que der eu sei / a minha razão está em mim”, no qual se percebe que o eu lírico busca o entendimento das suas ações dentro de si e não no outro.

A letra desta canção se aproxima de um discurso feminista por meio do qual a artista se coloca na posição de coadjuvante de sua performance musical. Como não será aqui apresentada a performance da cantora nas décadas posteriores, observa-se que Baby

²³⁸ É importante ressaltar, que este riff serviu de auxílio para a hipótese da banda de apoio aqui apresentada.

Consuelo não necessariamente realiza o feminismo nas letras das canções que interpreta especificamente durante a década de 1970. Todavia, aponta-se para uma atitude feminista tendo um espaço maior tanto lado visual da cantora quanto nos âmbitos sociais, sendo inclusive apontado pela artista que a mesma não pertence ao movimento feminista.²³⁹

As atitudes feministas de Baby não corroboram o conteúdo lírico das canções que a cantora interpreta, entretanto, suas atitudes apresentam um discurso contrário ao que era praticado em sua vida pessoal. As interpretações realizadas por Baby de canções escritas por Luiz Galvão no período dos Novos Baianos, por exemplo, não necessariamente direcionam para atitudes feministas desenvolvidas pela artista, sendo assim presentes, canções que remetem à natureza, a sua função como mãe ou clássicos do chorinho e do samba regravados pela cantora. Já pelos meios de produção, nota-se um intuito de lapidar a persona de Baby e não necessariamente apresentar uma contestação própria, assim, como será desenvolvido ao longo deste capítulo, através de periódicos, uma imagem de mulher emancipada estava a ser construída durante a década de 1970, principalmente quando referente ao período que a cantora atuou de forma solo.

Assim, entende-se que o discurso de Baby Consuelo não está necessariamente vinculado ao movimento feminista, inclusive a cantora não fazia parte do movimento na década de 1970, momento este que em que movimento já contava com o apoio de artistas do underground e do *mainstream*. Contudo, as suas vivências apontam para quebras de paradigmas mais em ações do que propriamente no conteúdo musical que estava produzindo.

3.2 A pluralidade de Baby Consuelo solo

Neste tópico, serão comentadas as duas produções de Baby Consuelo no final dos anos 1970, a saber: *O que vier eu traço* (1978) e *Pra Enlouquecer* (1979). Ressalta-se que o primeiro disco solo da cantora foi ainda realizado em paralelo com sua produção – por performances ao vivo e a produção do compacto duplo de 1979 – nos Novos Baianos.

É importante ressaltar que não houve uma ruptura entre Baby e o grupo do qual fazia parte. A sua produção ainda apresentava: arranjos e produção de seu marido Pepeu Gomes; presença de outros integrantes dos Novos Baianos em sua banda de apoio, sendo

²³⁹ “[...] A maioria das brasileiras pode ser enquadrada na categoria *conservadoras*, ainda separando mulheres femininas de mulheres feministas, como se estas qualidades fossem mutuamente exclusivas. Isto dificulta a disseminação das teses feministas, cujo conteúdo pode ser resumido em *igualdade social para ambas as categorias de sexo*. [...]” (SAFFIOTI, 2011, p. 46), (grifo da autora).

eles, Jorginho Gomes na bateria, Didi Gomes no baixo, Pepeu Gomes na guitarra, Luciano Alves no teclado, Charles Negrita e Bola na percussão; e interpretações de canções com autoria de Moraes Moreira e Galvão.

Os dois discos de Baby Consuelo apresentam características em comum com o que estava sendo produzido nos Novos Baianos, como, por exemplo, a fusão do rock com baião, samba, chorinho. Entretanto, outros gêneros musicais foram explorados, como o reggae em “Sonho Alegre”, e o pop em “Eu sou Baby Consuelo”. Acredita-se que assim como nos Novos Baianos, a utilização de gêneros musicais brasileiros, reforçam o interesse para desenvolvimento de trabalho artístico em território internacional²⁴⁰.

Estas produções ainda não apresentam canções escritas somente pela cantora, tendo esta prática mais recorrente durante os anos 1980. Todavia, observa-se que, nestes dois discos, as canções de sua autoria também apresentam Pepeu Gomes como letrista.

3.2.1. Influências e espaços de performance

Comparando a curta carreira solo de Baby para seu disco *O que vier eu traço*, notam-se diferenças consistentes tanto na instrumentação como também na utilização de sua voz. Entende-se que esta mudança também se deve a toda sua produção durante os dez anos de prática dentro dos Novos Baianos, além de influências de terceiros e espaços onde pôde realizar suas performances.

No trecho a seguir, é comentado por Baby Consuelo o cenário musical no qual ela estava incluída no início da década de 1970. A influência de João Gilberto para os Novos Baianos e sua desenvoltura pessoal marcam uma ruptura em sua produção artística. Como já foi visto, João trouxe para o grupo uma nova concepção da brasilidade, prática esta que Baby também carrega para a sua produção solo nos LPs aqui mencionados.

[...] no tempo que eu comecei eu tava com 17 anos, tava ainda no caminho cantando músicas mais pauleira do que raiz, era mais a coisa da minha juventude, aquela coisa toda do Jimi Hendrix, daquela loucura do mundo. Dentro do Lp Ferro na Boneca tinha 13 ritmos diferentes, já existia a puxada pra esse lado. E como eu acredito em coisas cósmicas, eu acho que João [Gilberto] chegou enviado, ele foi mandado, porque naquela época toda a juventude brasileira estava voltada pra Yes [...] era uma coisa muito importada. Não que eu seja contra isso, mas a informação que os velhos nos davam como sendo música brasileira,

²⁴⁰ “[...]queria um disco internacional com muita brasilidade, onde cantasse quase de tudo. [...] Para um trabalho individual, achei a WEA a melhor gravadora. Há todo um esquema internacional, que é o esquema que preciso [...]”. BARRETO, Maria Alice Paes. Baby em voo solo: Discoteca, samba, baião, xote, blues, punk, tudo é Brasil no moinho da musa dos Novos Baianos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Ed. 224, 18 nov. 1978. Caderno B, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/189828>. Acesso em: 29 jul. 2021.

aquilo que passava na televisão era todo mundo chato, meio fossa demais pro embalo que todo mundo tava. Pra extravasar tinha que ser um pique só. Então nessa hora que João apareceu e cantou ‘Brasil Pandeiro’ [...] aquilo mexeu com a brasilidade de cada um de nós. [...]. (ALFREDO, 1979.²⁴¹)

Em entrevista para o Museu da Imagem e do Som de São Paulo,²⁴² a cantora cita que, na sua infância, teve a possibilidade escutar diversos artistas que a influenciaram através do gosto musical de seus pais, assim como nas aulas de violão que teve no mesmo período. Deste modo, Baby cita a influência de seu pai para a escuta de cantores que hoje são reconhecidos como da “fossa”, enquanto que sua mãe tinha interesse por artistas que estavam se consagrando na MPB, como, por exemplo, Elis Regina. Também é comentado sobre o contato com canções do Roberto Carlos, Julie London, Brigitte Bardot e dos Beatles durante a sua adolescência e sobre o conhecimento da obra musical de Janis Joplin e Jimi Hendrix por intermédio dos integrantes dos Novos Baianos.

Durante a sua trajetória no grupo, a cantora, em entrevistas, aponta para o seu interesse no material desenvolvido por Gal Costa – principalmente em canções próximas das produzidas por João Gilberto –, pelo chorinho produzido por Ademilde Fonseca, por cantoras da Era de Ouro do Rádio, como, por exemplo, Marlene e Emilinha Borba e, assim como já foi citado anteriormente, por João Gilberto. Em sua carreira solo, no final da década de 1970, Baby também comenta diversas produções que foram de importância para a sua produção mais recente, dentre elas destacam-se Elza Soares, Elis Regina, Alcione, Gilberto Gil, Louis Armstrong e cantoras de *blues* e *jazz* como, Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan,²⁴³ e Nancy Wilson²⁴⁴ além das influências já presentes nos anos anteriores, como Ary Barroso, Waldir Azevedo, Jacó do Bandolim, Altamiro Carrilho, Luís Gonzaga, Pixinguinha, entre outros.

Sobre a ascensão da discoteca, Baby não comenta sobre a utilização deste gênero nas suas músicas, no entanto fala sobre a popularidade do mesmo e dos espaços que estava

²⁴¹ ALFREDO, Jorge. Baby Consuelo traça o que der e vier. *Correio Braziliense*, Brasília, 7 abr. 1979, Ed. 5909. Segundo Caderno, p. 18-19 Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/119685>. Acesso em: 29 jul. 2021.

²⁴² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k76N947falk>. Acesso em: 19 jul. 2021.

²⁴³ “Quem faz minha cabeça é Elza Soares, Ademilde Fonseca, Ella Fitzgerald, Sara Vaughan e Alcione. Gil faz a minha cabeça” [...] Sobre João Gilberto é comentado: “[...] já fez e vai continuar fazendo sempre a minha cabeça.” ALFREDO, Jorge. Baby Consuelo traça o que der e vier. *Correio Braziliense*, Brasília, 7 abr. 1979, Ed. 5909. Segundo Caderno, p. 18-19 Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/119685>. Acesso em: 29 jul. 2021.

²⁴⁴ DUMAR, Deborah. Baby Consuelo enlouquecerá o arpoador. (se não chover). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 jan. 1980. Caderno B, p. 7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_10/120>. Acesso em: 19 jul. 2021

sendo praticada.²⁴⁵ É comentada em entrevista para o *Jornal do Brasil* (1978) sobre o lado prejudicial de se realizar uma música “massificada”²⁴⁶ – termo utilizado pela mesma – deixando a entender assim que o rock ou outros gêneros utilizados na sua produção não tinham esta vertente. Para a cantora, “[...] discoteca, antes de mais nada, é uma casa de discos, de som de qualidade, que você pode ouvir a própria música que veio influenciar o movimento discoteque na parte boa dele [...]”, contudo observa-se que Baby também aponta para uma mudança na produção deste gênero musical, evidenciando uma possível “massificação” de seu som.

3.2.2 O que vier eu traço

O disco *O que vier eu traço* (1978), apresenta uma alteração significativa na sonoridade se comparado com a produção dos Novos Baianos, como, por exemplo, o disco *Farol da Barra* (1978) gravado em período próximo ao lançamento do seu álbum solo. Exceto, para a canção “Na Fogueira” que tem uma proposta parecida com o que está sendo aqui discutido. Supõe-se que estas mudanças estiveram atreladas ao gosto pessoal de Baby, a mudança de gravadora – sendo esta a WEA – e com o interesse de uma carreira artística fora do Brasil. Esta modificação é exemplificada por fala de Baby para o periódico *Correio Braziliense*²⁴⁷ (1979), onde comenta sobre as nuances na indústria fonográfica brasileira: “[...] eu acho que por parte das gravadoras está havendo uma evolução, já estão saindo um pouco das fraldas pro show business [...]”. A respeito da mudança na produção musical, outras artistas do período também adquiriram um som mais voltado para o que foi produzido por Baby, como por exemplo Rita Lee pós saída

²⁴⁵ “[...] há várias músicas que se dançam. Não são músicas programadas dentro do ritmo de discoteca, mas são muito balançadas. Pretendo utilizar a discoteca para o lançamento oficial porque, além de ser um lugar onde você recebe seus convidados com mesas, iluminação, todo o cuidado de um show como festa particular, vai muito bem com o momento da juventude atual. E a música brasileira deve ter sua porcentagem dentro do esquema. A juventude ao mesmo tempo que dança um ritmo moderno canta as coisas do Brasil. [...]”. BARRETO, Maria Alice Paes. Baby em voo solo: Discoteca, samba, baião, xote, blues, punk, tudo é Brasil no moinho da musa dos Novos Baianos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Ed. 224, 18 nov. 1978. Caderno B, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/189828>. Acesso em: 29 jul. 2021.

²⁴⁶ “[...] não concordo que discoteca seja uma coisa fabricada. Fabricado é a massificação, e torna-se prejudicial quando atinge a música brasileira. [...]”. BARRETO, Maria Alice Paes. Baby em voo solo: Discoteca, samba, baião, xote, blues, punk, tudo é Brasil no moinho da musa dos Novos Baianos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Ed. 224, 18 nov. 1978. Caderno B, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/189828>. Acesso em: 29 jul. 2021.

²⁴⁷ ALFREDO, Jorge. Baby Consuelo traça o que der e vier. *Correio Braziliense*, Brasília, 7 abr. 1979, Ed. 5909. Segundo Caderno, p. 18-19 Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/119685>. Acesso em: 29 jul. 2021.

da banda Tutti-Frutti com os álbuns *Rita Lee (Mania de Você)* e *Rita Lee (Lança Perfume)*, ambos pela Som Livre respectivamente 1979 e 1980.

Neste disco composto por treze faixas, Baby apresenta versões de “Aquarela Brasileira”, “O fole roncou” e “O que vier eu traço”²⁴⁸ – música esta que era popularmente conhecida pela voz de Ademilde Fonseca –, canções com elementos de pop e MPB, como, “Ele mexe comigo”, “Eu sou Baby Consuelo”, “Belo dia” de Gilberto Gil e “Samba Fenomenal”, o xote e a fusão com rock e pop na canção “Brasileirinha”, o reggae “Sonho Alegre” em produção com Lula Martins e Pepeu Gomes e a balada “Tudo Blue”. Em entrevista para a revista *Pop* em 1978, Baby afirma que “[...] As músicas foram escolhidas muito pessoalmente. São palavras que dizem muito a meu respeito. Nós temos uma linha bem definida, uma marca registrada. E o meu disco é uma confirmação disso [...]”. Nesta colocação, a cantora ressalta a produção ter tido a sua participação e o interesse praticamente manual para escolha de canções presentes no disco. Percebe-se a utilização no plural para citar a participação do seu grupo, como também, a utilização dos termos “marca registrada” e “linha definida” para se referir à produção que já estava sendo realizada anteriormente nos Novos Baianos e que já havia sido consolidada na indústria brasileira.

Através de entrevistas e shows de Novos Baianos e Baby durante a década de 1970, nota-se que o rock era, até então, um gênero musical no Brasil adequado com o pop. Entretanto houve uma ruptura neste discurso a partir da década de 1980²⁴⁹ por adequações da indústria em desvincular artistas do rock e do pop, apresentando assim dois polos de produção musical. A relação com o pop já era praticado ao longo dos anos 1970, entretanto, as adaptações realizadas por Baby em sua carreira solo, direcionam para esta nova proposta que viria a ser concretizada nos anos 1980 sobre o conceito do pop.

²⁴⁸ Foi encontrado no youtube uma apresentação ao vivo, aparentemente realizada para a divulgação da canção “O que vier eu traço”. Neste vídeo Baby canta ao lado de Ademilde Fonseca. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ANhgkoFfk1w>>. Acesso em: 30 jul. 2021.

²⁴⁹ “De todos os segmentos musicais constituídos ou evidenciados ao longo dos anos 80 o do rock foi, sem dúvida, o mais importante. O modo como a cena ficou conhecida – rock dos anos 80 – denota sua especificidade em relação aos momentos anteriores em que o rock recebeu destaque dentro da produção musical do país. Entendo que sua marca mais importante tenha sido a da autonomização. Se nos anos 60 os referenciais predominantes para a incorporação do rock foram os da música romântica e do experimentalismo (Jovem-Guarda e Tropicalismo, respectivamente) e nos anos 70 sua marca foi a da atualização da música regional (*boom* nordestino, etc.), agora o rock se desenvolvia enquanto uma cena autônoma e diversificada, passível de incorporar – ela própria – um amplo leque de influências. [...]”. (VICENTE, 2002, p. 118).

