

UNESP  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

DANIELA VIEIRA DOS SANTOS

NÃO VÁ SE PERDER POR AÍ: a trajetória dos
Mutantes



ARARAQUARA – SÃO PAULO.
2008

Daniela Vieira dos Santos

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Linha de pesquisa: Cultura, Representações Simbólicas e Pensamento Social.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Eliana Maria de Melo Souza.

Bolsa: FAPESP.

ARARAQUARA – SÃO PAULO.

2008

Santos, Daniela Vieira dos

Não vá se perder por aí: a trajetória dos Mutantes / Daniela
Vieira dos Santos – 2008

177 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual

Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

1 Orientador: Eliana Maria de Melo Souza

1. Tropicalismo (Movimento musical). 2. Contracultura.
3. Indústria cultural. I. Título.

Daniela Vieira dos Santos

NÃO VÁ SE PERDER POR AÍ: A TRAJETÓRIA DOS MUTANTES

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Linha de pesquisa: Cultura, Representações Simbólicas e Pensamento Social.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Eliana Maria de Melo Souza.

Bolsa: FAPESP.

Data da defesa: 21/ 08/2008

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Eliana Maria de Melo Souza

UNESP/Faculdade de Ciências e Letras.

Membro Titular: Prof. Dr. José Adriano Fenerick

UNICAMP/ Universidade Estadual de Campinas.

Membro Titular: Prof. Dr. José Roberto Zan

UNICAMP/Universidade Estadual de Campinas.

Local: Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

A meus pais, Otávio e Maria, que me escolheram para a vida com amor.

AGRADECIMENTOS

Ao lembrar das pessoas e das instituições que contribuíram ao desenvolvimento desta pesquisa, sou intensamente grata à minha orientadora Prof^ª. Dr^ª. Eliana Maria de Melo Souza, pela grande liberdade concedida na realização do trabalho, pois, indicou os caminhos mas não fez destes os únicos possíveis. Comigo desde o início da graduação, apresenta notável importância na construção da minha formação acadêmica.

Um especial agradecimento ao amigo Prof^º. Dr^º. José Adriano Fenerick, presente tanto no exame de qualificação quanto na defesa, pela paciência em agüentar os meus vários desconfortos, me dando sempre apoio intelectual e emocional nos momentos em que pensava em desistir e, sobretudo, sem a estada dele na FCL jamais teria contato com o estudo da música popular brasileira nos moldes propostos pelo trabalho. Valeu Zé, muito obrigada!

Ao Prof^º. Dr^º. Marcos Napolitano, também membro do exame de qualificação, pelas significativas intervenções para a continuidade desta pesquisa, sempre solícito a me ajudar.

Ao Prof^º. Dr^º. José Roberto Zan, presente na defesa, cuja leitura atenta ao meu trabalho desanuviou alguns pontos importantes que eu ainda não conseguia perceber.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pela concessão à bolsa de pesquisa, possibilitando que durante esses dois anos eu me dedicasse integralmente ao trabalho.

Não poderia deixar de citar a ajuda, a compreensão e o conforto das amigas Aline Pedro, Carolina Gonçalves, Patrícia Leite e Flávia Leite. Agradeço aos colegas Bruno Cortina e Carlos Eduardo Paiva e a grande amiga Letícia Borges que gentilmente sempre me concedeu moradia em São Paulo para a realização empírica deste trabalho. Ao amigo Bruno de Castro Rubiatti pelas intensas discussões, muitas vezes virtuais e outrora em mesas de bar, sempre disposto a ouvir as minhas dúvidas e inquietações de toda ordem. O apoio e a preocupação das colegas do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Vanessa Daufenback e Elisângela dos Santos, pelas conversas e desabafos durante a realização do mestrado. Essas pessoas junto a mim tornaram essa empreitada mais leve.

Também sou grata aos funcionários do Arquivo do Estado de São Paulo pela ajuda e pela compreensão com a pesquisadora de primeira viagem.

RESUMO

Essa pesquisa, com base numa abordagem sócio-histórica da canção, examina a produção musical dos Mutantes, conjunto de pop rock formado em 1966 por Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias. Em especial, o nosso objetivo é o de entender o significado histórico do *experimentalismo* na trajetória do grupo entre fins da década de 1960 e meados da década de 1970, a fim de perceber o motivo da mudança sonora ocorrida no conjunto a partir de 1971. Além disso, procuramos perceber como essas “experimentações” estavam vinculadas aos aspectos mais evidentes da sociedade no período, como, por exemplo, a (re) estruturação da Indústria Cultural Brasileira. Tomamos como referência maior o movimento da contracultura que engendrou, não só no exterior como também no Brasil, significativas transformações na sociedade nos âmbitos moral, comportamental, político, cultural e ideológico. Ainda que possa parecer contraditório, entendemos que foi justamente a reorganização da Indústria Cultural Brasileira que contribuiu para que os Mutantes pudessem realizar as suas várias experimentações sonoras. Contudo, dada a configuração social no campo da música popular brasileira no período posterior à decretação do AI-5, destacando-se nesse campo o fechamento do mercado fonográfico à inventividade sonora e o fim dos festivais da canção, os Mutantes enveredaram para a vertente do rock progressivo, perdendo, portanto, a sua notável peculiaridade musical. A padronização dos instrumentos musicais a partir dos anos 70 também contribuiu substantivamente para que as suas músicas se tornassem pastiche dos grupos de rock anglo-americanos, em detrimento do aspecto paródico que caracterizou os seus primeiros trabalhos.

Palavras-chave: Mutantes. MPB. Tropicalismo. Experimentalismo. Contracultura. Indústria Cultural.

ABSTRACT

This research, which was based on a socio-historical approach of the popular song, examines the musical production of the Mutantes, a pop rock group created in 1966 by Rita Lee, Arnaldo Baptista and Sergio Dias. In particular, our goal is to comprehend the historical meaning of “experimentalism” in the trajectory of the group during the period between the end of the sixties and the mid-seventies, in order to identify the reasons for the resonant change which took place in the group from 1971 on. Furthermore, we try to understand how these “experimentations” were linked to the evident aspects of the society of the period, such as the reorganization of the Brazilian Culture Industry. We considered as reference the large countercultural movement, which not only abroad but also in Brazil led to important moral, behavioral, political, cultural and ideological transformations in society. Although it may seem contradictory, we believe that it was precisely the reorganization of the Brazilian Cultural Industry that contributed to the Mutantes’ achievements in their various musical experimentations. However, given the social scenario in Brazilian popular music of the period after the AI-5 Bill, which led, among other things to the closing of the phonographic market in its inventiveness, and to the end of the “Song Festivals”, the Mutantes head for progressive rock, thus losing their remarkable musical peculiarities. The standardization of the musical instruments as from the 70’s resulted on the Mutantes’ poor imitation of American-English rock, losing their parody aspect which characterized their early records.

Keys-words: Mutantes. MPB. Tropicalismo. Experimentalism. Counterculture. Cultural Industry.

LISTA DE FOTOS

| | | |
|----------------|--|-------|
| Foto 1 | Mutantes apresentando a canção Mágica | p.21 |
| Foto 2 | Mutantes com Gilberto Gil ensaiando | p.26 |
| Foto 3 | Mutantes e Guitarra Elétrica | p. 27 |
| Foto 4 | Mutantes e Contracultura | p. 41 |
| Foto 5 | Apresentação de Dom Quixote | p. 43 |
| Foto 6 | Apresentação de Dois mil e Um | p. 44 |
| Foto 7 | Programa Divino Maravilhoso | p.45 |
| Foto 8 | Comercial da Shell | p. 49 |
| Foto 9 | Contracapa do LP A Divina Comédia... | p. 55 |
| Foto 10 | Rita Lee | p. 58 |
| Foto 11 | Mutantes acompanhando Caetano Veloso | p. 63 |
| Foto 12 | Mutantes no III FIC | p. 72 |
| Foto 13 | Os Mutantes | p. 73 |
| Foto 14 | Mutantes apresentando Caminhante Noturno | p. 79 |
| Foto 15 | Mutantes no festival | p. 80 |
| Foto 16 | Mutantes ensaiando | p.99 |

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| INTRODUÇÃO..... | 9 |
| 1 Contracultura e Mercado Musical: os Mutantes em contexto.... | 19 |
| 1.1 Anos 60: Mutantes em cena..... | 19 |
| 1.1.1 Anos 70: a cena Mutante..... | 40 |
| | |
| 2 Do bom humor ao hedonismo: tropicalismo e rock'n'roll | 62 |
| 2.1 <i>It's very nice pra xuxu</i> : a experiência tropicalista dos Mutantes | 62 |
| 2.1.1 <i>Loucura pouca é bobagem</i> : rock'n' roll & tecnologia..... | 84 |
| | |
| 3 Aspectos da Canção..... | 105 |
| 3.1 <i>Panis et circenses</i> : a experimentação mutante..... | 105 |
| 3.1.1 <i>Dom Quixote</i> : o procedimento tropicalista..... | 108 |
| 3.1.2 <i>Ando meio desligado</i> : rock'n'roll & contracultura..... | 122 |
| 3.3 <i>Tudo explodindo</i> : a “grandiosidade” mutante..... | 133 |
| | |
| À guisa de conclusão: algo mais sobre os Mutantes..... | 143 |
| | |
| REFERÊNCIAS..... | 147 |
| BIBLIOGRAFIA CONSULTADA..... | 152 |
| FONTES..... | 154 |
| ANEXO..... | 162 |
| ANEXO A - letras das canções analisadas..... | 163 |

INTRODUÇÃO

“A canção brasileira ocupa hoje um espaço artístico amplo demais para permanecer desvinculada de qualquer esfera de reflexão no país”.

Luiz Tatit

O “revival” tropicalista dos Mutantes em pleno século XXI, com o show denominado “MVTANTES”, colocou-se como um empreendimento lucrativo ao mercado cultural; eles retornaram em 22 de maio de 2006 ao cenário musical do *show business*, apresentando-se no teatro Barbican em Londres. Todavia, da formação original manteve-se apenas Arnaldo Baptista (teclado), Sérgio Dias (guitarra), - os quais não dividiam o palco há quase 33 anos - e Dinho Leme (bateria). Para os vocais, eles contaram com a presença da cantora Zélia Duncan. A estréia da banda no Brasil ocorreu em frente ao Museu do Ipiranga, em comemoração ao aniversário da cidade de São Paulo, em 25 de janeiro de 2007. Essa nova formação, contudo, já se desintegrou; encontra-se, atualmente, sem Arnaldo Baptista e Zélia Duncan e, nessa linha, o grupo prepara-se para uma nova formação. É interessante citar nessa retomada da banda a estratégia de manter, em sua maior parte, as músicas presentes em seus primeiros álbuns, ainda que, nesse momento, eles estejam divulgando a produção de um CD com músicas inéditas. Hoje, portanto, os Mutantes são um conjunto de pop-rock notavelmente reconhecido¹.

A música pop vem da palavra inglesa *popular music*; dizemos que uma música é pop quando ela apresenta características por um lado híbridas, ou seja, quando ocorre uma fusão musical de várias culturas e, por outro, também pode designar uma música altamente comercializada (massificada). No caso do rock, antes de 1960, esse termo estava associado apenas à popularização, massificação. Com a virada musical dos Beatles e com a Pop Art britânica, entretanto, ele passa a significar uma “fusão” musical, pois, a música incorpora outras referências culturais; mesmo vinculada ao mercado ela apresenta “qualidade sonora”. De acordo com Shuker (1.999, p.8), “a expressão música pop desafia uma definição exata e direta. Culturalmente, toda música pop é uma mistura de tradições, estilos e influências

¹ Eles se apresentaram em locais como o Webster Hall em Nova Iorque, o Hollywood Bowl em Los Angeles, o Fillmore em São Francisco, em Seattle, no Pitchfork Music Festival em Chicago e Miami, onde, inclusive, receberam o prêmio de melhor show do ano de 2006. Em 2007, feitas algumas apresentações no Brasil, o grupo seguiu em tournée internacional nos Estados Unidos, apresentando-se em Los Angeles, São Francisco, Chicago, no Lincoln Center em Nova Iorque; depois seguiram para a Europa com shows em Portugal, no Festival de Benicassim na Espanha, em Milão (Itália), em Londres, em Dublin (Irlanda), em Liverpool e em Glasgow (Escócia).

musicais. É também um produto econômico com um significado ideológico atribuído por seu público”. Consideramos que os Mutantes é um grupo de pop rock uma vez que apresenta em suas canções aspectos híbridos, comerciais, porém, com “inventividade musical”.

Já a formação original dos Mutantes, em 1966, foi composta por Arnaldo Baptista (baixo), Sérgio Dias (guitarra) e Rita Lee (vocal); três jovens paulistanos de classe média unidos por uma afinidade musical pelo rock anglo-americano que invadiu vários países ocidentais (particularmente pelo pop-rock dos Beatles). Num tempo em que a produção musical brasileira obteve uma efervescência antológica, em muito devido, mas não somente, às próprias condições políticas em que o Brasil estava vivendo, bem como ao mercado cultural que se instituíra, eles se juntaram para “brincar” com a música². Os ensaios do grupo na década de 60 ocorriam na garagem da casa de Arnaldo e Sérgio no bairro paulistano da Pompéia, exageradamente chamada por ele de “a Liverpool do Brasil”³, uma vez que aquela região foi o cenário para vários conjuntos de iê-iê-iê e twist como The Fenders, The Spitfires, Os Lunáticos, The Hits etc.

Apresentando-se especialmente em programas de televisão da época, os Mutantes demonstraram certas peculiaridades contribuindo à modificação de alguns preceitos da música popular brasileira; isso ocorreu por meio da sua incursão no movimento tropicalista, particularmente, através do mais recente *ambiente musical*⁴: o III Festival da Música Popular Brasileira realizado pela TV Record que, segundo Tatit (2004, p.54) “era a casa da Tia Ciata da era televisiva”. Assim, os Mutantes “meio desligados”, porém, soltando “os panos sobre os mastros no ar”, aparecem na *cena musical* brasileira de meados da década de 1960⁵.

² Com essa afirmação, não partilhamos da idéia de que a MPB que se instituíra nos anos 60 apresentou-se como mero reflexo das condições sócio-políticas e econômicas em que o Brasil vivia. Como nos lembra José Miguel Wisnik, (2004, p.199): “É muito difícil falar sobre relações entre música e política quando sabemos que a música não exprime conteúdos diretamente; ela não tem assunto e, mesmo quando vem acompanhada de letra, no caso da canção, o seu sentido está cifrado em modos muito sutis e quase sempre inconscientes de apropriação dos ritmos, dos timbres, das intensidades, das tramas melódicas e harmônicas dos sons. E no entanto, em algum lugar e de algum modo, a música mantém com a política um vínculo operante e nem sempre visível: é que ela atua, pela própria marca do seu gesto, na vida individual e coletiva, enlaçando representações sociais a forças psíquicas”.

³ Citação retirada de uma entrevista concedida à TV Cultura em 1990 no *Programa Maldito Popular Brasileiro*, num curta-metragem sobre o Arnaldo Baptista.

⁴ O conceito de ambiente musical nos ajuda a perceber os vários espaços sociais pelos quais as músicas em meados da década de 60 e 70 eram divulgadas. Pode ser entendido como um espaço (físico) no qual as músicas eram apresentadas.

⁵ A partir do conceito de cena musical podemos compreender as diversas manifestações e gêneros musicais dos anos 60 e 70. Seria um espaço onde as várias práticas musicais coexistem, mais especificamente, “um espaço cultural no qual o leque de práticas musicais coexistem, interagem uma com as outras dentro de uma variedade de processos de diferenciação, de acordo com uma ampla variedade de trajetórias e interinfluências. [...] Não indicaria uma cultura de oposição ‘ao sistema’, e não emerge de um grupo ou classe particular, traduzindo várias coalizões e alianças, ativamente criadas e mantidas”. Cf. NAPOLITANO, 2005, p. 30-31.

A ligação do grupo ao movimento tropicalista é esvaziada no período posterior à decretação do AI-5; no entanto, eles ainda mantêm alguns aspectos da estética que caracteriza o movimento liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil. A partir de 1969, os Mutantes seguem uma trajetória mais independente, galgando o seu espaço no tenso quadro musical da época. Nesse ano eles ganham dois novos integrantes, o baterista Ronaldo Leme (Dinho) e o baixista Arnolphi Lima Filho (Liminha) e, com isso, Arnaldo passa a tocar teclados, instrumento bastante explorado no chamado rock progressivo. Essa nova formação seguiu até o ano de 1972 quando Rita Lee deixa os Mutantes e no próximo ano quem abandonou o grupo foi Arnaldo, para seguirem carreiras solo. Rita obteve uma carreira consagrada, mitificando-se como a “rainha do rock” brasileira, numa acertada aposta da indústria fonográfica dos anos 70. Já Arnaldo, numa linha mais *underground* de produção, lançou após a saída dos Mutantes o LP *Lóki* (1974), sendo um emblemático “personagem” da contracultura. Com a saída de ambos os Mutantes tiveram várias formações, tendo Sérgio Dias como o único Mutante presente em todas elas. O grupo, ou pelo menos a “logo-marca” Mutantes, seguiu até 1978 quando Sérgio decide finalmente oficializar o término do conjunto e também seguir carreira solo, porém, nos EUA.

Em sua formação original, os Mutantes nunca tiveram um grande sucesso de público, sendo reconhecidos mais no eixo Rio-São Paulo do que em outras regiões do Brasil. Por outro lado, conquistaram em fins da década de 1960 e início de 1970 um relativo interesse do público estrangeiro, chegando inclusive a gravar um LP na França, mas que não chegou a ser lançado na época. De qualquer modo, eles são respeitados pela criatividade sonora e pelo bom humor tão evidente em seus primeiros álbuns, “[...] combinaram criatividade, técnica e alegria – aonde (sic) começava uma coisa e terminava outra, não dá pra dizer”⁶, afirma Sérgio Dias. Talvez esse vínculo entre técnica, criatividade e alegria, seja mesmo muito difícil para determinar onde começava uma e terminava outra; entretanto, acreditamos que essa tríade não foi algo permanente na trajetória dos Mutantes e, por isso, este trabalho pretende resgatar a produção do grupo realizada entre fins da década de 60 e meados da década posterior, a fim de compreender o motivo da mudança sonora na estética do conjunto, cuja mistura antes existente de técnica (e não somente tecnologia), criatividade e bom humor se dissolve.

Nessa condição, o objetivo desta pesquisa consiste em entender o significado histórico do experimentalismo na trajetória dos Mutantes, com base em uma abordagem sócio-histórica das suas canções, levando em conta o vínculo do grupo com o tropicalismo musical e com o

⁶ Cf. MEDEIROS, 2000.

rock anglo-americano produzido na época, em especial o dos Beatles. Consideramos os Mutantes como atuantes do ideário contracultural, ou melhor, *são representativos de uma aclimação desse movimento no Brasil*. A contracultura se propõe a combater a cultura oficial, hegemônica, imposta pelas classes dominantes. De um lado, ela vincula-se ao conjunto de movimentos de rebelião da juventude: o movimento hippie, a música rock, as manifestações estudantis nas universidades, viagens de mochila, drogas, orientalismo etc. Por outro, expressa algo mais abstrato como um tipo de enfrentamento (de posição) diante da realidade (PEREIRA, 1986). No Brasil, podemos dizer que a contracultura teve a sua expressão na chamada “fase intensa do tropicalismo” – e, nesse período, os Mutantes mantiveram um alto grau de experimentação musical.

Para os propósitos dessa pesquisa, não encontramos nenhuma definição convincente do que vem a ser *experimental*. Segundo o dicionário de música pop (SHUKER, 1999, p. 284), experimental estaria estritamente vinculado à vanguarda, ou seja, designa movimentos artísticos novos e inovadores, que provocaram uma ruptura de estilos e tradições estabelecidas. Consideramos que o conceito de vanguarda, embora bastante utilizado para descrever a estética do tropicalismo musical, aliás, mitificado como o último movimento de vanguarda brasileiro, não se aplica aos nossos pressupostos. Assim, o conceito de experimental nesta pesquisa relaciona-se aos trabalhos artísticos (musicais) que buscam criar algo novo dentro de um campo específico da música, e no caso deste estudo, na música popular brasileira. Porém, esse algo novo não é sinônimo de vanguarda, podendo ser tanto a inclusão de elementos arcaicos e oriundos dos *mass media* (e por isso não se coloca como vanguarda!), quanto a incorporação (ou criação) de coisas modernas, como a utilização na música popular de alguns elementos provenientes das vanguardas eruditas do século XX. Entendemos o “novo” como a quebra da mesmice, da padronização que tão bem caracteriza a produção musical sob a égide da Indústria Cultural. Há na criação experimental um aspecto conflitante com o mercado, pois ela não está alheia a ele. Portanto, os Mutantes são experimentais mas não são vanguarda; esse conceito está ligado, historicamente, à produção musical que se desenvolve no campo da “alta” cultura, além de estar fora do mercado de consumo, preservando-se como obras autônomas, tal como o dodecafonismo de Schoenberg, as músicas eletro-acústicas de Karlheinz Stockhausen, as músicas aleatórias e seriais de John Cage, Pierre Boulez⁷ etc.

⁷Cf. GRIFFITHS, 1998.

Por esse viés, a pesquisa visa contribuir criticamente à reflexão dos nexos estabelecidos entre música e mercado cultural, através da percepção de como os Mutantes estavam inseridos nas implicações sócio-culturais daqueles anos, tanto na chamada “fase intensa” do tropicalismo como na sua “fase extensa”. Pois, de acordo com Luiz Tatit (2002, p.275-278) esse movimento teve dois projetos: o que ele chama de “fase intensa” (ou explícita) do tropicalismo e a “fase extensa” (ou implícita). Na primeira houve experimentações, um desejo de romper esteticamente com a ordem estabelecida pela MPB dos anos 60, através de composições que buscavam misturar os gêneros, épocas e instrumentos musicais. Já no projeto implícito predominou a produção tropicalista de fazer a "música de rádio" do Brasil nos anos 70.

A música e/ou a canção está sendo utilizada nessa pesquisa como uma forma de documento histórico e social. Historicamente, a música popular - bem como a canção popular – apresenta uma relação inerente ao processo de urbanização e modernização do país. Desse modo, ela vem ao passar dos tempos, precisamente a partir do século XX, traduzindo as várias tensões e os dilemas de cunho nacional e social, sendo reveladora de um “rico processo de luta e conflito estético e ideológico” (NAPOLITANO, 2005, p.11). Nessa condição, para uma precisa análise das canções dos Mutantes, devemos perceber como ocorrem as relações sociais e culturais em que se acomodam os elementos de gestação de uma dada música/canção urbana e da vida do autor; pois, a utilização da canção popular como documento sócio-histórico de análise deve considerar alguns aspectos fundamentais, isto é: a linguagem da canção, a visão de mundo que ela incorpora e traduz e a perspectiva social e histórica que ela demonstra e constrói. Tais considerações, como sublinha o historiador José Vinci de Moraes, são de extrema importância à análise da canção popular como fonte documental. As relações entre música popular e história, e entre a música popular e a sociologia, devem ser pensadas “dentro da esfera musical como um todo”, ou seja, coloca-se a necessidade de analisar todas as partes integrantes que estruturam a canção, a qual não pode ser balizada pelas dicotomias existentes entre erudito x popular, hegemônico x vanguardista, folclórico x comercial. Especialmente no estudo da música popular brasileira tais diferenciações não enriquecem o trabalho, dado o caráter de mistura que perpassa a nossa cultura. Ao entender a cultura popular (música) como uma pluralidade, José Vinci de Moraes (2000, p. 214) ressalta:

[...] Desta maneira, as culturas populares deixariam de ser, de acordo com os modelos sociológicos, manifestações de baixa cultura, ou a essência ‘mais pura’ de um povo, ou ainda as formas de resistência popular contra as culturas dominantes, para constituírem-se a partir de uma intensa relação

dialética de troca contínua e permanente entre as diversas formas culturais presentes em um determinado momento histórico.

Luiz Tatit também observou esse peculiar hibridismo – ou a “grande variedade de fisionomias” - que assume a canção popular. Diz ele:

Nossa canção incorporou uma grande variedade de fisionomias [...]. Comportou-se como um organismo mutante que ludibriava os observadores por jamais se apresentar com o mesmo aspecto. [...] Quando a autenticidade tornava-se um valor, sobressaiam-se as influências estrangeiras. [...] Se a novidade estética tornava-se um critério de avaliação, predominavam as fórmulas preconizadas de sucesso comercial (TATIT, 2004, p. 11-12).

Além de apontar para o caráter híbrido da canção popular, ele também observa a interdependência entre o som e a palavra na canção, uma vez que o canto encontra-se *a priori* na fala (*gesto*), ou seja, “o canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala” (TATIT, 2002, p. 41); quando a linguagem oral se transforma em canção as “entoações” firmam-se em “formas musicais” e a letra se desprende das normas gramaticais dando à melodia certa “naturalidade”. Assim, a canção popular tende a sempre alternar canto e fala que, de acordo com Tatit, seria o primeiro aspecto a ser verificado ao analisar a “sonoridade brasileira na forma de canção”; feito isso, devemos perceber os procedimentos utilizados para manter certo equilíbrio entre a entoação e os versos. Para a análise das canções dos Mutantes nos pautamos por essas reflexões metodológicas.

Nesse sentido, é imprescindível articular os elementos poético-verbais e musicais, além das características performáticas do grupo, a fim de obter uma análise do todo da canção, uma vez que a *performance* desvela certos aspectos sociais e históricos relevantes à configuração da obra musical. Como salienta Napolitano (2005, p.86): “[...] a análise do papel da performance em música popular é inseparável do circuito social, no qual a experiência musical ganha sentido, e do veículo comunicativo, no qual a música está formatada, constituindo um verdadeiro conjunto de ‘ritos performáticos’”. Além disso, o ambiente e a cena musical, o meio em que as canções circularam e a receptividade do público constituem-se em partes integrantes dessa análise e, portanto, não podem ser desconsideradas.

Para o momento histórico que nos propomos estudar, fins dos anos 60 e meados dos anos 70, o que se impôs foi a consolidação da indústria fonográfica. Um estudo crítico da cultura, nos moldes propostos, deve levar em conta a indissociável relação com o mercado. O conceito de Indústria Cultural tal como cunhado por Theodor Adorno e Max Horkheimer em 1947, coloca-se como um pressuposto teórico fundamental para entendermos as articulações

da indústria do disco naqueles anos. Para Adorno, a música popular estandardizada não apresenta nenhum aspecto realmente novo, uma vez que até os seus detalhes são padronizados, isto é, “toda a estrutura da música popular é estandardizada, mesmo quando se busca desviar-se disso” (ADORNO, 1987, p. 116). Diferentemente da “música séria” em que há uma relação dialética entre a parte e o todo, na música popular se algum detalhe for retirado do contexto não ocorrerá qualquer mudança no sentido musical, ou qualquer influência sobre o todo da obra, pois, “cada detalhe é substituível”. Por isso, a música popular, segundo Adorno, é construída por esquemas que influenciam não só o modo de ouvir, como também torna desnecessário qualquer esforço por parte do ouvinte, levando à “regressão da audição”. Desse modo, apenas a vanguarda seria, talvez, a única maneira de romper com o sempre-igual e com a frivolidade da cultura mercantilizada no capitalismo tardio. Por isso, ele vislumbrou possibilidades vanguardistas na “alta cultura”; melhor dizendo, a vanguarda musical estaria exemplificada nas obras de Arnold Schönberg, Alban Berg e Anton Webern (II Escola de Viena). Pois, foi nessas experiências musicais que Adorno obteve o material capaz de construir uma experiência radical para a resistência da subjetividade em nossa época, uma vez que as obras vanguardistas rompem com as representações às quais o indivíduo está adaptado e, sem indicar outra, abrem a possibilidade de que pelo *estranhamento* da realidade ele desenvolva uma nova representação desta.

Reconhecemos, entretanto, que não há como entender a Música Popular Brasileira (MPB) somente pelo viés da “estandardização”; veremos que a música popular nos anos 60, mesmo inserida na Indústria Cultural, apresentava um alto valor simbólico e certa autonomia criativa. Desse modo, a MPB que se instituiu apresentou certas particularidades e, por isso, a teoria adorniana deve ser relativizada. Porém, estamos levando em conta questões como o processo de racionalização da cultura, a padronização, o caráter regressivo da escuta musical, a sobreposição do “valor de troca” em detrimento do “valor de uso” das obras musicais, a decadência da subjetividade e outros aspectos importantes ao entendimento da produção musical no capitalismo tardio. Nessa perspectiva, a aplicação desse importante conceito à reflexão da MPB deve ser problematizada, tanto devido ao caráter híbrido assumido pela canção popular quanto às diferentes condições históricas de produção e recepção da cultura no Brasil daqueles anos.

José Miguel Wisnik (2004, p.169) interpreta com maestria a especificidade da Indústria Cultural no campo da música popular brasileira. Para o crítico, a música produzida no Brasil apresenta dois modos de produção diferentes, mas que se interpenetram: o industrial, impulsionado a partir dos anos 70, e o artesanal, “que compreende os poetas-

músicos criadores de uma obra marcadamente individualizada, em que a subjetividade se expressa lírica, satírica, épica e parodicamente”. Ele nos chama a atenção para o fato de que não se formou em nosso país um público-consumidor de música erudita, ou seja, a tradição musical brasileira sempre esteve relacionada ao trabalho, festas, danças, religiosidade, e nunca obteve um sentido “estético-contemplativo”. Assim, dado o duplo caráter (artesanal/industrial) da nossa produção musical, Wisnik elucida que ela não se coloca como um elemento fácil ao sistema imposto pelo mercado, ou, nas suas palavras:

[...] não se oferece simplesmente como um campo dócil à dominação econômica da indústria cultural [...], nem à repressão da censura que se traduz num controle das formas de expressão política e sexual explícitas, nem às outras pressões que se traduzem nas exigências do bom gosto acadêmico ou nas exigências de um engajamento estreitamente concebido (WISNIK, 2004, p. 176-177).

E particularmente neste trabalho, percebemos que os Mutantes estão numa relação de contradição com a Indústria Cultural, uma vez que as suas canções apresentam um alto valor social dentro do processo de (re) estruturação e consolidação dessa indústria. Pelo exame de muitas das suas canções, podemos perceber sim a relação dialética entre a parte e o todo, e uma preocupação com os detalhes das obras musicais. Desse modo, a utilização desse conceito no trabalho é relativizada, pois, a teoria adorniana vislumbra possibilidades de alto valor social apenas no campo da “alta cultura” (na chamada vanguarda erudita), desconsiderando as peculiaridades históricas e, portanto, tende a normatizar a música popular como inferior.

As reflexões de Fredric Jameson sobre os rumos da cultura no capitalismo global nos trazem subsídios importantes ao repensar a oposição que é feita entre alta cultura x cultura de massa, quando afirma que a ênfase valorativa da sobreposição de uma sobre a outra deve ser substituída por uma abordagem histórica e dialética, cuja interdependência entre essas formas é um fato que não pode ser desconsiderado na produção estética do capitalismo tardio, que tem como característica justamente a superação das diferenças entre a alta cultura e a cultura de massa ou popular. Vale à pena a longa citação:

[...] parece-me que devemos repensar a oposição alta cultura/cultura de massa, de modo que a ênfase valorativa a que ela tradicionalmente deu origem – e que, entretanto, o sistema binário de valores utiliza (a cultura de massa é popular e portanto mais autêntica que a alta cultura; a alta cultura é autônoma e daí totalmente incomparável a uma cultura de massa

degradada), tendendo a funcionar em algum domínio intemporal do juízo estético absoluto – seja substituída por uma abordagem genuinamente histórica e dialética desses fenômenos. Tal aproximação exige que se leia a alta cultura e a cultura de massa como fenômenos objetivamente relacionados e dialeticamente interdependentes, como formas gêmeas e inseparáveis da fissão da produção estética sob o capitalismo. Nesse sentido, no terceiro estágio do capitalismo ou fase multinacional do capitalismo, o dilema do duplo padrão da alta cultura e cultura de massa permanece, mas tornou-se não o problema subjetivo de nossos próprios padrões de julgamento, e sim uma contradição objetiva, com seu próprio fundamento social (JAMESON, 1995, p.14).

As preocupações que nortearam a pesquisa, no geral, foram estas. E tais reflexões desenvolvem-se ao longo de três capítulos.

O capítulo I, intitulado **Contracultura e Mercado Musical**: os Mutantes em contexto divide-se em dois subitens: *Anos 60*: os Mutantes em cena e *Anos 70*: a cena mutante. A nossa intenção no capítulo foi a de construir historicamente os debates musicais dos anos de 1960 e 1970, para percebermos como os Mutantes estavam inseridos nesse panorama. Assim, discutimos os conflitos envolvendo a “música de protesto” e a Jovem Guarda, a relação dos Mutantes com a Jovem Guarda, a inserção do grupo nos festivais da canção, a relação entre indústria fonográfica e festivais, o impacto do pop-rock dos Beatles à música popular brasileira. Na segunda parte demonstramos a “institucionalização” da MPB, o ideário da contracultura nos Mutantes, a consolidação da indústria fonográfica, a inserção do rock progressivo etc. De modo geral, procuramos contextualizar historicamente a relação e a atuação do conjunto dentro desse tenso quadro político-cultural que se delineava.

Já o capítulo II, intitulado **Do bom humor ao hedonismo**: tropicalismo e rock’n’roll, também está dividido em dois subitens: *It’s very nice pra xuxu*: a experiência tropicalista dos Mutantes e *Loucura pouca é bobagem*: rock’n roll & tecnologia. Nesse capítulo procuramos demonstrar, principalmente, as singularidades do grupo em relação ao tropicalismo musical e como se configurou o novo ambiente da música após o AI-5, atentando para a segmentação do mercado fonográfico. Também demos atenção para os festivais de rock que surgem nessa época, o esvaziamento dos tradicionais festivais da canção, e a atuação dos Mutantes fora do cenário principal de circulação das músicas, investindo fortemente na aparelhagem sonora. A nossa intenção, por um lado, foi perceber a especificidade dos Mutantes dentro do tropicalismo musical, valorizando tanto os debates da época quanto a fortuna crítica sobre o assunto; por outro, entender com precisão a cena musical que se configurou nos anos 70.

O terceiro e último capítulo, denominado **Aspectos da canção**, divide-se em quatro subitens: *Panis et circensis*: a experimentação mutante; *Dom Quixote*: o procedimento

tropicalista; *Ando meio desligado*: rock ‘n’ roll & contracultura e *Tudo explodindo*: a “grandiosidade” mutante. Através da análise das canções, percebemos como elas evidenciam e comprovam algumas das afirmações discutidas ao longo do trabalho: a relação do grupo com a contracultura, a referência dos Beatles, a relação com a tradição da música popular brasileira, o vínculo entre música e tecnologia, a incorporação estética do tropicalismo pelos Mutantes, a sua inserção a esse movimento, entre outros aspectos significativos que a canção como documento sócio-histórico de análise pode desvelar.

Contudo, cabe aqui salientar o critério estabelecido para a escolha das canções. Os Mutantes lançaram de 1967 a 1976 nove álbuns e, em sua formação original eles produziram cinco discos: *Os Mutantes* (1968), *Mutantes* (1969), *A Divina Comédia* ou *Ando Meio Desligado* (1970), *Jardim Elétrico* (1971), e *Mutantes e seus Cometas no País dos Baurets* (1972). Estabelecemos um critério de seleção estético e sociológico para a análise das suas canções que leva em conta a mudança sonora do grupo, bem como a saída da cantora Rita Lee e de Arnaldo Baptista. Procuramos examinar as canções mais emblemáticas aos nossos interesses, então, as músicas presentes nos dois álbuns lançados depois da saída de Arnaldo Baptista não entraram na interpretação, pois, reconhecemos que a partir desse momento resta apenas a “logo-marca” Mutantes, e eles acabaram se *perdendo por aí* em sua “inventividade musical”. Embora no início dos anos de 1990 e também em meados dos anos 2.000 todos os discos do grupo tenham sido relançados, achamos importante anexar ao texto um CD (em formato MP3) com as músicas analisadas na pesquisa para o leitor acompanhar.

O nosso interesse no desenvolvimento desses capítulos não foi o de sistematizar cronologicamente a trajetória do grupo, tal como um trabalho biográfico, porém, o de perceber as particularidades dos Mutantes em seu tempo e, nessa condição, a sua relação com a cena musical dos anos de 1960 e 1970, a sua incursão no movimento tropicalista e outros pontos relevantes ao entendimento da mudança sonora do conjunto nessa polêmica tensão entre arte e mercadoria. O trabalho consiste numa tentativa de evidenciar na produção acadêmica alguns personagens que foram deixados de lado na exaltação cultural da década de 1960 e, também, desmistificar a idéia de que a década posterior encontrou-se num grande “vazio cultural”. Além disso, grande parte dessa pesquisa realizou-se através da coleta de uma farta documentação de época. Dada essa opção metodológica, procuramos relacionar os documentos pesquisados (jornais, revistas e materiais audiovisuais) à bibliografia acadêmica e às canções dos Mutantes, buscando ampliar e diversificar as nossas fontes de pesquisa.

1 Contracultura e Mercado Musical: os Mutantes em contexto

1.1 Anos 60: Mutantes em cena

A revista *Bizz* assim inicia uma matéria sobre os Mutantes:

A história dos Mutantes se confunde com a história do Rock Nacional. Depois de Celly Campelo, dos Jet Blacks e da Jovem Guarda, só nos resta especificar que os Mutantes foram, de fato, o primeiro grupo nacional a criar um rock no seu contexto mais rebelde – o de chocar, de causar transformações através dos estímulos causados pelo rompimento com formas e padrões estabelecidos por uma sociedade careta, acostumada a seguir caminhos impostos (seja pela direita ou pela esquerda). E também no contexto de fincar estacas na busca por uma música livre e sem limites, capaz de absorver influências vindas de qualquer lugar em qualquer momento (PAPPON, 1987, p.66).

Mesmo sendo considerados “erradamente como meros coadjuvantes da história do último grande movimento musical brasileiro: a Tropicália” (PAPPON, 1987, p.66), os Mutantes ficaram para a memória social consolidada em torno do grupo como *a melhor banda de rock do Brasil*, destacando-se na cena musical colocada nos anos 60 e 70 pela irreverência e criatividade sonora. Segundo destacou um jornal da época: “eles estão acostumados a ouvir qualquer tipo de insulto, aprenderam até a rir na hora das vaias”. E como explicou Arnaldo nessa matéria, em analogia ao violão que havia sido quebrado por Sérgio Ricardo no III Festival de 1967, o riso é a maneira que eles se utilizavam para “jogar o violão no público” (ELES..., 1968, p.12.).

O epíteto dirigido ao grupo – como a de *melhor banda de rock* - deve ser analisado com cuidado; se pensarmos que embora tenham tido como referência primeira para as suas criações o rock anglo-americano, eles também resgataram certos valores advindos do cenário da MPB por meio da vertente tropicalista. Ainda para Arnaldo Baptista, numa clara tentativa de afirmação do grupo como *conjunto nacional*, produtores de *música brasileira*: “Nós fazemos música brasileira, mesmo. Se gostamos do que se faz nos Estados Unidos, na Inglaterra, isso não quer dizer que somos menos brasileiros. Aceitamos a influência da cultura dos outros, procuramos incorporá-la à nossa”⁸. Na mesma linha, Rita Lee explicou, ou tentou explicar ao jornal que muita coisa da qual achamos ser da cultura brasileira, veio de “outros povos”: “o samba é africano, o futebol é inglês e o violão veio de Portugal. A viola das canções caipiras, dos violeiros do Nordeste, é também portuguesa”. Por isso, classificá-los,

⁸Cf. ELES..., 1968, p.12.

como faz a bibliografia e a maioria dos documentos da época, como uma banda de rock – mesmo que um rock mais intelectualizado, que surge na segunda metade dos anos 60 – restringe muito o campo de criação no qual estão inseridos, pelo menos até 1971, antes da nova configuração do grupo, que se transforma não só musicalmente, mas também tem a maioria dos seus integrantes originais modificados. Como declarou Arnaldo, “Mágica” – a música que foi vaiada no festival da TV Excelsior em 1968 – nada mais é do que “uma ciranda ouvida numa rua do Recife”⁹. E a propósito dessa estigmatização que se faz sobre os “roqueiros”, Rita Lee declarava alguns anos depois:

Sabe que eu não gosto de ficar dizendo que faço rock? Sabe que isso não quer dizer nada pra mim? Aí eu pego e escrevo r-o-q-u-e, com q mesmo, já é uma outra coisa, não é ficar fazendo rock, rock, radicalmente. Isso é impossível, gente, a gente vive aqui no Brasil, tem que se ligar nisso, falar das coisas daqui. [...] Não curto roqueiro radical. É uma gente muito fechada, muito preconceituosa... sei lá. São tão radicais e preconceituosos quanto os radicais e preconceituosos da MPB. Não gosto nem de uns nem de outros¹⁰.

Ainda que tenham chamado a atenção desde as suas primeiras aparições, considerado “o conjunto mais comentado da cidade”¹¹, é fato que a popularidade dos Mutantes não era hegemônica num tempo em que fazer “rock” no país soava como uma blasfêmia, por assim dizer. Por outro lado, eles também não foram tão *outsiders* como poderíamos a princípio supor. Nessa direção, as opiniões a respeito do grupo pareciam estar bastante divididas. Como exemplo, podemos citar a insatisfação de um leitor sobre a classificação da canção “Mágica”: “[...] Para cúmulo dessa autêntica palhaçada, os responsáveis por este festival classificam a tal ‘Mágica’ dos Mutantes. [...] Não entendo a objetividade desse concurso para soerguer a música popular brasileira. Na forma que vai, estão cada vez mais sufocando-a [...]”. Já segundo Elis Regina, os Mutantes “são engraçadinhos”, e para Vinícius de Moraes o conjunto “apresentou coisa fresca, no bom sentido” - ambos referindo-se ao III Festival Internacional da Canção de 1968¹². De acordo com o jornalista João Magalhães os Mutantes são “uma experiência nova”, entretanto, diz:

Mágica [...] não pode ser considerada de gosto popular. A letra é simples [...]. A melodia é difícil. Tem várias modulações. E poucos ouvidos se acostumam a ela imediatamente. A maioria dos compositores prefere falar

⁹ Cf. ELES..., 1968, p.12.

¹⁰ Cf. BAHIANA, 1980, p. 97.

¹¹ Cf. OS MUTANTES,... 1968c, p. 01.

¹² Cf. UM LEITOR..., 1968, p. 04.

dos sons que se ouvem na rua. Os Mutantes se servem deles para fazer suas músicas (MAGALHÃES, 1968f, p.27).

Nesse viés, é preciso analisar com atenção a trajetória dos Mutantes. Três jovens paulistanos de classe média que com a intenção de “fazer uma música, acima de tudo, bela e alegre”¹³, subverteram alguns padrões não só sociais, ou melhor, comportamentais, como também da própria música produzida no país, numa época em que o Brasil estava “irreconhecivelmente inteligente” (SCHWARZ, 1978, p.69). Conforme admitiu o grupo, a ambição deles estava em fazer com que os jovens apreciassem a música brasileira: “músicos dedicados, os Mutantes tem (sic) uma ambição: fazer com que os jovens da sua idade gostem da boa música popular brasileira”¹⁴.

Como se sabe, o vínculo entre cultura e política nos anos 60 era essencial para a esquerda. Num primeiro momento, expressava a possibilidade da “revolução social”. Ou seja, o objetivo aqui era o de produzir cultura como um instrumento de conscientização da população, porém, com o golpe de 1964, encabeçado pelos militares, o quadro político é modificado.



Foto1. Performance dos Mutantes à canção *Mágica*¹⁵
Fonte: www.arnaldobaptista.com.br

Mesmo que não tenha tido por parte dos militares uma censura prévia imediata, (pois como observa Roberto Schwarz a cultura de esquerda no país ainda era hegemônica e em muitos casos manteve uma “qualidade notável”), a produção cultural que se colocava como porta voz do povo foi aniquilada. Tal afirmação pode ser exemplificada com o fechamento

¹³ Cf. CALADO, 1995, p. 124.

¹⁴ Cf. ELES..., 1968, p. 12.

¹⁵ Sergio Dias, Rita Lee e Arnaldo Baptista apresentando a canção *Mágica* em 1968 no festival da TV Excelsior. Sentado, com o violão, está Liminha.

dos Centros Populares de Cultura (CPCs da UNE) logo após a instauração do governo militar. Assim, fechada a via de comunicação dos intelectuais, partidos políticos, estudantes, enfim, da classe média intelectualizada com a massa, o governo se sentia confortavelmente “protegido” de qualquer possibilidade de insurreição popular. Então, impossibilitada de ir às massas a produção cultural de esquerda passa a ser realizada primordialmente em teatros, numa espécie de “circuito de espetáculo” (HOLLANDA, 1980, p.31). A partir disso, entendemos porque a primeira manifestação de resposta à ditadura foi o lendário show *Opinião*, realizado num teatro fechado e não em ambiente aberto. E se em 1964 esse show expressou, mesmo segundo várias contradições, o descontentamento com o golpe por parte dos artistas, estudantes e das frações intelectualizadas, a partir de 1965 essa insatisfação política foi canalizada para os “Festivais de Música Popular”.

Os Festivais da canção podem ser interpretados como a maneira encontrada por grande parte da esquerda para *resistir* ao regime ditatorial em que o país vivia, por isso, os intensos debates estético-ideológicos surgem dentro desse novo ambiente musical, no qual a canção torna-se o meio privilegiado para contestar o *status quo*, afirmando-se como uma possibilidade de resistência política e cultural. No entanto, mesmo resistindo de certa forma ao regime militar, é preciso dizer que os músicos “consagrados” da época não fizeram muita questão de resistir ao mercado. Pelo contrário, a MPB engajada e nacionalista constituiu-se pela articulação com a indústria fonográfica e a televisão.

Este novo aparato tecnológico será o grande meio de difusão da MPB renovada que surge na segunda metade dos anos 60, pois, os artistas acreditavam na possibilidade de intervenção crítica dentro desse processo de reestruturação da Indústria Cultural, que pode ser considerada como o “lugar privilegiado de afirmação da MPB”. Isso demonstra como o seu processo de consolidação foi movido pelas contradições inerentes à vinculação entre mercado e cultura¹⁶. Tal afirmação é válida já que antes mesmo de finalizado o festival, as músicas com as canções classificadas já eram rapidamente gravadas, como podemos perceber por essa matéria jornalística que demonstra não só o espírito de concorrência, como também as perspectivas do incipiente mercado fonográfico:

[...] A tarefa promete ser árdua. As torcidas estão a postos, as gravadoras aguardam os primeiros resultados para lançarem, já na quarta feira, as primeiras gravações das músicas classificadas. Há uma corrida comercial também por trás da disputa musical. E há sobretudo a esperança da música

¹⁶ De acordo com Ramon Casas Vilarino (2001, p. 28): “Todo esse processo de construção da MPB, no entanto, é paralelo a um outro, o de consolidação da televisão brasileira como um meio de comunicação de massa, onde o amadorismo cede passagem à profissionalização”.

brasileira em voltar a ser o assunto maior do show-bis (COMEÇA..., 1967, p. 08).

Em 1968, as gravadoras não esperavam a classificação das músicas nos festivais para produzirem os discos: “[...] os três discos com as músicas do festival vão estar na praça antes da primeira apresentação das músicas”¹⁷. Ou seja, a estratégia, no momento, da indústria fonográfica em relação aos festivais consistia em vender três vezes o mesmo produto: as músicas ainda não classificadas, depois as classificadas e, por fim, as mesmas músicas nos álbuns ou compactos do compositor e/ou intérprete. Esse empreendimento é revelador do caráter administrado (planejado) que a cultura estava assumindo em fins da década de 60, quando a idéia do “sempre-igual”, ainda que, em “embalagens” diferentes já começava a aparecer¹⁸.

Portanto, é fato, dentro dessa intensa e tensa produção cultural que se manifesta nos anos 60, o alto valor simbólico num primeiro momento e também o “valor” (talvez “preço”!) comercial ocupado pela música popular brasileira. Por sua grande popularidade, ela se torna um meio ideológico para obter a possível mobilização das massas. Todavia, não devemos esquecer que esse período de efervescência cultural ocorrido após a implantação da ditadura, particularmente entre 1965 a 1972, época também conhecida como a “Era dos Festivais”, desenvolveu-se ao lado de fortes e contundentes ações do regime militar. Os militares, de modo autoritário, deram continuidade ao desenvolvimento capitalista no Brasil, pela via conhecida como *modernização conservadora*, observando-se que toda a infra-estrutura para a implementação e/ou desenvolvimento da Indústria Cultural no país tinha como objetivo primeiro a Segurança Nacional¹⁹. No tocante à cultura isso é evidente, uma vez que a implantação e a consolidação da indústria fonográfica e da televisão ocorrem neste contexto. Conforme salientou Ortiz (2001, p. 117), “talvez o melhor exemplo da colaboração entre o regime militar e a expansão dos grupos privados seja o da televisão. Em 1965 é criada a EMBRATEL, que inicia toda uma política modernizadora para as telecomunicações”.

De qualquer modo, a produção cultural brasileira dos anos 60 encontra-se tanto nos

¹⁷ Cf. **Jornal da Tarde**, 1968, p.08.

¹⁸ Cf. ADORNO, T. W. (2002, p. 87). Segundo o filósofo, “[...] O sentido próprio da cultura, [...], consiste na interrupção da objetivação. Tão logo a cultura se congela em ‘bens culturais’ e na sua repugnante racionalização filosófica, os chamados ‘valores culturais’, peca contra a sua *raison d’être*. Na destilação desses ‘valores’ – termo no qual ecoa, não por acaso, a linguagem da troca de mercadorias – a cultura se entrega às determinações do mercado [...]”.

¹⁹ Para uma análise mais precisa sobre a *modernização conservadora* instituída pelos militares, assim como a relação desse desenvolvimento para a consolidação da Indústria Cultural, conferimos as obras de ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira** e DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**.

estudos acadêmicos sobre o período como na memória sociocultural que se configurou sobre ela como: *o momento mais criativo e efervescente do país*. As palavras de Heloísa Buarque de Hollanda são reveladoras disso:

Eu me lembro dos hoje ‘incríveis anos 60’ como um momento extraordinariamente marcado pelos debates em torno do engajamento e da eficácia revolucionária da palavra poética [...] a juventude acreditava e se empenhava, com o maior entusiasmo, numa forma peculiar de engajamento cultural diretamente relacionada com as formas da militância política (HOLLANDA, 1980, p.15).

No entanto, o “engajamento cultural” da juventude articulado à militância política deve ser revisto, ao menos em sua parte musical. A inserção dos Mutantes na cena musical brasileira, por exemplo, denota um tipo de engajamento outro.

Em termos gerais, a música popular concretiza-se perfeitamente nos “incríveis anos 60”, época na qual a cena musical, tradutora e transgressora do debate colocado pelo nacional-popular, configurou-se na “música de protesto”, na Jovem Guarda e no Tropicalismo. Nessa direção, esses anos viram surgir na esteira da Bossa Nova²⁰ a emergência de variadas manifestações musicais²¹ resumidas mais tarde pela sigla MPB, a qual se configura, historicamente, a partir do golpe militar de 1964, quando a cultura nacional-popular buscou outras referências estéticas e novas perspectivas de afirmação ideológica; desse modo, essa sigla sintetiza grande parte da cena musical dos anos 60. Segundo Marcos Napolitano, a MPB renovada dos anos 60 manteve-se em sua origem imbricada à memória musical “nacional-popular”, além de ser palco da emergente cultura de consumo; consolida-se com os festivais, absorvendo os vários elementos ideológicos²².

²⁰ Sobre a Bossa Nova nos pautamos pelas obras de CAMPOS, Augusto. **O Balanço da Bossa e Outras Bossas**. São Paulo, Perspectiva, 1968. ; TATIT, Luiz. **O Século da Canção**, 2004. E sobre a canção de protesto utilizamos CONTIER, Arnaldo. Edu Lobo e Carlos Lira: O nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.18 nº 35, 1998.

²¹ Tais manifestações musicais buscaram superar o conteúdo das canções de Bossa Nova, embora, mantendo a sua estrutura formal, tal como fez a música de protesto ou, então, tiveram o intuito de preservar algumas das inovações propostas por ela, porém, resgatando outros elementos da cultura nacional e internacional como sugere o conceito de “linha evolutiva” cunhado por Caetano Veloso em 1966 e objetivado no tropicalismo.

²² Mais precisamente a MPB caracteriza-se pela busca de uma nova canção expressiva de um Brasil como projeto de nação idealizado por uma cultura política influenciada pela ideologia nacional-popular e pelo ciclo de desenvolvimento industrial, impulsionado a partir dos anos de 1950. Os projetos que estão na origem da MPB renovada absorveram elementos ideológicos diversos, situados entre os estertores da cultura nacional-popular e a emergência de uma nova cultura de consumo. [...] A MPB traz as marcas deste choque inicial de duas culturas, entrecruzadas num momento histórico marcado pelo autoritarismo político e pela radicalização das ações da esquerda, que culminaram na luta armada e no acirramento da repressão do Estado, pós-68. Sobre a MPB conferir: NAPOLITANO, 2001.

Dentro do panorama musical desses anos, os Mutantes apresentam uma especificidade sócio-histórica no contexto geral da década de 60 e 70, a qual pretendemos demonstrar. Inseridos no contexto de reestruturação e *institucionalização* da MPB, a *grande* aparição dos Mutantes ao público ocorreu em 1967 no III Festival de Música Popular Brasileira, acompanhando Gilberto Gil em “Domingo no Parque”. Como publicou o *Jornal da Tarde*,

Os Mutantes – Arnaldo, Rita e Sérgio são muito bons, muito criativos. Muitas vezes tentaram mostrar o que eram capazes de fazer, mas não conseguiram. A televisão não entendia a sua música e preferia o ié-ié-ié quadrado ao deles, mais evoluído. E tiveram de fazer muitas concessões. Quando Gilberto Gil os colocou no acompanhamento de “Domingo no Parque”, tudo mudou. Gil, como eles, procurava um caminho novo e, unidos, pesquisaram muita coisa. A guitarra elétrica passou definitivamente a entrar na música brasileira apesar do protesto dos radicais [...] (OS MUTANTES..., 1968b, p. 19).

E sobre essa aproximação com os Mutantes, Gil ressaltou:

[...] Os Mutantes, foram, antes de tudo, um conjunto de iê-iê-iê e de rock, depois de bossa, e finalmente trabalharam com o Ronnie Von. Eles demonstraram uma sensibilidade enorme para o que eu queria. E representaram muito, para nós, no sentido de evidenciar essa necessidade de liberdade de que venho falando. [...] Serginho, o guitarrista, nunca se preocupa em pensar: será que isso que estou fazendo vai ser considerado respeitável pelos músicos brasileiros, pelas pessoas que me cercam? Eu ainda era de certa forma perseguido por esses fantasmas. Serginho tocava indiferentemente Bach, Beethoven, ie-iês e rocks de Elvis Presley, para ele era a mesma coisa. Então, a seqüência de trabalhos com eles me ajudou muito a me livrar dessas coisas todas. [...] Nesse caso, a experiência foi muito mais positiva pra mim do que pra eles.²³

Como demonstra a fala de Gil, os Mutantes entram na cena musical brasileira expressando, acima de tudo, liberdade. Liberdade, num tempo em que os vários gêneros e movimentos musicais caracterizavam-se por um processo contraditório e de muita tensão, no qual a idéia de impasse estético-ideológico, articulada à reestruturação da Indústria Cultural brasileira, conduziu o debate intelectual em torno da música²⁴. Além do mais, é notório o vínculo estabelecido entre música e televisão dentro do processo de construção da Indústria

²³ Cf. CAMPOS, 1968, p. 185.

²⁴ Segundo Marcos Napolitano (2001, p.13) a MPB deve ser entendida como uma instituição cultural forjada a partir dos debates dos anos 60, tendo ocorrido num nível mais sociológico e ideológico. Portanto, a sigla MPB além de um gênero musical coloca-se como uma “instituição” que se legitima na hierarquia sócio-cultural brasileira, incorporando as diversas tendências como o rock e o jazz.

Cultural brasileira²⁵.

Contudo, esse processo não ocorreu imediatamente de forma racionalizada; nos anos 60 a Indústria Cultural como também a MPB ainda não estavam plenamente constituídas. Tanto é assim que os Festivais ainda mantinham certa dose de “evento espontâneo”. Como afirma o historiador Marcos Napolitano:

Mesmo com instrumentos de produção, divulgação e promoção da indústria cultural em pleno processo de reorganização interna em direção a uma maior racionalização e controle sobre seus produtos-, o festival não deveria perder sua aura de evento “espontâneo” e “participativo”, justamente para garantir seu sucesso junto ao público. Este aparente paradoxo – o choque entre racionalização crescente do processo de produção musical e o elogio à espontaneidade e imprevisibilidade do seu maior evento tem uma explicação: naquele contexto, o ‘sistema’ ainda não tinha otimizado seu controle sobre o processo de criação, produção e circulação das canções e dos programas de TV (NAPOLITANO, 2001, p.155).



Esse novo espaço social de contestação e circulação da música popular brasileira (os Festivais) foi o responsável por mudanças fundamentais ao processo de *institucionalização* da MPB. Os Festivais, notadamente os de 1966 a 1968, deslocaram o lugar social da canção, o ambiente musical, assim como o canal de circulação pelo qual as músicas eram veiculadas. Se nos anos 50 o grande veículo de circulação das músicas foi o rádio, nos anos 60 passa a ser a TV, seja através dos festivais ou com os programas de música que emergiram nessa década.