Em algumas entrevistas pontuais, Baby comenta sobre o seu trabalho solo em 1970. Segundo a artista, para *Revista Pop* (1978)²⁵⁰ ela não teria tido “[...] condições de assumir um trabalho individual. Com a experiência que adquiri nesses anos todos, um trabalho próprio, hoje, me dá um prazer muito maior”. Entretanto, esta informação apresenta um caráter dúbio se for levado em conta as condições profissionais que foram dispostas para a artista no período. Através de informações coletadas de periódicos, como comentado anteriormente, a cantora se tornou figura constante no programa do Chacrinha – programa este de grande visibilidade e popularidade nacional –, realizou shows solo²⁵¹ e assim como foi citado por Galvão (1997), em pouco tempo, a cantora sobressaiu mais que o grupo na mídia. Já em entrevista para *Diário de Pernambuco* (1979), é comentado sobre a influência dos empresários em sua imagem artística e a dificuldade de sobressair em meio ao seu grupo anterior:

[...] Eu sempre quis fazer uma carreira solo, paralela ao trabalho com os Baianos. Não que o grupo me deixasse insatisfeita, mas as personalidades masculinas do grupo eram muito fortes e, para mim, era difícil sobressair. As oportunidades de uma carreira individual tinham sido poucas praticamente uma só, quando lançamos “Curto de Vêu e Grinalda” e os empresários quiseram me dar uma imagem sexy, que não tinha nada a ver comigo [...]. (Baby Consuelo, 1979²⁵²).

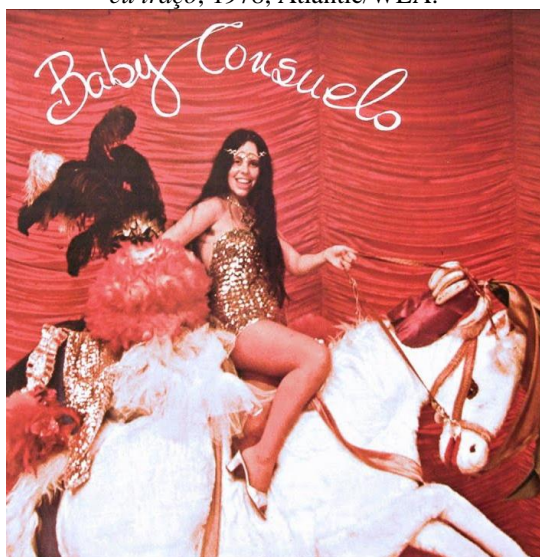
Na capa produzida por Lula Martins (fig. 59), nota-se que Baby consolida a persona artística que estava sendo desenvolvida nos anos finais dos Novos Baianos. Apresentando um figurino com roupas curtas, brilhantes, coloridas, e a tiara no meio da testa, a cantora rompe com padrões estéticos da época com pelos nas axilas deixando-os visíveis na sua capa de disco. Sobre este fato, encontrou-se em diversas reportagens da época, o estranhamento de repórteres e comentários negativos sobre os pelos da cantora. Entende-se que, mesmo a cantora utilizando de artifícios da grande mídia, Baby Consuelo é apresentada de maneira negativa por não seguir propriamente todos os padrões estabelecidos de beleza da época.

²⁵⁰ FARIA, Gerson. Baby Consuelo. *Revista Pop*, 1978. Disponível em: <<https://velhidade.blogspot.com/2013/05/baby-consuelo.html>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

²⁵¹ Como por exemplo: “Será amanhã, segunda feira, a noite do *Curtisom* no Teatro Cimento Armado (Rua Siqueira Campos, ao lado do Teatro Opinião). Será um autêntico Festival de Música Pop, com a apresentação dos conjuntos Beat boys, Vacancy Group, Sic Sunt, Res Bellonzi, Baby Consuelo, Macalé e outros. [...]” CURTISOM, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 jul. 1970. Segundo Caderno, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_05/4272>. Acesso em: 19 jul. 2021.

²⁵² BABY CONSUELO RECRIA O BAIÃO E LANÇA DISCO NO RECIFE. *Diário de Pernambuco*, Recife, Ed. 4, 5 jan. 1979. Seção C, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/128885>. Acesso em: 15 jul. 2021.

Fig. 59 – Capa do LP e compacto duplo *O que vier eu traço*, 1978, Atlantic/WEA.



Fonte: <https://www.discogs.com/Baby-Consuelo-O-Que-Vier-Eu-Tra%C3%A7o/release/8381335>

Fig. 60 – Detalhe da contracapa do LP *O que vier eu traço*, 1978, Atlantic/WEA.



Fonte: [https://babydobrasil.webnode.com.br/products/o%20que%20vier%20eu%20tra%C3%A7o%20\(1978\)/](https://babydobrasil.webnode.com.br/products/o%20que%20vier%20eu%20tra%C3%A7o%20(1978)/)

Em reportagem para a *Revista Música* (1980), a cantora condena tal crítica e assinada seu interesse em realizar uma foto de capa realçando somente seus pelos, no entanto é dito que “eles não quiseram”, provavelmente se referindo aos agentes mercadológicos por detrás da indústria que move a sua proposta artística. Somente na capa *Ao vivo: 14th Montreux Jazz Festival* (1980), a cantora consegue realizar a capa de seu interesse exibindo suas axilas. Com roupas brilhosas, a fotografia capta um momento de sua performance ao vivo para o festival.²⁵³

A figura do sexo feminino está estreitamente ligada aos modelos extremos de comportamento, conceitos estes que, segundo Eduardo Viñuela e Laura Viñuela (2008, p. 302), estão relacionados com conotações sexuais. Este binarismo pode ser colocado em dois grandes extremos. Enquanto de um lado se tem uma concepção de mulher “boa” (a virgem, a mãe, a esposa fiel) e, de outro, há a versão “má” (a prostituta, a *femme fatale*). Observa-se na fala de Baby a troca de valores entre as diferentes gerações – no caso da fala a seguir, se referindo a Baby Consuelo e sua avó –, é importante nesta fala ainda a presença da figura masculina como uma espécie de moldador de como deve ser a representação física feminina:

[...] Perguntaram, porque eu não raspo debaixo do braço. Numa revista saiu, outro dia, ‘vamos ver se a Baby Consuelo se toca e ganha um Lady Chave feminino para o Natal’. Eu fiquei invocada. Conheço milhares

²⁵³ Imagem disponível em <<http://www.brazilcult.com/image/cache/data/listings/0-lps/2014-10-10/baby-consuelo-ao-vivo-14th-montreux-jazz-festival/baby-consuelo-ao-vivo-14th-montreux-jazz-festival-00-420x420.jpg>>. Acesso em: 30 set. 2021.

de homens que acham assim o maior tesão ter cabelos debaixo do braço. Teve um cara, que disse estar catequisando a sua mulher, para deixar o cabelo debaixo do braço crescer. Disse que adora. Antigamente, mulher que raspava debaixo do braço, era prostituta. Isso no tempo da minha avó. Agora, é prostituta quem deixa. Eu queria fazer a capa do meu disco assim, mas eles não quiseram (CONSUELO, 1980²⁵⁴).

No encarte do disco, a artista utiliza a roupa de cangaceira (fig. 60) assim como pôde ser observado em suas performances ao vivo ainda nos Novos Baianos. Observa-se, na produção de Baby durante a década de 1970, o interesse de compor e apresentar elementos regionais brasileiros junto ao pop, unindo assim o tradicional com o “novo”. A fusão – que já era encontrada na produção dos Novos Baianos – é continuada em sua produção solo, reverberando a sua proposta de apresentar as suas intenções musicais aceitando as concepções e interesses do mercado no momento em que o disco foi lançado.

Dentre recepções positivas e negativas do álbum, *Diário de Pernambuco* (1979) cita o disco como um trabalho “marcado por um brasileirismo legítimo e inegável e sublinhando exatamente seu lado mais forte, o da sambista Baby Consuelo”.²⁵⁵ A resenha no periódico *Correio Braziliense* (1978) reforça que a cantora “acaba mostrando-se uma intérprete bastante consciente de suas potencialidades, conseguindo firmar as bases de uma carreira individual que promete muito”.²⁵⁶

Luiz Augusto Xavier, do *Diário do Paraná* (1978), aponta para o disco superar “todas as perspectivas de um trabalho leve e vibrante. Ele é isso e mais, é simples e objetivo. Por isso consegue cativar sem utilizar qualquer artifício extramusical [...]”.²⁵⁷ A Revista *Manchete* (1980) aponta a cantora “muito à vontade enquanto a marca dos arranjos de Pepeu é sensível ao longo de todo o LP”.²⁵⁸ Enquanto Ana Maria Bahiana pela *Revista SomTrês* (1979), aponta para limitações da cantora e um discurso artificial para a venda de seu disco: “[...] Fora do veio principal novo baiano, as limitações de Baby tomam a frente e ela luta para recobrar aquele pique juvenil, quando desfilava as letras caóticas de Galvão com o entusiasmo e convicção. Agora é uma nova estrada – um novo produto”.

²⁵⁴ Disponível em <<https://velhidade.blogspot.com/search?q=baby+consuelo>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

²⁵⁵ BABY Consuelo recria o baião e lança disco no Recife. *Diário de Pernambuco*, Recife, Ed. 4, 5 jan. 1979. Secção C, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/128885>. Acesso em: 15 jul. 2021..

²⁵⁶ BABY, traçando do bom e do melhor. *Correio Braziliense*, Ed. 5775, Brasília, 20 nov. 1978, p. 8. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/113226>. Acesso em: 28 jul. 2021.

²⁵⁷ XAVIER, Luiz Augusto. Baby Só. *Diário do Paraná*, Curitiba, 1 dez. 1978. Segundo caderno, p. 4. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/761672/132847>>. Acesso em: 28 jul. 2021.

²⁵⁸ BABY Consuelo. *Manchete*, Rio de Janeiro, Ed. 1447, 1980, p. 106. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/004120/191059>>. Acesso em: 28 jul. 2021.

Para um show na TV em parceria com Pepeu Gomes, a cantora apresenta canções do seu disco *O que vier eu traço*. Diferentemente do que estava sendo proposto nos Novos Baianos, Baby neste programa, não toca nenhum instrumento de percussão, focando assim somente na proposta da sua voz. O show da cantora apresenta o repertório diversificado de seu disco, como, por exemplo, a canção “Tudo blue”, onde com um arranjo mais voltado para a MPB, a artista realiza improvisos próximos aos observados em performances de jazz. Já em “Eu sou Baby Consuelo”, é presente um certo controle do registro vocal e uma voz mais “rasgada” em momentos pontuais, contrastando com a proposta de MPB presente na mesma canção.

Fig. 61 – Baby Consuelo no programa “Repertório Popular” (1978).



Fonte: <https://youtu.be/32iyA1uuHfE>

Fig. 62 – Baby Consuelo no programa “Repertório Popular” (1978).



Fonte: <https://youtu.be/32iyA1uuHfE>

Foi possível indicar dois momentos distintos de sua performance neste programa, situações estas que estão representadas nas figuras 61 e 62. Na figura 61, observa-se Baby Consuelo com a sua banda e uma interação harmoniosa entre o público televisivo e os músicos presentes. A figura 62, apresenta Baby sozinha, sendo esta acompanhada com um instrumental no fundo, não aparecendo assim, a banda que está a acompanhando na figura anterior. Neste contexto, a cantora enfatiza a sua comunicação com a câmera e telespectadores. Atenta à mudança de câmeras, a artista dança e canta confortavelmente, utilizando da visibilidade neste programa de TV para apresentar o seu novo trabalho solo.

No quadro em seguida (quadro n.7), é apresentada uma análise da canção “Eu sou Baby Consuelo” do disco aqui citado. Pelas anotações, constata-se uma diferença significativa ao que estava sendo produzido anteriormente por Baby nos Novos Baianos. Ressalta-se o interesse pelo improviso vocal:

Quadro n. 7 – Quadro descritivo da canção “Eu sou Baby Consuelo” (Galvão/Moraes/Pepeu).	
Instrumentação	Voz solo, guitarra, bateria, baixo, instrumento de sopros, atabaque, teclado.
0:00 – 0:15	Voz alterada – referências de MPB, Louis Armstrong e Elza Soares Acordes arpejados no final e início de cada frase Verso 1 – voz quase falada “Eu quero é peles, panos / Cores mis / Porque em cima de moi, / Só confecções”
0:15 – 0:20	Nova levada Bateria, guitarra, baixo e sopro
0:20 – 0:30	Continuação da levada Frase vocal dobrada com sopros Maior presença do atabaque
0:30 – 0:48	Verso 1 – Melodia na voz e continuação da levada
0:38 – 0:42	Convenção
0:42 – 0:48	Verso 1 – Diferença na projeção de voz Ornamento na guitarra (resposta dos sopros para tal ornamento)
0:49 – 0:51	Convenção
0:52 – 1:02	Verso 2 “Porque o corpo mesmo / Está por dentro / Por dentro da pele” Ornamento na guitarra Verso 3 “E por mais cobertas / Eu sou nua, por cima da parede a rua”
1:03 – 1:10	Verso 4 Acordes depois de frase cantada reforçando o conteúdo que está sendo apresentado – “E tem mais / Eu sou fé em Deus, / E pé no mundo / E sem carta e sem selo / Eu vou, eu vou, eu sou, eu sou”
1:11- 1:21	Refrão “Eu sou baby Consuelo...” – resposta da guitarra Frase dobrada por sopro
1:22 – 1:29	Verso 1 projeção da voz diferente Ornamentos na guitarra
1:29 – 1:42	Frase da voz dobrando com sopros e base
1:43 – 1:53	Verso 1
1:54 – 2:03	Verso 2 e verso 3 realizado de maneira similar à realizada anteriormente, entretanto, com uma maior presença de ornamentos na guitarra
2:04 – 2:12	Verso 4 sendo enfatizado novamente o instrumental depois de cada frase dita
2:13 – 2:29	Refrão
2:30 – 3:08	Improviso vocal com resposta do instrumental, em ênfase nos sopros
3:08 – 3:10	Final do improviso vocal dobrado pelo instrumental
3:10 – 3:24	Convenção instrumental
Fonte: Produção própria	

3.2.3 *Pra Enlouquecer*

A produção do disco *Pra Enlouquecer* foi realizada pouco tempo depois do disco *O que vier eu traço*, logo apresenta características parecidas ao que estava sendo realizado

anteriormente, entretanto, acredita-se que, para este disco, as influências da discoteca ganham mais espaço. Neste LP, a cantora também apresenta arranjos de seu marido, proposta esta também utilizada nos anos 1980. Em uma fala de seu livro (1997), Baby comenta sobre o seu incômodo em ser sinalizado pela grande mídia como se o seu trabalho solo fosse da dupla Pepeu e Baby, o que não era necessariamente o objetivo dos artistas.²⁵⁹

Fig. 63 – Capa do álbum *Pra Enlouquecer*, 1979, Atlantic/WEA.



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/427842033323869178/>

Fig. 64 - Baby em matéria sobre show gratuito em Ipanema (1980).



Fonte: http://memoria.bn.br/docreader/030015_10/120

A artista, em sua carreira solo, representa, em algumas capas de disco, a influência da maternidade em seu trabalho musical e na sua vida pessoal. Isto pode ser observado no álbum pela Atlantic/WEA de 1979, assim como em outras produções na década de 1980, como *Kryshna Baby*, de 1984, quando está grávida, e em *Sem Pecado e Sem Juízo*, de 1985, quando aparece amamentando. Pelo discurso de Baby Consuelo a seguir para o *Jornal do Brasil* (1980), observa-se a figura de uma mulher emancipada e isto sendo reforçado pela grande mídia, para quem Baby exerce múltiplas funções além de ser artista.

²⁵⁹ Em uma fala pessoal de Baby aponta que situações pessoais interferiram nas práticas profissionais e musicais: “[...] Veja, quando eu tinha de estar cuidando da minha carreira, eu cuidava de duas, a minha e a do Pepeu Gomes, com quem fui casada dezoito anos e tive seis filhos. Dei toda a força que pude ao grande instrumentista que ele é, e coloquei todo o meu espaço dividido por dois. Chegamos a tocar por vários anos com a mesma banda, em shows duplos, até começarem a pensar que éramos uma dupla: Baby & Pepeu. E não era. Éramos parceiros em quase todas as composições dos discos que cada um fazia por ano. Ele era o diretor e o arranjador musical. Ao invés de cuidar da minha carreira e me colocar, sem perceber fui cuidando da carreira dele, usando todo o meu talento de produtora para o seu sucesso e, é lógico, me prejudicando, pois, aos poucos, ia esquecendo de cuidar da minha. [...] o que eu estava fazendo comigo era parte de um plano autodestrutivo inconsciente, proveniente do meu ‘sistema de crença’ estabelecido na infância. [...]”. (DO BRASIL, 1997, p.144).

Entende-se que a cantora sempre passou a imagem de que a maternidade não influenciou de maneira negativa a sua carreira profissional, porém aqui o sentido era enfatizar a necessidade de ter que abarcar todas as funções, reforçando assim a ideia de mulher como uma figura acolhedora, que consegue vincular a sua carreira artística e a sua vida pessoal. A afirmação do jornal para o qual forneceu a entrevista demonstra essa visão: “Baby Consuelo mostra que é possível ser mãe de quatro filhos, trabalhar e conseguir manter-se gatinha.”

Ser mãe me lapidou como pessoa. Tenho muita consciência de que filhos não são brinquedos, bibelôs e não deixaria que sucumbissem em problemas por causa da minha individualidade de cantora. Ao mesmo tempo que minha cabeça é a maior loucura, já que tenho que assoviar, tocar flauta, mastigar chiclete, cantar e dar risada. Mas fico honrada em segurar esta barra. (Baby Consuelo, 1980).

Em *Pra Enlouquecer*, é apresentado um dos maiores sucessos de Baby, “Menino do Rio” composta por Caetano Veloso para a cantora. No álbum, o reggae também está presente pela versão em português de “É amor” da canção “Is This Love” de Bob Marley, e gêneros musicais brasileiros como o frevo, forró, choro, samba e baião nas canções “Ziriguidum” de Jair de Castro, “Lá vem o Brasil descendo a ladeira” de Pepeu e Moraes e “Pra enlouquecer” de Pepeu e Baby, por exemplo. Importante ressaltar as participações femininas neste álbum, como a canção de Rita Lee e Roberto de Carvalho “Papo de Anjo”, interpretado por Baby e o duo Ademilde Fonseca e Baby em “Apanhei-te cavaquinho”, choro de Ernesto Nazaré, Benedito Lacerda e Ubaldo.

A versão de Baby Consuelo apresenta mudanças tanto para a versão que realizou com os Novos Baianos, quanto para a versão original. No caso de Baby, os instrumentos de sopro novamente ganham mais espaço, e o cavaquinho não é utilizado como aconteceu na versão com o grupo em 1976. Outro aspecto que é modificado é a voz de Baby, que apresenta mudanças de projeção em relação ao ouvinte. Diferentemente do que foi realizado com os Novos Baianos pela Tapeçar, acredita-se que esta versão apresenta a voz de Baby em primeiro plano e o instrumental somente acompanhando a cantora. Nesta versão, não há uma “resposta” do coro como na produção dos Novos Baianos e Jackson do Pandeiro. Outras considerações importantes de serem mencionadas são a utilização do /S/ e /R/, que diferentemente de Jackson do Pandeiro, Baby não enfatiza, apresentando assim, outras projeções estilísticas na canção popular.

A cantora também realizou um clipe da canção aqui citada (fig. 65) para o programa de TV “Fantástico”. Observa-se, uma mudança no conceito de brasilidade que

estava sendo realizado ao longo da década de 1970 pela cantora. Neste momento, elementos relacionados à cultura brasileira, apresentam-se com um novo olhar para o pop, sendo realizados no videoclipe. De uma forma menos espontânea, as representações do futebol e dos instrumentos presentes na música popular brasileira são gravadas dentro de um estúdio, apresentando assim, que estes elementos foram meticulosamente pensados para serem pontuados no clipe.

Fig. 65 – “Ziriguidum” para “Fantástico”



Fonte: <https://youtu.be/8E93oYeqF9A>

Alguns comentários eram realizados em comparação de sua carreira solo com o seu grupo anterior, como, por exemplo, a fala de Waldir Medeiros Lima para a *Revista Música*: “Fica difícil encarar o show de Baby como um show seu. Não apenas o grupo são Novos Baianos, mas levando o seu público e muito à sua maneira própria. ‘O Que Vier Eu Traço’ deve ser visto como um trabalho dos novos Baianos com aproveitamento maior das possibilidades artísticas de Baby [...]”. Em resposta, Baby comenta: “[...] muito crítico, que diz que meu show é Novos Baianos, que conservo muito os músicos. Quer dizer, estou valorizando a individualidade dos músicos. Por músico é aquele que toca conforme a música, ele não pode ser rotulado de Novos Baianos. [...]”. O disco *Pra Enlouquecer* já indica para outras práticas musicais que seriam realizadas por Baby Consuelo durante a década de 1980, principalmente pelo envolvimento com a discoteca. Além de shows ao vivo em favor da anistia²⁶⁰, Baby, assim como Pepeu Gomes, realizou shows gratuitos na Zona Sul do Rio de Janeiro. Com o público de mais de 20 mil pessoas,

²⁶⁰ “SALVADOR – Mais de 20 artistas consagrados no Brasil e no Exterior, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Fagner, Baby Consuelo, Luiz Melodia e Tom zé vão se reunir amanhã no teatro Vila Velha, no centro desta capital, em um show com duração de 4 a 5 horas, cuja renda será revertida em favor da anistia [...]” (CAETANO e Gilberto Gil vão cantar em favor da anistia, *Diário de Pernambuco*, Recife, ano 154, nº 36, 1979. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/130559>. Acesso em: 28 abr. 2021.

a revista *Manchete* (1980) aponta a reafirmação da cantora na sua “condição de estrela da juventude”.²⁶¹

Observa-se, em reportagem para o *Jornal do Brasil* (1980), que Baby também começa a desenhar suas vestimentas, sendo assim cenógrafa e figurinista de seus shows e de Pepeu Gomes. Um exemplo de mudança de proposta artística pode ser apontada pelo seu vínculo com a empresa “Rei das Calças”. Em sua performance gratuita no Arpoador, Baby supostamente deu para os presentes um “novo modelo de biquíni em jeans brilhante, desenhado por ela”. Baby aponta a importância de um show gratuito, considerando que, neste caso, sua performance pode ser encarada como um ato “político, para além da democracia, é o **free** total, uma coisa meio **cosmocrata** [...]” (grifo do autor).

Em outro ponto da entrevista para a repórter Deborah Dumar, Baby Consuelo aponta o seu interesse de querer ser uma artista “da massa, não uma cantora de elite. Quero estar na boca do povo brasileiro, levar a minha arte para todo mundo [...]”. Ainda preservando valores antigos praticados no início da década, a cantora ressalta:

A cultura brasileira tem que ser preservada e procuro trazer a beleza da música antiga, colocar uma nova roupa e mostrar aos mais jovens. Isso é importante também para a formação dos nossos filhos. Mas não sou uma nova cantora radical, uma sambista pura e simplesmente. Vale tudo. Quero cantar com brasilidade.²⁶²

Observa-se no final da década de 1970, mudanças na performance de Baby Consuelo e que foram amadurecidas na década seguinte. A década de 1980 apresenta, por exemplo, o direcionamento de Baby para o Glam Rock e sua participação no Rock in Rio 1985. A trajetória de Baby nos 1980, apresenta um número considerável de vendas de disco, o aumento de videoclipes e participação em programas de TV, assim como, gravações de LP realizadas no exterior com importantes figuras do *mainstream* nacional e internacional.

²⁶¹ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/004120/191606>>. Acesso em: 28 jul. 2021.

²⁶² Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_10/120>. Acesso em: 19 jul. 2021.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A respeito de mulheres atuantes no rock entre as décadas de 1950 e 1960, foi possível encontrar um número considerável de mulheres atuantes, oriundas de subúrbios e de cidades menores, inclinadas tanto para o que viria posteriormente a se denominar pop rock, como também para uma linha mais voltada para o blues e disco. Contudo, em décadas posteriores, observa-se que o rock passa cada vez mais a pertencer a ouvintes da classe média assim como os artistas que representam o gênero musical.

A inserção do rock no Brasil em 1955 através de Nora Ney, se desenvolveu pela dança e popularização de filmes e revistas relacionados ao gênero musical. A partir de Celly Campello, em meados da década de 1960, observou-se um aumento de artistas atuantes no rock e um número considerável de mulheres, como, por exemplo, Elza Ribeiro, Marisa Nazareth, Regiane, Sônia Delfino, Regiane, Célila Vilela e Cleide Alves.

Nota-se nas décadas de 1950 e 1960, o princípio de uma tradição de mulheres cantoras no rock e um diálogo direto com a indústria cultural, como, por exemplo, a atuação das mulheres no movimento da Jovem Guarda – também conhecido como um programa de TV que ficou ao ar de 1965 a 1969.

As mulheres atuantes neste movimento apresentaram canções, que viriam posteriormente a serem denominadas como pop rock, com temáticas voltadas para o imaginário romântico e regravações com versões de canções estrangeiras, prática esta realizada desde a década de 1950. Através da influência da invasão britânica e da moda *Swinging London*, a Jovem Guarda desenvolveu dentro do rock um diálogo direto com a indústria cultural, onde aperfeiçoou práticas realizadas ainda na década de 1950 de venda de produtos relacionados ao artista, como, por exemplo, brinquedos, chocolates e roupas, indo além da produção somente musical. Dentre as figuras femininas neste movimento, destaca-se Wanderléa, Vanusa, Sylvinha Araújo, Martinha, Kátia Cilene, Waldirene, Meire Pavão e Rosemary

A partir do tropicalismo, com a produção de Rita Lee em *Os Mutantes* e Gal Costa com álbum solo, o rock psicodélico ganhou espaço de atuação no mercado fonográfico nacional. Já a figura feminina neste momento, ganhou espaço no rock em um cenário que não necessariamente estaria envolvido letras a respeito de um imaginário romântico. Por influência da contracultura, as letras das canções apresentavam como temática o

envolvimento com a natureza, a ironia – esta desenvolvida principalmente por Rita Lee – a utilização de substâncias psicoativas e *cannabis*.

A partir do rock psicodélico, tanto os artistas como a indústria cultural buscaram desenvolver uma produção artística que não tivesse o interesse somente comercial, ou que não aparentasse ter uma relação próxima entre o que estava sendo produzido anteriormente. Neste mesmo período o rock realizado no Brasil passa paulatinamente a ter ouvintes e artistas pertencentes à classe média, se distanciando assim da proposta anterior, onde o rock, principalmente quando relacionado com a dança, a partir do exemplo da cidade do Rio de Janeiro, era realizado em bailes nos subúrbios da cidade. Com isso, o rock “cabeça” passou a ter um direcionamento mais para a Zona Sul da cidade, enquanto o subúrbio teve o mercado mais direcionado para a *black music*.

As figuras femininas mencionadas antes de Baby Consuelo, como, por exemplo, Nora Ney, Celly Campello, Célia Vilela, Wanderléa, Gal Costa e Rita Lee, influenciaram na imagem que foi construída da mulher neste gênero musical, assim como, de alguma maneira contribuíram para que Baby Consuelo conseguisse conquistar um espaço na indústria cultural. As artistas anteriores à Baby Consuelo, auxiliaram na abertura de possibilidades de performances através do rock, espaço este que paulatinamente tornou-se mais masculino, prática esta ressaltada principalmente no *mainstream* na década de 1970, onde através do rock progressivo, foram encontradas somente produções pontuais de realização por mulheres. Como, por exemplo, Luli & Lucina, Lucinha Turnbull, Suely Chagas, Diana – do grupo Equipe Mercado e da dupla Diana & Stul, Marissa Fossa – de O Bando – Ana Guedes, em Perfume Azul do Sol.

A realização do estudo de mulheres, com foco na figura de Baby Consuelo, nesta pesquisa abarcou três pontos: os estudos da música popular tendo como contexto a indústria cultural; a apresentação de materiais visuais de alguns artistas importantes para a produção do rock durante a década de 1960 e principalmente, a iconografia dos álbuns dos Novos Baianos e Baby Consuelo durante a década de 1970; a musicologia, em que foi trabalhado o contexto histórico, por meio de uma revisão bibliográfica, levantamento de dados e entrevistas realizadas por terceiros; e por último, a análise musical através da proposta de Philip Tagg (1989; 2003) e Covach e Flory (2018) de canções interpretadas por Baby.

Por meio deste material, conclui-se, que a mídia auxiliou na criação de um imaginário coletivo, com um discurso preconceituoso, direcionado para a figura do hippie e da contracultura, ao mesmo tempo, que buscou pelos periódicos e pela TV, apresentar

artistas dentro destes parâmetros no interesse de uma inserção na cultura jovem, principalmente quando ligado ao rock.

Baby Consuelo foi uma das figuras que conseguiram se destacar no cenário brasileiro com uma produção plural, envolvendo os seguintes aspectos: 1. fusões do rock com outros gêneros musicais brasileiros, buscando um outro significado para a brasilidade; 2. rompimento de padrões em uma sociedade conservadora. Entretanto, seu discurso ainda se encontrava dentro de um espaço em que a figura da mulher deveria realizar múltiplas funções tanto na sua vida pública, quanto na privada.

Além de interesses mercadológicos, a figura de Baby Consuelo influenciou uma geração tendo também uma representatividade no cenário do rock, e no final dos anos 1970, também no pop. Assim como a rebeldia de Baby pode estar atrelada a suas vestimentas na grande mídia, observa-se uma dicotomia de representações, de um lado uma imagem “suja”, quando relacionada ao movimento hippie, de outro uma figura sexualizada. Porém, acima da sexualidade, a figura de mãe imposta por Baby e suas vestimentas, quebram padrões que já estavam sendo observadas em outras mulheres, como por exemplo Leila Diniz.

Apresentar as diferentes representações da mulher no rock e observar as diversas narrativas da artista em carreira solo e no grupo Novos Baianos, auxiliou no entendimento do mercado fonográfico em que Baby Consuelo estava inserida. Por este contexto midiático, é possível apontar três diferentes fases em que Baby esteve inserida durante a década de 1970.