Foto 2. Rita Lee, Gilberto Gil e Sérgio Dias ensaiando para a apresentação de *Domingo no Parque*.
Fonte: www.febf.uerj.br/.../tropicalia_historico_1.html

Segundo Enor Paiano (1994, p. 165), “a repercussão conseguida com a TV aliava a busca do reconhecimento e da legitimidade cultural com massificação da mensagem, aspecto nunca desprezado pelos novos astros”.

A crítica demonstra que além de uma estruturação do mercado de bens materiais, os

²⁵ Como pontua Renato Ortiz (2001, p. 128), “Penso que o que melhor caracteriza o advento e a consolidação da indústria cultural no Brasil é o desenvolvimento da televisão”.

anos 60 e 70 consolidam um mercado de bens culturais²⁶. No caso da MPB isso também é evidente, no entanto, as canções expressam um alto valor simbólico, revelando em muitos casos o conflito que há no campo musical entre cultura e mercado (PAIANO, 2004). Pois, ainda que a MPB renovada dos anos 60 estivesse em consonância com a estruturação da Indústria Cultural brasileira, “isto não torna o papel da MPB naquele contexto autoritário menos importante ou complexo, pois ela adquiriu um estatuto que vai além da mercadoria, embora sua articulação básica, como produto cultural, se dê sob aquela forma” (NAPOLITANO, 2002, p. 10-11).

Os Mutantes tinham um desempenho bastante adequado ao novo veículo das mensagens que se consolidava naquela época: a televisão. Aliás, será através dos programas seriados que eles surgem no cenário musical, apresentando-se em *O Pequeno Mundo de Ronnie Von*, *Show do Dia 7*, *Família Trapo*, *Astros do Disco* etc. Nesses programas, eles interpretavam músicas de grupos ingleses e norte americanos, mas principalmente as canções dos Beatles.



Foto 3. Os Mutantes empunhando a guitarra.

Fonte: www.arnaldo baptista.com.br

Tanto é que o produtor Abelardo Figueiredo tinha a intenção de produzir um programa exclusivo com os três, depois de vê-los na TV, dando ao conjunto “carta branca” para inventarem, como se evidencia por essa matéria: “Abelardo Figueiredo, produtor do 9, [...] ouviu gravações dos três [...] e não teve dúvidas: convidou-os para fazer um programa

²⁶ Para uma análise mais precisa sobre esse assunto Cf. Ortiz, Renato (2001); Vilarino, Ramon Casas (2001); Paiano, Enor (1994).

exclusivo”. Desse modo, as apresentações iam desde o *Rock and Roll* até peças de música erudita. Como publicou o jornal, nesse suposto programa “Os Mutantes terão carta branca e vão misturar música clássica, ié-ié-ié, jazz e bossa nova”. Além disso, destacam que a vantagem do grupo estaria na “versatilidade, porque usam muitos instrumentos: berimbau, guitarra, piano, bateria, contrabaixo, flauta e cravo” (NA MÚSICA..., 1966, p. 05).

O que eles almejavam no início era liberdade musical, contudo, sentiam que ela estava se restringindo, pois, houve uma mudança na direção do programa comandado por Ronnie Von. Segundo Rita, nesse programa eles tocaram a “Marcha Turca” de Mozart, utilizando-se de duas guitarras e contrabaixo, porém, ao serem convidados a outro programa, os diretores não permitiram que tocassem a “Ave Maria” de Schumann. Nessa condição, Rita declarou que “o programa, infelizmente, começou a ficar igual aos outros. O Ronnie não manda mais nada, faz o que os diretores querem. Ele pretendia fazer um programa com músicas renascentistas, bossa nova e tudo o mais, mas não deu certo”. Rita Lee, nessa mesma matéria ao jornal *Folha de São Paulo*, destacava que a intenção do grupo era a de fazer “coisas diferentes”, porque achava “que todo mundo copia todo mundo”. Nessa linha, afirmou: “Deixam o cabelo crescer e vão tocando. Se fossem os Beatles, vá lá” (NA MÚSICA..., 1966, p. 05).

Essas citações demonstram que desde o começo o trio buscava investir em coisas diferentes daquelas feitas musicalmente tanto nos programas da década quanto pelos conjuntos de “rock” brasileiros; por isso, estavam sempre atentos às novidades musicais vindas do exterior. Como nos conta Rita Lee, o convite feito para os Mutantes se apresentarem no programa do Ronnie Von aconteceu porque o grupo não foi aceito pela turma da Jovem Guarda.

Tivemos um convite para participar do programa do Ronnie Von, porque o Roberto Carlos não aceitou a gente, porque ele, o Erasmo e a Wanderléa faziam um visual parecido com o nosso. Barraram os Mutantes no baile da Jovem Guarda; então, ao invés do Rei, ficamos com o pequeno príncipe mesmo!²⁷

Rita Lee, embora tenha dito que a Jovem Guarda apresentava um visual parecido ao dos Mutantes, podemos dizer que tanto a estética visual como também a musical foram bastante diferenciadas, ainda que o gênero estivesse dentro do mesmo campo: o pop rock. Essa estratégia fracassada de enquadrar os Mutantes no campo da Jovem Guarda pode estar

²⁷ Cf. CHEDIAK, 1990, p.10.

relacionada ao caráter ainda não segmentado assumido pelo mercado cultural, ao apostar nos Mutantes como mais um dado-força à guerra que se colocava entre os integrantes da Jovem Guarda e os emepibistas. Conhecidos como músicos representantes do chamado *iê-iê-iê mais evoluído*, o trio poderia contribuir para a “evolução” dos integrantes da Jovem Guarda. Além do mais, essa não aceitação do conjunto no programa comandado por Roberto Carlos pode ser entendida como um possível receio da turma da Jovem Guarda em perder o terreno para um recém formado grupo musical, também jovem, que trazia referências novas ao que era produzido na música brasileira, já que grande parte das músicas produzidas no país, principalmente aquelas destinadas ao público jovem, não lhes interessavam.

Contudo, este quadro se inverte dois anos depois com a tentativa de inserção de Roberto Carlos na mesma linha “jovem” dos tropicalistas. Ou seja, em setembro de 1968 a TV Record produziu um novo programa para o “rei” intitulado *Todos os Jovens no Mundo*, demonstrando um Roberto Carlos mais politizado e preocupado com as questões sociais. E logo na estréia contaram com a presença dos Mutantes. Como notificou o jornal *O Estado de São Paulo*, “Os Mutantes e suas guitarras elétricas vão aparecer no programa do novo Roberto Carlos: um artista preocupado com o mundo” (UM NOVO..., 1968, p. 15). E de acordo com uma fã, a única coisa diferente do programa esteve nas atuações dos Mutantes e Gal Costa: “O programa foi muito curto, e diferente do ‘Jovem Guarda’, só teve mesmo Gal Costa e os Mutantes, que são muito bons” (ROBERTO..., 1968, p. 29).

Os Mutantes caminhavam na direção contrária aos preceitos estabelecidos pela canção “engajada”. Aliás, essa canção de viés mais nacionalista da primeira metade da década de 1960, derivada da Bossa Nova, se viu de uma hora para outra tendo de concorrer com um tipo de música produzida industrialmente, em escala até então nunca vista no Brasil: a Jovem Guarda, um grande fenômeno de mercado do período. Essa “moda musical”, consolidada em 1966, acirrou os impasses no cenário da MPB, ou seja, os artistas “engajados” se deram conta de que estavam começando a perder espaço para o iê-iê-iê e, assim, inicia-se uma frente de “luta” para derrotar o inimigo “entreguista” e politicamente “alienado”. Todavia, às disputas ideológicas somava-se a concorrência em termos mercadológicos. Caetano diria alguns anos depois:

Houve uma onda na TV Record de fazer uma tal Frente Ampla da Música Popular Brasileira (sic) contra o iê-iê-iê e a música internacionalizante. Era uma questão de marketing do Paulinho Machado de Carvalho e da TV Record, mas os artistas se imbuíram daquele nacionalismo e aquilo tomou também os estudantes. O programa, com esse nome de **Frente Ampla da Música Popular Brasileira** (sic), foi bolado para substituir o **Fino da**

Bossa, que estava perdendo audiência, de porrada, para a **Jovem Guarda**.²⁸

Ambas as frentes estavam concorrendo pelo espaço de divulgação dos seus produtos, objetivados pelos programas *O Fino da Bossa*, sob a liderança de Elis Regina e o *Jovem Guarda*, na figura de Roberto Carlos. A partir desse momento, começa-se a perceber até que ponto a “autonomia” do nacional-popular na música pode ser efetivada dentro das malhas da Indústria Cultural (NAPOLITANO, 2001). Isso porque tanto um quanto o outro eram veiculados pela TV Record, que supervalorizou as divergências político-ideológicas a fim de atrair o público. Exemplo disso está no fato de o *Fino da Bossa* ser retirado do ar em junho de 1967, sendo, em breve, substituído pelo programa *Frente Única – Noite da Música Popular Brasileira*. Curiosamente, antes de ser estreado, realizou-se uma manifestação pública para defender a música popular brasileira que ficou conhecida como “a passeata contra a guitarra elétrica”, realizada no dia 17 de julho de 1967 na cidade de São Paulo, partindo, precisamente, do Largo de São Francisco. Segundo Carlos Calado (1997, p.108), a manifestação pública não propunha combater as guitarras, mas sim a entrada de músicas estrangeiras. No entanto, mais do que isso, consideramos essa passeata como uma forma de propaganda ao novo programa que seria estreado, auxiliando na estratégia de marketing da TV Record.

Desse modo, o clima de tensão na música popular a partir de 1966 colocava em pauta os “novos rumos” a serem seguidos. O grande sucesso comercial obtido pela *Jovem Guarda* acirrou ainda mais as divergências com os integrantes da música engajada, preocupados com a inserção do rock nacional e internacional no cenário musical, além de buscarem aumentar o público consumidor de música popular, sobretudo, os mais jovens. Nesse sentido, colocava-se a necessidade de repensar os caminhos a serem seguidos pela MPB²⁹. A partir de 1967 tanto o *Fino da Bossa* quanto o programa *Jovem Guarda* entram em declínio, pois, os espaços destinados na TV para os programas seriados perdem espaço para os festivais (NAPOLITANO, 2001, p. 104). Exemplo disso seria a participação de Roberto Carlos no III Festival de 1967, tentando ser aceito no cenário da MPB ao defender “Maria, carnaval e cinzas”. Esse enfrentamento ocorrido entre o iê-iê-iê com os emepistas trazia junto ao forte discurso ideológico de negação ao rock e às guitarras elétricas, uma clara concorrência de mercado. E como esse processo de renovação da MPB caminhou num contexto de consolidação da Indústria Cultural, os Festivais, principalmente os de 1966 a 1968, podem ser

²⁸ Cf. CHEDIAK, 1997, p. 20.

²⁹ A *Revista Civilização Brasileira*, inclusive, promoveu em 1966 uma série de debates sobre os “caminhos” que a MPB deveria seguir.

vistos como uma espécie de campos de testes para as gravadoras lançarem novos nomes.

Nessa conjuntura, a Philips produziu em 1967 uma série de três Lps com as 36 canções concorrentes do Festival da Record, e ao terminarem a gravação de “Domingo no Parque” os Mutantes são convidados a gravarem o seu primeiro disco solo, intitulado *Os Mutantes*. Como descreve Calado (1995, p.102), o produtor Manoel Barenbein viu nos Mutantes a possibilidade de fazerem um rock diferente daquele que era produzido no Brasil, além de acreditar que através deles a música jovem ficaria mais próxima de uma “configuração de vanguarda”. Como já foi dito, desde 1966 discutia-se no país uma música que pudesse atrair os jovens e que tivesse qualidade. Nesse quadro, podemos dizer que o produtor da Philips vislumbrou nos Mutantes essa possibilidade de criação e inovação.

A Philips era a gravadora que detinha o grande *cast* da MPB na época e contratava desde os artistas mais comerciais até os mais “vanguardistas”. Isso se explica porque antes da consolidação plena da indústria fonográfica nos anos 70, as gravadoras não estavam totalmente racionalizadas em suas escolhas e apostavam no que elas achavam que daria certo, pois o mercado fonográfico ainda não estava plenamente segmentado. As palavras do produtor Manoel Barenbein são reveladoras dessa aposta, assim como do caráter ainda “amador” das gravadoras: “Os Mutantes entraram no estúdio para gravar o LP deles [...]”. “Panis et Circenses”, depois de pronta, foi incluída às pressas no LP *Tropicália*, antes que saísse o primeiro LP dos Mutantes, no início de 1968”³⁰. Esse primeiro LP não vendeu mais do que dez mil cópias, no entanto, os Mutantes poderiam vender a longo prazo, porque apresentavam elementos em sua música que o produtor considerava “comerciais”: bom humor e descontração. Ou seja, mesmo que o primeiro LP não tenha chegado a altos índices de vendas ainda havia a esperança da gravadora em investir naquele produto novo. Além do mais, Barenbein diz que gostaria de introduzir na música popular brasileira um aspecto mais “universal”. Então, esse desejo vinculava-se perfeitamente às mudanças possibilitadas pela estética tropicalista, quando a *performance* dos Mutantes encontrou um campo propício de atuação. Assim, o produtor recorreu ao presidente da Philips para demonstrar que um novo segmento estava surgindo na música popular brasileira através dos Mutantes e, por isso, a gravadora deveria se adiantar em contratá-los para gravar o primeiro álbum, já que considerava o grupo como um “produto” que iria “funcionar”; de acordo com ele os garotos teriam “futuro” (CALADO, 1995, p. 102). E a respeito desse primeiro LP (*Os Mutantes*) os jornais notificaram: “Os Mutantes e os Beat Boys em dois discos que confirmam seu bom

³⁰ Cf. PAPPON, 1987, p.68.

domínio da música jovem [...] O primeiro LP dos **Mutantes** está muito bom” (OS MUTANTES..., 1968b, p. 19). “[...] **Os Mutantes** - O som eletrificante e a vocalização extraordinária do melhor conjunto jovem do momento [...]”³¹.

Os Mutantes trouxeram para o cenário mais conservador da música popular a ironia, o bom humor e o deboche, que tanto detectavam raízes na tradição da música popular brasileira (basta lembrarmos nomes como Noel Rosa e Lamartine Babo) quanto no Rock’n’Roll anglo-americano do período. Além disso, e ao contrário do rock tupiniquim produzido na época, as inovações trazidas pelo grupo jovem, proveniente das garagens do bairro paulistano da Pompéia, demonstram certas peculiaridades sonoras. Segundo declarou Arnaldo, a prioridade na hora de fazer música consiste na pesquisa de sons: “a pesquisa de sons é muito importante. Vale tanto ou mais que letras e melodias”. Já para Sérgio Dias, “queremos dizer tudo em nossa música, dizer no tema e no som. Nosso desejo é figurar cada som; os ruídos; as vozes; o canto de um pássaro”. E para Rita Lee: “nossos temas? O mundo em volta de nós, um dia de sol em plena rua, um sorriso, muito amor nas pessoas, banca de jornais, gente”. Portanto, não importava apenas o conteúdo das letras – bastante significativo à canção de protesto -, porém, a possibilidade da descoberta de novas formas musicais. E isso denota uma diferença substancial para entendermos o motivo pelo qual a tentativa de enquadrar os Mutantes na Jovem Guarda não se realizou. Isto é, o trio, como analisaremos, insere-se numa outra vertente musical, cujas preocupações estão para além da melodia. Segundo Sérgio Dias, “em nossas mãos, a guitarra não produz apenas sons metálicos, irritantes. Levamos muito a sério os arranjos de nossas músicas” (ELES..., 1968, p. 12).

Conforme podemos constatar, essas falas postulam um comprometimento em investir na pesquisa musical em busca de novas sonoridades, colocando-se como um indicativo da maturidade que a canção popular passa a assumir. Contudo, para pensarmos a especificidade do grupo em relação à música jovem produzida até então no país, é preciso observar a mudança comportamental possibilitada pela Jovem Guarda e que depois foi radicalizada pela estética tropicalista.

Com o iê-iê-iê, o código da mensagem veiculou-se a um público mais jovem (adolescente). Além disso, o figurino de seus integrantes em nada tinha em comum com as roupas utilizadas pelo *mainstream* da MPB: jaquetas de couro, cabelos compridos, calças jeans, mini-saias e botas, compunham o “visual”. Embora o rock tenha aparecido no Brasil a

³¹ Cf. **Jornal da Tarde**, 1968, p.17.

partir do grande sucesso comercial de Celly e Tony Campello³² em 1959 (ano da eclosão da Bossa Nova), suas músicas apresentavam uma “temática lírica”, bastante diferente do Rock and Roll norte-americano de Chuck Berry, Little Richard, Jerry Lee Lewis, os quais concebiam a música como uma via mais contestatória às normas e poder vigentes na sociedade da sua época, imprimindo ao gênero um caráter erotizado, de conteúdo racial e agressivo. No Brasil, ele ainda era apenas um ritmo dançante, e dentre os seus primeiros representantes, os quais circulavam em torno de Carlos Imperial, podemos citar: Cleide, Rosemary, Ed Wilson, Renato e seus Blue Caps, Eduardo Araújo, Prini Lorez, Ronnie Cord, Golden, The Jet Blacks, Os Incríveis, The Jordans (PAIANO, 1994, p. 110-15).

Já a “turma” da Jovem Guarda, teria assimilado esse significado social do rock norte-americano. Conforme sugere a análise de Enor Paiano (1994, p.116): “com a nova turma o inconformismo do rock americano original chega pela primeira vez ao Brasil em estado bruto”. Essa afirmação deve ser repensada, pois, embora houvesse certa agressividade na estética “juventude transviada” assumida pela Jovem Guarda, ela não foi capaz de ultrapassar os limites impostos pela sociedade, tampouco, criar um estilo próprio, não padronizado. Além do mais, não propunham romper com as normas vigentes tal como o rock norte-americano de Jerry Lee Lewis, Little Richard e Chuck Berry. Por serem provenientes da “classe subalterna”, a grande questão para os integrantes da Jovem Guarda estava em ganhar dinheiro para poder exibir os carros, motocicletas e as roupas “transadas” a fim de impressionar as garotas. As palavras de Erasmo Carlos à revista *O Rock e Eu* (1976, p. 23) são reveladoras disso:

[...] Com ‘Festa de Arromba’ aconteceu o estouro. Começou o programa ‘Jovem Guarda’ (que ia se chamar Festa de Arromba), para nós uma brincadeira, uma coisa maluca. Não estávamos preparados culturalmente para aquilo. Ainda mais quando começaram a industrializar a Jovem Guarda toda. Eu com 23 anos, ganhando mil cruzeiros por mês. Meu primeiro Volks foi à vista [...]. Tudo que não tive, quis compensar de repente, 30 secretárias, uma roupa caríssima para cada programa, mulheres e carros. [...] Via que as mães, no auditório, não iam só levar os filhinhos para nos ver. Elas tinham interesse sexual pela gente. [...] É meio ridículo dizer, mas bastava estalar os dedos e caíam mulheres. [...] Psicólogos começaram nos entrevistar, mas minha cultura não chegava para isso: só tinha o ginásio. Então, avacalhamos: se perguntavam sobre Sartre, a gente respondia que devia ser um jogador de futebol. Sobre o Vietnã, a gente perguntava de volta: ‘Ué, mas tem guerra lá?’.

³²Vale acrescentar que o incipiente “mercado” do rock já dava seus passos em 1959, (época em que a historiografia oficial relata e exalta o “invento” de João Gilberto), com o programa *Tony e Celly em Hi-Fi*, transmitido pela TV Record. Além disso, já havia os programas *Hoje é Dia de Rock*, na rádio carioca Mayrink Veiga e o programa *Clube do Rock* apresentado por Carlos Imperial na TV Continental.

Ainda que tenha havido por parte dos integrantes da Jovem Guarda uma apropriação seletiva do comportamento do rock norte-americano, ligando-se mais no estereótipo do que propriamente no conteúdo, talvez, por isso mesmo, não houve por parte dela uma inserção política no debate cultural da época. No entanto, essa “turma” deu lugar as primeiras “manifestações” de “sucesso” desse novo gênero no mercado brasileiro (DIAS, 2000, p. 55); e também divulgou e popularizou a utilização de um novo instrumento no universo da música popular brasileira: a guitarra elétrica³³. Instrumento, aliás, muito utilizado pelos tropicalistas, e mais especificamente pelos Mutantes. Com isso, não estamos afirmando que a Jovem Guarda foi a responsável pelo fato de Caetano Veloso e Gilberto Gil quererem colocar novos elementos em suas canções e conseqüentemente modificar os caminhos da música popular brasileira. Todavia, as declarações feitas por Caetano demonstram que ele percebeu aspectos interessantes no iê-iê-iê, os quais poderiam contribuir à mudança de alguns elementos da música popular. Diz ele: “era um tipo de poesia (a Jovem Guarda) que inconscientemente surgia, ali, mais forte do que o que a gente estava pensando na área que hoje se chama música popular brasileira”³⁴.

A Jovem Guarda, contudo, ficou restrita a um rock pasteurizado e despolitizado; os seus integrantes não apresentavam capital cultural que possibilitasse uma incursão mais ativa das suas músicas no Brasil dos anos 60 e, por isso, foram desvalorizados dentro do tenso campo da MPB que se instituía. Porém, a “rebeldia inocente” revelada nas suas canções, assim como o visual incorporado por eles, foram elementos fundamentais ao Tropicalismo. Esse movimento, como veremos ao longo deste trabalho, trouxe à música popular os elementos que o *mainstream* da MPB desvalorizou na Jovem Guarda; e assim, deslocou o novo material rejeitado pelos músicos e artistas engajados para o cenário principal de realização e debate das músicas naquele momento: os Festivais. Dito de outra forma, a inserção do iê-iê-iê no cenário musical dos anos 60 através do programa *Jovem Guarda*, não conseguiu ocupar outros espaços dentro do ambiente musical além dos programas seriados, colocando-se à margem do hegemônico campo de atuação da canção engajada (os Festivais). Já os tropicalistas, mesmo criticados tanto pela direita como pela esquerda, ocupam esses espaços de uma maneira mais ampla, conseguindo modificar certas características

³³A introdução de guitarras na música popular brasileira já pode ser observada em algumas gravações dos anos 50. No entanto, para a memória social, a grande aparição desse instrumento ocorreu nos anos 60, época na qual as questões de cunho ideológico estavam mais acirradas. Nesse sentido, as guitarras passaram a assumir uma importância maior ao serem utilizadas nas músicas, uma vez que eram vistas como símbolo do imperialismo. Por isso, gerou tanta polêmica à “escuta ideológica” dos anos de 1960.

³⁴CHEDIAK, 1997, p. 20.

predominantes na música popular brasileira. É fato que embora a Jovem Guarda tenha realizado algumas modificações comportamentais, não propuseram nenhuma mudança sonora. Como reconheceu Erasmo Carlos:

Hoje eu vejo... tem críticos, ouvi outro dia na tevê, que dizem que a Jovem Guarda não inovou nada musicalmente. Eu concordo com eles. Musicalmente, não, talvez não. Mas modificou em termos de comportamento, cabelo grande, roupa mais descontraída e tal. Antes não tinha disso aqui, não.³⁵

Enquanto os integrantes do iê-iê-iê são considerados a *versão* brasileira da *beatlemania* (ou seja, os Beatles do início da década de 60), os Mutantes podem ser vistos como a *representação* brasileira daquilo que os Beatles pós *Sgt. Pepper* propuseram internacionalmente.

No que se refere ao rock anglo-americano também estavam ocorrendo mudanças fundamentais. Os Beatles, com a gravação do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band* (1967), superam as dicotomias existentes na música entre o oriente e o ocidente, o erudito e o popular, o arcaico e o moderno, utilizando elementos provenientes tanto das vanguardas musicais eruditas do século XX quanto do universo da cultura de massa. Segundo o historiador José Adriano Fenerick e o pesquisador Carlos Eduardo Marquioni (2008) esse álbum:

[...] propõe o experimental e não a repetição de experiências; propõe novas formas musicais e não a reprodução industrial de fórmulas de sucesso; propõe a saudável ruptura entre o ocidente e o oriente, a ruptura entre a alta cultura e a cultura popular (ou cultura pop), entre o som e o ruído, entre a cítara e a guitarra elétrica.

Como atesta Paul Friedlander (2002), os Beatles modificaram os caminhos do rock. E essas mudanças são perceptíveis a partir de 1965 com a gravação do álbum *Rubber Soul*. Nesse LP já se observam algumas experimentações sonoras. Contudo, será com o já citado *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* que as inovações atingem o seu auge. Portanto, esse álbum constitui-se em uma colagem na qual cada canção exprime, seja na sua forma ou no conteúdo, preocupações artísticas e sociais da época. Assim, ao explorarem a criatividade e levarem o experimentalismo a níveis antes nunca sonhados no campo da canção popular, os Beatles contribuíram para o amadurecimento do rock, trazendo a esse gênero musical algumas complexidades harmônicas, rítmicas e, principalmente timbrísticas, expressando o ambiente

³⁵Cf. BAHIANA, 1980, p. 79.

contracultural da época.

Além disso, *Sgt. Pepper* seria uma “síntese das possibilidades criativas da relação entre tecnologia e arte” (FENERICK; MARQUIONI, 2008), ou seja, sem as condições tecnológicas para a gravação desse álbum, seriam impossíveis as muitas inovações presentes. E sob o viés da indústria fonográfica, com a adoção do LP o *trabalho de autor* passa a ter outra relação com o de *obra*, isto é, temos a passagem e a consolidação do compositor/intérprete, em que todos os compositores podem se tornar os intérpretes de suas canções. E segundo Fenerick e Marquioni (2008), isso rompe com a estratégia anterior mantida pela indústria fonográfica de divulgar e promover apenas os *singles*, quando uma ou duas músicas se tornavam sucesso. Essa possibilidade aberta com os Beatles transformou o significado do rock e da canção popular: “a possibilidade de o Rock’n’Roll transformar-se em algo que fosse além de um mero produto a ser vendido para um público jovem estava aberta” (FENERICK; MARQUIONI, 2008). Nessa perspectiva, eles exploraram os limites da produção musical, realizando obras de alto valor cultural sob a batuta da indústria fonográfica. E o sucesso comercial dos *Fab Four* foi tão estrondoso, que provocou um choque na cultura ocidental: “os cabelos cresceram até os ombros, e além, e novas questões culturais e políticas foram colocadas”, possibilitando ao Rock and Roll um status de obra de arte (FRIEDLANDER, 2002, p. 118-149).

O impacto trazido pelos Beatles aos novos caminhos da música popular brasileira é uma questão que deve ser verificada com atenção. Para Caetano, eles apresentavam um “design de modernidade”. Nas palavras de Gilberto Gil, os Beatles foram a “primeira grande influência”³⁶, e continua:

[...] quase puseram em liquidação todos os valores sedimentados da cultura musical internacional anterior. Eles procuraram colocar tudo no mesmo nível – o primitivismo dos ritmos latino-americanos ou africanos em relação ao grande desenvolvimento musical de um Beethoven [...]. Eles pegam essas coisas todas e colocam numa bandeja só, num único plano de discussão.³⁷

E Sérgio Dias dirá:

Ouvia os Jet Blacks e os Jordans, mas depois que ouvi os estrangeiros foi uma loucura. [...] Foi com os Beatles que aprendi a cantar [...]. Cortei franjinha igual a eles, no mesmo dia. Os Beatles foram meu desbunde

³⁶ De acordo com Gilberto Gil (1992, p. 24), os Beatles foram “[...] a grande referência como novidade. Rubber Soul, Revolver e Sgt. Pepper’s [...] foram marcantes” para eles, e “proporcionaram toda essa convulsão”.

³⁷ Cf. PAIANO, 1994, p. 147.

musical. Eles me mostraram que eu só transava com coisa muito restrita no twist [...]. Os Beatles me mostraram as harmonizações da música, suas cores.³⁸

Não é acrescentar nada de novo dizer que o rock produzido pelos Mutantes, pelo menos até a gravação do LP *Jardim Elétrico* (1971), teve como linha condutora as inovações trazidas pelos Beatles pós *Sgt. Pepper*. No entanto, para Cláudio César Baptista, irmão de Sérgio e Arnaldo (considerado o “quarto Mutante”): “a influência dos Beatles existe, mas é pequena: o resto é pesquisa nova num caminho que os Beatles abandonaram”³⁹. Segundo Arnaldo Baptista, o sentido rítmico do grupo paulista veio do grupo de Liverpool; todavia, Arnaldo ressalta uma peculiaridade: “eles não tinham mulher no conjunto [...]. Que às vezes a gente, um conjunto de meninos ficava aquilo é amplificador, aquilo é contrabaixo. A Rita trazia um lado de roupas, de theremins, instrumento maluco. E era interessante esse lado colorido, circense”⁴⁰. De acordo com o maestro Júlio Medaglia, referindo-se ao segundo álbum (*Mutantes*) lançado pelo grupo em 1969:

‘Uma boa maneira de fazer a revolução é subverter a linguagem’. Depois da pronunciada frase [...] desse tipo, os Beatles lançaram um LP, ainda mais clássico e musical, enquanto os Mutantes, levando tudo na base do humor e da gozação, lançam uma bomba criativa e desmistificadora, mais eficiente na destruição dos conceitos tradicionais do som musical [...]. Os Mutantes na vanguarda da música brasileira atual (MEDAGLIA, 1969, p. 68).