A primeira, se refere à Baby junto aos Novos Bahianos e as descrições dos integrantes da banda, com o intuito de colocarem estes indivíduos como artistas “diferentes” dos que estavam atuando no mercado fonográfico. Havia também o interesse da grande mídia em indicar Baby como rebelde, independente e hippie, ressaltando, por exemplo, a cantora ter saído de casa no final da sua adolescência para a Bahia. Buscou-se através deste discurso inserir a cantora como porta-voz de uma juventude que ansiava por mudanças e representações.

Em um segundo momento, de 1971 a 1979, ainda é construída a imagem dos hippies em relação aos Novos Baianos, tendo aproximadamente de 1976 a 1979 um discurso menos prolixo sobre o assunto e uma preocupação maior com a desenvoltura artística do conjunto no cenário musical e também sobre a vida em comunidade. No que se refere à figura de Baby Consuelo, os termos “menina” e “mãe” se tornam frequentes em periódicos, mas sem atribuir um caráter sexual ao seu corpo.

Em um terceiro momento, já com Baby Consuelo de volta ao seu trabalho solo no final da década de 1970, é reforçada a figura da cantora como mulher emancipada e mãe, assim como, é possível observar que novamente o corpo da cantora passou a ser comentado em periódicos como era da prática realizada no início dos anos 1970 em sua breve carreira solo. A respeito da sua produção musical, é ressaltada em reportagens a pluralidade da cantora em cantar diversos gêneros musicais em fusão com o rock. A respeito da sua prática perante a indústria musical, observa-se um retorno para com o que estava sendo construído pela cantora no início da década de 1970. Baby Consuelo volta novamente a realizar performances na TV tendo, por exemplo, “O Programa do Chacrinha”, e o que antes era “careta”, se torna “quente”, como, por exemplo, ter a canção “Menino do Rio” inserida na trilha da novela *Água Viva*, canção esta que marcou uma mudança no mercado para com Baby Consuelo. Por meio do sucesso desta faixa, Baby Consuelo direcionou o seu trabalho na década de 1980 para o pop, *glam rock*, assim como, seu interesse para com músicas infantis. Ainda no final da década de 1970, observa-se o início do que Baby propôs na década seguinte, onde a utilização de videocliques foi essencial para a consolidação das múltiplas imagens que Baby foi adquirindo, sendo estas mais próximas do pop rock.

Ao estudar o simbolismo nas capas de álbuns, buscou-se abordar estas imagens como elemento de memória da prática musical. Através de uma análise iconográfica e iconológica, foi possível demonstrar a utilização das capas, contracapas e encartes de discos como uma forma de performance desenvolvida pelos Novos Baianos e Baby Consuelo durante a década de 1970. Dentre os diversos simbolismos apresentados pelo grupo como foram aqui comentados, como por exemplo, a vida em comunidade, futebol e família, no caso Novos Baianos e em Baby a cultura pop e a brasilidade, o interesse de através da imagem apresentar o que estava em consonância com o proposto nas letras das canções dos artistas e uma postura condizente com o que estava sendo produzido por outros artistas do período. Além das artes de capa, contracapa e encarte na produção de LP e compacto duplo dos Novos Baianos e Baby Consuelo, foram também analisados os textos redigidos por Luiz Galvão e outros artistas próximos da banda no encarte dos discos dos Novos Baianos, videocliques, registros fotográficos para revistas e jornais, shows televisivos e documentários.

A respeito de Baby Consuelo, acredita-se que a sua figura para o cenário do rock, apresentou uma pluralidade de propostas visuais e musicais para com o que estava sendo produzido nos anos 1970. Através de uma releitura de clássicos da música popular

brasileira, Baby apresentou para a indústria fonográfica um material consistente envolvendo o rock e o pop, como mecanismos de atingir o público jovem.

As formas musicais atuantes de Baby Consuelo dialogam diretamente com o mercado, e direcionaram para o que estava sendo proposto nos anos 1980. A contracultura e a vida em comunidade rural, elementos que são lembrados até os dias atuais, dão espaço para uma nova construção de persona. Baby no final da década de 1970 é encaixada nos parâmetros da época a respeito da mulher emancipada, onde ela consegue realizar múltiplas funções: ser a mãe de quatro filhos, ser independente e comandar a sua carreira além de auxiliar na produção de seu companheiro na época Pepeu Gomes. A mulher emancipada ganha as forças necessárias para sua construção no mercado, onde ela pode ser tudo, menos ser somente uma artista.

Acredita-se que Baby, mesmo condizente com os parâmetros desenvolvidos pela indústria cultural, quebrou barreiras para as mulheres atuantes na produção do rock, rock psicodélico e progressivo, subgêneros que foram explorados pelo grupo Novos Baianos em fusão com outros gêneros da música popular brasileira. A cantora sempre defendeu, em seu discurso, o intuito de procurar uma fusão com o pop para atingir um público plural e próximo do que geraria o lucro no rock, no caso o público jovem. Finalmente, mesmo em um cenário que estava sendo explorado majoritariamente por homens, a figura feminina da Baby Consuelo se destaca.

Referências Bibliográficas

ACABOU Chorare. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, Ano IV, nº 175, 1972. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/124745/5335>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

AGUIAR, Marília. *Cai na estrada com os Novos Baianos*. 1 ed., Rio de Janeiro, Agir, 2020.

ALFREDO, Jorge. Baby Consuelo traça o que der e vier. *Correio Braziliense*, Brasília, 7 abr. 1979, Ed. 5909. Segundo Caderno, p. 18-19 Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/119685>. Acesso em: 29 jul. 2021.

AS FANS decidiram: Emilinha é a rainha das cantoras!, *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, Ed. 609, p. 43). Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/144428/35048>>. Acesso em: 18 jul. 2021.

AS TRANSAÇÕES de três dias de show na Bahia de São Salvador, *Diário de Pernambuco*, Recife, Ano 150, nº 78, 1975. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/68168>. Acesso em: 19 jul. 2021.

AZEVEDO, Cláudia Souza Nunes de. “*É para ser escuro!*” – codificações do black metal como gênero audiovisual. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes. Rio de Janeiro, 2009

BASSANEZI, Carla. Mulheres do Anos Dourados. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das Mulheres do Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2009.

BAIANOS agitando: Carnaval. *Revista Pop*, 1977. Disponível em: <<https://velhidade.blogspot.com/2011/11/novos-baianos.html>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

BAHIA, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 182, 5 de nov. de 1970. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/19764>. Acesso em: 19 jul. 2021.

BAHIANA, Ana Maria. HUNGRIA, Julio e BAHIANA, Ana Maria. O mercado obscuro da música no subúrbio, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Ed. 226, 20 nov. 1973. Caderno B, p. 10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/95773>. Acesso em: 18 jul. 2021.

BAHIANA, Ana Maria. Os Novos Bahianos vão para o mundo. *Jornal de música e som*, nº 11. Acesso em: 19 jul. 2021.

_____. As limitações dessa Elza Soares para a juventude. *Revista Somtrês*, 1979. Disponível em: < <https://velhidade.blogspot.com/2014/02/baby-consuelo.html>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

_____. Pop/Clássico: Um casamento natural. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Ed. 195, 20 out. 1973. Caderno B, p. 4. Disponível em: < http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/93876>. Acesso em: 19 jul. 2021

_____. Novos Baianos: Concentração para mudanças, *Opinião*, Rio de Janeiro, Ed. 78, 6 mai. 1974, p. 23. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/123307/1771>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

BABY conta como os novos baianos foram presos na Bahia: tivemos de lavar o chão da cadeia, *Intervalo*, ed. 415, 1970. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/109835/26563>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

BABY Consuelo. *Manchete*, Rio de Janeiro, Ed. 1447, 1980, p. 106. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/004120/191059>>. Acesso em: 28 jul. 2021.

BABY Consuelo recria o baião e lança disco no Recife. *Diário de Pernambuco*, Recife, Ed. 4, 5 jan. 1979. Secção C, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/128885>. Acesso em: 15 jul. 2021.

BABY, traçando do bom e do melhor. *Correio Braziliense*, Ed. 5775, Brasília, 20 nov. 1978, p. 8. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/113226>. Acesso em: 28 jul. 2021.

BARRETO, Maria Alice Paes. Baby em voo solo: Discoteca, samba, baião, xote, blues, punk, tudo é Brasil no moinho da musa dos Novos Baianos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Ed. 224, 18 nov. 1978. Caderno B, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/189828>. Acesso em: 29 jul. 2021.

BIAGI, Orivaldo Leme. A construção de discursos conservadores pela publicidade brasileira em relação à contracultura. In: *Contracultura no Brasil, anos 70: circulação, espaços e sociabilidades / organização Leon Frederico Kaminski*, 1. Ed, Editora CRV, Curitiba, 2019, p. 43-65.

BINGHAM, June. Tradução de: VENTURA, Solange. A filosofia dos Hippies, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, Ed. 22925, 29 dez. 1967. Segundo caderno, p. 11. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/88563>. Acesso em: 17 mar. 2021

BIVAR, Antônio. É duro ser udigrude. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, nº 78, 1971. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DocReader/124745/2075>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

BORGES, Roberto. II – Novos Baianos F. Clube. *Diário de Pernambuco*. Recife, ano 148, n. 193, 21 de julho de 1973. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/44997>. Acesso em: 19 jul. 2021.

BÔSCOLI, Ronaldo. Baby & Pepeu: O casal 20 do rock brasileiro. *Manchete*, Rio de Janeiro, 1985, p. 106-107. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/004120/235597>>. Acesso em: 28 jul. 2021.

CABRAL, Luís Carlos. Som de Hoje, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, Ed. 15527, 8 jun. 1973, p. 15 Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/093718_05/25338>. Acesso em: 19 jul. 2021

_____. Som de Hoje: Festa Nova. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, Ed. 15548, 3 jul. 1973, p. 16. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/093718_05/25813>. Acesso em: 19 jul. 2021.

CAETANO e Gilberto Gil vão cantar em favor da anistia, *Diário de Pernambuco*, Recife, ano 154, nº 36, 1979. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/130559>. Acesso em: 19 jul. 2021.

CAETANO Veloso encerra Feira Nacional de Música, *Correio da Manhã*, Ed. 23860, 26 jan.1971. Primeiro caderno, p. 11. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/089842_08/16538>. Acesso em: 03 jun. 2021.

CARDOSO FILHO, Jorge Luiz Cunha. Experiências estéticas com o Rock: os casos de Acabou Chorare (Novos Baianos) e Selvagem? (Paralamas do Sucesso). In: CARDOSO FILHO, Jorge Luiz; CIDREIRA, Renata Pitombo (org.). *Interfaces comunicacionais*. Cruz das Almas, BA: UFRB, 2014. p. 257-274.

CARNAVAL-LOUCURA. *Revista Música*, 1977. Disponível em: <https://velhidade.blogspot.com/2010/03/novos-baianos_27.html> Acesso em: 19 jul. 2021.

CASADEI, Eliza Bachega. O punk não é só para o seu namorado: esfera pública alternativa, processos de identificação e testemunho na cena musical Riot Grrrl. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, jan.-jun, 2013, p. 197-214.

CHACON, Paulo. *O que é Rock*. Coleção Primeiros passos nº68, 3ª edição, Editora Brasileira, 1989.

CHACRINHA afirma alto e firme: Baby Consuelo vai ser a cantora do ano, *Revista do Rádio e TV*, nº 1073, 1970, p. 22. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/144428/49184>>. Acesso em: 28 mai. 2021.

CHATAIGNIER, Gilda. Passarela, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Ed. 216, 14 dez.1967. Caderno B, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/108577>. Acesso em: 23 jul. 2021.

CHORINHOS e baiões. *Revista Música*, 1977. Disponível em: <<https://velhidade.blogspot.com/2010/01/novos-baianos.html>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

CONFUSÃO na área dos Novos Baianos. *Opinião*, Rio de Janeiro, Ed. 91, 5 ago. 1974, p. 18. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/123307/2030>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

CORAGEM em 73, Nova Consciência: A palavra. *Rolling Stone* (pirata), Rio de Janeiro, Ed. 36, 1973, p. 16. Disponível em: <<https://www.pedrarolante.com.br>>. Acesso em: 29 jul. 2021.

CÔRTEZ FILHO, Audrival Pereira. *O cenário underground da psicodelia brasileira na década de 1970: Aspectos da estética e poética*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História. Goiânia, 2019.

COSTA, Ana Claudia. *Hippies*, 25 anos depois: Mudou o corpo, ficou o espírito. *Manchete*, Rio de Janeiro, Ed. 2253, 10 jun. 1995, p. 42-47. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/004120/289055>>. Acesso em 28 jul. 2021

COVACH, John Rudolph; FLORY, Andrew. *What's that sound?: an introduction to rock and its history*. New York, N.Y.: W.W. Norton & Company, 2018.

CURTISOM, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 jul. 1970. Segundo Caderno, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_05/4272>. Acesso em: 19 jul. 2021.

DANTAS, D.F. O futuro pertence à jovem guarda. *Diálogos Possíveis*, v. 7, p. 93-112, 2008.

DANTAS, Marcelo; SANTANNA, Marilda. O Mercado Cultural e o Protagonismo Feminino: A Música da Jovem Guarda. *RIGS revista interdisciplinar de gestão social*, v.6 n.3 set./ dez. 2017, p. 77- 93.

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.

DIAS, Tânia. Nível das Músicas Sobe no Carnaval, *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, Ed. 1354, 1972. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/112518_04/11347>. Acesso em: 19 jul. 2021.

DINIZ, Sheyla Castro. *Desbundados e marginais: MPB e contracultura nos “anos de chumbo” (1969-1974)*. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. São Paulo. 2017.

_____. Desbundando em anos de chumbo: contracultura, produção artística e Os Novos Baianos. *História (São Paulo)*, v.39, 2020, p. 1-29.

DO BRASIL, Baby. *Peregrina: o meu caminho no caminho / Baby do Brasil* – São Paulo: Siciliano, 1995.

DUHÁ, Cota. Novos Baianos em dia de Alunte, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, Ed. 15913, 30 jan. 1974, p. 13. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/093718_05/29897>. Acesso em: 19 jul. 2021.

DUMAR, Deborah. Baby Consuelo enlouquecerá o arpoador. (se não chover). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 jan. 1980. Caderno B, p. 7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_10/120>. Acesso em: 19 jul. 2021.

DUNN, Christopher. *Contracultura: Alternative Arts and Social Transformation in Authoritarian Brazil*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2016.

FARIA, Gerson. Baby Consuelo. *Revista Pop*, 1978. Disponível em: <<https://velhidade.blogspot.com/2013/05/baby-consuelo.html>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

FESTIVAL de Música Pop. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, Ed. 24619, 1973. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/089842_08/37842>. Acesso em: 19 jul. 2021.

FREIRE, V. L. B.; AUGUSTO, E. S. Sobre flores e canhões: canções de protesto em festivais... *Per Musi*, Belo Horizonte, n.29, 2014, p.220-230.

FROÉS, Marcelo. *Jovem Guarda: em ritmo de aventura*. São Paulo: Ed. 34, 1ª edição, 2000.

GALVÃO, Luiz. *Anos 70: Novos e baianos*. São Paulo, Editora 34, 1997.

GARSON, Marcelo. Roquianos, suburbanos e dançarinos: rock and roll carioca (55-60). *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 148-71, jan.-jun. 2013.

_____. Imprensa de nicho e música jovem no Brasil: O mundo é dos Brotos e Revista do Rock (1960-1965). *Antíteses*. v. 10, n. 19, p. 185-210, jan./jun. 2017

GLAUBER ROCHA entrevista os Novos Bahianos – Coluna Underground. *O pasquim*, Rio de Janeiro, Ed. 92, 1971. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/124745/2492>>. Acesso em: 03 ago. 2021.

GREEN, Lucy. *Music, gender, education*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

GROPPO, Luís Antonio. *O rock e a formação do mercado de consumo cultural juvenil: a participação da música pop-rock na transformação da juventude em mercado consumidor de produtos culturais, destacando o caso do Brasil e os anos 80*. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. São Paulo, 1996.

HALL, Stuart. O papel da representação. In: *Cultura e representação*. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Ed. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Apicuri, 2016, p. 31-137.

HOLLANDA, Heloísa Buarque; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. Editora Brasiliense, 1982.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2004.

JONES, Steve; SORGER, Martin. *Covering music: a brief history and analysis of album cover design*. *Journal of Popular Music Studies*. v. 11, n. 1, 1999, p. 68-102.

KAMINSKI, Leon. Mundo afora, Brasil adentro: a circulação cultural da contracultura e suas apropriações. In: *Contracultura no Brasil, anos 70: circulação, espaços e sociabilidades / organização Leon Frederico Kaminski*, 1. Ed, Editora CRV, Curitiba, 2019, p. 19-41.

LADEIRA, Célia Maria. Novos Baianos sorrindo e brincando. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Ed. 244, 20 dez. 1972. Caderno B, p. 5. (grifo do autor). Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/75531>. Acesso em 19 jul. 2021.

LEE, Rita. *Uma autobiografia*. Globo Livros, 1º ed., 2016.

LIMA, Waldir Medeiros. Baby Consuelo: sempre a mesma festa. *Revista Música*, 1979. Disponível em: <https://1.bp.blogspot.com/-oe_9B1sUhIo/TxNcwN0UezI/AAAAAAAAAHBg/bNkbRM9SdXw/s1600/Baby+Consuelo%252C+Sempre+a+mesma+festa+-+M%25C3%25BAsica+1979-07.jpg>. Acesso em: 19 jul. 2021.

MARTINS, Antonio Luiz. *Mágicas Mentiras*. Salvador, Vento Leste, 2009.

MACIEL, Luis Carlos. Coluna Undergroud, *O Pasquim*, Rio de Janeiro, nº 63, 3 a 9 set. 1970, p. 10-11. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/124745/1567>>. Acesso em: 17 mar. 2021.

MARCHI, Silvana. Oh, Baby. *Correio de Notícias*, Ed. 587, Curitiba, 1979. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/325538_00/11015>. Acesso em: 19 jul. 2021.

MOLINA, Lucas Giehl. Da prática à teoria: o método iconológico de Erwin Panofsky (1921, 1939, 1955). Trabalho de conclusão de graduação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2010.

MOURA, Roberto. Um problema no meio de campo, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, Ed. 16205, 16 jan. 1975, p. 15. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/093718_05/36674>. Acesso em: 19 jul. 2021.

MÚSICA brasileira em 72: Louka Retrospektiva. *Rolling Stone* (pirata), Rio de Janeiro, Ed. 36, 1973, p. 4. Disponível em: <<https://www.pedrarolante.com.br>>. Acesso em: 18 jul. 2021.

NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). *Estudos Avançados*, v. 24, n. 69, 2010, p. 389-402.

NOGUEIRA, Isabel Porto. “Para ser bonita e bela não preciso andar ornada”: a construção da diva na música brasileira popular e de concerto entre 1950 e 1950. In: ANAIS DO 10º ENCONTRO INTERNACIONAL DE MÚSICA E MÍDIA, 2014, p. 518-534.

NOVOS Baianos: Força total. *Revista Pop*, 1976. Disponível em: <<https://velhidade.blogspot.com/2011/10/novos-baianos.html>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

NOVOS Baianos na estrada: Uma loucura. *Revista Pop*, 1977. Disponível em: <<https://velhidade.blogspot.com/2010/03/novos-baianos.html>> Acesso em: 19 jul. 2021.

NOVOS baianos sábado em Curitiba. *Diário do Paraná*, Curitiba, Ed. 5391, 23 jun.1973. Primeiro caderno, p. 7. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/761672/92909>>. Acesso em: 18 jul. 2021.

NOVOS Baianos: Zoeira nos EUA. *Revista Pop*, 1975. Disponível em: <https://velhidade.blogspot.com/2011/09/novos-baianos_21.html>. Acesso em: 19 jul. 2021.

NUMBER One com dois números. *Jornal do Brasil*, Ed. 101, Rio de Janeiro, 30 jul. 1972. Caderno B, p. 9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/62867>. Acesso em: 19 jul. 2021.

OLIVEIRA, Adriana Mattos de. *A jovem guarda e a indústria cultural: análise da relação entre o movimento Jovem Guarda, a indústria cultural e a recepção de seu público*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense. 2011.

O PÚBLICO ficou excitado. Motivo: Novos Baianos, *Revista Música*, 1979. Disponível em: <<https://velhidade.blogspot.com/2011/12/novos-baianos.html>>. Acesso em: 18 jul. 2021.

O SHOW de Baby Consuelo pelo Brasil. *Revista Música*, 1979. Disponível em: <https://velhidade.blogspot.com/2012/01/baby-consuelo_22.html>. Acesso em: 18 jul. 2021.

OS NOVOS Baianos e seu show: Um ritual. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, Ed. 23.914, 1 abr. 1971. Anexo, p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_08/18719>. Acesso em: 18 jul. 2021.

OS NOVOS Baianos mudaram, mas o som continua ótimo. *Revista Pop*, 1975. Disponível em: <<https://velhidade.blogspot.com/2011/08/novos-baianos.html>>. Acesso em: 15 jul. 2021.

OS NOVOS Baianos vão ao Teatro João Caetano: Sorrir é cantar como Bahia. *Correio da Manhã*, Ed. 24.448, Rio de Janeiro, 21 dez. 1972. Anexo, p. 17. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/089842_08/35856>. Acesso em: 19 jul. 2021.

O SOM da pesada do “Novos Baianos”. *Diário de Pernambuco*, Recife, Ano 149, n. 261, 1974. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/61528>. Acesso em: 19 jul. 2021.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da renascença. In: *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 47-87.

PAULAFREITAS DE LACERDA, Ayêska. Atrás do trio elétrico – evolução da mídia e impactos nas práticas musicais do carnaval de Salvador, *Interin*, vol. 16, n. 2, julho-diciembre, 2013, p. 85-101.

PEREIRA, Humberto Santos. *O Mistério do Planeta: Um Estudo sobre a História dos Novos Baianos (1969-1979)*. Dissertação ao programa de Pós-Graduação em História Social, Bahia, 2009.

PEDROSA FILHO. A cantora separou-se dos Novos Baianos e vai para outra jogada, agora individual. 'Vou comprar uma barraca e morar na praia', *Intervalo*, Rio de Janeiro, Ed. 397, 1970, p. 5. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/109835/25678>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

PICHIGUELLI, Isabella; SILVA, Miriam Cristina Carlos. Processos interculturais em Baby do Brasil – caminhos para compreender o trânsito da cantora entre o gospel e o secular, *contemporânea / comunicação e cultura*, v.15, n.03, set-dez 2017, p. 900-917

PINHEIRO, Anna Marina Barbará. Rose Marie Muraro: Pensamento, subjetividade e ação. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – LUGARES DOS HISTORIADORES: VELHOS E NOVOS DESAFIOS, 28., Florianópolis, 2015.

PINHEIRO, Igor Fernandes. Na ponta da baioneta: o rock psicodélico, do circuito de bailes aos Woodstocks brasileiros. In: *Contracultura no Brasil, anos 70: circulação, espaços e sociabilidades / organização Leon Frederico Kaminski*, 1. Ed, Editora CRV, Curitiba, 2019, p.69-88.

POLÍCIA prende 1600 e “hippies” de Copacabana, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Ed. 249, 16 jan. 1970. Primeiro caderno, p. 13. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/1299>. Acesso em: 17 mar. 2021.

PORTILHO, Creston. Novos Baianos, A comunidade do samba. *Manchete*, Rio de Janeiro, nº 1080, 1972. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/004120/129266>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

PRAGA de baiano está chegando. *Revista Pop*, 1977. Disponível em: <https://velhidade.blogspot.com/2011/12/novos-baianos_28.html>. Acesso em: 15 jul. 2021.

PRAGA de baiano vai invadir o sul! *Revista Pop*, 1977. Disponível em: <<https://velhidade.blogspot.com/2010/02/novos-baianos.html>>. Acesso em: 15 jul. 2021.

RESENDE, Victor Henrique de. Iconografia, iconologia e fato musical: análise das capas de disco do trio Sá, Rodrix & Guarabyra. *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.15 - n.1, 2015, p. 71-86.

_____. Performances musicais no rock brasileiro dos anos 1970, por meio de análises de capas de discos. *Revista Vórtex*. Curitiba, v.4, n.1, p.1-13, 2016.

_____. *Rock brasileiro e romantismo contracultural no Brasil: campo, cidade, música e modernidade nos anos 1970*. Tese (Doutorado), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

ROCHEDO, Aline do Carmo. *Afrodite se quiser: o protagonismo das mulheres no rock brasileiro nos anos 1980*. Tese (Doutorado), Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2018.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. Manifestações Feministas. In: *A Mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1976, p. 143-161.

_____. A realidade nua e crua. In: *Gênero, Patriarcado, Violência*, 2. Ed., Editora Expressão Popular, 2011, p. 11-38.

_____. Descobertas da área das perfumarias. In: *Gênero, Patriarcado, Violência*, 2. Ed., Editora Expressão Popular, 2011, p. 39-68.

SAGGIORATO, Alexandre. Rock brasileiro na década de 1970: contracultura e filosofia hippie. *História: Debates e Tendências* – v. 12, n. 2, jul./dez. 2012, p. 293-302.

SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 12, n. 2 maio-agosto 2004, p. 35-50.

SCARANELLO, Isabella Reis Pichiguelli. *Gospel e secular no jornalismo: a antropofagia da popstora Baby do Brasil*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Universidade de Sorocaba, Sorocaba, 2017.

SEGUNDO, Jorge. Ben Baby Elizeth. *O Cruzeiro: A Revista*, Rio de Janeiro, Ed. 18, 5 mai. 1971, p. 80-83. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/003581/180461>>. Acesso em: 21 mai. 2021.

SERVIÇO COMPLETO, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Ed. 291, 7 fev. 1973. Caderno B, p. 7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/78335>. Acesso em: 19 jul. 2021.

_____. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Ed. 84, 1 jul. 1973. Caderno B, p. 12. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/87038>. Acesso em: 19 jul. 2021.

SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol.2: 1958-1985* / Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello – São Paulo: Ed. 34, 1998.

SOM: Os Novos Baianos e Baby Consuelo no Juízo Final. *Jornal do Comércio*, Manaus, Ed. 20786, 26 ago.1971, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/170054_01/158944>. Acesso em: 18 jul. 2021.

SOUZA, Tárík de. Novos Baianos: A antropofagia que salvou o “rock”, *Jornal do Brasil*, Ed. 271, Rio de Janeiro, 6 jan. 1979. Caderno B, p. 10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/192346>.

SOUZA, Valdir Moura de; NASCIMENTO, Cleide. Forças brutas purpurinizadas da MPB. *Revista Música*, 1980.

SUÁREZ, Laura Viñuela. La construcción de las identidades de género en la música popular. *Dossiers feministes*, n. 7, 2003, p. 11-32.

TAGG, Philip. An Anthropology of Stereotypes in TV Music?. *Swedish Musicological Journal*, 1989, p. 19-42.

_____. Analisando a música popular: Teoria, método e prática. *Em pauta*, v. 14, n. 23, dezembro 2003, p. 5-42.

TINHORÃO, José Ramos. A bossa nova e a canção protesto. In: *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. 6 ed. São Paulo: Art. Editora, 1991, p. 230-247.

_____. O tropicalismo. In: TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. 6. Ed. São Paulo: Art. Editora, 6. 1991, p. 248-270.

TONY E CELLY, *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, 28 jun.1958, Ed. 459, p. 32. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/144428/25272>>. Acesso em: 16 mar. 2021.

TORRAS, Meri. El delito del cuerpo, In: Meri Torras (ed.), *Cuerpo e identidad I*. Barcelona: Edicions UAB, 2007, p. 11-36.

ULHÔA, Martha Tupinambá de; ARAGÃO, Paulo; TROTTA, Felipe. Música híbrida: matrizes culturais e a interpretação na música brasileira. In: ANAIS DO XIII ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, v. 2, Belo Horizonte, 2001.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. B Rockin' Liverpool: significado e competência musical. *Em Pauta*, v. 14, n. 23, dezembro, 2003, p. 43-61.

UNDERGROUND. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, nº 92, 1971. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/124745/2492>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

UNFRIED, Rosana Aparecida Reineri. O uso da iconografia e da iconologia para a análise de fotografias e recuperação da história de Londrina. In: GT 7- FOTOGRAFIA, DO ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM COMUNICAÇÃO E IMAGEM – ENCOI, 2014. Londrina: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM COMUNICAÇÃO E IMAGEM (ENCOI), 2014.

VARGAS, Herom. Condições e Contexto Midiático do Experimentalismo na MPB dos Anos 1970. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 32., 2009. Curitiba: INTERCOM – SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO, 2009. p. 1-15.

_____. Tinindo trincando: Contracultura e rock no samba dos novos baianos. *Contemporânea / comunicação e cultura*, v.09, n.3, setembro-dezembro, p. 461-474, 2011.

_____. Capas de disco da gravadora Continental nos anos 1970: música popular e experimentalismo visual. *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, v. 20, n. 2, maio-agosto, p. 1-27, 2013.

VARGAS, Herom; BRUCK, Mozahir. Memória visual e representação do rock e da jovem guarda nas capas de discos (1959 – 1970). *E-compós* (Revista da Associação

Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação), v. 23, jan–dez, publicação contínua, 2020, p. 1–26.

VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: A trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

VIÑUELA, Eduardo; VIÑUELA, Laura. Música popular y género. En Isabel Clúa (ed.); *Género y cultura popular*. Barcelona: Edicions UAB, 2008 p. 293-325.

XAVIER, Luiz Augusto. Baby Só. *Diário do Paraná*, Curitiba, 1 dez. 1978. Segundo caderno, p. 4. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/761672/132847>>. Acesso em: 28 jul. 2021.

ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. Campinas, São Paulo. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 1997.

_____. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade *EccoS Rev. Cient.*, UNINOVE, São Paulo, n. 1, v. 3, 2001, p. 105-122.

ZANETTI, Martha. Mutantes: Minha iluminação espiritual, minha própria vida. *A história e a glória rock*. Rio de Janeiro, nº 9.

ZOBARAN, Sergio. Rock Enrow: Brasileiro, órfão, indigente, mas com um fã-clube imenso, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Ed. 355, 3 abr. 1977, p. 9-13. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/158550>. Acesso em: 18 jul. 2021.

Referências Discográficas:

A BARCA DO SOL, *A barca do Sol*, Continental, LP, 1974.