Portanto, ao contrário do Rock and Roll produzido pela Jovem Guarda os Mutantes deslocaram o lugar social do rock, trazendo ao gênero um novo status dada a sua ligação com a MPB (através do Tropicalismo). Já o rock pastichizado e despolitizado da Jovem Guarda não conseguiu acompanhar a inovação sonora iniciada com os Beatles; eles estavam mais ligados ao pop-rock do início da década de 60 do que ao rock consolidado com os experimentalismos dos Beatles. Além do mais, podemos dizer que a Jovem Guarda não conseguiu incorporar o contexto social, balizado pela contracultura, do rock da época, e isso explica, em parte, o declínio do programa *Jovem Guarda* e a mudança na trajetória de Roberto Carlos para um estilo de música romântica. Já os Mutantes, se desvencilharam desse “pop doçura”, assimilando e ressignificando o rock internacional à luz da cultura brasileira. Ainda que eles tenham iniciado a sua carreira fazendo a “cópia” dos Beatles de início dos anos 60,

³⁸ Cf. MUTANTES..., 1973, p. 17.

³⁹ Cf. MUTANTES..., 1969, p. 61.

⁴⁰ BAPTISTA, Arnaldo. Entrevista concedida ao Canal Brasil num documentário sobre Arnaldo Baptista. Disponível em DVD numa coletânea sobre os Mutantes com três DVDs, obtida na Galeria do Rock em São Paulo.

eles conseguiram assimilar a mudança sonora ocorrida no conjunto a partir de 65. Desse modo, realizaram uma paródia crítica e bem humorada dos Beatles, sublinhando nas suas canções os elementos da nossa tradição musical. De acordo com Medaglia: “[...] Três jovens brasileiros, com a média de vinte anos de idade, [...] conseguem, através do humor e da total desmistificação, ampliar efetivamente os limites da música [...]” (MEDAGLIA, 1969, p. 61). Nessa direção, podemos afirmar que grande parte da produção sonora dos Mutantes está vinculada à *paródia* em detrimento do *pastiche* musical da Jovem Guarda. E entendemos esses conceitos pela definição postulada por Fredric Jameson (2006, p. 23) que considera a paródia e o pastiche como uma imitação de um estilo peculiar, “uma máscara estilística”; no entanto, o pastiche não apresenta o conteúdo satírico, é desprovido do riso, não tem “aquele sentimento ainda latente de que existe algo *normal*, em comparação com o qual aquilo que é imitado é cômico. O pastiche é a paródia pálida, a paródia que perdeu o seu senso de humor”.

E abusando da paródia os Mutantes contribuíram para ressignificação da música popular. Entretanto, isso só se legitimou após a ligação deles com Gilberto Gil. Como descrito numa entrevista com Rita Lee: “antes, música popular brasileira não era nada, não se sentia atraída. Só depois de ‘Domingo no Parque’, de Gil, só depois de ‘Alegria, Alegria’, de Caetano Veloso: ‘ai então, a nossa música ficou bacana’” (MAGALHÃES, 1968c, p. 11). Como constatou o jornalista, Rita, junto a Arnaldo e Sérgio, “foram aos poucos gostando das músicas de Gil e Veloso [...]. Houve uma espécie de comércio entre eles, acabaram juntos e partiram para novas experiências de sons” (MAGALHÃES, 1968c, p. 11). Nessa condição, sem a ligação dos Mutantes a Gilberto Gil certamente seria impossível ao grupo adentrar no cenário da MPB. Segundo Carlos Calado, dos três integrantes Rita Lee era a mais familiarizada com as músicas produzidas no país; desse modo, cabia a ela fazer com que Arnaldo e Sérgio aceitassem a música brasileira, pois, “do Brasil os irmãos Baptista não gostavam de quase nada. Mesmo assim, os dois foram perspicazes a ponto de perceberem que uma nova porta estava se abrindo para os Mutantes” (CALADO, 1995, p. 94). Mediante as declarações do trio logo no início deste texto podemos afirmar que a grande questão não estava no fato da música ser brasileira ou não, porém, eles estavam preocupados com a pesquisa sonora, estivesse ela em Liverpool ou no Recife, por exemplo. O que estava em jogo era a perspectiva de uma inovação musical no Brasil, tal como a que se formatava na Inglaterra com os Beatles; e a legitimação desse sentimento de mudança, para os Mutantes, encontrou subsídios na vanguarda erudita (via Rogério Duprat) e na MPB (via Gilberto Gil), como poderemos analisar no próximo capítulo com mais precisão.

O experimentalismo musical presente nas canções dos Mutantes pré-71, bem como as

diversas referências assimiladas e recodificadas pelo grupo, é uma questão central para buscarmos a sua especificidade numa época em que a música popular brasileira estava assumindo outras dimensões e o mercado musical dando cada vez mais o tom (literalmente falando) numa espécie de “segunda ditadura”. Desse modo, para uma análise profícua da trajetória dos Mutantes, devemos considerar os vários aspectos da produção musical formatada nas décadas de 1960 e 1970 sem, contudo, ignorar que a formação desse campo esteve associada com a legitimação da Indústria Cultural, a qual não esteve alheia a nenhuma “tendência” e/ou “corrente” constituída nesses anos. A única diferença é que ela atuou de maneiras diferentes ao ocupar maiores espaços.

Tal constatação é interessante, pois, o debate instituído no cenário da música popular brasileira nos anos 60, gerou entre a crítica especializada no assunto análises dicotômicas através das seguintes categorias: forma x conteúdo, nacional x internacional, nacionalistas x vanguardistas. Essas oposições que se colocavam, muitas vezes simplificadora do processo (no qual deve se levar em conta tanto a reorganização da indústria fonográfica quanto do que se convencionou chamar de MPB) deve ser (re) vista com atenção, pois há muitas características que se interpenetram. Como explicita o historiador Marcos Napolitano (2001, p.137):

As duas posições (“nacionalistas” x “vanguardistas”) convergiam para a indústria cultural, no sentido de acreditar na possibilidade de uma inserção ativa do artista nas suas estruturas. O processo de reorganização estrutural da indústria fonográfica e do público consumidor, que se consolidaria entre 1966 e 1968, acabou estimulando ainda mais esta perspectiva. A crescente demanda da indústria – em busca de novas obras, gêneros e artistas –, as redefinições do perfil da recepção e consumo musicais e a busca de novos paradigmas criativos para retomar a ‘ofensiva’ da MPB diante do rock nacional e internacional concentraram-se num conjunto de eventos que acabaram, por isso mesmo, superdimensionados: os festivais da canção.

Podemos dizer que o vínculo indissociável entre canção e mercado, que marca todo o processo de constituição da MPB renovada, permitiu até certo ponto realizar a busca por “novos paradigmas criativos”. Esse quadro se transforma na década de 70, quando a indústria fonográfica se consolida. E nessas circunstâncias, os Mutantes modificam o modo de composição das suas canções e o espaço social de seus shows, desligando-se do hegemônico campo da MPB, que também tem as suas características redefinidas, dadas as circunstâncias sócio-históricas.

1.1.1 Anos 70: a cena mutante

Como demonstra Fenerick (2004, p. 157), “no referente à música popular pode-se dizer que a década de 1970 teve seu início, no Brasil, em 1968, mais precisamente após a promulgação do AI-5”. Na mesma perspectiva, Napolitano (2005, p. 125) localiza essa década entre 1968 e 1982, ou seja, inicia-se com o ato institucional nº 5 e “termina com a consolidação do processo de abertura do regime militar, que, por coincidência ou não, marca o fim de um tipo de audiência musical e o começo de uma outra, mais jovem e ligada ao rock e ao pop brasileiros”, o qual poderíamos acrescentar, teve os seus primeiros ecos em meados da década de 60⁴¹ com a Jovem Guarda e depois foi adquirindo novas cores com os Mutantes e o Movimento Tropicalista. Já Maria Rita Kehl (2005, p. 31-32) observa que houve no Brasil “duas décadas de 1970”, uma que se iniciou com o AI-5, em 13 de dezembro de 1968 e “encerrou precocemente nossa promissora década de 1960”, pois, castrou a grande efervescência cultural, “fechou o Congresso, prendeu as lideranças estudantis reunidas em Ibiúna, fez muita gente sair às pressas do país; autorizou prisões sem julgamento e facilitou que muitos assassinatos fossem abafados”. E uma outra, no começo dos anos 70, que marca a consolidação da televisão no Brasil⁴². Já a segunda metade dessa década, trouxe importantes mudanças no que diz respeito ao comportamento, ao modo de vida, principalmente dos jovens da classe média urbana e universitários. Para a autora, as manifestações estudantis que ocorreram na Europa e nos EUA, no fim da década de 60, chegaram “com certo atraso aqui”. Todavia, no que se refere à mudança comportamental dos jovens, especificamente aquelas ligadas ao movimento da contracultura, essa noção de “atraso” ou “cópia” deve ser vista com atenção.

A atitude dos Mutantes é um exemplo de que a idéia de “atraso”, nesses moldes, deve ser repensada. Já em fins da década de 60 o comportamento político e estético do grupo anunciou a tendência que se legitimou nos anos 70, aquilo que ficou conhecido como a *geração do desbunde*. Isso não se coloca, no entanto, como uma evidência do caráter *avant-garde* do grupo, mas, simplesmente a confirmação de que eles (junto com os tropicalistas), antes de estarem somente copiando os modismos das matrizes européias e norte-americanas

⁴¹ Embora o rock tenha aparecido no Brasil em 1959, como descrevemos na primeira parte desse capítulo, ele entra nos debates da cena musical brasileira em meados da década de 1960 e se consolida nos anos de 1980.

⁴² Como descreve Maria Rita Kehl, (2005, p. 32) temos a consolidação da TV Globo e surge a televisão colorida, “que as famílias compravam à prestação para ver o *Fantástico*, primeiro programa gravado em cores, e o videotape, que possibilitou a unificação da programação”.

seriam, eles mesmos, a representação no Brasil de manifestações políticas e culturais que estavam se disseminando em outras partes do mundo. A análise do poeta e antropólogo Antônio Risério (2005, p. 26) nos ajuda a confirmar esse argumento, ao dizer que:

[...] é uma tolice afirmar, [...], que a contracultura foi um subproduto alucinado do fechamento do horizonte político pela ditadura militar. A contracultura foi um movimento internacional que teve a sua ramificação brasileira. [...] A contracultura se expandiu no Brasil não *por causa*, mas *apesar da* ditadura. Equacionar contracultura e ditadura é abolir o fato de que o underground foi um fenômeno universal, brotando sob os regimes políticos mais dessemelhantes – e não podemos responsabilizar o general [...] Médici pelo florescimento da contracultura na Califórnia ou em Amsterdã.

Portanto, balizados pelo movimento contracultural da época, os Mutantes estão na cena musical de início dos anos 70 vivendo plenamente o sonho hippie, enquanto os grandes nomes da MPB estavam exilados. Ainda que não conscientes do significado desse movimento, eles certamente aclimataram esse modo de viver na sociedade brasileira.

A prisão de Caetano e Gil (15 dias após a decretação do AI-5 em 13 de dezembro de 1968), e o posterior exílio em Londres desmobilizou o Movimento Tropicalista. Nesse sentido, se em 1967 os Mutantes foram *underground* para o público e grande parte dos músicos participantes dos festivais, a partir de 1968 esse quadro se modificou, porém, ainda mantendo as muitas divergências de opiniões. Se antes o público bem como alguns músicos eram críticos ao tropicalismo, tudo indica que no IV Festival da TV Record de 1968 ele se consolida enquanto uma “moda musical”, colocando-se como uma fórmula de sucesso para atingir notoriedade nessa competição.



Foto4.Contracultura⁴³.Fonte:
www.arnaldobaptista.com.br

⁴³ Essa foto, de início da década de 70, é exemplificativa para percebermos a ligação dos Mutantes aos preceitos da contracultura. Arnaldo (sentado no carro), de cabelos longos, veste-se como um hippie assim como Rita; Já Sérgio, vestido de Super-Homem em cima do carro, associa-se à Art-Pop norte americana.

Conforme publicado pela imprensa, esse festival constituiu-se num “festival de fantasias”, as quais chamaram mais atenção do que as músicas propriamente ditas. “Havia de chinês, beduíno, Chacrinha, fada, bandeirante, cossaco, até de padre” (MÚSICA?..., 1968, p. 14). E como observou a chefe de torcida Telé Cardim, “foi uma imitação em massa do tropicalismo. Ninguém quis reconhecer as inovações dos baianos, e agora todos procuram imitá-los [...]. Mas imitam mal”⁴⁴.

Já o “Tropicalismo” dos Mutantes parecia não agradar a corrente principal da MPB, ao contrário da imagem de Gil e Caetano que, no pós 68, em muito devido ao exílio, passaram a ser aceitos e respeitados nesse campo. Como acentuou Prado sobre a constante impopularidade do grupo,

Em 68, após serem classificados com a música ‘Caminhante Noturno’, foram surpreendidos por um manifesto à direção da emissora, encabeçado pelos compositores Sidney Miller [...] e César Costa Filho, no qual declaravam sua ‘repulsa’ por participarem de um festival (PRADO, 1986).

Por outro lado, de acordo com as palavras do jornalista Adones de Oliveira, percebemos a variedade de opiniões:

[...] Os Mutantes, um sucesso. Rita Lee, Ronaldo (sic) e Arnaldo, ‘Os Mutantes’ revelaram-se no Rio com sua música ‘Caminhante Noturno’. São em torno deles, e de Caetano Veloso, naturalmente, que há mais curiosidade. Hoje, final da parte nacional do certame, a música deles estará certamente entre as vencedoras (OLIVEIRA, 1968, p. 05).

Podemos dizer que os Mutantes estavam na “encruzilhada” das vaias e aplausos; havia, portanto, divergências gritantes (literalmente) entre as opiniões. No 3º FIC (Festival Internacional da Canção, realizado pela TV Globo), mesmo repudiados por alguns músicos, os Mutantes obtiveram com “Caminhante Noturno” a sexta colocação pelo juri especial, além de acompanharem Caetano Veloso em “É Proibido Proibir”, destacando-se como a “grande surpresa da noite”⁴⁵. O descontentamento do público em relação à classificação não foi por repúdio, pelo menos como exposto pela imprensa: “[...] o público vaiou muito também, a classificação da música ‘Caminhante Noturno’, dos Mutantes, ela merecia mais do que o sexto lugar [...]” (NOITE..., 1968, p. 01). Segundo o jornalista João Magalhães (1968d, p. 33)

⁴⁴ Cf. MÚSICA?..., 1968, p. 14.

⁴⁵ Como publicou o jornal **O Estado de São Paulo** (1968, p.07): “A grande surpresa da noite foram os Mutantes, cuja música, ‘Caminhante Noturno’, provocou aplausos demorados de toda a assistência, o que nem os próprios compositores esperavam [...]. Os meninos do grupo saíram quase sem fala de emoção”.

“[...] duas outras (músicas) teriam chances de aparecer em primeiro lugar, com um bom critério de julgamento: ‘Andança’, de Danilo Caymmi, e ‘Caminhante Noturno’, dos Mutantes [...]”. De acordo com os jurados, “Caminhante Noturno” é uma “música pra fente”, e para João Magalhães (1968e,p. 14) “é sobretudo uma música séria e de pesquisa: a pesquisa que os Mutantes vêm fazendo há algum tempo”.

Já no IV Festival da TV Record⁴⁶, junto a Tom Zé, os Mutantes foram considerados a maior novidade ao defenderam as músicas “Dois Mil e Um” e “Dom Quixote” (que aliás foi censurada tendo alguns versos alterados⁴⁷).

Foto 5. Os Mutantes no IV Festival da TV Record, 18/11/1968, com roupas brancas e a maquiagem prateada no rosto⁴⁸. Fonte: www.ritalee.com



De acordo com a crítica, na canção “Dois Mil e Um” “a ligação entre o novo e o velho, é imperfeita. Assim mesmo, ‘2001’ agrada pela originalidade”. “Dom Quixote”, foi analisada do seguinte modo: “[...] No ritmo dos versos de Rita e no bom humor do arranjo do maestro Rogério Duprat, está a força dessa música. A crítica é muito bem colocada. *Dom Quixote*, agora, não precisa mais lutar com armadura e espada. Por quê? Ora, a televisão está aí mesmo” (QUEM..., 1968,p. 29). E no que diz respeito ao aspecto visual, tão característico

⁴⁶ É válido acrescentar o caráter repressor assumido pela polícia no IV Festival da TV Record, em novembro de 1968, menos de um mês antes da promulgação do AI-5: “[...] Qualquer um que vaiava ou fazia algum comentário mesmo engraçado, a polícia convidava a se retirar”. Cf. **Jornal da Tarde**, 19/11/1968, p. 14.

⁴⁷ Os versos censurados na letra de Dom Quixote foram “Armadura e espada a girar”, que para o Coronel Aloyalo, referia-se a uma crítica ao exército brasileiro. Rita Lee argumentava: “Não e não. A espada é de Dom Quixote mesmo”. Assim, trocaram a palavra espada por lança. Além disso, o coronel acentuou que nos versos “Bem devagar/ Dia há de chegar/ E a vida há de parar/ Para o Sancho descer/ Pro Quixote vencer”, “deixam transparecer que existe uma revolução para derrubar o governo”. Cf. MAGALHÃES (1868a, p. 08).

⁴⁸ Além disso, podemos ver Rita Lee tocando o theremin.

do grupo, a imprensa ressaltou: “Túnicas brancas, maquiagem prateada nos rostos. Vaiados e aplaudidos, os Mutantes e sua música *2001* ficaram em primeiro lugar na votação do júri especial [...] e em último na votação dos juristas populares” (OS MUTANTES..., 1968a,p. 01).

Na canção “Dom Quixote”, eles também abusaram da criatividade visual: Rita vestida de Dulcinéia, Arnaldo colocou uma armadura prateada de cavaleiro e Sérgio se vestiu de Chacrinha, “com direito a buzina e outros apetrechos, emprestados pelo próprio apresentador”. Como declarou Rita Lee à revista *O Rock e Eu* (1975, p. 22):

Eu de Theremin (sic) na mão, vestida de Dulcinéia, cantando ‘Dom Quixote’. E daí pro (sic) FIC, cantando ‘Caminhante Noturno’ com roupa de noiva grávida, Arnaldo, de Cavaleiro da Idade Média, Sérgio de toureiro. Teve até abaixo assinado pra gente cair fora. Depois de proibirem o ‘É proibido Proibir’, parece que o único jeito de balançar tudo, era fazer o que estávamos fazendo. Era divino, maravilhoso.

Isso indica que mesmo tendo atingido certa projeção no cenário da MPB, a popularidade do grupo tinha seus limites, ou seja, não era hegemônica como afirmamos no início do texto. Contudo, os Mutantes se surpreenderam por terem ficado em último lugar na preferência do júri popular, embora estivessem certos da classificação. Eles obtiveram a nota mais baixa, 47 pontos.⁴⁹

Foto 6. Os Mutantes junto a Gilberto Gil no IV Festival da TV Record em 1968 defendendo *Dois Mil e Um*⁵⁰
Fonte: www.2uol.com.br/ritalee/fotos/008.htm

De qualquer modo, o IV Festival de Música Popular Brasileira da TV Record demonstrou que a proposta Tropicalista tinha alcançado a sua glória, parecia que “os tropicalistas tinham tomado o poder no país da MPB” (CALADO, 1997, p.241).



⁴⁹ Cf. **Jornal da Tarde**, 19/11/1968, p.14.

⁵⁰ Rita com o bandeiro na mão em frente ao Theremin, usa um vestido e uma espécie de coroa na cabeça, ambos de plástico. Arnaldo, ao seu lado, usa uma bata e Sérgio também está vestido com uma roupa de plástico, demonstrando o lado futurista da canção. Gil, acompanhando o grupo com a sanfona, investiu num figurino colorido. Ao seu lado, no violão, está Liminha.

Carlos Calado (1997, p. 241-242) descreve que das 18 canções apresentadas, umas 10 utilizavam guitarras elétricas em seus arranjos, porém, sem nenhuma inovação estilística; como publicou o jornal carioca *Última Hora*, “uma imitação barata do chamado movimento tropicalista lançado pelos baianos”⁵¹. O tropicalista que mais brilhou nesse festival foi Tom Zé (também bastante performático), com a canção “São São Paulo, Meu Amor”, levando o 1º lugar na decisão do júri especial e a 5ª colocação na decisão do júri popular. Já os Mutantes obtiveram a 4ª colocação na decisão do júri especial.

Foto 7. Programa Divino Maravilhoso⁵².



Fonte: <http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/index.php>

Dessa maneira, podemos dizer que no ano de 1968 os tropicalistas ocuparam, até determinado momento, os vários canais de divulgação, inclusive, com o Programa *Divino Maravilhoso* exibido pela TV Tupi. Esse programa, produzido por Fernando Faro e Antônio Abujamra, de acordo com o jornalista João Magalhães (1968b, p.15) foi “[...] um show de sons, de plástico e de entusiasmo. Caetano, Gil, Os Mutantes, Jorge Ben, Gal Costa, e o conjunto Os Bichos provaram que eles estão certos naquilo que pensam e entendem a respeito da música [...]”. Contudo, o programa também foi considerado a expressão de uma grande “anarquia”, na qual não havia como o público ficar indiferente.

O jornal *Folha de São Paulo* assim descreveu o programa:

⁵¹ Cf. CALADO, 1997, p. 242.

⁵² *Happening* tropicalista no programa Divino Maravilhoso. Da esquerda para a direita: Tom Zé, Gal Costa, Gilberto Gil, Sérgio Dias, Arnaldo Baptista, Rita Lee.

No começo aparece Caetano, de blusa militar aberta sobre o torso nu e o cabelo penteado. Senta-se num banquinho, em estilo ioga, e começa a cantar *Saudosismo*, sua nova música, toda nos moldes da bossa nova original, bem Tom Jobim, bem João Gilberto. Mas a música é para proclamar um *Chega de Saudade* e Caetano assanhar o cabelo e Os Mutantes entrarem em cena e começarem todos freneticamente, amalucadamente, a fazerem o ‘som livre’. No auge da improvisação, com guitarras, gritos e movimentos de quadris, Caetano diz que vieram mostrar o que estão fazendo e como estão fazendo. E o programa daí para o fim é o mau comportamento total, caótico nos sons e gestos, alucinação. Desfilam as novas músicas [...]. Cada qual se transforma num happening, num pretexto para extravagâncias, ‘loucuras’. Para que Gil cante *A Falência das Elites* entram em cena várias latas velhas e é aquele baticum. Caetano deita-se no chão, rola-se como num estertor, vira as pernas para cima, de repente levanta-se e entra no ritmo alucinante, revirando os quadris, em gestos tão ousados que às vezes o próprio Cassiano não tem coragem de captar. O público, que lota o teatro do Sumaré, meio inibido no início, começa a aplaudir, Caetano fica satisfeito com a reação, mas depois diz que gostaria de mais participação, mais vibração (BAIANOS..., 1968).

Os Mutantes também protagonizaram, em 1969, (enquanto Gil e Caetano estavam no exílio) um espetáculo musical chamado *O Planeta dos Mutantes*, no qual a provocação era constante; como atesta Sérgio Dias⁵³:

Tinha cinema [...], teatro, dança e um cenário com figurinos incríveis, entre os quais alguns monstros e bichos. Tinha um Hulk, que era um cara coberto com esponjas verdes. Jogávamos bóias e redes na platéia. Tinha criança que saía chorando, com os pais indignados. Foi o maior barato.

O show caracterizava-se pela “estética do choque”, em que a interação (muitas vezes forçada) com os espectadores era incentivada pelo grupo. Segundo Calado (1995), o espetáculo estava inspirado nos famosos *happenings*, e os Mutantes encenavam desde temas relacionados à ficção científica até operação de crânio, utilizando, inclusive, fígado de galinha no palco. Portanto, é notório que esse espetáculo não agradou muito ao público, tampouco, a imprensa. Após a saída de cena de Gil e Caetano, parece que ainda buscava-se manter, pelos Mutantes, a continuidade pública da estética tropicalista, o que explica a grande “popularidade” obtida por eles no ano de 1969, quando, entre outras coisas, a canção “Ando Meio Desligado” foi bem recebida pelo público no IV FIC. Arnaldo, um pouco intrigado com a “conquista” desse festival (“careta” segundo os Mutantes), diria:

A coisa mais importante da arte é a comunicação. Não adianta a gente fazer um espetáculo do qual o público não participe. Quanto maior a

⁵³ Cf. PAPPON, 1987, p. 69.

comunicação, seja positiva ou negativa, melhor. Por exemplo, num festival, se a gente é vaiado muito, é genial, se é aplaudido muito, genial também, mas se o público não faz nada, é horrível. Aplauso pouco ou vaia pouca é horrível.[...] Nós estivemos muito preocupados, no último festival de São Paulo, porque *Ando Meio Desligado* foi tão bem aceita que ficamos até com medo. Mas, em parte, é bom ver que estamos sendo bem consumidos.[...] É preciso ter um pouco de consumo. O ideal realmente é arte e consumo. Fazer arte só não é mole. Fazer consumo só não é mole. Nós sempre procuramos fazer o meio.⁵⁴

Nessa linha, a declaração de preocupação com o sucesso da canção “Ando Meio Desligado” é bastante contraditória; é óbvia a intenção deles em fazer o público apreciar as suas músicas, ainda que a afirmação se mostre contrária a isso. Com base em uma proposta bastante adequada à idéia assumida pela Pop Arte⁵⁵ norte-americana, Arnaldo confirma que naquele momento(1969) os Mutantes estavam prontos para serem consumidos, ou melhor, para atingirem cada vez mais um público-consumidor das suas canções. Esse entendimento da arte como mercadoria (objeto de consumo) foi bastante explorada pelo Tropicalismo musical, principalmente. Gilberto Gil ressaltou a necessidade de se entender a música popular como um meio da cultura de massa, pois, numa sociedade dominada pela cultura de massas a música também tinha se transformado em uma mercadoria para um consumo mais rápido e fácil; como declarou: “nossa relação com a arte é uma relação comercial”⁵⁶. Estava na hora, diz ele, que todos se unissem para criar um movimento que revigorasse a música brasileira. “Uma forma mais pop poderia levar a nossa música ao contato com as grandes massas”⁵⁷.

De acordo com Rita Lee, dada a saída de Gil e Caetano do país os Mutantes tentaram segurar a barra do interrompido sucesso tropicalista. Nas suas palavras:

[...] Eles foram embora, a gente ficou. Tentando se situar. Entraram Dinho e Liminha na jogada. E surgiram também coisas que nem é bom falar: Show da Rhodia, Midem, garotos propaganda da Shell. Até que veio o espetáculo **O Planeta dos Mutantes**. Instalamos em 69, aqui no Rio, a maior loucura.⁵⁸

⁵⁴ Cf. CALADO, 1995, p. 197, grifo nosso.

⁵⁵ A Pop Art, foi um movimento que teve seu início nos anos 50, primeiramente na Inglaterra e depois nos EUA, cujo fortalecimento ocorreu em meados da década de 60. Na Pop Art norte-americana, se estabelece uma relação emblemática entre arte e mercadoria, onde o apelo ao consumo era inegável. Portanto, Maccarthy (2002, p. 74) sublinha que “a arte pop celebrava as possibilidades eufóricas do consumismo e registrava o rápido processo de mudança no mundo do pós-guerra. O ‘sonho americano’ era tanto uma promessa quanto uma maldição, uma expectativa impossível de cumprir. [...] Em vez de fornecer uma imagem irônica do ‘sonho americano’, a arte pop pode ter sido o único lugar em que o sonho podia existir nos anos do pós-guerra”.

⁵⁶ Cf. TROPICÁLIA..., 1968.

⁵⁷ Cf. CALADO, 1995, p. 132.

⁵⁸ Cf. O Rock e Eu, 1975, p. 22.

Ao que tudo indica, a agressão causada pelos Mutantes à moral e aos bons costumes da sociedade da época não atingiam diretamente a preocupação da censura, embora algumas das suas letras tenham sido censuradas. Ainda que o grupo tenha chocado alguns preceitos sociais e morais, a forma de intervenção política (desejo de liberdade, deboche, ironia etc.) deles não se vinculava ao tradicional engajamento de esquerda; porém, segundo algumas declarações os militares perceberam que o “perigo” estava nesse tipo de intervenção e não numa forma mais direta de engajamento político. De qualquer modo, os Mutantes eram vistos como jovens alienados e fáceis de serem manipulados, sobretudo, mediante a postura hegemônica que a Indústria Cultural estava assumindo no país; mesmo afirmando não gostarem do ambiente da televisão, apareciam como garotos propagandas e continuaram participando dos Festivais. Arnaldo explicava que

O ideal [...] seria fazer discos e shows, em vez de televisão, por exemplo. Mas nós já experimentamos fazer isso, uns dois anos atrás, e não aconteceu nada. Aqui, pra tocar um disco, por incrível que pareça, a gente tem que puxar o saco dos disc-jóqueis. Tem que se passar por muitas coisas desagradáveis que nós não gostamos. Nós já experimentamos ficar sem fazer essas coisas, mas não deu certo. *Tem* que fazer televisão, *tem* que fazer essas coisas chatas.⁵⁹

De acordo com Sérgio, no jingle comercial composto para a Shell em 1969, (“Algo Mais” incluída no segundo LP do grupo), foi “a única vez em que os Mutantes ganharam muita grana de uma só vez”⁶⁰. Com esse trabalho, eles ganharam 100.000,00 cruzeiros novos, e como declararam na época foi uma grande “novidade e além do mais muito divertido”. Porém, isso não parecia agradar ao maestro Rogério Duprat, que considerava o jingle brasileiro “muito atrasado” (TIGRES..., 1969, p.64). Segundo Rita Lee a intenção dos Mutantes não estava em “ser popular”, mas sim, em “fazer barbaridades”⁶¹.

No entanto, nessa fase pós-tropicalista, os Mutantes pareciam viver em um grande impasse: continuar esbanjando humor e fazer “uma música acima de tudo bela e alegre”, ou entrar “de cabeça” no incipiente mercado de rock que estava se formando, para manter o status de melhor banda de rock nacional, numa época em que outras bandas estavam surgindo, inclusive, os Secos e Molhados que obtiveram maior sucesso comercial do que eles? Esse impasse evidencia-se por dois motivos: em 1971, eles tentaram desenvolver um projeto alternativo para levar o rock aos jovens, que consistia em colocar todos os

⁵⁹ Cf. CALADO, 1995, p. 258.

⁶⁰ Cf. PAPPON, 1987, p. 69.

⁶¹ Cf. CHEDIAK, 1990, p. 13.

instrumentos num caminhão e fazer shows ao ar livre (CALADO, 1995, p. 261-264),

Foto 8. Comercial da Shell⁶². Fonte: www.arnaldobapstita.com.br



tentando certamente se livrar dos tradicionais meios de comunicação que, como disse Arnaldo, era muito “chato”. Nada mais contracultural do que essa proposta. Por outro lado, caminhavam em direção a uma música mais complexa, com a pretensão de deixarem as brincadeiras e o bom humor de lado, investindo na “tecnologia” (não que eles não a tivessem antes) e na busca pela perfeição sonora⁶³. Ao mesmo tempo em que os Mutantes estavam ampliando os canais de divulgação, o aumento da repressão instaurada no país no pós AI-5, não apenas desarticulou o

Tropicalismo, como também todo o campo da MPB. Talvez por isso, até determinado momento, as brechas ao grupo tenham sido maiores do que antes.

O “golpe dentro do golpe” interveio tanto na produção quanto no consumo de músicas produzidas no país. Se antes a MPB estava marcada por uma cultura política vinculada ao nacional-popular e numa relação de simbiose com a Indústria Cultural, nos anos 70 ela (MPB) ocupou, simultaneamente, três outros espaços segundo analisa Marcos Napolitano (2005, p. 127-128): um circuito engajado, um alternativo e outro “massificado”, no qual a presença da Indústria Cultural dava o tom. Não apenas indicativa de um “gênero

⁶² Os Mutantes como personagens de história em quadrinhos para a campanha publicitária da Shell.

⁶³ Essa é uma questão que tentaremos desenvolver com maior precisão nos próximos capítulos, pois, ela vincula-se ao principal objetivo da nossa pesquisa.

musical específico, mas um conjunto de valores estéticos e ideológicos e uma hierarquia de apreciação e julgamento flexível reconhecível [...]” (NAPOLITANO, 2001, p. 337), a MPB nos anos 70 constituiu-se enquanto “verdadeira instituição sócio-cultural”. Nesse compasso e/ou descompasso, as canções de MPB passam a ter um caráter híbrido, uma vez que a “instituição” amplia o seu campo, incorporando os vários gêneros e estilos musicais. Como observa Luiz Tatit (2005, p. 119-124), devemos entender a música popular dos anos 70 como uma “fase de distensão, desdobramento e acomodação dos impactos criados dez anos atrás”. Como objetos híbridos, a canção brasileira passa a incorporar “todas as dicções musicais circulantes no país”.

É nesse novo cenário que o termo “tendência” ganha força para denominar os vários “regionalismos” musicais que começam a entrar em cena. A década de 1970 também viu surgir a chamada “música romântica”, (cujos expoentes podemos citar Agnaldo Timóteo, Altamar Dutra, e o “rei” Roberto Carlos), o “sambão jóia” (Benito de Paula, Luiz Ayrão etc.), além da grande “invasão” das músicas estrangeiras que passam a ocupar o mercado fonográfico, como a *black music* americana e a *Disco Music*, entre outras músicas consideradas *pasteurizadas* (e/ou *bregas*), que obtiveram grande sucesso de público⁶⁴. No período de 1972 a 1975, o espaço sócio-cultural e comercial apontava para uma incipiente rearticulação, assim como, para a “revelação” de outros nomes à corrente principal da música popular brasileira (Ivan Lins, Fagner, Belchior, Alceu Valença, João Bosco, Aldir Blanc). Enfim, o conceito de MPB consolidado a partir dos anos 70 passa cada vez menos a ser definido como um gênero musical e sim como um “complexo cultural plural”, cujas bases eram mais socioculturais do que propriamente estética⁶⁵.

Dito isso, a música brasileira passava por um intenso processo de redefinição nas esferas de produção, circulação e difusão. Até meados dos anos 60, podemos dizer que a indústria do disco quase sempre apostava em novos gêneros e movimentos que emergiam na década, uma vez que o mercado ainda não contava com faixas de público definidas, fato que passa a ser determinante nos anos 70.

Como analisa a socióloga Márcia Tosta Dias alguns fatores importantes nos auxiliam a perceber o crescimento da indústria fonográfica brasileira nesse período. O primeiro seria a consolidação da música popular brasileira, quando os “monstros” da MPB (Chico Buarque, Gal Costa, Caetano Veloso, Gilberto Gil entre outros) de meados da década de 60 e início dos

⁶⁴ Cf. FENERICK, 2004, p. 166.

⁶⁵ Cf. NAPOLITANO, 2002.

anos de 1970 colocaram-se como *casts estáveis* para as gravadoras. Um segundo ponto a ser levado em consideração foi que devido à forte censura política instaurada no país, uma parte expressiva do mercado esteve ocupada pela música estrangeira. Além disso, observa-se a “parceria entre música-TV”, ou seja, as trilhas sonoras das novelas contribuíram significativamente para o crescimento do mercado nos anos 70, demonstrando a atuação da Indústria Cultural enquanto um sistema que facilitou a divulgação e a comercialização da música popular. Outro fator importante foi o surgimento do LP (*Long Playing*), “veículo por excelência da música popular renovada”. Esse novo formato foi fundamental para reorganizar o mercado de discos, “na medida em que a própria criação musical se redimensionava” (NAPOLITANO, 2007, p. 89-90).

No começo dos anos 70, o mercado fonográfico não precisava investir em novos nomes, ou melhor, apostar em novas fórmulas de sucesso, pois já contava com um *cast* altamente consagrado e valorizado como nos foi possível observar. Nessa direção, podiam investir em outros requisitos, como na infra-estrutura de gravação, prensagem, duplicação e distribuição (PAIANO, 1994, p. 216). André Midani, presidente da Philips, explica essa nova postura da indústria do disco ao dizer que:

A vanguarda não é hoje (1974) uma prioridade nossa. Como não é uma prioridade do inconsciente coletivo brasileiro. Se fomos uma companhia certa há seis anos, quando estávamos preocupados com a vanguarda, que era também uma preocupação do país, não acho que estejamos errados hoje em que não nos preocupamos tanto com o que não é uma preocupação nacional.⁶⁶

Essa “preocupação nacional” referida pelo empresário aponta para o forte caráter ideológico da indústria da diversão que, como postulou Adorno (1985, p. 114), constitui-se numa “falsa identidade do universal e do particular”. Ou seja, nesse discurso de preocupação com o *gosto* da nação, ou em atender a “prioridade do inconsciente coletivo brasileiro”, Midani expressou nada mais do que uma aparente reconciliação entre a parte e o todo, no qual o desejo maior está no lucro e na manutenção do controle social. Se havia alguma preocupação, ela deveria estar vinculada à lógica repressiva imposta pelos militares, que através da censura castrou tanto a produção quanto o consumo das músicas. Desse modo, entendemos que até 1968 ainda era possível experimentar diversas sonoridades e atingir um certo público no país. Depois, os anos 70 demonstraram uma nítida segmentação de mercado promovida pela indústria fonográfica, que buscou atingir públicos específicos, fechando-se

⁶⁶ Cf. PAIANO, 1994, p. 216.

cada vez mais ao experimentalismo, em paralelo ao caráter institucional assumido pela MPB. Assistimos à grande “racionalização” das formas de consumo, produção e difusão. Nesse sentido, não interessa à indústria fonográfica investir em criatividade e apostar em “coisas novas”. Os artistas que na década de 70 mantiveram uma postura ligada ao experimentalismo foram cunhados de “malditos”, casos de Walter Franco, Sérgio Sampaio, Tom Zé, Jorge Mautner etc.

No que se refere ao quadro internacional do rock, os Beatles terminam oficialmente em 1970, porém, o pop-rock já estava consolidado. De acordo com Friedlander (2002, p. 328), “a música pop tinha finalmente alcançado o patamar de Grandes Negócios, e os desdobramentos foram significativos”; o enorme percentual de lucro fez com que a indústria da música começasse a monopolizar as pequenas gravadoras, aumentando assim as corporações. Dentre os vários segmentos do cenário do rock internacional dos anos 70, podemos destacar uma tendência expressa em bandas britânicas como Pink Floyd, Yes, Genesis, EL&P etc. Ainda segundo Paul Friedlander (2002, p. 344), o conservadorismo tanto do sistema político como da indústria fonográfica em buscar apenas a garantia de lucro, investindo no *sempre-igual*, favoreceu para diminuir “a experimentação artística ou a expressão de idéias polêmicas. A criatividade musical se concentrava no estúdio e na utilização da tecnologia que se desenvolvia rapidamente”. É nesse panorama que surge o rock progressivo, também relacionado com o chamado rock psicodélico e rock alternativo (ou ainda Art-Rock), investindo fartamente na tecnologia dos instrumentos. Essa “tendência” do rock esteve fortemente associada, em seu princípio, à contracultura. O *prog* como também é conhecido, caracteriza-se por melodias e harmonias complexas (embora na maioria das vezes diatônicas, tonais, sem qualquer preocupação com os elementos vanguardistas do século XX), grande utilização de teclados, longas canções, com longos solos dos instrumentos (em parte, oriundos do Jazz, ainda que sem a mesma concepção artística ou caráter de “improviso”), o que dava aos músicos um certo virtuosismo⁶⁷.

Podemos afirmar, portanto, que esse corte à experimentação bem como ao surgimento de novos gêneros, não foi uma especificidade da *cena musical* brasileira. As conseqüências da consolidação da indústria fonográfica nos anos 70 trouxeram grandes impactos ao modo de produção e consumo das músicas em âmbito global. Como atesta Friedlander (2002, p. 346),

No final dos anos 70, importantes tendências econômicas e artísticas

⁶⁷ Para uma descrição mais precisa sobre o rock progressivo Cf. SHUKER, 1999, p. 243-4.

estavam afetando o modo como a música era criada e vendida. A consolidação da indústria fonográfica continuava a passos firmes; poucos selos, propriedades das grandes corporações, vendiam uma grande percentagem do produto[...]. Ao mesmo tempo, os grandes selos estavam começando a restringir tudo que não pudesse garantir rendimentos futuros [...]. A estratégia das grandes gravadoras consistia, então, na assinatura de longos contratos com os dinossauros já famosos, na expectativa de que estes artistas teriam vendas garantidas de cada lançamento.[...]. Gravadoras e programadores de rádio davam poucas chances aos talentos desconhecidos, apostando tudo nos conhecidos para gerar lucros. Os novos artistas com quem assinavam tendiam a soar iguais aos lucrativos, diminuindo assim o panorama da criatividade (grifo nosso).

Dada a consolidação da indústria fonográfica, assim como as consequências sócio-políticas e culturais não somente, mas também a elas relacionadas, percebemos a eclosão de um movimento que teve as suas “versões” em vários países ocidentais: a contracultura. Esse movimento, estigmatizado por encabeçar a trindade “sexo, drogas e Rock and roll”, expressou a indignação da juventude às normas conservadoras colocadas pela sociedade ocidental, a busca por um outro modo de vida, já que a insatisfação diante do presente exigia mudanças comportamentais. Aliás, dentre as várias manifestações da contracultura, a música (rock) teve especial destaque. Como sublinha Carlos Alberto Pereira (1986), no quadro da contracultura o rock seria um tipo de manifestação que está longe de ter um significado apenas musical, constituindo-se num dos principais veículos da nova cultura. Os festivais de rock da segunda metade da década de 60 são emblemáticos. Desses, podemos citar o Monterey (1967), o famoso Woodstock (1969), o festival de Altamont (1969) e o da Ilha de Wight no qual estavam presentes Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Rogério Sganzerla. “Esses ‘happenings’ musicais eram uma ocasião única para o encontro daqueles que, às vezes desesperadamente, tentavam criar um novo mundo que fugisse aos limites do Sistema” (PEREIRA, 1986, p. 100). Diferente da prática política assumida pela esquerda tradicional, os valores da cultura ocidental eram postos em cheque pela juventude (protagonista desse movimento), constituindo, assim, num estilo e numa cultura *underground*, cujo movimento hippie, em sua luta pela paz e por novos valores esteve aliado. E dentro desse quadro, os Mutantes enveredam para uma outra vertente do rock, expressando, no Brasil, o ideário contracultural que se legitimava, ou ao menos ganhava maior visibilidade na Europa e nos EUA.

Assim como alguns jovens da época que propunham outras alternativas para o sentido da vida, já descrentes da atual realidade, não interessavam aos Mutantes modificarem o regime político. Como o *desbundado*, que preferia “ficar na dele, em paz, queimando seu

charo e ouvindo Rolling Stones. Antes que alterar o sistema de poder, ele pretendia, pela transformação interior e da conduta cotidiana, ‘mudar a vida’ [...]” (RISÉRIO, 2005, p. 25).

A fala de Arnaldo à revista *Bondinho* (de maio de 1972) ilustra muito bem isso que desejamos demonstrar:

Nossa intenção é outra: não estamos a fim de nos meter com política. Acho que política não tem mais nada a ver. Acho que tem que ser um negócio só: não tem que ter país, não tem que ter nada. Os caras acham que a gente quer mudar o presidente, mas não é nada disso. Acho que devia ser uma coisa única, entende? Com os caras voltados para a Terra e não para o Brasil; com os caras voltados prum (sic) negócio muito mais bonito. ‘*You may say I’m a dreamer, but I’m not the only one*’. Isso é muito bonito, é do John Lennon: ‘Você pode dizer que eu sou um sonhador, mas eu não sou o único’. ‘*Imagine there’s no countries*’, ele fala. Quer dizer: ‘Imagine que não há países’⁶⁸.

A posição do Mutante é expressiva do sentido que a política, ou melhor, a nova maneira de se viver estava sendo assumida pela juventude. Nesse sentido, a luta era pelo pacifismo, pela revolução sexual, pelo feminismo, e para as questões ecológicas, na qual a relação existente entre o homem e a natureza era significativa. Essas bandeiras colocaram-se como o novo caráter que a política assumia naquele momento. Germinava o que se chamou de *nova esquerda*, ou seja, a lógica colocada por uma sociedade tecnocrática e cada vez mais massificada e massificante, fez com que a busca pela individualidade (“a revolução individual”) se afirmasse, distanciando muitos jovens das formas tradicionais de se fazer política. A idéia de uma revolução sem primeiro a transformação individual era vista como impossível; dessa maneira, a preocupação com o outro sofre um desvio, ou seja, no caso brasileiro, “a identificação não é mais imediatamente com o[...] ‘proletariado revolucionário’, mas com as minorias: negros, homossexuais, *freaks*, marginal de morro, pivete, Madame Satã, cultos afro-brasileiros e escola de samba” (HOLLANDA, 1980, p. 66), bem como a outros segmentos sociais. As drogas, especialmente o LSD, foram assumidas como uma maneira de transcender a realidade e elevar o espírito para outras dimensões; e os Mutantes entraram de “cabeça” nessa perspectiva. Já no início da década de 70, a garagem do bairro paulistano da Pompéia foi substituída por um sítio na serra da Cantareira onde Arnaldo decidiu morar e, os ensaios do grupo passaram a ser realizados nesse sítio, virando uma espécie de comunidade hippie, na qual as experiências alucinógenas vinculavam-se às das músicas. Dinho, baterista do grupo, diz que “havia uma energia muito forte no ar”, e eles viam “como uma missão captá-la para a música”. Dessa maneira, afirmou: “[...] tomávamos um LSD por dia e

⁶⁸ Cf. CALADO, 1995, p. 265.

tocávamos sem parar. [...] Acreditávamos na noção do Universo como Deus, na transa da energia maior”⁶⁹.

Podemos analisar o figurino da Rita Lee no III FIC, com o famoso vestido de noiva, como outro exemplo indicativo do caráter contracultural dos Mutantes. Além disso, a cantora declarava que “namora mas que não pensa em casamento” (MAGALHÃES, 1968c, p. 11). Essa atitude, de certo modo, indica a liberdade sexual assumida pelo grupo, aspecto bastante reivindicado pelos jovens da época. Essa mesma perspectiva também se encontra presente na contracapa do terceiro LP *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado* (1970), em que o trio aparece fotografado na cama dos pais de Arnaldo e Sérgio, tendo Rita entre seus dois companheiros, numa brincalhona afronta à moral da sociedade do período. Não deveria ser nada agradável a essa sociedade conservadora e moralista e, ainda por cima, sob a égide de uma ditadura militar, uma jovem ser fotografada na cama ao lado de dois rapazes⁷⁰. O casamento entre Rita e Arnaldo, que logo depois tem a certidão rasgada publicamente no conservador programa de televisão da Hebe Camargo, coloca-se como outro exemplo da relação do grupo com a contracultura. Além do mais, utilizavam muita roupa colorida, expressando o movimento hippie (um dos braços da contracultura) que estava em seu auge: calças e camisas xadrez, cartolas, chapéus, óculos à lá Janis Joplin, faixas na cabeça e os cabelos primeiro de franjinha como os Beatles do início da carreira e depois compridos compunham o “visual psicodélico” assumido pelos Mutantes.



A letra da música “Rita Lee” presente no segundo LP *Mutantes* (1969) também indica um outro aspecto da contracultura de final dos anos 60, tão importante quanto a liberação sexual (e a ela atrelada): a libertação feminina. Um trecho da música diz o seguinte: “Rita Lee foi passear, 20 anos namorar talvez [...] Rita Lee foi passear, Rita Lee vai encontrar o amor”. Essa música indica simultaneamente o caráter *drop out* da juventude, a luta das mulheres por igualdade (o movimento feminista), além de expressar a liberdade para amar. O que a juventude buscava era apenas ser feliz (ainda que essa felicidade não deva ser entendida nos moldes hedonistas das décadas seguintes). Os últimos versos desta canção são: “corpo,

⁶⁹ Cf. GASPAR, 1992, p. 33-34.

⁷⁰ Foto 9. Contracapa do LP de 1970. Fonte: www.musicaeletra.com.br

amor pra amar, ela já é feliz, ela encontrou seu par”, e se encaixam perfeitamente à palavra de ordem do movimento hippie, “Paz e amor”, além de sintetizar um importante aspecto da contracultura e da rebeldia juvenil de finais dos anos 60. Portanto, será a partir dessas experiências, no limite inovadoras, e dentro da nova roupagem assumida pelo mercado de discos cujas implicações pudemos analisar, que as mudanças tanto sonoras quanto na configuração dos integrantes dos Mutantes aconteceram rumo ao rock progressivo, no qual as bandas como YES, Emerson, Lake, and Palmer e Gênesis tornaram-se a grande referência. Além disso, o afastamento dos Mutantes do campo da música popular brasileira (Tropicalismo) ocorre com a gravação do LP *Jardim Elétrico* (1971), no qual já percebemos alguns indícios de mudança sonora; como sugere o jornalista Luís André do Prado:

Em ‘Jardim Elétrico’, o disco de 71, a influência do ‘Flower Power’, ‘Make Love Don’t Make War’, a contracultura e o rock pesado do final dos anos 60 são ainda mais evidentes. Mas na mesma proporção em que sofisticam seus equipamentos e integram no grupo o baterista Ronaldo Leme (o Dinho) e, no baixo, Arnolpho Lima Filho (o Liminha que hoje pasteuriza o som de Gil), a criatividade cede. Os shows tornam-se mais importantes que os discos, o som passa a ser medido em toneladas. [...] ‘Os Mutantes e seus cometas no país dos Baurets’ (72), [...] a influência do rock glacê de grupos como Yes e Gênesis desnorteia os Mutantes [...] (PRADO, 1986, grifo nosso).

Arnaldo Baptista em 1971 (ano da gravação do *Jardim Elétrico*) declarou à revista *Bondinho*, numa evidente referência ao novo estilo de música explorada pelos Mutantes, que:

A música chegou na fase da não simplicidade, nem dos achados, nem dos descobrimentos, mas sim na fase da complexidade. Hoje em dia quem é mais complexo, quem tem os instrumentos e os sons muito loucos – tocando rock & roll, que é coisa de muito tempo atrás – é o cara mais pra frente, o cara mais legal, mais ligado, certo? O nosso trabalho se situa dentro desse esquema. Quer dizer, esse ano nós gastamos quase 100 milhões – velhos, é claro - em equipamentos e aparelhos, quando, há quatro anos, em vez disso, a gente ficaria pensando dez horas pra descobrir um som novo.⁷¹

A declaração de Arnaldo expressa a contradição existente entre tecnologia e criatividade, ou seja, já que eles podiam investir em tecnologia, não havia necessidade de experimentar, ou nos termos que ele colocou ficar “pensando dez horas pra descobrir um som novo”. No entanto, quando eles ainda tinham de ficar “pensando dez horas pra descobrir um som novo”, ao contrário do que Arnaldo sugere em sua fala, parece que a complexidade (no sentido de não reproduzir clichês de outras bandas) era maior. Já Rita Lee, parecia não estar

⁷¹ Cf. CALADO, 1995, p. 256.

satisfeita com essa nova postura assumida pelo grupo. Diz ela:

O Serginho e o Arnaldo começaram a ter uma postura diferente. Queriam ser ‘chiques’, fazer uma música progressiva propositalmente para as pessoas não entenderem nada. Os Mutantes lutavam para não serem entendidos pelas pessoas, sabe? Queriam ser os malditos. Até aí tudo bem. Malditos, porém com humor, disse eu! Eu estava a fim de entreter o mundo, a fim de fazer uma coisa bem-humorada, né?⁷²

No Lp anterior, *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado*, ainda percebemos alguns aspectos que mantêm a proposta tropicalista (como veremos pela análise das canções), ainda que esse movimento tenha “oficialmente” acabado com a prisão de Caetano Veloso e Gilberto Gil em dezembro de 1968. A propósito dessa relação com os tropicalistas, Enor Paiano (1994) afirma que os Mutantes representam o que se chamou pós-tropicalismo, delimitando o afastamento deles do grupo tropicalista pela regravação da canção “Baby”. Portanto, o autor salienta que no primeiro LP - *Os Mutantes* (1968) – eles trazem uma versão significativa de “Baby”, cujo som é tão bem orquestrado como as canções dos Beatles da era *Sgt. Pepper*. Nesse LP, os Mutantes desprezam qualquer facilitação de orquestração e, ao contrário da interpretação de “Baby” feita por Caetano Veloso e Gal Costa no disco *Tropicália* (1968), utilizam guitarras distorcidas e andamentos modificados. Todavia, a nosso ver, o novo arranjo musical empreendido pelos Mutantes nesta canção, está bastante adequado à proposta do tropicalismo de realizar a “busca pelo som universal”. Nesse sentido, o afastamento do grupo em relação ao movimento e, principalmente em relação à estética tropicalista, não ocorre com a gravação do primeiro LP, como sugere Paiano, porém, a partir dos anos 70 como essa pesquisa procura demonstrar.

Enquanto os Mutantes no início da década de 70 estavam explorando outros espaços musicais, diretamente vinculados ao cenário mais alternativo do quadro musical da época⁷³, a saída da Rita Lee em 1972 é exemplar da empreitada da Philips para transformá-la em a “rainha” do rock.

⁷² Cf. CHEDIAK, 1990, p. 14.

⁷³ Para os fins desse capítulo de contextualização, optamos por enfatizar a mudança de comportamento bem como a consolidação da Indústria Cultural como um dos possíveis fatores à mudança sonora do grupo. O novo espaço social (tanto físico como também simbólico) ocupado pelos Mutantes será analisado com maior precisão no próximo capítulo.

O já citado presidente dessa gravadora, André Midani, interessado em investir na carreira solo da cantora, sugeriu ao então presidente da Rhodia no Brasil, Lívio Rangan, o nome de Rita Lee para o show de lançamento da nova coleção de tecidos da empresa. Rita apresentou dois shows, o *Nhô Look* e o *Build Up* que, aliás, foi o nome do primeiro LP solo da futura “estrela” do rock nacional.



Foto 10. Rita Lee no show Nhô-Look (Rhodia).

Fonte: www.ritalee.com

Conforme sublinha Márcia Tosta Dias, “a Rhodia montou uma super-produção para o lançamento” e essa “estratégia viria colaborar para o fim do grupo”, expressando “o movimento de total sincronia pelo qual a indústria cultural chega ao conjunto da vida social”⁷⁴. O comentário da própria Rita Lee sobre esse interesse da gravadora é relevante,

[...] O André (Midani) sempre achou que eu era quem valia a pena dos Mutantes, que eles deviam ser uma banda me acompanhando. Quando nos separamos, ele ficou feliz da vida. Quis logo me pegar... vuupt... me transformar em estrela, sucesso instantâneo... essas coisas em que André acredita[...] ⁷⁵.

Rita Lee sempre foi considerada a “gracinha” dos Mutantes. Nessa linha, com a mudança de trajetória do grupo, não havia como deixar de lado um possível nome, quase certamente de sucesso, *se perder por aí*. Nessas condições, a carreira solo de Rita Lee foi bem

⁷⁴ Márcia Tosta Dias (2000, p.63-4) demonstra que a “Rhodia montou um show que era o seguinte, uma artista jovem que era a Rita, que ia passar por um processo de *build up* na indústria. Então essa cantora ia ser uma modelo em começo de carreira, ingênua, que ia fazer o contrato com uma agência de publicidade. Esse era o cenário do show. Uma agência de publicidade onde, as contas eram dos mais variados produtos [...]. E justamente, cada um dos produtos para os quais a agência ia bolando as propagandas, a Rita, como modelo, ia promovendo. E esses produtos eram aqueles que estavam pagando o show, eram os próprios patrocinadores do show. Para a época, era uma coisa muito bem articulada”.

⁷⁵ Cf. BAHIANA, 1980, p. 102-103.

recebida pela imprensa, denotando que agora ela estaria “livre” para realizar os seus projetos: “[...] a realização do que Rita sonhava: ser ela mesma, deixar de ser apenas a menininha dos Mutantes, criar alguma coisa bem pessoal” (RITA...,1973, p.04),mantendo, contudo, a estética performática e o bom humor, ainda que sob novas roupagens. Como nos fala a cantora, a propósito da estréia do seu show no teatro Ruth Escobar: “tudo será muito alegre e divertido, porque estou numa fase ótima de muita alegria. O Show será colorido, quase mágico. Mas não exclusivo para o público juvenil. Eu quero que todo mundo venha me ver, dos jovens aos ‘coroas’” (RITA LEE..., 1973, p.21). Além disso, torna-se clara a preocupação de Rita em fazer músicas que pudessem ter uma identificação com o público, “sem complicar nada” e mantendo o bom humor, ao contrário da nova formação dos Mutantes. Podemos evidenciar nisso a formação de duas trajetórias que buscavam a legitimidade no campo do rock brasileiro, uma mais ligada ao pop, e outra ao progressivo. Essa postura da cantora pode ser constatada com a seguinte publicação: “Com a mesma alegria do palco, sem querer complicar nada, Rita não tem grandes explicações para o que está fazendo, sentindo ou planejando”. Pois, de acordo com ela “Fazemos uma música e acreditamos nela [...]. E o público entende a gente, talvez se identifique com o que transmitimos”. Além do mais, Rita demonstra que em seu novo conjunto, Tutti Frutti, não há hierarquia: “No conjunto, todo mundo participa. A gente troca idéias, ensaia, e improvisa no palco” (RITA..., 1973,p. 04).