_____, *Durante o verão*, Continental, LP, 1976.

_____, *Pirata*, Independente, LP, 1979.

BABY CONSUELO. *O que vier eu traço*, Atlantic Records, LP, 1978.

BABY CONSUELO. *Pra enlouquecer*, Atlantic / WEA, LP, 1979.

CILIBRINAS DO ÉDEN. *Cilibrinas do Éden*, Philips, LP, 1973.

CAETANO VELOSO, *Caetano Veloso*, Philips, LP, 1968

CAETANO VELOSO, GILBERTO GIL, GAL COSTA, TOM ZÉ, OS MUTANTES, TORQUATO NETO, JOSÉ CARLOS CAPINAN, ROGÉRIO DUPRAT, NARA LEÃO. *Tropicália ou Panis et circencis*. Polygram/Philips, LP, 1968.

Casa das Máquinas, Casa das Máquinas, Som Livre, LP, 1974.

_____, *Lar de Maravilhas*, Som Livre, LP, 1975.

_____, *Casa de Rock*, Som Livre, LP, 1976.

CARLOS GONZAGA, *Meu Coração Canta*, RCA Victor, LP, 1959.

_____., *Carlos Gonzaga*, RCA Victor, LP, 1959.

_____., *The Best Seller*, RCA Victor, LP, 1960.

_____., *És Tudo Para Mim*, RCA Victor, LP, 1961.

_____., *Carlos Gonzaga canta*, RCA Victor, LP, 1962

_____., *O Cantor "Hit Parade"*, RCA Victor, LP, 1962.

_____., *Para a Juventude*, RCA Victor, LP, 1963.

_____., *Carlos Gonzaga Hully Gully*, Philips, LP, 1964.

_____., *Rapaz Solitário*, RCA Camden, LP, 1968.

CELIA VILLELA, *E viva a juventude!!!*, RGE, LP, 1961.

_____., *F-15 espacial*, Musidisc, LP, 1964.

GAL COSTA. *Gal Costa*, Phonogram/Philips, LP, 1968.

_____. *Gal*, Philips, LP, 1969.

GILBERTO GIL, *Gilberto Gil*, Philips, LP, 1968

_____., *Gilberto Gil*, Philips, LP, 1969

JIMI HENDRIX, *Are you Experienced*, Track Records, LP, 1967.

LULA CÔRTEZ E LAILSON, *Satwa* Rozenblit, LP, 1973

LULA CÔRTEZ E ZÉ RAMALHO, *Paêbirú*, Rozenblit, LP, 1975.

MARTINHA, *Eu te amo mesmo assim*, Artistas Unidos/Rozenblit, LP, 1967.

_____., *Martinha*, Rozenblit, LP, 1968.

_____., *Martinha*, Copacabana, LP, 1969.

MEIRE PAVÃO, *A rainha da juventude*, Chantecler, LP, 1965.

_____. *Meire*, RCA Victor, LP, 1966.

MÓDULO 1000, *Não fale com paredes*, Top Tape, LP, 1972.

NOVOS BAIANOS. *É ferro na Boneca!*, RGE Fermata, LP, 1970

_____. *Novos Bahianos*. RGE Fermata, Compacto duplo, 1970.

_____. *Novos Bahianos + Baby Consuelo no Final do Juízo*. Philips, Compacto duplo, 1971.

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

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

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

_____. *Vamos pro Mundo*, Som Livre, LP, 1975.

_____. *Caia na estrada e perigas ver*, Tapeçar, LP, 1976.

_____. *Praga de Baiano*, Tapeçar, LP, 1977

_____. *Novos Baianos: Trio Elétrico*, CBS, Compacto duplo, 1979.

_____. *Farol da Barra*, CBS, LP, 1978.

O BANDO. *O bando*, Polydor, LP, 1969.

O TERÇO. *Terço*, Continental, LP, 1973.

_____. *Criaturas da Noite*. Underground/Copacabana, LP, 1975.

_____. *Casa Encantada*. Underground/Copacabana, LP, 1976.

_____. *Mudança de Tempo*. Underground/Copacabana, LP, 1978.

OS MUTANTES. *Os Mutantes*, Polydor records, LP, 1968.

_____. *Mutantes*, Polydor records, LP, 1969.

_____. *A divina comédia ou ando meio desligado*, Polydor records, LP, 1970.

_____. *Jardim Elétrico*, Polydor records, LP, 1971.

_____. *Mutantes e Seus Cometas no País do Baurets*, Polydor records, LP, 1972.

_____. *Tudo foi feito pelo Sol*, Som Livre, LP, 1974.

PERFUME AZUL DO SOL. *Nascimento*, Chantecler, LP, 1974.

PINK FLOYD, *The piper at the gates of dawn*, Columbia/EMI, LP, 1967

RAUL SEIXAS, *Krig-Há, Bandolo!*, Philips, LP, 1973.

_____, *Gita*, Philips, LP, 1974.

_____, *Novo Aeon*, Philips, LP, 1975.

_____, *Há 10 mil anos atrás*, Philips, LP, 1976.

_____, *O dia em que a terra parou*, WEA, LP, 1977.

_____, *Raul Rock Seixas*, Fontana/Philips, LP, 1977.

RITA LEE, *Build Up*, Polydor, LP, 1970.

_____. *Hoje é o primeiro dia do resto da sua vida*, Polydor, LP, 1972

RITA LEE & TUTTI FRUTTI. *Atrás do porto tem uma cidade*, Philips, LP, 1974.

_____. *Fruto Proibido*, Som Livre, LP, 1975.

_____. *Entradas e Bandeiras*, Som livre, LP, 1976.

_____. *Babilônia*, Som livre, LP, 1978.

RONNIE CORD, *Ronnie Cord*, Copacabana, LP, 1960

_____. *Tonight, my love, tonight*, Copacabana, LP, 1961.

_____. *Remember?...*, Copacabana, LP, 1962.

_____. *Rua Augusta*, RCA Victor, LP, 1964.

SÁ & GUARABYRA. *Nunca*. Odeon, LP, 1974.

SÁ, RODRIX & GUARABYRA. *Passado, Presente & Futuro*. Odeon, LP, 1972.

_____. *Terra*. Odeon, LP, 1973.

SERGIO MURILO, *Novamente Sergio Murilo*, Columbia, LP, 1960.

_____. *Sergio Murilo*, Columbia, LP, 1960.

_____. *Baby*, Columbia, LP, 1961.

_____., *SM 64*, RCA Victor, LP, 1964.

_____., *Sergio Murilo*, RCA Victor, LP, 1966.

_____., *Sergio Murilo*, Continental, LP, 1968.

_____., *Sergio Murilo*, Continental, LP, 1969.

SOM IMAGINÁRIO, *Som Imaginário*, Odeon, LP, 1970.

_____., *Som Imaginário*, Odeon, LP, 1971.

_____., *Matança do Porco*, Odeon, LP, 1973.

SOM NOSSO DE CADA DIA, *Snegs*, Continental, LP, 1974.

_____., *Som Nosso*, CBS, LP, 1977.

SYLVINHA ARAÚJO, *Silvinha*, Odeon, LP, 1968.

_____., *Caminho sobre nuvens*, Odeon, LP, 1969.

TOM ZÉ. *Tom Zé*, RGE, LP, 1970.

_____., *Grande liquidificação*, LP, 1968

TONY CAMPELLO, *Tony Campello*, Odeon, LP, 1959.

_____., *Baby... Rock!*, Odeon, LP, 1960.

_____., *Tony Campello*, Odeon, LP, 1961.

_____., *Não te esqueças de mim*, Odeon, LP, 1962.

_____., *Tony Italiano*, Odeon, LP, 1964.

TRIO ESPERANÇA, *Nós somos o sucesso*, Odeon, LP, 1963.

_____., *Três vezes sucesso*, Odeon, LP, 1964.

_____., *A festa do bolinha*, Odeon, LP, 1966.

_____., *A festa do Trio Esperança*, Odeon, LP, 1967.

_____., *O fabuloso Trio Esperança*, Odeon, LP, 1968.

VANUSA, *Vanusa*, RCA Victor, LP, 1968.

_____., *Vanusa*, RCA Victor, LP, 1969.

_____., *Vanusa*, RCA Victor, LP, 1971.

WALDIRENE, *Waldirene*, RCA Victor, LP, 1968.

WANDERLÉA, *Wanderléa*, LP, 1963.

_____., *Quero Você*, LP, 1964..

_____., *Pra Ganhar meu coração*, CBS, LP, 1968.

WILSON MIRANDA, *Veneno*, Chantecler, LP, 1959.

_____., *Sambas e rocks*, Chantecler, LP, 1960.

_____., *Teu amor é minha vida*, Chantecler, LP, 1961.

_____., *Wilson Miranda vol. 4*, Chantecler, LP, 1962.

_____., *Sucessos e balanço*, Chantecler, LP, 1963.

_____., *A outra face de Wilson Miranda*, Chantecler, LP, 1964.

_____., *Tempo Novo*, RCA Victor, LP, 1965.

_____., *Pra quando o amor chegar*, RCA Victor, LP, 1966.

_____., *Tem que ser azul*, RCA Victor, LP, 1968.

Referências Audiovisuais

V Festival da MPB, Tom Zé e Novos Baianos Jeitinho Dela, Record, 1969. Disponível em: < <https://youtu.be/oeol730LFUs>>. Acesso em: 17 mar. 2021.

ADEMILDE Fonseca e Baby Consuelo em “O que vier eu traço”, 1979. Disponível em: <<https://youtu.be/ANhgkoFfk1w>>. Acesso em: 28 jul. 2021

A História do Rock Brasileiro – Os Primeiros Passos do Rock. Roteiro e Direção: Pedro Vieira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_1cU_fCMQww>. Acesso em: 17 mar. 2021.

A História do Rock Brasileiro - Episódio 2 (Jovem Guarda, The Jordans, Baleia Mutante). Roteiro e Direção: Pedro Vieira. Disponível em: <<https://youtu.be/FpwMcxwVzug>>. Acesso em: 17 mar. 2021.

A História do Rock Brasileiro - Os Mutantes (EP03). Roteiro e Direção: Pedro Vieira. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jzh6UbognS0>>. Acesso em: 17 mar. 2021.

CAETANO entrevista: Roger Waters, Coluna ninja, 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uWWRsUPJ0ME>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

Conversa com Bial. Bial reúne Novos Baianos em homenagem a Moraes Moreira. TV Globo, 2020. Disponível em <<https://globoplay.globo.com/v/8850639/>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

CORPO e performance nas capas de disco do rock brasileiro na década de 1960 – Herom Vargas em XIV Congresso IASPM AL, Medellín 2020, Simpósio. Disponível em: <<https://youtu.be/eRSDP7JA4zU>>. Acesso em: 25 abr. 2021. (pode citar?)

DVD Novos Baianos – Extras. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_pCJ-JRqAoo>. Acesso em: 6 mai. 2021.

DUETO – Ademilde Fonseca e Baby Consuelo “O que vier eu traço”. Disponível em: <<https://youtu.be/ANhgkoFfk1w>>. Acesso em: 20 jul. 2021.

MPB Especial, Novos Baianos, TV Cultura, 1973. Disponível em: <<https://youtu.be/IHqISCQXYIo>>. Acesso em: 17 mar. 2021.

MPB Especial, Novos Baianos, TV Cultura, 1974. Disponível em: <<https://youtu.be/2XXWDEZio9M>>. Acesso em: 17 mar. 2021.

FILHOS de João - Admirável Mundo Novo Baiano. Direção Henrique Dantas, 2008.

JOVEM Urgente, Os Mutantes, Tom Zé e Novos Baianos, TV Cultura, 1969. Disponível em: <<https://youtu.be/zSbrTN5IPHk>>. Acesso em: 17 mar. 2021.

NOTAS Contemporâneas | Baby do Brasil. Museu da Imagem e do Som de São Paulo – MIS, 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=k76N947falk>>. Acesso em: 17 mar. 2021.

MADAME Lee com Tom Zé e Baby do Brasil. MTV. Disponível em: <<https://youtu.be/LjtZovZxdVA>>. Acesso em: 20 jul. 2021.

NOVOS Baianos F.C. Direção Solano Ribeiro, 1973.

NOVOS Baianos, Cadência do Samba, Fantástico, TV Globo, 1975. Disponível em: <<https://youtu.be/hpswgeHhe3Y>>. Acesso em: 17 mar. 2021.

NOVOS Baianos, Caia na estrada e perigas ver, Fantástico, TV Globo, 1975. Disponível em: <https://youtu.be/u3OLM7h8U_A>. Acesso em: 17 mar. 2021.

NOVOS Baianos, Beija Flor, TV Tupi, 1976. Disponível em: <<https://youtu.be/dBJ4m6UHoLg>>. Acesso em: 17 mar. 2021.

PODCAST com Baby do Brasil: Íntegra da entrevista. Canal UOL. Disponível em: <<https://youtu.be/6eTKqjNcnFo> >. Acesso em: 6 mai. 2021.

REPERTÓRIO Popular, Baby Consuelo e Pepeu Gomes, TV Cultura, 1978. Disponível em: <<https://youtu.be/32iyA1uuHfE>>. Acesso em: 25 abr. 2021.

RITA Lee - Ovelha Negra. Direção: Roberto de Oliveira (2007).

TROPICALIA ou Panis Et Circensis – Parte 1. O som do Vinil – TV Brasil. Disponível em: <<https://youtu.be/tLuzTt0V928>>. Acesso em: 17 mar. 2021.

APÊNDICE A – Quadros com discografia de Novos Baianos

Quadro 1: *Novos Baianos* (RGE, 1969, Compacto Simples)

Faixas	Título da faixa	Autoria	Voz	Arranjo
A1	De Vera	Galvão/ Moraes	Paulinho Boca de Cantor	H. L. Fietta
B1	Colégio de aplicação	Galvão/ Moraes	Moraes e Paulinho	H. L. Fietta

Quadro 2: *Novos Baianos* (RGE, Compacto Simples, 1970)

Formação: Baby Consuelo, Luiz Galvão, Paulinho Boca de Cantor e Moraes Moreira

Participação Especial Os Leif's na faixa A1

Faixas	Título da faixa	Autoria	Voz	Arranjo
A1	Ferro na Boneca	Galvão/ Moraes	Moraes e Paulinho	-
B1	Baby Consuelo	Galvão/ Moraes	Moraes e Baby	Chiquinho de Moraes

Quadro 3: *É ferro na boneca!* (RGE, LP, 1970)

Formação: Baby Consuelo, Luiz Galvão, Paulinho Boca de Cantor e Moraes Moreira

Participação Especial Os Leif's nas faixas: A1, A2, B4, B5, B6.