Como foi possível observar, os anos 70 engendraram uma profunda transformação na esfera da produção musical, e se antes os Mutantes tinham como algo peculiar a sua produção o deboche e o bom humor, que caminhavam juntos com qualidade musical, parece que dada a nova configuração sonora assumida por eles, já sem Arnaldo, que deixa os Mutantes em 1973, o importante era trabalhar com *seriedade*. Além disso, a busca estava no intenso investimento em tecnologia⁷⁶. Assim, Sérgio Dias diferencia a nova produção sonora dos Mutantes, agora claramente definido como um grupo de rock, na tentativa de afirmar uma não identidade com a produção musical realizada no passado, ainda que inseridos na busca pelo “som universal”. Pelas palavras de Sérgio Dias,

A música é um campo amplo e fantástico. E o **rock** é uma filosofia universal com características próprias. Embora nosso trabalho, atualmente, seja diferente de muitos outros realizados por músicos brasileiros, a idéia é uma só. Assim, Raul Seixas, Secos & Molhados, Hermeto Paschoal e outros nomes são da maior importância. Temos afinidades muito grandes com

⁷⁶ De acordo com o jornal **O Globo** (20/04/1974), “Com aparelhagem nova, usando um moderno sintetizador eletrônico, cada vez mais preocupados com um aperfeiçoamento técnico-musical, os atuais Mutantes estão trilhando novos caminhos”.

Gilberto Gil, pois ele deu aberturas universais ao seu trabalho (MUTANTES...,1974).

E nessa outra citação, declarou:

Nossa música não era rock and roll. O que a gente tocava era a música dos Mutantes. Nós éramos moleques e brincalhões. Profundos, no sentido que uma criança é. Depois, começamos a perder isso, essa espontaneidade musical. Acho que a gente perdeu com isso. Antes, nossa música era automática, apesar de ser sentida. Hoje a música dos Mutantes é automática, sentida e consciente. Passamos da terra ao céu (MUTANTES...,1973,p. 17).

Esta exposição de Sérgio, embora também reveladora da sua tentativa em afirmar que pela mudança dos seus integrantes é que os “Mutantes” começaram a fazer Rock and Roll, nos permite apreender um dado analítico interessante, pois, contraria o mito de que o conjunto em meados da década de 60 fazia apenas Rock and Roll. Ou seja, os Mutantes nessa época, mesmo estigmatizados como um conjunto de rock, e mal falados pelo grupo mais conservador da MPB por utilizarem guitarras em suas músicas, não tocaram apenas rock, mesmo que essa referência tenha sido a essencial. E como iremos analisar, por meio das suas canções, isso foi possível até a gravação do LP *Jardim Elétrico* (1971), curiosamente posterior à gravação do *Tecnicolor* (1970), álbum gravado na França para divulgar o trabalho dos Mutantes no exterior. Segundo Sérgio, eles não queriam gravar para competir com Roberto Carlos, mas com os Beatles e os Rolling Stones⁷⁷. Desse modo, o *Tecnicolor*, gravado em 1970 mas que não foi lançado, tendo aparecido somente no ano 2000, seria o cartão postal dos Mutantes para o público estrangeiro. Ainda que não no mesmo nível de experimentação dos três primeiros discos, esse LP parecia não ser mais adequado às regras impostas pela indústria fonográfica. Segundo Paiva (2006, p. 07), nesse LP os improvisos já cedem espaço a “experimentos tecnológicos corretamente estruturados”, sendo o primeiro álbum do trio lançado em oito canais. Num esquema parecido ao utilizado pelos Beatles em *Sgt Pepper*, o álbum pretende trazer ao ouvinte uma sensação de diálogo entre as canções, terminando com a mesma faixa que inicia o LP: “Panis et Circenses”.

As condições históricas engendradas no período posterior à decretação do AI-5 não permitiram que a música tivesse tanta “autonomia” de criação como anteriormente. O Maestro Rogério Duprat (1972, p.67) diz que a “única atitude realmente radical seria suspender toda a atividade ao nível da representação”, ou seja, nada de espetáculos, shows, obras de arte,

⁷⁷ Cf. MEDEIROS, 2000.

poesia, discos, enfim, irônica e criticamente o maestro proclama o declínio das expressões artísticas. Pode-se dizer, então, que os Mutantes se utilizaram fartamente de vários experimentalismos em suas canções, pelo menos até 1971. A referência dos Beatles, a contracultura que movimentava a juventude em todo mundo, bem como a influência da Pop Arte, foram aspectos centrais à criação sonora e visual dos Mutantes. Dito isso, a pergunta que se faz é: como entender essa assimilação, num tempo em que o país vivia num período de ditadura militar e que grande parte da produção musical estava vinculada a um tipo específico de engajamento político? Consideramos que a presença dos Mutantes nesse cenário coloca-se como uma fase de transição à cultura e/ou a ideologia que se consolida nos anos 70, ou seja: a geração do desbunde. Contudo, ao contrário dessa geração, ainda havia em meados dos anos 60 condições necessárias a eles para criarem obras que possuíam um alto valor estético, embora ligadas à Indústria Cultural. Pois a indústria do disco no Brasil (assim como na Europa e nos EUA) passava por um período de reorganização, em muito devido (mas não somente) ao aparecimento de um novo suporte de vendas para o produto música, o LP de 33 e 1/3 RPM. Esse aspecto contraditório, de um período de transição, inclusive, pode ser percebido em um outro aspecto: foi justamente a reorganização da indústria do disco nos anos 60 assim como da televisão que permitiu aos Mutantes, na esteira do Tropicalismo, realizar grande parte das suas experimentações sonoras.

2 Do bom humor ao hedonismo: tropicalismo e rock'n'roll.

2.1 *It's very nice pra xuxu*: a experiência tropicalista dos Mutantes

“Faziam parte do ‘grupo baiano’ sem ser baianos. Foram tropicalistas sem ser tropicalistas, e sem entender bem do que se tratava. Cantaram e tocaram música popular estrangeira e música erudita”.

Dirceu Soares

O movimento tropicalista não pode ser analisado como um movimento homogêneo. Ou seja, embora tenha existido por algum tempo uma simbiose de idéias e alguns interesses comuns entre os seus integrantes, o tropicalismo continha várias propostas diferentes em seu seio⁷⁸. No campo musical, a bibliografia tende a caracterizá-lo sem levar em consideração essas dissonâncias internas. Melhor dizendo, o legado crítico sobre o tropicalismo se ateve, principalmente, à proposta musical de Gilberto Gil e Caetano Veloso. Nessa direção, as peculiaridades, as consonâncias e as dissonâncias entre o projeto musical proposto pelos baianos e os “outros” integrantes do tropicalismo coloca-se como uma necessidade; fizeram parte do movimento tropicalista (1967-68) além de Gilberto Gil e Caetano Veloso: Tom Zé, os Mutantes, o maestro Rogério Duprat, Gal Costa, os letristas José Carlos Capinam e Torquato Neto. Além disso, houve a participação do poeta Rogério Duarte e da cantora Nara Leão. Propomo-nos, então, a especificar a atuação dos Mutantes nesse movimento, cuja incursão ocorreu no III Festival da Música Popular Brasileira, em 1967, como demonstrado no capítulo anterior. Esse Festival inseriu-se como um ponto de clivagem à “escuta ideológica”⁷⁹ da época, devido à utilização de um instrumento musical dissonante aos preceitos colocados pelo nacional-popular: a guitarra elétrica. Geraldo Vandré, um dos ícones da canção engajada, inconformado com os critérios de avaliação do já citado festival, e dentro de uma perspectiva ligada diretamente aos preceitos do nacional-popular disse:

Eu não vou ser classificado. Tenho certeza e não me importo. Essa coisa de Festival é uma besteira para quem quer compor com seriedade. A gente entra numa disputa pessoal, quando o certo seria tentar um confronto musical sério, honesto e tranqüilo. Sei que **Ventania** levanta uma questão

⁷⁸ Cf. NAPOLITANO; VILLAÇA, 1998, p. 53-75.

⁷⁹ Esse termo -escuta ideológica – é utilizado pelo historiador Arnaldo Contier para explicar como a escuta musical está permeada por questões de cunho ideológico, e como essa escuta é modificada pela sociedade, dependendo das condições específicas do momento sócio-histórico.

popular verdadeira e importante. Por isso quem vai gostar dela é o povo, não o júri [...]. Não compreendo como um jovem como Caetano Veloso se põe a estimular o povo brasileiro a tomar coca-cola num momento em que 200 mil jovens americanos se dispõem às últimas conseqüências para protestar contra a guerra do Vietnã. E não venham me falar de pesquisas, de novas soluções musicais. Se eu estivesse no júri daria nota zero para *Alegria, Alegria*⁸⁰.

Nesse viés, com a inserção das guitarras em suas músicas, Caetano Veloso e Gilberto Gil, acompanhados respectivamente pelos Beat Boys e os Mutantes, causaram *estranhamento* aos músicos e ao público ali presentes, abrindo, no entanto, novas perspectivas ao modo de “criação” da música popular brasileira.



Foto 11. Os Mutantes acompanhando Caetano Veloso em *É Proibido Proibir* no III FIC em 12/09/1968. Fonte: www.ritalee.com

Segundo Dirceu Soares (1967, p.01) “Alegria, Alegria” representou “um elo entre a música brasileira e a de juventude e [...] pode ser um passo definitivo para o casamento das duas alas, já iniciado [...] por Gilberto Gil com ‘Domingo no Parque’”. Vale colocar em discussão que embora tenha havido vaias à música de Gilberto Gil, elas logo foram “sufocadas pelos aplausos”. Ao que tudo indica, a indignação maior estava no acompanhamento e na *performance* dos Mutantes. Como ressalta Sérgio Dias, “Quando nós pisamos no palco, com roupas coloridas e guitarras, foi aquela vai”. Todavia, para Arnaldo, pior teria sido a apatia do público, pois, a seu ver, “vaia é uma manifestação, pior seria o silêncio”⁸¹. Esse choque estético e musical provocado pelos Mutantes, no qual as vaias foram a expressão, pode ser observada por essa descrição de um jornal da época:

Gilberto Gil teve apenas um pouco de vaia, [...], quando entrou com um conjunto de ié-ié-ié, Os Mutantes, dois rapazes e uma moça, para cantar sua

⁸⁰ Cf. O GRANDE..., 1967, p.15.

⁸¹ Cf. SOARES, 1969.

música **Domingo no Parque**. Os aplausos logo as sufocaram e voltaram forte quando Gil acabou de cantar. Arnaldo e Kler, os 2 guitarristas elétricos, e Rita, batendo pratos, foram o primeiro conjunto ié-ié-ié a participar do festival da música popular brasileira. Kler estava com uma capa preta até os joelhos, sobre as calças justas, e espantou parte da linha dura dos festivais, sentada ontem no fundo da galeria (QUERIAM..., 1967, p. 14).

Diante de tanta polêmica, das quais vale ressaltar não só a novidade sonora como também a visual, Gilberto Gil explicou à imprensa o “acompanhamento” dos Mutantes com seus instrumentos elétricos da seguinte forma:

Não posso ter preconceito contra as coisas que representam a realidade do mundo em que vivo. Os problemas das guerras, das violências e de tantas outras coisas que acontecem no Brasil e em outros países me interessam de perto. Na música ou em qualquer outra atividade ou arte, as manifestações verdadeiras que existam devem me interessar, devem enriquecer minha visão do mundo e minha cultura. Por isso, não tenho preconceito contra nada. Posso gostar ou não gostar, encontrar ou não valor em alguma coisa, mas simplesmente não posso, preconceitualmente, ignorar de maneira deliberada nada que ocorra no mundo em que tenha a felicidade de existir. Daí se explica, talvez, porque acho que cabe uma guitarra elétrica na minha música, da mesma forma que caberia um cello ou uma trompa⁸².

E Caetano antes da eliminatória do Festival declarava:

Acho que não podemos ficar presos a regionalismos para compor e apresentar músicas [...]. Gosto muito da música brasileira mas não pelo fato de ser brasileiro também. Vejo-a dentro do campo universal. Sei que a experiência de trazermos conjuntos de iê-iê-iê e suas guitarras elétricas podem não agradar a turma da linha dura da música brasileira. Posso também receber vaias, mas não estou nem ligando [...]. O público que está indo ao Teatro Paramount não representa o povo brasileiro. Uma prova disto é que chegaram a vaiar até Roberto Carlos, o artista mais querido no Brasil hoje em dia. Edu lobo disse que o público deveria ter vaiado também a turma da música popular brasileira que foi acompanhada de conjuntos de iê-iê-iê, ao invés de vaiar Ronnie Von que, segundo ele ‘foi lá com toda humildade’. É espantoso que o cantor de **Ponteio** venha se pronunciar a favor da humildade e contra a audácia. Assim fica meio difícil de entender a letra de **Ponteio**. Sua declaração é pouco jovem e eu não gosto de nada pouco jovem. Não acho que os meninos do iê-iê-iê vieram no festival por humildade. É claro que merecem aplausos [...] ⁸³.

⁸² Cf. ÓDIO..., 1967, p.03.

⁸³ Cf. CAETANO..., 1967, p. 13.

Nessa direção, entendemos que havia entre Gil e Caetano um projeto musical consciente para a música brasileira, ao contrário dos Mutantes que se aproximaram do tropicalismo, pois, viram nele uma abertura para dar vazão a sua proposta de fazer uma canção recheada de ironia e bom humor, despojamento e certo descompromisso com os cânones musicais da época ⁸⁴. Desse modo, existia no grupo uma espontaneidade juvenil, “aglomerados diante da entrada para o palco” junto com os Beat Boys, “davam pulinhos e gritos abafados em torcida para Caetano Veloso”. E vale notar que já de início a imprensa notificava o figurino do conjunto: “Rita, a menina dos Mutantes, estava com um vestido de veludo azul e com um coração desenhado no alto da face esquerda. Dizia-se uma hippie [...]” (O GRANDE..., 1967, p.15). A imagem “bagunceira” dos músicos também foi rapidamente retratada, tal como podemos observar através deste trecho: “os Mutantes, um pouco confusos, não conseguem ficar quietos. Um mexendo no microfone, outro se coçando, outro andando de um lado para o outro, só a menina batendo os pratos em posição de sentido” (SALEM, 1967, p. 16). E segundo declarou Rogério Duprat, ele ficou muito satisfeito com a atuação dos Mutantes; nas suas palavras: “os meninos são ótimos, pretendo usá-los na música que vou fazer para um filme de Khouri”. E sobre a utilização de “instrumentos de iê-iê-iê” disse que “o importante é fazer música, não importa com que ou com quem. Não existe nenhuma barreira. Pode-se usar cello, cuíca, escola de samba, guitarra, qualquer coisa”. Na percepção do maestro, a grande novidade do arranjo de “Domingo no Parque” é que ele está “todo centrado no texto”, sendo esta a “primeira experiência no gênero”. E no que se refere às vaias, Duprat acentuou que o público ali presente não era “representativo de consumo”. “É uma faixa insignificante que pode pagar. O grande negócio é fazer o Festival no Pacaembu, com portões abertos, aí seria bacana” ⁸⁵. É interessante ressaltar nas falas de Rogério Duprat e Caetano Veloso o desejo de maior popularização dos Festivais, no sentido de ampliar as suas canções para o “povo”, sugerindo que dessa forma eles não seriam vaiados. Além do mais, tanto a sua fala quanto a de Gil apontam para a necessidade da inclusão de instrumentos variados à composição musical, abrindo, com isso, o campo da música popular brasileira a novas sonoridades e instrumentações.

⁸⁴ Segundo Caetano, numa evidente tentativa de legitimar e caracterizar o movimento, diz: “O sentido do nosso movimento é o da percepção da realidade musical brasileira. Remexendo-se a cultura real do Brasil e que é consumida pelo povo brasileiro achamos novas formas. Cada faixa do meu LP é uma tentativa de gritar um ‘alerta’ em diversos pontos. O tropicalismo é uma tentativa de retomada da cultura brasileira. Não posso definir ‘tropicalismo’. Mas o problema não é de definições. Eu tenho coisas para contar e não colocações para definir”. *Jornal O Estado de São Paulo*, 07/06/1968.

⁸⁵ Cf. FESTIVAL..., 1967, p.15.

A apresentação dos Mutantes nesse festival de 1967 consolidou o vínculo do grupo ao cenário da MPB e, particularmente ao tropicalismo, inserindo-os no mais recente meio de divulgação da música popular brasileira, não mais restrita aos programas seriados. Assim, para Dirceu Soares (1969):

A presença dos três ali significava uma profanação de um reduto da chamada música popular autêntica: eles eram então um conjunto de ié-ié-ié e, pior ainda, invadiram o Festival empunhando guitarras elétricas. Os puristas da música popular tinham espasmos de indignação.

Conforme Arnaldo, após a apresentação do grupo no Festival da TV Excelsior de 1968, quando a canção “Mágica” foi classificada, eles iriam, conseqüentemente, “entrar de sola nos festivais”⁸⁶.

Alguns jornais da época, concordando ou discordando da atuação dos músicos, não deixaram de perceber como foram diferenciadas as posturas de Gil e Caetano em relação às canções que estavam sendo defendidas naquele festival, apontando para o caráter de inovação que elas trouxeram. Novidade essa expressa através dos chamados conjuntos de ié-ié-ié. No jornal *O Dia* (1967, p. 04), por exemplo, foi publicado:

[...] ambos fizeram uma experiência de introdução de novos elementos em suas músicas aproveitando o contexto geral do século XX, com suas verdades e mentiras. Um dos recursos de que lançaram mão, causando inclusive, certo espanto no público foi o de usar conjuntos de iê-iê-iê para fazer os acompanhamentos de músicas brasileiras.

O jornal *Notícias Populares*, por sua vez, numa pequena nota, anunciava que o Festival teve uma queda devido às falhas do júri bem como ao nível “mediocre” das músicas, que não conseguiram repetir a inovação de canções como a “Banda” e “Disparada”. Ainda que de forma meio excitativa foi diagnosticada alguma novidade: “Neste ano temos repetições e, talvez, a única novidade, seja a descoberta (um tanto atrasada) dos Beatles por alguns compositores [...]” (FESTIVAL, MARAT...,1967,p.04). Já em outras matérias, o mesmo jornal anunciava que Gil e Caetano foram os “grandes favoritos” do Festival. E na “finalíssima”, foi publicado que:

[...] De um modo geral, a grande maioria dos compositores, ficou numa linha voltada ao interior, ao homem do campo. O samba não teve vez. Impressionados com o sucesso de Disparada e Banda no ano passado, quase

⁸⁶ Cf. ELES..., 1968, p. 12.

todos seguiram o mesmo caminho aberto por Vandr e e Chico. Os que realmente inovaram, trouxeram contribui es novas e boas, foram Caetano Veloso, com **Alegria, Alegria**, um salto para o futuro, uma música, que partindo da mais autêntica música brasileira, foi se encontrar com o novo som universal. Gilberto Gil foi a mesma coisa. [...] (FESTIVAL EM..., 1967, p.10).

Segundo Rogério Duprat, “Ponteio”, “Domingo no Parque” e “Alegria, Alegria” deveriam ficar empatadas em primeiro lugar. Já para Dirceu Soares, a viola de ouro caberia a Gilberto Gil uma vez que o importante num Festival são as inova es “e a música popular brasileira deve sair dele com um passo   frente”. Portanto, a apresenta o de samba, baião, moda de viola, frevo, bossa-nova, choro, marcha-rancho, “ainda que bonitinhos e certinhos” não se justificam. A seu ver, os baianos abriram um novo caminho a partir do vínculo entre música brasileira e aquilo que ele chama de “i -i -i  evoluído” (via Mutantes). Ainda nas suas palavras:

O novo caminho aberto foi a liga o da música brasileira com o i -i -i  evoluído, na procura de uma maneira de comunica o universal, com ado o de elementos válidos estrangeiros que não fazem a música brasileira perder sua originalidade. Domingo no Parque, feita   maneira dos Beatles de hoje, no fundo   uma capoeira. As guitarras, os gritos, os metais, a letra em flashes, funcionam como montagens, tornando-a uma música **Pop** e, portanto, o melhor meio moderno de comunica o. A música de Gil, cantada só com violão ou só com orquestra perderia muito. Além disso, as guitarras não foram colocadas ao acaso, nem por demagogia. São o símbolo da música jovem universal e d o   composi o o sentido de atualidade. O mesmo acontece em Alegria, Alegria [...] (SOARES, 1967, p.24).

O poeta concretista Augusto de Campos, inserido na discussão sobre a “linha evolutiva da MPB”, em *O Balanço da Bossa e outras bossas*, reuniu vários textos e artigos, escritos no “calor da hora”, lançando as bases para as futuras interpreta es sobre o movimento tropicalista, a fim de perceber como a música popular “evoluiu” em sua inventividade. Nesse viés, o autor acata a idéia de que Caetano Veloso assumiu a “linha evolutiva” da música popular, demonstrando, junto a Gilberto Gil, a “jovem guarda como manifesta o de massa de âmbito internacional [...]” (CAMPOS, 1968, p. 132). Foi por meio das suas análises que se configuraram algumas das interpreta es sobre o movimento, como a rela o com a antropofagia, a fragmenta o, a dissonância, a utiliza o de novos instrumentos, e o vínculo entre o erudito e o popular, aproximando-o das manifesta es artísticas da vanguarda brasileira, como a poesia concreta. As análises de Augusto de Campos foram fundamentais para o debate sobre o tropicalismo, porém, a idéia de “retomada da ‘linha

evolutiva” deve ser repensada. Como descreveu Campos (1968, p. 160): “algo de novo está acontecendo: a retomada da linha evolutiva de João Gilberto; a superação do impasse entre Música Popular Brasileira e Jovem Guarda [...]”.

Não há como negar a novidade sonora, todavia, essa tese da “evolução” defendida tanto por Campos quanto por Celso Favaretto e muitos outros intérpretes do movimento não se aplica; partilhar dela seria deixar de perceber as mudanças e as especificidades sócio-históricas e econômicas que envolveram a Bossa Nova e o Tropicalismo. De qualquer forma, seus textos responderam àqueles que viam na tropicália uma “estética alienígena”.

Para Augusto Boal (1968), que escreveu o primeiro manifesto contra o Tropicalismo, esse seria neo-romântico, homeopático, inarticulado, tímido, gentil, importado; porém, a sua pior característica seria a falta de lucidez. E segundo Chico de Assis (1968), os tropicalistas “querem decorar as paredes para terem a impressão de que vivem em outro lugar. Interessa é derrubar as paredes. Não adianta trocar a redundância brasileira por redundância importada”. Tal interpretação do tropicalismo como sinônimo de dominação cultural –imperialista – também pode ser observada na análise de José Ramos Tinhorão, o qual identifica na proposta estética tropicalista as mesmas aspirações políticas defendidas pelos militares: o desejo de modernidade sucumbido à dominação estrangeira. Crítico à idéia de “retomada da linha evolutiva”, para ele

[...] os tropicalistas renunciaram a qualquer tomada de posição político-ideológica de resistência e, partindo da realidade da dominação do rock americano [...], acabaram chegando à tese que repetia no plano cultural a do governo militar de 1964 no plano político-econômico (TINHORÃO, 1998, p. 325).

Nessa perspectiva, Tinhorão considera equivocada a reação dos militares contra o tropicalismo, já que o movimento pode ser lido como a trilha sonora perfeita para o governo militar, sintetizando “tudo o que o Poder poderia pedir para sua tranqüila perpetuação”.

Segundo a cantora Elis Regina, que junto a Geraldo Vandré comandavam a chamada “linha dura da MPB”, em resposta à imprensa que perguntara a ela sobre o tropicalismo, disse:

Olha aqui, meu querido. Eu prefiro não falar sobre as fases A.T e D.T (para ela, *antes do tropicalismo* e *depois do tropicalismo*). Eu só digo uma coisa: vai bem quem faz coisa séria. Quem quer fazer galhofa, piada com o público, que se cuide. Tropicália é um movimento

profissional e promocional, principalmente. De artístico mesmo não tem nada, nada, nada ⁸⁷.

E para o compositor Walter Franco, insatisfeito pelo fato da sua música não ter sido finalista no Festival Universitário de 1968, mas sim, duas músicas (“Que Bacana” e “O Tigre”) que, segundo a imprensa, confirmam “a influência de Caetano Veloso na música brasileira”, “agora só querem tropicalismo e amor. Minha música não foi feita para Festival e nunca poderia ser finalista porque não se enquadra no esquema” ⁸⁸.

Tais considerações demonstram de fato que houve um “salto” na música popular brasileira, consolidando o que foi denominado na época de criação do “som universal”. O rótulo tropicalismo e o entendimento disso como movimento estariam em pauta somente em 1968, através de um texto redigido por Nelson Motta chamado *Cruzada Tropicalista*. E como expôs Gilberto Gil, também enviesado pela idéia de linha evolutiva, a propósito desse título: “o rótulo Tropicalismo não nos interessa, como não interessou a João Gilberto a denominação de Bossa Nova. A palavra Tropicalismo é boa e não nos ofende. Mas ninguém pelo rótulo sente o gosto da cachaça” (MÚSICA..., 1968).

Logo, as inquietações sobre o futuro movimento já se colocavam no calor da hora (1967), chamando a atenção da opinião pública, estudantes, intelectuais e demais setores da classe média, passando, a partir dos anos de 1970, a ser tema de interesse dos estudos acadêmicos. Grande parte das interpretações sobre o movimento insere-se, contudo, dentro de uma grande disputa ideológica, e com isso as análises tendem a ser tornar divididas. Já as análises de cunho acadêmico interpretam esse movimento de uma maneira geral, nos dando a impressão de que havia coesão entre todos os seus participantes, mesmo quando se descreve o contrário.

O trabalho pioneiro de Celso Favaretto em *Tropicália, Alegoria, Alegria*, identifica as principais características do movimento, realizando também uma cuidadosa análise do LP *Tropicália ou Panis et Circenses*. Entretanto, sem desmerecer a importância desse trabalho, ele legitimou o tropicalismo levando em conta a “história dos vencedores”, parecendo que o tropicalismo musical estava associado apenas a Gilberto Gil e Caetano Veloso. Mediante uma análise mais distanciada, pensamos que cabem aqui algumas considerações. Estamos nos

⁸⁷ Cf. NUNCA..., 1968.

⁸⁸ Cf. UMA VITÓRIA..., 1968, p.13.

atendo mais a esse trabalho, porém, a fortuna crítica⁸⁹ do tropicalismo tende a seguir a mesma direção, no sentido de desconsiderar as especificidades dos outros integrantes do movimento.

Favaretto define o Tropicalismo como um movimento de ruptura em relação à produção musical anterior e também um movimento de explosão que deixou os seus “estilhaços” às músicas produzidas posteriormente e, desse modo, representou uma abertura à música brasileira. Ou seja, possibilitou uma “abertura” político-cultural ao incorporar os temas do engajamento artístico da década de 1960, mas superando-os em potencial criativo e crítico. E essa superação vincula-se ao uso do elemento *Pop* que, segundo Favaretto (1996, p. 41), surgiu da necessidade de demonstrar os aspectos arcaicos do país, e a utilização da paródia em suas canções, cujo objetivo seria a descolonização de um gosto, produções, sentimentos e valores correspondentes a um passado em crise, que sobrevivem apenas como ideologia. Nesse sentido, ele descreve o Tropicalismo como um movimento que possibilitou a inserção de uma sensibilidade moderna, debochada, crítica e aparentemente não empenhada, em que a utilização do “cafonismo” e do humor colocaram-se como práticas construtivas. Como demonstra o autor, Caetano Veloso tenta superar o subdesenvolvimento partindo do elemento “cafona” da cultura, vinculado ao que houvesse de mais avançado industrialmente, como as guitarras elétricas e as roupas de plástico. Dito isso, a necessidade de um distanciamento histórico para reavaliar algumas posturas e apontar para a especificidade dos seus integrantes e, nesse caso, a experiência dos Mutantes.

A entrada dos Mutantes no cenário da MPB não se realizaria sem o “apadrinhamento”, principalmente, de Gilberto Gil e Rogério Duprat. Como diz Arnaldo Baptista a Dirceu Soares (1969), a respeito do convite para acompanhar Gil na canção “Domingo no Parque”:

Ele (Gilberto Gil) nos mostrou a música e falou de novas idéias para o emprego do eletrônico na execução de músicas brasileiras, com letras funcionais, quase como as histórias em quadrinhos, em forma de colagens **pop** ou concretista, combinando sons e palavras, mas sem perder a característica nacional. Eu, Sérgio e Rita vibramos: estava ali o caminho musical que procurávamos.

Se não houvesse esse respaldo, do qual se engendrou uma troca através da perspectiva

⁸⁹ Dos trabalhos acadêmicos sobre o tropicalismo, estamos nos referindo ao texto de Roberto Schwarz, “Cultura e Política (1964-1969) que, embora mais atento ao tropicalismo teatral, ajudou a aprofundar as inúmeras polêmicas sobre o movimento. Além desse, temos as análises de Silviano Santiago e Gilberto Vasconcellos, que se colocam na linha dos digamos “apologetas” do tropicalismo e Heloísa Buarque de Hollanda. Já as análises mais distanciadas (com distanciamento tanto temporal como crítico), há os trabalhos de Luiz Tatit, (o qual identifica a intervenção tropicalista na cena musical brasileira a partir do *happening* de Caetano Veloso no III FIC ao apresentar *É Proibido Proibir*, bem como a desclassificação da canção *Questão de Ordem* de Gilberto Gil), Marcos Napolitano, Enor Paiano, Santuza Cambraia Naves, José Miguel Wisnik e Carlos Calado.

de inovação, essa “abertura” aos Mutantes para o campo da música popular estaria comprometida num tempo em que tocar guitarra era sinônimo de alienação, como demonstramos pelos debates da época. Segundo Rita Lee, os jovens não tinham a dimensão do que estava acontecendo na música popular brasileira naquele tempo. De acordo com ela, esse vínculo com a MPB aconteceu da seguinte maneira:

Estávamos fazendo os backing vocals para um disco da Nana Caymmi e a música era do Gil (‘Bom Dia’). Ele nos chamou pra ouvir ‘Domingo no Parque’. Nossa cuca explodiu. Gil falou: ‘Vai ser bacana se vocês entrarem com as guitarras’. Mas não entramos só com elas. Entramos com aquelas roupas malucas e foi um desbunde em pleno Festival da Record. Não sabíamos nada do que estava acontecendo com a música popular brasileira, todas aquelas fofocas contra a tropicália⁹⁰.

Nessa perspectiva, ela começou a “enlouquecer com roupa, maquilagem, capas, espadas”, colocou o Gilberto Gil vestido de Bahia e foram, “cada um dava o seu toque” (CHEDIAK, 1990, p.10). Numa entrevista concedida ao jornalista Randall Juliano em 1967 ainda no teatro Paramount, Arnaldo Baptista respondia o motivo pelo qual o grupo até o presente momento não tinha tocado música brasileira. Dirá o Mutante: “Ah, não tinha oportunidade. Você já imaginou a gente entrando sem o Gilberto Gil num dia de Bossa Nova aí com a Elis, não dava certo”⁹¹.

Portanto, ao ocupar o espaço social constituído pelos integrantes da chamada canção engajada, particularmente nos festivais da música popular brasileira, os Mutantes não eram vistos com bons olhos nem pelos músicos da chamada “linha dura”, tampouco, pelo seu público. E mesmo tendo recebido vaias e *ovadas* do público, eles reagiam provocando os mais “conservadores” da MPB, pois o que eles queriam “era farra”. Essa inserção no cenário da MPB pode ser exemplificada, dentre outras coisas, pela participação do conjunto no MIDEM, em 1969, onde os Mutantes representaram o Brasil ao lado de Chico Buarque, Elis Regina e Edu Lobo. Segundo o Maestro francês Paul Mauriat, “[...] Elis Regina, Edu Lobo e os Mutantes são o que há de melhor atualmente na música brasileira”⁹²; contudo, declarou à revista *Veja* que “os Mutantes são os que mais sucesso fariam na Europa”⁹³.

E como publicou o *Jornal da Tarde*, “Sérgio Mendes e seu conjunto **Brasil 66**, ao lado de Chico Buarque e **Os Mutantes**, foram a maior sensação da noite de gala do Festival Internacional do Disco [...]” (NO MIDEM...,1969, p.11). A afirmação do maestro francês

⁹⁰ Cf. O Rock e Eu, 1975, p. 22.

⁹¹ Entrevista de Arnaldo Baptista à TV Cultura, 1992.

⁹² Cf. MIDEM..., 1969, p. 09.

⁹³ Cf. O GALO..., 1968, p.60.

pode ser explicativa para entendermos a gravação do LP dos Mutantes realizada na França em 1970, atualmente denominado *Tecnicolor*, na tentativa de lançamento do grupo no exterior. Além disso, tais declarações confirmam a efetiva adesão do grupo junto “aos grandes nomes da MPB”, bem como a peculiaridade do conjunto, no sentido de terem atraído as aspirações da indústria fonográfica francesa, ainda que esse disco tenha sido lançado 30 anos depois. Essa adesão, no entanto, não pode ser confundida com aceitação por parte dos músicos brasileiros. O que desejamos expor e elucidar, é o modo como os Mutantes adentraram no cenário da MPB, muito diferente da maneira dos membros da Jovem Guarda, por exemplo. Pois, como vimos no capítulo anterior, os Mutantes, ao contrário dos integrantes da Jovem Guarda, ocupam outro espaço-social e um relativo status na hierarquia da música popular brasileira, que a Jovem Guarda não alcançou.

Como assinalou Sérgio Dias, a intenção era a de ironizar a MPB: “tirávamos um sarro da MPB, tínhamos raiva deles porque eles nos atacavam, e então gravávamos versões engraçadas de clássicos da MPB. [...] Eu andava na rua com minha guitarra *sem* estojo, para que as pessoas vissem que era uma guitarra [...]”⁹⁴. A relação que se estabelecia entre os Mutantes com a MPB era de deboche, no qual o recurso da paródia era notório. A canção “Chão de Estrelas” de Orestes Barbosa e Sílvio Caldas seria um exemplo. Além dessa, em “Dom Quixote”, como veremos com mais cuidado, o conjunto faz uma alusão ao grande nome da canção engajada do período, Geraldo Vandré. Como descrito pela opinião pública da época, a propósito do segundo LP do conjunto: “‘Dom Quixote’ cita música clássica num vocal bem trabalhado e termina com acordes de ‘Disparada’ e a buzina do Chacrinha” (MUTANTES,...1969,p. 61). Analisando a trajetória dos Mutantes, podemos dizer que a atuação deles esteve bastante sintonizada às mudanças estéticas e comportamentais ocorridas no cenário internacional.



Foto 12. Os Mutantes no III FIC apresentando *Caminhante Noturno* em 26/09/1968. Fonte: www.ritalee.com

⁹⁴ Cf. PAPPON, 1987, p.68.

Num tempo de abertura da indústria fonográfica, e através da ligação com os tropicalistas, eles tiveram a possibilidade de modificar alguns “requisitos” impostos na música popular brasileira sob vários aspectos: comportamentais e musicalmente. Sobre isso Arnaldo dirá: “exploramos um sentido da música que ninguém entendia naquela época né (sic), nesse sentido a gente desbravou, descobrimos algumas áreas novas. Isso foi bom pra (sic) música popular”⁹⁵.



Foto 13. Os Mutantes em performance. Fonte: www.rockgirls.com.br/mutantes.jpg

A atuação do grupo no palco, em shows ou mesmo nos Festivais era totalmente performática, ou seja, não eram só as músicas que falavam por sí, a questão visual foi central na composição do grupo. Apareciam sempre caracterizados, fantasiados, denotando um aspecto circense. Desde a primeira aparição ao *grande* público isso foi notório: deixaram de lado os terninhos e vestidos comportados usados pela MPB para abusarem das fantasias. Desse modo, os Mutantes apareciam vestidos de anjos, roupas de plástico, bruxos, caipira, a Rita se vestiu de noiva em certa ocasião etc.

A propósito dessa diferenciação estética e visual, bem como a recepção do grupo no III FIC, publicou-se:

⁹⁵ Citação retirada do Programa *Maldito Popular Brasileiro*, exibido pela TV Cultura em 1990.

A melhor música apresentada ontem: **Caminhante Noturno**, dos Mutantes. Quando eles apareceram no palco – Rita com um vestido comprido rosa, Arnaldo e Sérgio com roupas que lembravam índios norte-americanos – o público reagiu com algumas vaias. Mas o arranjo do maestro Rogério Duprat, o sorriso dos músicos da orquestra da TV Globo e atenção com que alguns jurados enviaram a música. Isso foi suficiente para que Os Mutantes mostrassem todo o seu talento. Eles foram a grande surpresa, o grande sucesso da primeira noite do Festival. Quando acabaram de cantar, as vaias se perderam nos aplausos do público – que ficou de pé – e chegou até a pedir bis (NO RIO...,1968,p. 15).

As gravações, assim como as apresentações dos Mutantes constituíam-se em verdadeiros *happenings*, tinham grande dose de espontaneidade. Para a apresentação da canção “Dois Mil e Um” no IV Festival da TV Record, assim foram anunciados:

E agora a dupla Gil e Giló para acompanhar os Mutantes, Gilberto Gil entra, sanfona na mão. Giló toca viola. Logo depois, os Mutantes, cabelos brancos de talco, cara pintada de branco, roupas brancas. Enquanto cantam, Júlio Medaglia um dos jurados, balança o corpo e faz sinal de ‘positivo’, para João Carlos Martins⁹⁶.

É interessante colocar em discussão também o caráter muitas vezes artesanal e coletivo da produção dos Mutantes, ou como disse Rita, “[...] esse lado *home made techno* [...]. [...] A gente fazia tudo em casa: guitarras, baixos, uá uás, distorcedores etc. Ninguém tinha equipamento igual ao nosso”⁹⁷. De acordo com Cláudio Baptista, irmão mais velho de Sérgio e Arnaldo, e o responsável pela construção dos instrumentos para os músicos, a tumba que aparece na capa do terceiro LP, montada por ele, “foi todinha feita de isopor, com ventiladores espalhando a fumaça do gelo seco”, e prossegue:

Mas legal mesmo foi a foto que fizemos para a contracapa do segundo LP, onde os três aparecem maquiados de alienígenas, e Rita, com seis dedos. No meio da sessão de fotos, eles saíram para dar um passeio pela rua Augusta, exatamente do jeito em que aparecem nas fotos⁹⁸.

Esse vínculo entre “tecnologia” e artesão, ainda possível na época, é fundamental ao entendimento da sonoridade peculiar dos Mutantes. Como ainda não havia no Brasil as possibilidades para uma criação musical tecnologicamente “avançada”, em termos industriais, os Mutantes primaram pela criatividade a fim de obter os efeitos sonoros parecidos aos das

⁹⁶ Cf. Jornal da Tarde, 1968, p. 14.

⁹⁷ Cf. CHEDIAK, 1990, p. 10.

⁹⁸ Cf. PAPPON, 1987, p.69.

bandas de pop-rock inglesas e norte-americanas⁹⁹. Essa estratégia, certamente, não os fizeram devedores da música produzida pelos países centrais, tampouco, os colocaram numa posição “inferior”. Aliás, esse trabalho de ausência com as tecnologias mais avançadas até fins da década de 60 foi fundamental para as muitas experimentações do grupo. Como salientou Paiva (2006, p. 05):

[...] quando foi lançado, em 1968, o primeiro disco do grupo foi um dos trabalhos mais impactantes da música brasileira da época, oscilando entre a tropicália e o rock, onde a tecnologia era com certeza, um elemento expressivo claramente utilizado como tal. Tecnologia essa, em sua maioria, oriunda das experimentações de Cláudio, capazes de criar uma sonoridade bastante singular e capaz também de tirar o imenso atraso tecnológico que nossas produções fonográficas da época possuíam. Apenas como referencial, em 1968 alguns discos fundamentais da história da música pop já haviam sido lançados: Pet Sounds, em 1966, Sergeant Pepper’s Lonely Hearts Club Band, em 1967 e Electric Ladyland, em 1968, citando os mais conhecidos, todos com sonoridades extremamente bem resolvidas, e pode ser dito com toda a certeza que o primeiro disco dos Mutantes está no mesmo nível dos citados.

Sérgio diz que os Mutantes eram “sérios na brincadeira”, e estavam “um passo à frente em tecnologia”¹⁰⁰. Entretanto, essa “tecnologia” da qual Sérgio diz que os Mutantes estavam na frente e/ou no mesmo patamar das bandas anglo-americanas apresenta uma peculiaridade. É possível afirmar que os Mutantes caminharam entre a produção artesanal e a tecnológica; melhor dizendo, muitos dos recursos “tecnológicos” utilizados eram feitos artesanalmente, pois, produzidos na oficina de Cláudio, nos fundos da casa deles na Pompéia. Inicialmente copiando guitarras das marcas Fender e Gibson, Cláudio César passou a criar os seus próprios modelos: as guitarras Regvlvs. Sua “primeira invenção” foi um contrabaixo elétrico construído para o cantor e compositor Erasmo Carlos. Desse modo, os Mutantes tinham bem próximo a eles todo a “tecnologia” necessária para desenvolver as suas músicas, explorando os ruídos das distorções e das improvisações, além de criarem “instrumentos” para modificar e enriquecer os arranjos das músicas. Desse modo, eles utilizaram a bomba de Flit (inseticida) para substituir o chimbau da bateria, além dos muitos recursos de estúdio que deu ao primeiro LP um caráter inusitadamente experimental. Sobre esse primeiro LP Rita Lee declara:

[...] A gente tava tão... tão... efervescente. Para você ter uma idéia, peguei umas tampinhas de Coca-Cola e afinei, fiz a escala completa. Sabe chão de estúdio que tinha aquela fórmica, tipo cozinha, banheiro? Pois bem. Eu jogava as tampinhas – todas afinadas - sobre o chão de fórmica, fazendo experiências de som. De repente, ficou bom e foi usado na gravação como

⁹⁹ Segundo Paiva, enquanto o padrão mundial de gravação era de 08 canais, no Brasil, o processo de gravação se dava a partir de 4 canais, o que dificultava bastante as gravações.

¹⁰⁰ Cf. GASPAR, 1992, p. 33.

solo de *Maria Fulô*. Com a maior seriedade. Você escuta o disco, sou eu tocando, fazendo solos de tampinhas de Coca-Cola!!¹⁰¹

E continua:

O primeiro disco estava recheado dessas coisinhas. Havia um tal instrumentozinho que fazia o uá (sic) do Jimi Hendrix. Só que era um pedal enorme. No meio da gravação, a gente decidiu que tinha de gravar uma música brasileira. Tudo muito *rock*, tinha que ter uma música brasileira. Qual? *Maria Fulô*¹⁰².

Já segundo Carlos Calado (1995, p. 115):

A descontração no estúdio costumava ser total. Para a gravação de *Panis et Circenses* [...], todo o pessoal do estúdio foi convocado para simular a ambientação do jantar que encerra a faixa. É a voz do próprio Barenbein que aparece pedindo a salada e o pão entre ruídos de talheres, pratos e copos[...].

Essas práticas inusitadas para a sociedade da época, as quais causavam espanto e admiração, deixavam o maestro Rogério Duprat bastante animado com a criatividade e a irreverência do trio. De acordo com o maestro: “os Mutantes foram a coisa mais importante do tropicalismo, e ninguém conseguiu deixar isso claro [...]. Eles é que estavam com a vertente que vinha né (sic), que vinha de Beatles, daquele rock nascente, de um rock pós Rock and Roll, erudito”¹⁰³.

A fusão do popular com as técnicas musicais eruditas da vanguarda do século XX, além das referências advindas da própria formação do grupo, consolidou-se através do contato com o maestro. Na verdade, quem indicou o trabalho dos Mutantes para Gilberto Gil foi Rogério Duprat. Segundo Regiane Gaúna, o maestro estava cansado do “sempre-igual” que permeava a música erudita e decidiu explorar o campo da música popular, dando aos arranjos das canções traços vanguardistas, mas que “assustavam” e muito os ouvidos acostumados com as técnicas tradicionais de composição. Nessa linha, os jornais notificavam ao público para não se assustarem com os seus arranjos¹⁰⁴; porém, o reconhecimento de que a partir dele algo diferente se colocava, em termos vanguardistas, era notório¹⁰⁵.

Nas palavras de Duprat (1969): “A música não existe mais. Entretanto sinto que é necessário criar algo novo ou melhor, sei que alguma coisa nova se cria e a partir daí o resto

¹⁰¹ Cf. CHEDIAK, 1990, p. 11.

¹⁰² Cf. CHEDIAK, 1990, p. 12.

¹⁰³ DUPRAT, Rogério. Entrevista concedida para o programa *Maldito Popular Brasileiro*, exibido pela TV Cultura, 1990.

¹⁰⁴ Cf. NÃO..., 1968, p. 19.

¹⁰⁵ Cf. DUPRAT..., 1968, p. 97.

não me interessa. Já não me interessa o Municipal, nem a destruição do Municipal”. Com essa declaração, digamos, dadaísta de superação da arte enquanto mera fruição, Duprat adentra no campo da música popular, ganhando significativas projeções através do seu contato com o tropicalismo, consolidando no campo da música popular os aspectos mais evidentes da vinculação entre a vanguarda erudita e o rock experimental que surge em meados da década de 1960, contribuindo, sobremaneira, ao amadurecimento da canção popular. Segundo declarou Nara Leão: “Rogério é a vanguarda e a revolução. Ele faz uma forma nova e avançada de música. Não se preocupa só com o som: traz com ele os acontecimentos do mundo inteiro”¹⁰⁶. Nesse sentido, Duprat afirmou que:

Coisas que faziam parte da música erudita, a desordem sonora, todos os valores de Cage. Eu fazia *happening* com partituras escritas para aparelhos domésticos, com coro lendo jornais do dia. Era tudo o que os tropicalistas esperavam e que nós já praticávamos há 10 anos¹⁰⁷.

Também influenciado pelo espírito contracultural da época, Duprat via na utilização das guitarras uma possibilidade de diferenciação para a música popular. Segundo Regiane Gaúna (2002, p. 91), “[...] seu objetivo era transferir o instrumental do *rock* para a música popular brasileira”, possibilitando com isso uma “injeção de modernidade”. E foi com essa intenção que o maestro passou a observar as várias bandas de rock da época, interessando-se, então, pelos Mutantes.

Desse modo, ele encontra no trabalho dos futuros tropicalistas assim como nos Mutantes - os quais também estavam buscando “coisas novas” - uma grande porta de entrada para realizar os seus projetos. Duprat, no III Festival Internacional da Canção regeu os músicos usando calça mostarda, camisa roxa e paletó camurça, demonstrando que além de cansado da música erudita, (restrita apenas aos teatros), o maestro também estava interessado em provocar e inovar o tenso ambiente da música popular. Já no MIDEM, a imprensa notificava: “o maestro Rogério Duprat causou o maior escândalo [...]: regeu a orquestra vestido com um poncho. Os Mutantes deram um susto nos europeus cantando ‘Caminhante Noturno’. Vestida de noiva, Rita Lee chamou muito atenção” (TODA...,1969,p.18). Em 1968 saiu o LP *A Banda Tropicalista do Duprat* – do qual ele declara não ter gostado – e os Mutantes interpretaram várias canções. Dessas, gostaríamos de destacar “The rain, the park and other things” quando há uma clara alusão aos Beatles tanto nos arranjos vocais como também na introdução de elementos de música concreta (como som de trovão, ruídos, buzina

¹⁰⁶ DUPRAT..., 1968, p. 98.

¹⁰⁷ Cf. GAÚNA, 2002, p. 97.

e água), presentes na canção. Grosso modo, o álbum todo apresenta esses elementos “vanguardistas” misturados às sonoridades “brasileiras”: como música caipira e bossa nova, além das referências às músicas latinas. O contato dos Mutantes com Rogério Duprat e Gilberto Gil engendrou um processo de *modernidade e modernização* à música popular. *Modernidade*, pois, utilizaram-se dos mais variados instrumentos sonoros e, no caso dos Mutantes, alguns criativamente inventados; e *modernização*, pelo fato de modificarem a linguagem musical seja pela utilização de elementos da música concreta em suas canções, seja pelo vínculo, evidente, entre o moderno e o arcaico.

As características estéticas do tropicalismo, vale notar, não expressam na cultura brasileira as singularidades de um país colonial, escravagista e patriarcal, tal como observou Roberto Schwarz (1978). Com isso, podemos dizer que esse fenômeno (tropicalismo) não foi particularmente um acontecimento local. As principais características observadas na estética tropicalista não são exclusivamente brasileiras, ainda que, certamente, tenham assumido aqui as suas especificidades. Pensando o capitalismo em termos globais percebemos que no plano da cultura, manifestações artísticas e procedimentos estéticos parecidos ao que no Brasil foi rotulado por Tropicalismo – a alegoria, a fragmentação e as colagens, a mistura entre o popular x erudito, os *happenings*, a busca de uma nova sonoridade etc. - também aconteceram em outros países ocidentais. Um exemplo disso estaria nos Beatles, cujas barreiras eliminadas entre o erudito x popular, o oriente x ocidente, arte x entretenimento etc. evidenciaram uma notável contribuição ao amadurecimento da canção popular ¹⁰⁸. Apenas para citar outro exemplo, é possível pensar no movimento cubano Nova Trova. A análise da historiadora Mariana Villaça (2004, p. 205) ao comparar o Tropicalismo com a Nova Trova cubana demonstra como esses movimentos estavam inseridos num panorama internacional. Como declarou a autora: “Tornar o popular ‘universal’, atualizado em relação à modernidade musical, nos parece ser uma tônica comum aos dois movimentos”. Com essa reflexão, estamos procurando desmistificar a idéia de que as características estéticas do tropicalismo são fundamentalmente típicas do nosso país e, que só se realizou pela pretensão dos seus idealizadores em resolver a tensão existente no campo da música popular entre canção engajada *versus* jovem guarda. Ainda que essa questão política-ideológica estivesse presente, esteticamente o tropicalismo dialoga com as manifestações culturais (musicais) existentes em outros países e, nesse caso, não pode ser considerado como a expressão cultural do nosso status de país periférico.

¹⁰⁸ Cf. FENERICK; MARQUIONI, 2008.

Nesse sentido, essa perspectiva de “abertura” anunciada não só, mas através do contato com Duprat e Gil, ou seja, a tão falada “busca pelo som universal” possibilitou aos Mutantes substantivos elementos para a tênue ligação entre aquilo que chamamos de produção artesanal e tecnológica nas suas canções. O contato de Duprat com a música eletrônica de vanguarda, o vínculo a Gilberto Gil no cenário da música popular, aliado à inventividade de Cláudio César Baptista, além da criatividade espontânea dos músicos na busca pela pesquisa de novas sonoridades, confirmam essas características de *modernidade* e *modernização* culturais, estando em tudo adequadas ao espírito de uma época -contracultural - onde, por pouco tempo, a *mesmice* na produção musical brasileira, mais precisamente na MPB, era rechaçada pela indústria do disco.

A especificidade dos Mutantes em sua experiência tropicalista pode ser percebida, também, pela *performance* do grupo no palco; não que os outros integrantes não a tivessem, porém, a preocupação entre canção e figurino era central para o conjunto. Dirceu Soares, de maneira exagerada, os definiu como “surrealistas”. Nas suas palavras:

Os Mutantes não são alienados, nem gênios, nem loucos. São criaturas comuns, com a diferença de que gostam de coisas surrealistas. Por isso, para cantar, usam roupas extravagantes, inventadas por eles mesmos. Mesmo quando aparecem vestidos à moda medieval, ou com Rita Lee de noiva, querem ser surrealistas (SOARES, 1969).

No entanto, a utilização estratégica da fantasia, que tem como característica a realização do “espetáculo” em seu todo, em nada se adequa à proposta surrealista, quando, grosso modo, colocava-se a necessidade da interação entre arte e vida. As roupas ditas “extravagantes” denotam uma espécie de junção orgânica com a música, sem a qual se perderia todo o sentido de “espetáculo” e performance, tão comuns entre os contraculturais dos anos 60.



Foto14. Os Mutantes no III FIC apresentando *Caminhante Noturno* em 29/09/1968¹⁰⁹. Fonte: www.ritalee.com

¹⁰⁹ Rita Lee com o tão falado vestido de noiva, Arnaldo (à esquerda) fantasiado de cavaleiro medieval e Sérgio de toureiro, porém, com uma faixa hippie na cabeça.

Esse empreendimento, além do aspecto circense já citado, contribuiu para a incorporação de personagens, nos quais música e figurino são essenciais à construção simbólica das suas apresentações. Nesse sentido, as fantasias auxiliavam o conjunto em sua crítica a alguns preceitos da música popular e da sociedade, exaltando o caráter jovem da época. Sem o figurino, grande parte da ironia e do humor contida nas canções dos Mutantes se perderia na hora do “espetáculo”. Vale apontar, também, para a relação que eles mantiveram com a tradição da música popular e com os aspectos da modernidade.



Foto15. Os Mutantes em apresentação no Festival¹¹⁰.

Fonte: www.arnaldobaptista.com.br

Como exemplo de “explosão”, utilizando o conceito chave proposto por Favaretto na sua definição geral do tropicalismo, podemos citar a canção “Dois Mil e Um” contida no segundo LP do grupo de 1969. Nessa música, percebe-se nitidamente o vínculo entre tradição e modernidade que os tropicalistas assimilaram e atesta que os Mutantes não foram apenas um grupo acompanhante como consta nas bibliografias especializadas no assunto. Essa ligação evidencia-se pela utilização da viola caipira na música, em contraste com os ruídos das guitarras que aparecem logo em seguida. Podemos sugerir que o nome da música realiza uma alusão ao filme futurista de Stanley Kubrick, *2001, uma odisséia no espaço*, que havia saído no mesmo ano da gravação da canção (1969). Além do evidente vínculo entre tradição e

¹¹⁰ Sérgio com um chapéu e uma flor na cabeça lembra o Chacrinha, Rita veste-se de fada e Arnaldo usa uma chamativa pena vermelha na cabeça.

modernidade, a junção do arcaico e do moderno, dentro da perspectiva antropofágica de Oswald de Andrade, se equivale na música, isto é, não há a sobreposição de uma sobre a outra.

Alguns estudos sobre o tropicalismo diagnosticam que a relação estabelecida com a tradição era a de revisão cultural. Como diz Celso Favaretto os tropicalistas teciam uma posição cultural de “revisão das manifestações críticas” decorrentes do golpe de 1964, visando à anulação das respostas anteriores, ou seja, procuraram partir do zero a fim de obter uma reconstrução. Eles buscaram articular uma nova linguagem da canção a partir da tradição da MPB e dos elementos que a modernização oferecia, desarticulando as ideologias. Com isso, incorporaram as contradições da modernização sem esconder as ambigüidades implícitas em qualquer tomada de posição, aproximando-se da realidade nacional através de um processo de “descentralização cultural”. Nessa linha, Favaretto conclui que a *mistura* tropicalista evidenciou-se como uma forma particular de inserção histórica no processo de revisão cultural que se desenvolvia desde o início dos anos 60, apresentando-se como uma resposta desconcertante à questão das relações entre arte e política; isto é, inserido na linha da modernidade, o procedimento dos tropicalistas incorporava os elementos advindos da Indústria Cultural e aqueles da tradição musical brasileira.

E como observa Santuza Cambraia Naves, houve no tropicalismo uma revalorização da tradição musical, ainda que haja um ponto de vista diferenciado na utilização dos elementos culturais. Nessa direção, eles trabalham com a “idéia de *inclusão*”, utilizando-se das importações culturais sem medo de descaracterizar a “autêntica” cultura nacional; valorizam, inclusive, uma tradição que fora renegada pelos bossa-novistas, ao primarem pelos “efeitos grandiosos”¹¹¹, incorporando duas tradições antagônicas: “a do *despojamento*, vinculada à bossa nova, e a do *histrionismo* do repertório popular tradicional” (NAVES, 2001, p. 54). Portanto, eles rompem com a idéia de “forma fechada”, devido à inclusão de vários elementos numa mesma canção e, dessa maneira, se utilizam ora da paródia e ora do pastiche.

Napolitano, por sua vez, afirma que o movimento buscou reorganizar os instrumentos culturais disponíveis dentro das estruturas de mercado, acirrando uma série de problemas e contradições, já que se desenvolveu numa época de reorganização da Indústria Cultural

¹¹¹ Como nos fala Naves (2001, p. 53-54): “Ao contrário, entretanto, da bossa nova, que se orienta por um modelo de contenção, a tropicália recorre aos efeitos grandiosos, retomando inclusive uma tradição que, como vimos, foi renegada pelos músicos da bossa nova: os arranjos grandiosos de violinos e metais inaugurados por Radamés e Pixinguinha, o estilo operístico de Francisco Alves, o ufanismo de ‘Aquarela do Brasil’ e as dores-de-cotovelo derramadas que datam dos anos 20 e atravessam os anos 40 e 50 no samba-canção. Da mesma forma, os tropicalistas ressuscitam Vicente Celestino, considerado à época o modelo de mau gosto, e Chacrinha [...]”.