Direção da Produção: João Araújo

Layout: Nicolau

Fotos: Estúdio 13

Faixas	Título da faixa	Autoria	Voz	Arranjo
A1	Ferro na boneca	Galvão/ Moraes	Moraes e Paulinho	-
A2	Eu de adjetivos	Galvão/ Moraes	Baby, Moraes ,e Paulinho	Chiquinho de Moraes
A3	A casca de banana que eu pisei	Galvão/ Moraes	Moraes e Paulinho	H. L. Fietta
A4	Colégio de aplicação	Galvão/ Moraes	Moraes e Paulinho	H. L. Fietta
A5	Outro mambo, outro mundo	Galvão/ Moraes	Moraes e Paulinho	-
A6	Dona Nita e dona Helena	Galvão/ Moraes	Baby, Moraes e Paulinho	Chiquinho de Moraes
A7	Se eu quiser eu compro flores	Galvão/ Moraes	Baby, Moraes e Paulinho	Chiquinho de Moraes
B1	E o samba me traiu	Galvão/ Moraes	Paulinho	Chiquinho de Moraes
B2	Baby Consuelo	Galvão/ Moraes	Moraes e Baby	Chiquinho de Moraes
B3	Tangolete	Galvão/ Moraes	Paulinho	H. L. Fietta
B4	Curto de véu e grinalda	Galvão/ Moraes	Baby Consuelo	Chiquinho de Moraes
B5	Juventude sexta e sábado	Galvão/ Moraes	Moraes	Chiquinho de Moraes
B6	De Vera	Galvão/ Moraes	Moraes e Paulinho	H. L. Fietta

Quadro 4: *Novos Bahianos* (RGE, Compacto Duplo, 1970)

Formação: Paulinho Boca de Cantor, Moraes Moreira e Luiz Galvão.

Arte gráfica: Lula Martins

Banda de Apoio: Enigmas

Faixas	Título da faixa	Autoria	Letra
A1	Psiu	Paulinho	Moraes/ Galvão/ Paulinho
A2	29 Beijos	Moraes	Moraes/ Galvão
B1	Globo da Morte	Moraes	Moraes/Galvão/ Paulinho
B2	Mini Planeta Íris	Paulinho	Moraes/ Galvão

Quadro 5: *Novos Bahianos + Baby Consuelo no Final do Juízo*. (Philips, Compacto duplo, 1971)

Formação: Novos Bahianos (Luiz Galvão, Paulinho Boca de Cantor e Moraes Moreira) e Baby Consuelo

Banda de Apoio: A cor do som

Faixas	Título da faixa	Voz	Autoria
A1	Dê um Rolê	Paulinho	Moraes/ Galvão
A2	Você me dá um disco?	Baby Consuelo	Moraes/ Pepeu/ Galvão
B1	Caminho de Pedro	Moraes	Moraes / Galvão
B2	Risque	Moraes/Paulinho/ Baby	Moraes/ Galvão

Quadro 6: *Acabou Chorare* (Som Livre, LP, 1972)

Conjunto: Baby Consuelo, Moraes Moreira, Paulinho Boca de Cantor, Pepeu Gomes e Luiz Galvão

Apoio: A cor do som - Pepeu (guitarra), Jorginho (Bateria e Bangô), Baxinho (Bateria e Bangô), Dadi (Baixo)

Regional: Moraes (Violão e Ukulelê), Pepeu (Violão Solo, Craviola e Bandolim), Jorginho (Cavaquinho, Ukulelê), Baxinho (Bumbo), Dadi (Baixo, Violão), Paulinho (Pandeiro), Baby (Afoché, Triângulo, Maracas), Bolacha (Bongo)

Dançarino Gato Felix

Capa: Pepeu Gomes / Encarte: Antônio Luiz Martins (Lula)

Faixas	Título da faixa	Autoria	Voz	Arranjo
A1	Brasil Pandeiro	Assis Valente	Baby, Moraes e Paulinho	Moraes / Pepeu
A2	Preta Pretinha	Moraes/ Galvão	Moraes Coro: Todos	Moraes / Pepeu
A3	Tinindo Trincando	Moraes/ Galvão	Baby Consuelo	Moraes / Pepeu
A4	Acabou Chorare	Moraes/ Galvão	Moraes	Moraes / Pepeu
B1	Mistério do Planeta	Moraes/ Galvão	Paulinho	Moraes / Pepeu
B2	A menina dança	Moraes/ Galvão	Baby	Moraes / Pepeu
B3	Besta é tu	Pepeu/ Moraes/ Galvão	Moraes Coro: Todos	Moraes / Pepeu
B4	Um bilhete para Didi	(Instrumental)	-	Moraes / Pepeu
B4	Preta Pretinha	Moraes/ Galvão	Moraes Coro: Todos	Moraes / Pepeu

Quadro 7: *Novos Baianos* (Som Livre, Compacto Duplo, 1973)

Formação: Baby Consuelo, Moraes Moreira, Paulinho Boca de Cantor, Pepeu Gomes e Luiz Galvão.

Apoio: A cor do som - Pepeu (guitarra), Jorginho (Bateria e Bangô), Baxinho (Bateria e Bangô), Dadi (Baixo)

Regional: Moraes (Violão e Ukulelê), Pepeu (Violão Solo, Craviola e Bandolim), Jorginho (Cavaquinho, Ukulelê), Baxinho (Bumbo), Dadi (Baixo, Violão), Paulinho (Pandeiro), Baby (Afoché, Triângulo, Maracas), Bolacha (Bongo)

Dançarino Gato Felix

Capa: Pepeu Gomes / Contracapa: Antônio Luiz Martins (Lula)

Faixas	Título da faixa	Autoria	Voz	Arranjo
A1	Besta é tu	Pepeu/ Moraes/ Galvão	Moraes Coro: Todos	Moraes/Pepeu
A2	Preta pretinha	Moraes/ Galvão	Moraes Coro: Todos	Moraes/Pepeu
B1	Acabou Chorare	Moraes/ Galvão/	Moraes	Moraes/Pepeu
B2	Brasil Pandeiro	Assis Valente	Baby, Moraes e Paulinho	Moraes/Pepeu

Quadro 8: *Novos Baianos F.C.* (Continental, LP, 1973)

Formação: Baby Consuelo, Moraes Moreira, Paulinho Boca de Cantor, Pepeu Gomes e Luiz Galvão

Apoio: A cor do som - Pepeu (guitarra), Jorginho (Bateria e Bangô), Baxinho (Bateria e Bangô), Dadi (Baixo)

Regional: Moraes (Violão e Ukulelê), Pepeu (Violão Solo, Craviola e Bandolim), Jorginho (Cavaquinho, Ukulelê), Baxinho (Bumbo), Dadi (Baixo, Violão), Paulinho (Pandeiro), Baby (Afoché, Triângulo, Maracas), Bolacha (Bongo)

Dançarino Gato Felix

Direção de Produção: Ramalho Neto

Capa e Fotos: Pedro de Moraes, Simone Cavalcante, Galvão

Faixas	Título da faixa	Autoria	Voz	Arranjo
A1	Sorrir e cantar como Bahia	Moraes/ Galvão	Baby Final: Todos	Moraes / Pepeu
A2	Só se não for brasileiro nessa hora	Moraes/ Galvão	Moraes	Moraes / Pepeu
A3	Cosmos e Damião	Moraes/ Galvão	Moraes	Moraes / Pepeu
A4	O samba da minha Terra	Dorival Caymmi	Moraes	Moraes / Pepeu
A5	Vagabundo não é fácil	Moraes/ Galvão	Moraes/ Paulinho	Moraes / Pepeu
B1	Com qualquer dois mil réis	Moraes/ Pepeu/ Galvão	Paulinho Refrão: Todos	Moraes / Pepeu
B2	Os “pingo” da chuva	Moraes/ Pepeu/ Galvão	Baby	Moraes / Pepeu
B3	Quando você chegar	Moraes/ Galvão	Moraes	Moraes / Pepeu
B4	Alimente	Jorginho/ Pepeu	(instrumental)	Jorginho / Pepeu
B5	Dagmar	Moraes	(instrumental)	Moraes / Pepeu

Quadro 9: *Novos Baianos* (Continental, Compacto Simples, 1973)

Formação: Baby Consuelo, Moraes Moreira, Paulinho Boca de Cantor, Pepeu Gomes e Luiz Galvão

Apoio: A cor do som - Pepeu (guitarra), Jorginho (Bateria e Bangô), Baxinho (Bateria e Bangô), Dadi (Baixo)

Regional: Moraes (Violão e Ukulelê), Pepeu (Violão Solo, Craviola e Bandolim), Jorginho (Cavaquinho, Ukulelê), Baxinho (Bumbo), Dadi (Baixo, Violão), Paulinho (Pandeiro), Baby (Afoché, Triângulo, Maracas), Bolacha (Bongo)

Dançarino Gato Felix

Faixas	Título da faixa	Autoria	Voz	Arranjo
A1	Com qualquer dois mil réis	Moraes/ Pepeu/ Galvão	Paulinho Refrão: Todos	Moraes/Pepeu
B1	O samba da minha Terra	Dorival Caymmi	Moraes	Moraes/Pepeu

Quadro 10: *Novos Baianos* (Continental, Compacto Simples, 1973)

Formação: Baby Consuelo, Moraes Moreira, Paulinho Boca de Cantor, Pepeu Gomes e Luiz Galvão

Apoio: A cor do som - Pepeu (guitarra), Jorginho (Bateria e Bangô), Baxinho (Bateria e Bangô), Dadi (Baixo)

Regional: Moraes (Violão e Ukulelê), Pepeu (Violão Solo, Craviola e Bandolim), Jorginho (Cavaquinho, Ukulelê), Baxinho (Bumbo), Dadi (Baixo, Violão), Paulinho (Pandeiro), Baby (Afoché, Triângulo, Maracas), Bolacha (Bongo)

Dançarino Gato Felix

Faixas	Título da faixa	Autoria	Voz	Arranjo
A1	Boas Festas	Assis Valente	Moraes, Baby e Paulinho	Moraes/Pepeu
B1	Alimente	Jorginho/ Pepeu	Instrumental	Jorginho/Pepeu

Quadro 11: *Novos Baianos* (Continental, Compacto Simples, 1973)

Formação: Baby Consuelo, Moraes Moreira, Paulinho Boca de Cantor, Pepeu Gomes e Luiz Galvão

Apoio: A cor do som - Pepeu (guitarra), Jorginho (Bateria e Bangô), Baxinho (Bateria e Bangô), Dadi (Baixo)

Regional: Moraes (Violão e Ukulelê), Pepeu (Violão Solo, Craviola e Bandolim), Jorginho (Cavaquinho, Ukulelê), Baxinho (Bumbo), Dadi (Baixo, Violão), Paulinho (Pandeiro), Baby (Afoché, Triângulo, Maracas), Bolacha (Bongo)

Dançarino Gato Felix

Faixas	Título da faixa	Letra	Voz	Arranjo
A1	A minha profundidade	Moraes/Galvão/Paulinho	Paulinho Refrão: Todos	Moraes/Pepeu
B1	O prato e a mesa	Moraes/Galvão	Paulinho Refrão: Todos	Moraes/Pepeu

Quadro 12: *Novos Baianos* (Continental, Compacto Simples, 1973)

Faixas	Título da faixa	Autoria	Voz	Arranjo
A1	No Tcheco Tcheco	Moraes/Galvão/Paulinho	Paulinho	-
B1	Em pleno 74	Moraes/Galvão	Moraes	Moraes/Pepeu

Quadro 13: *Novos Baianos* (Continental, Compacto Simples, 1973)

Formação: Baby Consuelo, Moraes Moreira, Paulinho Boca de Cantor, Pepeu Gomes e Luiz Galvão

Apoio: A cor do som - Pepeu (guitarra), Jorginho (Bateria e Bangô), Baxinho (Bateria e Bangô), Dadi (Baixo)

Regional: Moraes (Violão e Ukulelê), Pepeu (Violão Solo, Craviola e Bandolim), Jorginho (Cavaquinho, Ukulelê), Baxinho (Bumbo), Dadi (Baixo, Violão), Paulinho (Pandeiro), Baby (Afoché, Triângulo, Maracas), Bolacha (Bongo)

Dançarino Gato Felix

Faixas	Título da faixa	Letra	Voz	Arranjo
A1	Eu sou o caso deles	Moraes/ Galvão	Moraes	Moraes/Pepeu
B1	Linguagem do Alunte	Moraes/Galvão/ Pepeu	Baby	Moraes/Pepeu

Quadro 14: *Novos Baianos ou Alunte* (Continental, LP, 1974)

O disco não apresenta ficha técnica, entretanto foi aqui apresentada a formação anterior visto que não houve modificação de integrantes para a produção deste disco.

Formação: Baby Consuelo, Moraes Moreira, Paulinho Boca de Cantor, Pepeu Gomes e Luiz Galvão

Apoio: A cor do som - Pepeu (guitarra), Jorginho (Bateria e Bangô), Baxinho (Bateria e Bangô), Dadi (Baixo)

Regional: Moraes (Violão e Ukulelê), Pepeu (Violão Solo, Craviola e Bandolim), Jorginho (Cavaquinho, Ukulelê), Baxinho (Bumbo), Dadi (Baixo, Violão), Paulinho (Pandeiro), Baby (Afoché, Triângulo, Maracas), Bolacha (Bongo)

Dançarino Gato Felix

Faixas	Título da faixa	Autoria	Voz	Arranjo
A1	Fala Tamborim (Em pleno 74)	Moraes/ Galvão	Moraes Final: Todos	Moraes / Pepeu
A2	Ladeira da Praça	Moraes/ Galvão	Paulinho Refrão: Todos	Moraes / Pepeu
A3	Eu sou o caso deles	Moraes/ Galvão	Moraes	Moraes / Pepeu
A4	Miragem	Moraes/ Galvão	Instrumental	Moraes / Pepeu
A5	Isabel (Bebel)	João Gilberto	Melodia sem letra: Moraes, Baby e Paulinho	Moraes / Pepeu
B1	Linguagem do Alunte	Moraes/ Galvão/ Pepeu	Baby Consuelo	Moraes / Pepeu
B2	Ao Poeta	Moraes/ Galvão/ Pepeu	Galvão	Moraes / Pepeu
B3	Reis da Bola	Pepeu/ Moraes/	Moraes Refrão: Todos	Moraes / Pepeu
B4	Bolado	Pepeu/ Jorginho	Baby Consuelo	Moraes / Pepeu

Quadro 15: *Novos Baianos* (Som Livre, Compacto Simples, 1974)

Formação: Baby Consuelo, Moraes Moreira, Paulinho Boca de Cantor, Pepeu Gomes e Luiz Galvão

Apoio: A cor do som - Pepeu (guitarra), Jorginho (Bateria e Bangô), Baxinho (Bateria e Bangô), Dadi (Baixo)

Regional: Moraes (Violão e Ukulelê), Pepeu (Violão Solo, Craviola e Bandolim), Jorginho (Cavaquinho, Ukulelê), Baxinho (Bumbo), Dadi (Baixo, Violão), Paulinho (Pandeiro), Baby (Afoché, Triângulo, Maracas), Bolacha (Bongo)

Dançarino Gato Felix

Faixas	Título da faixa	Autoria	Voz	Arranjo
A1	Reis da Bola	Pepeu/ Moraes/ Galvão	Moraes Refrão: Todos	Moraes / Pepeu
B1	Ladeira da Praça	Moraes/Galvão	Paulinho Refrão: Todos	Moraes / Pepeu

Quadro 16: *Vamos Pro Mundo* (Som Livre, LP, 1975)

Coordenação Geral: João Araújo

Capas, fotos e Produção Visual: Studio Plug/Dvid Drew Zingg/Hans-Jurgen Donner/Afonso Alcazar

Formação: Baby Consuelo (Vocal e Percussão), Luiz Galvão, Paulinho Boca de Cantor (Cantor e Percussão), Pepeu (Violão, Guitarra, Bandolim e Ukulele), Bolacha (Percussão), Charles (Percussão), Dadi (Violão 7 cordas e Baixo), Jorginho (Cavaquinho, Percussão e Bateria), Baixinho (Percussão). Dançarino Gato Felix

Faixas	Título da faixa	Autoria	Voz	Arranjo
A1	Vamos pro Mundo	Pepeu/ Galvão	Baby e Paulinho	Pepeu
A2	Guria	Moraes/ Galvão	Baby Consuelo	Pepeu
A3	Na Cadência do Samba	Ataulfo Alves/ Paulo Gesta	Baby e Paulinho	Pepeu
A4	Tangolete	Moraes/ Galvão	Paulinho	Pepeu
A5	América Tropical	Pepeu/ Moraes	(instrumental)	Pepeu
A6	Chuvisco	Pepeu/ Moraes	(instrumental)	Pepeu
B1	Escorrega Sebosa	Moraes/ Galvão/ Paulinho	Paulinho Final: Todos	Pepeu
B2	Ô Menina	Pepeu/ Moraes/ Galvão	Baby Consuelo	Pepeu
B3	Um dentro do outro	Jorginho/ Pepeu	(instrumental)	Pepeu
B4	Um bilhete pra Didi	Jorginho	(instrumental)	Pepeu/Jorginho
B5	Preta pretinha no carnaval	Moraes/ Galvão	Baby e Paulinho	Pepeu

Quadro 17: *Vamos pro mundo* (Som Livre, Compacto Duplo, 1975)

Formação: Baby Consuelo (Vocal e Percussão), Luiz Galvão, Paulinho Boca de Cantor (Cantor e Percussão), Pepeu (Violão, Guitarra, Bandolim e Ukulele), Bolacha (Percussão), Charles (Percussão), Dadi (Violão 7 cordas e Baixo), Jorginho (Cavaquinho, Percussão e Bateria), Baixinho (Percussão).

Faixas	Título da faixa	Letra	Voz	Arranjo
A1	Vamos Pro Mundo	Pepeu/ Galvão	Baby e Paulinho	Pepeu
A2	América Tropical	Pepeu/ Moraes	Instrumental	Pepeu
B1	Guria	Moraes/ Galvão	Baby Consuelo	Pepeu
B2	Tangolete	Moraes/ Galvão	Paulinho	Pepeu

Quadro 18: *Caia na Estrada e Perigas Ver* (Tapeçar, LP, 1976)

Formação: Baby Consuelo, Paulinho Boca de Cantor, Luiz Galvão, Pepeu Gomes, Didi Gomes, Jorginho Gomes, Charles, Bola, Baxinho, Gato Félix.

Faixas	Título da faixa	Autoria	Voz	Arranjo
A1	Beija Flor	Jorginho/ Galvão	Principal - Paulinho Resposta: Todos	Pepeu
A2	Ziriguidum	Jackson do Pandeiro	Baby Consuelo Refrão: Todos	Pepeu
A3	Se chorar beba a lágrima	Pepeu/ Galvão	Baby Consuelo	Pepeu
A4	Na bagueta	Pepeu/ Galvão	Paulinho	Pepeu
A5	Biribinha nos States	Pepeu	Instrumental	Pepeu
A6	Sensibilidade da Bossa	Pepeu/ Galvão	Paulinho	
A7	Porto dos Balões	Riroca Cidade Gomes	Riroca	Pepeu
B1	Caia na Estrada e Perigas Ver	Pepeu/ Galvão/ Paulinho	Baby e Paulinho	Pepeu
B2	Brasileirinho	Waldir Azevedo/ Pereira Costa	Baby Consuelo	Pepeu
B3	Barra Lúcifer	Pepeu/ Galvão	Paulinho	Pepeu
B4	Rocarnaval	Pepeu	Instrumental	Pepeu
B5	Eu não procuro som	Pepeu/ Moraes/ Galvão	Baby e Paulinho	Pepeu
B6	Suor do Sol	Jorginho/ Galvão	Baby Consuelo	Pepeu

Quadro 19: Novos Baianos (Tapeçar, Compacto Simples, 1976)

Formação: Baby Consuelo, Paulinho Boca de Cantor, Luiz Galvão, Pepeu Gomes, Didi Gomes, Jorginho Gomes, Charles, Bola, Baxinho, Gato Félix.

Faixas	Título da faixa	Letra	Voz	Arranjo
A1	Ninguém segura este país	Gilberto Gil	Baby	Pepeu
B1	O ovo de Colombo (Loucrobíótica)	Pepeu/Galvão/ Paulinho	Paulinho	Pepeu

Quadro 20: Praga de Baiano (Tapeçar, LP, 1977)

Formação: Baby Consuelo (voz e percussão), Paulinho Boca de Cantor (voz e percussão), Luiz Galvão, Pepeu (Guitarra, Baixo, Guibando, Timbales, Surdo e Violão) Jorginho (Cavaquinho, bateria, baixo, tamborim, cavaco-acústico e timbales) Didi (Baixo, guitarra e agogô), Charles (Percussão), Bola (Percussão),

Arte: Lula Martins

Faixas	Título da faixa	Autoria	Voz	Arranjo
A1	Praga de Baiano	Jorginho/ Galvão	Paulinho Refrão: Todos	Pepeu/ Jorginho
A2	Vassourinha	Matias da Rocha/ Joana Batista Ramos	Instrumental	Pepeu/ Jorginho
A3	O clube do frevo	Jorginho/ Galvão	Paulinho Final: Todos	Pepeu/ Jorginho
A4	Haroldinho Filho e Peixe	Pepeu Gomes	Instrumental	Pepeu/ Jorginho
A5	O petróleo é nosso	Pepeu/ Galvão	Baby Consuelo	Pepeu/ Jorginho
A6	Caia na Estrada e Perigas Ver	Pepeu/ Galvão/ Paulinho	Versão instrumental	Pepeu/ Jorginho
B1	Campeão dos Campeões	Zé Pretinho da Bahia/ Bernardino Silva/ Raquei	Baby Resposta: Todos	Pepeu/ Jorginho
B2	O patrão é o meu pandeiro	Panela/ Carlos Napoli	Paulinho Refrão: Todos	Pepeu/ Jorginho
B3	Pegando Fogo	Pepeu Gomes	Instrumental	Pepeu/ Jorginho
B4	Luzes do Chão	Pepeu Gomes	Instrumental	Pepeu/ Jorginho
B5	Pout-Pourri: 1) Refazenda 2) Frevo Da Lira 3) Os Mais Doces Bárbaros 4) Show me the Way 5) Severina Xique-Xique	1) Gilberto Gil 2) Waldir Azevedo/ Luiz Lira 3) Caetano Veloso 4) Peter Frampton 5) João Gonçalves/ Genival Lacerda	Instrumental *Severina Xique Xique frase “Ele tá de olho”: Todos	Pepeu/ Jorginho

Quadro 21: Novos Baianos (Tapeçar, Compacto Simples, 1977)

Formação: Baby Consuelo (voz e percussão), Paulinho Boca de Cantor (voz e percussão), Luiz Galvão, Pepeu (Guitarra, Baixo, Guibando, Timbales, Surdo e Violão) Jorginho (Cavaquinho, bateria, baixo, tamborim, cavaco-acústico e timbales) Didi (Baixo, guitarra e agogô), Charles (Percussão), Bola (Percussão),

Faixas	Título da faixa	Autoria	Voz	Arranjo
A1	Pra lá de Uri Geller	Pepeu/ Galvão	Paulinho	Pepeu/Jorginho
B1	O petróleo é nosso	Jorginho/Galvão	Baby	Pepeu/Jorginho

Quadro 22: Farol da Barra (CBS, 1978, LP)

Direção Musical e Estúdio: Pepeu e Jorginho

Fotos: Capa Mario Cravo Netto / Contracapa e encarte: Leonardo Costa

Layout da capa: Monica Serino

Arte: Carlos Enrique M. de Lacerda

Formação: Baby Consuelo, Paulinho Boca de Cantor, Luiz Galvão, Pepeu (guitarra, guibando, violão, craviola, piano, reco-reco, agogô e bateria), Jorginho (cavaquinho, violão, craviola, percussão, contrabaixo, bateria), Didi (Baixo, violão 7 cordas e violão), Baxinho (percussão), Charles (percussão), Bola (percussão), Luciano Alves (teclado).

Músicos participantes: Netinho (Clarinete), Evaldo e José Pinto (piston), Maciel (trombone), José Dias (sax tenor), Aurino (sax-barítono), Severo (Acordeom)

Faixas	Título da faixa	Autoria	Voz	Arranjo
A1	Farol da Barra	Galvão/ Caetano Velloso	Baby Consuelo	Pepeu
A2	Isto aqui o que é?	Ary Barroso	Paulinho	Pepeu
A3	Straight-Flush	Pepeu/ Galvão	Baby	Pepeu
A4	Samba do Sociólogo Louco	Jorginho/ Galvão	Paulinho	Jorginho
A5	99 Vezes	Pepeu/ Galvão	Pepeu Gomes	Pepeu
A6	Welcome	Pepeu	Improvisado de voz dobrando com guitarra realizado por Pepeu	Pepeu/ Jorginho
A7	Lá vem a Baiana	Dorival Caymmi	Paulinho Refrão final: Todos	-
B1	Alibaba Alibabou	Charles/ Didi/ Galvão	Paulinho Refrão: Todos	Didi/ Pepeu
B2	Na fogueira	Pepeu/ Galvão	Baby	Pepeu
B3	Vende-se Sonhos	Jorginho/ Pedro/ Raimundo/ Galvão	Paulinho Refrão: Todos	Jorginho
B4	O tico tico mapiou	Pepeu/ Galvão	Baby e Paulinho	Pepeu

B5	Boogie Woogie do Rato	Denis Brean	Paulinho	Pepeu
B6	Sugesta Geral	Moraes/ Galvão	Baby e Paulinho	Pepeu

Quadro 23: Trio Elétrico Novos Baianos (CBS, 1979, Compacto duplo)

Direção Artística: Jairo Pires

Direção de Produção e estúdio: Pepeu

Ilustração: Sérgio Giannini

Arte: Carlos Enrique M. de Lacerda

Direção de arte: Gêu

Formação: Baby Consuelo (voz), Paulinho Boca de cantor (voz), Luiz Galvão, Pepeu (Guibando-Baixo), Jorginho (Bateria), Baxinho (bateria), Charles (Pratos, percussão), Didi (Baixo e Guitarra), Celso (Atabaque).

Faixas	Título da faixa	Autoria	Voz	Arranjo
A1	Casei no natal, larguei no réveillon	Pepeu/Galvão	Baby	Pepeu
A2	Pra enlouquecer na praça	-	(Instrumental)	Pepeu
B1	Alibabá Alibabou	Charles/ Didi/ Galvão	Paulinho Refrão: Todos	Didi/Pepeu
B2	Apoteose do trio pra dodô	-	(Instrumental)	Pepeu

APÊNDICE B - Quadro de produção fonográfica de Baby Consuelo em 1970

Quadro 1: Baby Consuelo (RGE, Compacto Simples, 1970)

Faixas	Título da faixa	Autoria	Arranjo
A1	Curto de Véu e Grinalda	Moraes/Galvão	Moraes
B1	Volta que o Mundo dá	Baby Consuelo	-

Quadro 2: O que vier eu traço (WEA, LP, 1978)

Baby Consuelo

Direção artística: Mazola

Design e Fotos: Lula Martins

Formação: Baby Consuelo, Pepeu Gomes, Didi Gomes, Jorginho Gomes, Baxinho, Bola e Charles.

Faixas	Título da faixa	Autoria	Arranjo
A1	Ele mexe comigo	Pepeu/ Galvão/ Baby	Pepeu
A2	Sonho alegre	Pepeu/ Moraes/ Lula	Pepeu
A3	O que vier eu traço	Alvaiade/ Zé Maria	Pepeu
A4	Brasileirinha	Pepeu/ Moraes/ Galvão	Pepeu
A5	Belo dia	Gilberto Gil	
B1	Eu sou Baby Consuelo	Moraes/ Galvão/ Pepeu	Pepeu
B2	Tudo Blue	Pepeu/ Fausto Nilo	Pepeu
B3	Aquarela Brasileira	Ary Barroso	Pepeu
B4	Samba fenomenal	Moraes/ Fausto Nilo	Pepeu

B5	O fole roncou	Nelson Valença/ Luiz Gonzaga	Pepeu
----	---------------	------------------------------------	-------

Quadro 3: Baby Consuelo (Atlantic/WEA, Compacto Simples, 1978)

Faixas	Título da faixa	Autoria	Arranjo
A1	Tudo Blue	Pepeu Gomes/Fausto Nilo	Pepeu Gomes/Fausto Nilo
B1	O que vier eu traço	Alvaiade/ Zé Maria	Pepeu

Quadro 4: Baby Consuelo (Atlantic/WEA, Compacto Simples, 1978)

Faixas	Título da faixa	Autoria	Arranjo
A1	Ele Mexe Comigo	Pepeu/Galvão/Baby	Pepeu
B1	Sonho Alegre	Pepeu/Moraes/Lula	Pepeu

Quadro 5: Baby Consuelo (Atlantic/WEA, Compacto Duplo, 1978)

Faixas	Título da faixa	Autoria	Arranjo
A1	Ele Mexe Comigo	Pepeu/Galvão/Baby	Pepeu
A2	Sonho Alegre	Pepeu/Moraes/Lula	Pepeu
B1	Brasileirinha	Pepeu/Moraes/Galvão	Pepeu
B2	Tudo Blue	Fausto Nilo / Pepeu	Pepeu

Quadro 6: Pra Enlouquecer (Atlantic/WEA, LP, 1979)

Formação: Baby Consuelo, Pepeu Gomes, Didi Gomes, Jorginho Gomes, Luciano Alves, Baxinho e Charles.

Faixas	Título da faixa	Autoria	Arranjo
A1	Ziriguidum	Jair de Castro	Pepeu
A2	Menino do Rio	Caetano Veloso	Pepeu
A3	Lá vem o Brasil descendo a ladeira	Moraes/ Pepeu	Pepeu
A4	Apanhei-te Cavaquinho Participação: Ademilde Fonseca	Ernesto Nazareth/ Adpt. Darci de Oliveira	Pepeu
A5	Papo de Anjo	Rita Lee/ Roberto de Carvalho	Pepeu
A6	Pra enlouquecer	Pepeu/ Baby	Pepeu
B1	É amor (Is this love) Versão: Baby Consuelo	Bob Marley	Pepeu
B2	Receita para Sambar	Luciano Alves/ Pepeu/ Baby	Pepeu
B3	Assanhado Versão: Baby Consuelo	Jacob do Bandolim	Pepeu
B4	Eu penso e passo	Moraes/ Galvão/ Pepeu	Pepeu
B5	Varinha de Condão	Pepeu/ Paranahansa Yogananda	

Quadro 7: Baby Consuelo (Elektra/WEA, Compacto Simples, 1980)

Faixas	Título da faixa	Autoria	Arranjo
A1	Menino do Rio	Caetano Veloso	Pepeu
B1	Ziriguidum	Jadir de Castro	Pepeu

Quadro 8: Baby Consuelo (Elektra/WEA, Compacto Simples, 1980)

Faixas	Título da faixa	Autoria	Arranjo
A1	É amor (Is this Love)	Bob Marley Versão: Baby	Pepeu
B1	Receita Pra Sambar	Luciano Alves/ Pepeu/ Baby	Luciano Alves/Pepeu/Baby