Brasileira, suscitando amplas discussões além das contradições inerentes ao próprio movimento. Com essa perspectiva, o autor verifica que havia duas idéias voltadas para o Modernismo dos anos 20 condutoras desse debate: uma cuja referência vinha de Mário de Andrade e outra na figura de Oswald de Andrade. Entretanto, diferente do modernismo de 22, o debate estético-ideológico nos anos 60 na esfera musical não negou o passado¹¹². Como demonstra o historiador, tanto o modelo nacional-popular quanto o tropicalismo buscaram incorporar “uma sólida noção de ‘tradição’”, contudo, o tropicalismo não entendia essa tradição como uma “raiz”, e sim como “um conjunto de possibilidades de expressão estética e cultural, organicamente transmitido ao longo do tempo” (NAPOLITANO, 2001, p. 284). Assim, a especificidade do Tropicalismo musical, diferente do que ocorreu nas artes plásticas e no cinema, é que estas artes não tiveram tanta inserção no mercado de bens culturais, embora elas tenham refletido sobre a crise do nacional popular. Já na música, o Tropicalismo “[...] traduziu uma opção de importantes setores do meio musical (e intelectual) de esquerda na formulação de um produto cultural renovado, que já se encontrava dentro de uma estratégia de afirmação no mercado de bens culturais” (NAPOLITANO, 2001, p. 239). Nesse sentido, Napolitano assevera que uma das importâncias históricas do tropicalismo foi a de fazer a ligação entre a cultura política nacional-popular e uma cultura de consumo contrária ao nacional-popular, porém, incorporando os seus fragmentos.

No entanto, ao observar a canção “Chão de Estrelas” interpretada pelos Mutantes percebemos certas dissonâncias em relação ao modo como o tropicalismo musical vem sendo analisado, no que se refere à tradição da música popular brasileira. Essa música foi composta originalmente por Orestes Barbosa e Silvio Caldas (compositores urbanos da década de 30) e apresenta uma conotação romântica, e um tanto quanto *Kitsch*. Na releitura feita pelos Mutantes fica evidente o resgate da tradição musical, porém, num sentido inverso ao da proposta de Caetano Veloso e Gilberto Gil: de maneira debochada. Os Mutantes em “Chão de Estrelas” apresentam uma postura de ruptura com a tradição, como a música vem comprovar. E esse deboche é evidente no modo como a canção está sendo entoada, bem como, pela utilização dos elementos da música concreta que nos faz lembrar circo. Ou seja, para os Mutantes naquele momento a música popular não passava de uma grande “palhaçada” (no sentido da comicidade do termo, de brincadeira). Eles transformam a tradição num verdadeiro

¹¹² Embora o autor afirme que o Modernismo dos anos 20 tenha negado o passado, devemos relativizar essa afirmação, pois, sabemos que o Modernismo não negou todo o passado. Havia sim, a negação de um academicismo passadista, como salientou Oswald de Andrade. Porém, reconhecemos que os Modernistas, assim como tantos outros, selecionaram o passado, o que não significa que eles o tenham negado totalmente. Se assim fosse, Mário de Andrade não teria se interessado pelo Barroco mineiro, por exemplo, e Villa Lobos pela música “folclórica”.

circo; a relação estabelecida com ela (a tradição) foi a de destruição, ainda que os músicos não afirmem isso em entrevistas, a canção como documento sócio-histórico de análise vem confirmar essa atitude. Além do mais, o tiro que se ouve no final da música reitera essa provocação do grupo. Por outro lado, Caetano Veloso resgata a tradição no sentido de valorizá-la; ao regravar “Coração Materno” de Vicente Celestino, compositor considerado brega e cafona pela memória musical dos anos 60, Caetano retoma essa tradição sem escárnio, com respeito, demonstrando que havia nela elementos importantes à cultura brasileira, diferente dos Mutantes que se utilizam da paródia numa atitude debochada, satirizando com a tradição da música popular brasileira.

Além disso, Gil e Caetano vieram da tradição da Bossa Nova e das canções de rádio dos anos 30 e 40, e os Mutantes só se associam à música popular através do contato com Gilberto Gil. Eles têm como referência principalmente o rock inglês de meados da década de 60, ou seja, o rock dos Beatles. E essa relação com os Beatles é outro aspecto que a bibliografia ainda não deixou muito clara, não só com os Mutantes, como também com o tropicalismo musical de um modo geral. Outra diferenciação do conjunto estava, além da criação dos instrumentos, na inventividade de objetos inusitados como a utilização das tampinhas de coca-cola utilizadas por Rita Lee para fazer o solo da canção *Maria Fulô*, a bomba de Flit (inseticida) para substituir o chimbau da bateria e o *Wah-Wah*, instrumento utilizado pela primeira vez por Jimi Hendrix; porém, o *Wah-Wah* dos Mutantes foi produzido por Cláudio César Baptista. Além do mais, Cláudio César inventou um pedal singular apenas para a gravação de “Batmacumba”, a fim de que os músicos obtivessem uma sonoridade específica no arranjo daquela música.

Das características gerais do movimento tropicalista, os Mutantes incorporaram a paródia, a ironia, o senso de humor, a fragmentação, a dissonância e a *mistura*. Entretanto, a atuação do grupo nos anos 60 não pode ser pensada dentro da perspectiva de revisão histórica do golpe militar de 1964, tampouco, na intenção de superar os impasses entre a música engajada e a Jovem Guarda e, além de tudo, na preocupação em “resgatar a linha evolutiva da música popular brasileira”. Pois, os Mutantes, advindos da vertente do rock ‘n’ roll anglo-americano, estão, mais do que os outros, como as suas canções nos ajudarão a comprovar, na linha da contracultura. E por isso, havia entre eles um descompromisso com o modo tradicional de engajamento político. Utilizaram-se dos elementos oferecidos pela modernidade¹¹³, misturando-os com alguns elementos da tradição, contudo, sem grandes

¹¹³ Como veremos com mais precisão no terceiro capítulo, certos aspectos estilísticos presentes nas canções dos Mutantes só poderiam existir devido à modernidade, ou seja, as experimentações dos Mutantes só foram

preocupações dialógicas com essa tradição. Na verdade, eles mal sabiam o significado desse conceito à cultura brasileira. Pela declaração de Arnaldo, ao explicar a necessidade de o grupo compor as suas próprias músicas, porém, seguindo um caminho jovem e no “mesmo nível das estrangeiras, mas ao mesmo tempo brasileira” essa falta de entendimento se evidencia:

O fato de as músicas serem brasileiras não é apenas um detalhe patriótico. Há todo um campo a explorar, porque a nossa música ainda é nova, num país novo, sem tradição. Existem recursos primitivos que podem ser aproveitados, como ainda acontece (sic) nos Estados Unidos, mas não na Europa, hoje esgotada ¹¹⁴.

Assim, essa fala do músico denota uma falta de formação, o que já não existia entre Gilberto Gil e Caetano Veloso, mas, por outro lado, nos serve para observar entre eles certa ingenuidade, no qual a idéia de projeto musical, tão evidente entre os baianos, não existia. Os Mutantes, portanto, trabalharam com a espontaneidade e a intuição; ainda que bastante preocupados em estudar e pesquisar as mais variadas sonoridades musicais, eles não buscaram construir uma memória histórica – além daquela de melhor banda de rock nacional - que pudesse inseri-los, posteriormente, como membros ativos e participantes do debate musical da década de 60. E isso, pode ser explicativo para entendermos o motivo pelo qual a bibliografia se ateuve naqueles que buscaram, bem ou mal, construir uma linha argumentativa definidora de suas posições, alcançando notoriedade no cenário da música popular brasileira.

2.1.1 Loucura pouca é bobagem: rock'n' roll & tecnologia

O IV Festival da música popular brasileira, em 1968, foi descrito como “um festival ligado nas tomadas”, já que “as figuras mais importantes não são os compositores, são os eletricitas”. Desse modo, as guitarras elétricas não se colocavam mais como um instrumento “estranho” aos preceitos da música popular, “uma profusão de guitarras elétricas em quase todos os acompanhamentos, ao lado do emprego de mecanismos mais complicados, como a bateria eletrônica [...] e a caixa de sons inventada pelo russo (Leon) Theremin em 1928 (sic), ressuscitada por os Mutantes” (UM FESTIVAL..., 1968, p.55). Além da já citada influência dos tropicalistas nesse festival, outra característica deve ser levada em conta: a mudança de uma época. Pois, como dito anteriormente, podemos considerar que a década de 70 teve seu

possíveis devido ao surgimento do LP de 33 RPM e também por causa das técnicas de estúdio. Sem esse suporte tecnológico ficariam impossíveis as muitas inovações do grupo.

¹¹⁴ Cf. SOARES, 1969.

início em fins de 1968 e, mais precisamente, após o AI-5, quando a estratégia dos festivais como um “campo de teste” para as gravadoras sofre um substantivo declínio. Em 1969, a ausência de nomes como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Jobim é indicativa de que uma transformação se impunha: o esvaziamento do festival, tanto no que se refere aos músicos consagrados quanto à participação do público¹¹⁵. O IV FIC foi definido como “impopular e de mau gosto”, uma vez que a participação do “povo” era nula¹¹⁶. A atenção, contudo, estava voltada mais aos compositores estrangeiros do que aos brasileiros, os quais pareciam ficar em segundo plano¹¹⁷. Nesse festival, os Mutantes defenderam a canção “Ando meio Desligado”, obtendo o 10º lugar na classificação geral. Essa música, que virou *hit* do conjunto, assim foi definida pela crítica: “Os Mutantes apresentaram uma melodia fraca, mas de letra fácil de guardar, que foi saudada estridentemente pela sua torcida. A classificação [...] desagradou alguns críticos, mas foi muito aplaudida pelo público do maracanãzinho” (AS FINALISTAS..., 1969, p. 19).

Em 1969 o grupo declarava estar numa nova fase, buscando a “independência” em relação aos tropicalistas. Na produção do segundo LP esse afastamento em relação aos baianos, embora a estética tropicalista ainda estivesse presente, fazia-se notar. Nessa linha, a revista *Veja* noticiou que esse álbum colocava-se como uma “criação do próprio grupo”, onde “apenas quatro faixas contavam com a participação da orquestra”, além de anunciar que a participação do maestro Rogério Duprat também estava bastante reduzida, e outros técnicos de som estavam trabalhando “atrás de efeitos inéditos” (MUTANTES..., 1969, p. 61). Segundo declararam os próprios músicos, o produtor Guilherme Araújo não lhes davam permissão para se apresentarem sozinhos, entretanto, perceberam que havia chegado a hora de começarem a caminhar com as suas próprias pernas. A partir dessas reflexões, os Mutantes buscaram se desvencilhar do estigma de coadjuvantes, embora conscientes da abertura propiciada pelos baianos ao reconhecimento dos seus trabalhos. Como afirmaram na matéria “Os Mutantes são Demais”:

¹¹⁵ Cf. CASTRO, 1969, p.06. Vale notificar que o fim do ciclo histórico dos festivais ocorreu no ano de 1972.

¹¹⁶ “FIC-Impopular e de Mau Gosto”. *Última Hora*, 1969, p.06. Como publicou esse jornal: “O Festival Internacional da Canção – que lástima. Para começo de conversa, não é popular. Não somente pelo gênero de música que o infesta, como pela nenhuma participação do povo. Parece que a nova geração de compositores, de festival em festival, mais se vai entregando a uma sofisticação completamente inautêntica. O tipo de música que prevalece é um papel carbono primário e tosco da música erudita, como se fossem ‘bachianas’ ou prelúdios traduzidos para a linguagem vulgar por aprendizes sem imaginação, orientados apenas por uma enganadora receita de sucesso”.

¹¹⁷ Essa afirmação pode ser considerada a partir da seguinte reportagem: “[...] Existe a possibilidade de ver [...] no dia 02 de outubro, no Maracanãzinho, os cosmonautas Neil Armstrong, Edwin Aldrin e Michael Collins. Mas se eles não comparecerem, haverá ainda James Mason, Romuald, Lucho Gatica, Luis Aguille, Monna Bell [...] e os brasileiros Marcos e Paulo, Macalé, Nelson Motta, Dory Caymmi, os Mutantes e Jorge Ben”. In: “FIC, um festival de atrações”. *Jornal O Estado de São Paulo*, 1969, p.14.

Fomos contratados pela TV Record pouco depois do Festival, em condições melhores, mas éramos sempre acompanhantes de Gil, Caetano, Gal Costa. Pensávamos então se não teria sido melhor ficar nas músicas estrangeiras, cantadas em inglês, ou então seguir o caminho aberto por **Domingo no Parque**, mas por conta própria (SOARES, 1969).

Desse modo, começaram a compor as suas próprias músicas, num *esquema Beatles* (coletivo) de composição, ou seja, era pensado um tema e logo a seguir os outros integrantes colaboravam para o término da canção. Devemos considerar também a crítica do conjunto às palavras usuais da Bossa Nova como amor e dor, ainda que “amor” seja uma referência em algumas das suas canções, porém, na perspectiva utilizada pelo movimento hippie. Conforme descreveu Dirceu Soares (1969):

Em dois meses Os Mutantes fizeram mais de sessenta músicas completas. Um apresentava o tema e, se a idéia era boa, os outros o ajudavam a desenvolvê-lo. Primeiro, eles verificavam se a frase musical sugeria tristeza ou alegria; depois, começavam a busca das palavras ou das rimas, escolhendo as que tivessem som bonito. Evitavam, por exemplo, amor e dor, porque, além de gastas, são palavras que consideram feias, secas. Palavras bonitas são musculoso, libélula, lâmpada, sapato, cabelo, olho, mão, relógio, fio, pingente. Palavras feias: cadeira, piano, toalha, almofada, nariz, orelha. Após essa triagem, encaixavam as palavras na música e montavam a história da letra. É o sistema usado pelos Beatles, que chegam a inventar palavras, como obladi-obladá, que não quer dizer nada mas soa bonito.

Além desse esvaziamento dos festivais, bem como a intenção dos Mutantes em não romperem com Gil e Caetano, mas a de buscarem a superação do estigma de acompanhantes, os anos 70 provocaram um verdadeiro curto-circuito ao andamento da música popular, tanto aqui no Brasil como nos países anglo-americanos. No que se refere a esses últimos, houve uma expansão do cenário pop/rock entre fins dos anos de 1960 e início da década de 1970, época na qual a indústria mundial de discos crescia vertiginosamente em tamanho e poder, acarretando grandes mudanças. Paul Friedlander ressalta não somente uma transformação no estilo musical, como também no público consumidor desse “produto”. Como expõe:

[...] O que havia sido essencialmente um público adolescente de rock nos anos 50, e depois se transformara em um público maior e mais diversificado trazido pelos Beatles nos anos 60, estava começando a se fragmentar. Idade, classe, raça, formação e sexo tornaram-se linhas divisórias naturais; elas começaram a determinar qual o interesse dos jovens e sua identificação com muitos estilos diferentes de rock (FRIEDLANDER, 2002, p. 329).

Desse modo, o autor sublinha que a consolidação da indústria do disco e a expansão do público ocorreram num contexto no qual a sociedade norte-americana estava “cansada das lutas do passado e do presente pelos direitos humanos” (FRIEDLANDER, 2002, p. 329), pois, em 1970, o governo americano e os militares mantinham aproximadamente 500 mil homens no Vietnã. Nessa linha, ocorreu o engajamento das minorias em busca de igualdade econômica, social e política, e o movimento da contracultura se expandiu para as escolas secundaristas dos EUA. Ele analisa o início da década de 70 como um momento cheio de contradições: houve, por um lado, a consolidação da contracultura, a experiência com as drogas etc. Porém, também havia uma estratégia do *showbusiness* para modificar essa “expressividade política e cultural da época” (FRIEDLANDER, 2002, p. 330). Será nesse contexto que a, então considerada, super-banda Led Zeppelin emerge na mesma vertente de grupos dos anos 60 como The Who, Cream e Jimi Hendrix, solidificando a busca pelo “Sexo, drogas e rock’n’roll”. Um hedonismo exacerbado e inseqüente, cujo objetivo final se traduzia na busca de prazer e dinheiro. Podemos apontar também para a mudança de escala do *showbusiness*, ou seja, os shows eram feitos para platéias imensas, realizados, quase sempre, em estádios de futebol ou similares. Dado o conservadorismo da indústria fonográfica e da programação das rádios, bem como a prática de alguns músicos que compunham apenas para alcançar “sucesso comercial e agradar os selos”, temos uma atrofia da experimentação artística. Além disso, os grandes selos restringiam o que não fosse garantia de lucros futuros, tendo como estratégia a “assinatura de longos contratos com os dinossauros já famosos, na expectativa de que estes artistas teriam vendas garantidas de cada lançamento” (FRIEDLANDER, 2002, p. 346). Nessa condição, as gravadoras e as rádios davam chances mínimas aos grupos desconhecidos, e os novos músicos contratados tinham que produzir as músicas parecidas com as dos já famosos, diminuindo com isso a potencialidade criativa do artista.

Aqui no Brasil, Marcos Napolitano (2002, p. 01) sublinha que “após o AI-5 [...] houve um corte abrupto das experiências musicais ocorridas [...] ao longo dos anos 60 [...] o recrudescimento da repressão e a censura prévia interferiram de maneira dramática e decisiva na produção e no consumo das canções”. Nessa linha, os movimentos e expressões artísticas e musicais localizados entre a Bossa Nova e o Tropicalismo, “foram idealizados e percebidos como as balizas de um ciclo de renovação musical radical que, ao que tudo indicava, havia se encerrado” (NAPOLITANO, 2002, p. 01). Posto o caráter institucional assumido pela MPB, o autor afirma que ela apresentava-se na década de 70 dotada de grande valorização cultural, cuja peculiaridade encontra-se na articulação da cultura política enviesada pelo nacional-

popular com a cultura de consumo consolidada entre os anos de 1968-1973. Desse modo, com a abertura do campo da música popular brasileira, como objetos híbridos, ela assimila várias escutas e gêneros musicais que, “ora na forma de tendências musicais, ora como estilos pessoais, passaram a ser classificados como MPB [...]. No pós-Tropicalismo elementos musicais diversos, até concorrentes num primeiro momento com a MPB, passaram a ser incorporados sem maiores traumas” (NAPOLITANO, 2002, p.02). Ou seja, se até fins da década de 60 a música popular coloca-se como um campo de disputas político-ideológicas, nos anos 70 esse quadro é modificado. Exemplo disso estaria na parceria entre alguns artistas cuja postura ideológica era tida como antagônica nos anos 60, ou seja, em 1972 saí o LP *Chico e Caetano Juntos e Ao Vivo*, além disso, temos a dupla *Elis & Tom* (1974). Esses álbuns revelam, simbolicamente, a redefinição da produção musical brasileira dos anos 70, ou melhor, de algumas posturas musicais, em que a racionalização da Indústria Cultural brasileira agiu como um elemento estruturante desse processo. A respeito da representação que esses dois discos assumiram nesse cenário marcado por forte censura do regime militar, Napolitano (2002, p.07) sublinha “[...] a convergência de antigos desafetos dos anos 60, em nome de uma frente ampla da MPB, já consagrada como trilha sonora da oposição civil e da resistência cultural ao regime”.

Ainda de acordo com este historiador, embora a MPB tenha tido seu “espaço de realização social” cerceado, a repressão sofrida pelos seus artistas ajudou a consolidá-la enquanto sinônimo de resistência cultural e política, “marcando o epílogo de seu processo inicial de institucionalização” (NAPOLITANO, 2002, p.03). Nesse contexto, até Gilberto Gil e Caetano Veloso, antes considerados pela esquerda como “alienados”, tiveram certa remissão. E isso pode ser explicativo para pensarmos os rumos assumidos pelos tropicalistas na década de 70 e, principalmente, a mudança e/ou declínio nas trajetórias dos seus integrantes. Como declarou Rogério Duprat, considerar o movimento tropicalista decadente por causa da ausência de Gil e Caetano é uma “falta de perspectiva”, pois

O próprio grupo inicial, que foi chamado de tropicalismo, se queixa de que a palavra estava gasta, contaminada por outros significados. Havia quem colocasse até Mário de Andrade e sambistas cariocas entre os tropicalistas, dando à palavra um significado mais vasto que o original¹¹⁸.

Nessa linha, Gal Costa é posta como a continuadora do movimento: “[...] se a nova música de Gil e Caetano ‘baianos-melancólicos’ ou ‘neotropicalistas’, é ainda um mistério, a

¹¹⁸ Cf. OS BAIANOS..., 1969, p. 56.

idéia do tropicalismo continua viva na voz e nos gestos de Gal Costa, sucesso no Rio e São Paulo [...]”. Para Duprat, as linhas de produção seguidas nesse momento (1969) por Gil e Caetano seguem caminhos diferentes, “Gil está voltado para a música de juventude, enquanto Caetano está entrando numa linha que eu chamaria de ‘baiano-melancólico’”¹¹⁹.

Dito isso, cabem aqui algumas considerações: embora exilados e por um algum tempo sem lançar discos, pois, como salientou o maestro Rogério Duprat, Gil e Caetano estavam há seis meses sem gravar, dadas as circunstâncias da repressão ditatorial; com a redefinição do lugar social da canção, e a decadência dos movimentos e das posturas ideológicas balizadas pelo nacional-popular na década anterior, o rótulo tropicalismo esteve fortemente vinculado a eles, um vez que ambos continuaram enquanto os outros integrantes entraram em declínio, por assim dizer, e/ou seguiram novos rumos. Exemplo disso estaria no desaparecimento de Tom Zé, a que tudo indica não se adequou à fórmula da indústria fonográfica, caindo no ostracismo. O compositor de Irará, após a gravação do LP *Correio da Estação do Brás*, de 1978, só voltaria a lançar algum álbum, ainda sem sucesso, em 1984, o *Nave Maria*, quando foi descoberto por David Byrne (ex-integrante do grupo Talking Head) ao escutar o LP *Estudando o Samba* (1976). Em 73, Tom Zé lança o LP *Todos os Olhos*, porém, sem muita repercussão. Torquato Neto, poeta, compositor e membro ativo da contracultura se suicida em 1972. Rogério Duprat, desencantado, realiza alguns trabalhos com o grupo O terço e também com Walter Franco, além de produzir jingles publicitários. E os Mutantes se desintegram e assimilam a referência do rock progressivo. Há, ainda, Gal Costa, cuja carreira já em fins dos anos 60 estava sendo conduzida para o sucesso, entrando no *hall* de intérpretes que se consolida nos anos 70. Após o retorno do exílio, eles ainda tentaram levar adiante a proposta tropicalista através da formação dos Doces Bárbaros, dos quais fizeram parte além de Gil e Caetano, a cantora Gal Costa e Maria Bethânia. Era nitidamente um grupo hippie, de baianos, cujo disco foi lançado em 1976, época em que a indústria fonográfica registrava novamente um crescimento.

A fim de estruturar o argumento de que a memória tropicalista ficou restrita, sobretudo, a Gil e Caetano, estamos nos pautando pelas análises de Luiz Tatit, o qual afirma a existência de dois projetos tropicalistas. Havia, segundo Tatit (2002, p. 275), entre 1967 e 1968 “um projeto explícito e ruidoso comprometido com a ruptura e a dessacralização de padrões coercitivos que imperavam na MPB da época e outro implícito e em tom mais paciente que buscava reaver, na nova era, o *ethos* da canção de rádio”. Ambos os projetos

¹¹⁹ Cf. OS BAIANOS..., 1969, p. 56.

estão em tudo adequados à nova configuração histórico-social da época. Ou seja, após a implementação efetiva da indústria do disco, na qual a segmentação e/ou as tendências ganham força na definição dos grupos musicais, compositores ou intérpretes, Gil e Caetano assumem uma nova postura musical amplamente ligada ao pop nacional, sem grandes experimentações. Como expõe Tatit (2004, p. 214), “arriscamos a adotar o termo pop para caracterizar essa canção pós-tropicalista que toma conta das rádios a partir dos anos 70 e que se descaracteriza como gênero”. Uma exceção, entretanto, estaria na gravação do LP *Araçá Azul* (1972) de Caetano Veloso. As análises de Luiz Tatit sobre a existência de dois projetos na carreira de Caetano podem ser relacionadas a fala do músico sobre a gravação de *Araçá Azul*. De acordo com Caetano, esse LP colocou-se como “um movimento brusco de autoliberação dentro da profissão”. Caetano relata a necessidade de se “desembaraçar no estúdio”, testar seus limites e forçar seus horizontes. Diz ele:

Necessariamente sairia modificado dali – e necessariamente faria coisas diferentes em seguida. Não podia simplesmente pensar em perpetuar uma atitude experimentalista nascida do que me parecia ser um abuso de oportunidades [...]. Minhas tarefas agora seriam: readquirir humildade dentro do estúdio, atentar para aspectos específicos da feitura de música popular, contribuir para as conquistas técnicas e mercadológicas da minha classe (VELOSO, 1997, p. 488-489, grifo nosso).

Desse modo, embora o primeiro projeto – que conhecemos por Tropicalismo - tenha aberto o campo da música popular brasileira para a experimentação, a “inevitabilidade comercial” dessa empreitada, mesmo que importante para a abertura do campo musical, se dilui nas chamadas canções pop, ou como melhor podemos definir em músicas cuja demanda comercial eram mais altas. Das canções vinculadas ao projeto explícito, onde as experimentações eram o foco, podemos citar: “Tropicália”, “Panis et Circenses”, “Batmacumba”, “Proibido Proibir”, “Divino Maravilhoso”, “Ai de Mim Copacabana”, “A voz do Morro”, “Acrílico”, “Anunciação” etc. No entanto, Tatit salienta que esse projeto explícito, de ruptura, objetivava abrir o caminho ao projeto implícito, na perspectiva de reencontrar o “*ethos* da canção de rádio”. Desse segundo projeto, destacamos as canções: “Não Identificado”, “Atrás do trio elétrico”, “London, London”, “Odara”, “Você não entende nada” etc. Já em Gilberto Gil, canções como “Questão de Ordem”, “Cultura e Civilização”, “Misere Nobis”, são explicativas desse primeiro projeto, ao passo que “Expresso 2222”, “Aquele Abraço”, “Frevo Rasgado” entre outras, estão direcionadas ao projeto implícito do tropicalismo.

Nessa direção, podemos dizer que ambos se consolidaram como representantes da “verdadeira” MPB, uma vez que essa sigla assumiu um status de “bom gosto”, ainda que vendesse menos do que os outros gêneros musicais. Portanto, “A MPB ‘cultura’” ofereceu à indústria fonográfica “a possibilidade de consolidar um catálogo de artistas e *obras* de realização comercial mais duradoura e inserção no mercado de forma mais estável e planejada”. Os álbuns eram mais sofisticados, ainda que vendessem menos do que as músicas “mais ‘comerciais’”; além disso, a indústria tirava proveito “da capacidade ociosa da produção, produzindo álbuns de custo mais barato e artistas de menor prestígio, além das coletâneas [...], as gravadoras garantiram um lucro de crescimento vertiginoso nos anos 70” (NAPOLITANO, 2002, p. 04-05). Desse modo, Napolitano salienta que “faixa de prestígio” e “faixa comercial” complementava-se dentro da lógica de segmentação assumida pelo mercado de discos. Conforme Márcia Tosta Dias (2000, p. 53), o setor publicitário concentra-se a partir da década de 70 na televisão, sendo notável a vinculação entre os *media*, dada a segmentação da produção de bens culturais. Nessa condição, temos o crescimento das trilhas sonoras para novelas, em que a interação entre o mercado fonográfico e o publicitário (especialmente a televisão e o rádio) é notória. Como nos fala a socióloga:

A interação de vários setores da indústria cultural, a grande simbiose de valores culturais industrializados e mundializados e sua definitiva consolidação no Brasil dos anos 70, são exemplarmente observados na estratégia de marketing que lançou a cantora brasileira Rita Lee, então vocalista do grupo musical Mutantes, em carreira solo (DIAS, 2000, p. 63).

A perspectiva encontrada pela indústria fonográfica de achar “novos talentos” através dos festivais, ainda que essa estratégia já estivesse anulada nos anos 70, pois, os compositores de MPB de maior sucesso comercial continuaram sendo os mesmos da década anterior, podemos apontar para a aparição de alguns nomes, assim como, para o desejo frustrado de soerguer os festivais na mesma linha, digamos, “grandiosa” do passado. Tais argumentos podem ser observados através da estratégia da TV Globo em reanimar o VII FIC, em 1972, ao contratar Solano Ribeiro para organizar o festival. No entanto, os interesses comerciais da emissora, bem como o clima de repressão no qual o país vivia, fizeram com que essa tentativa não se concretizasse da maneira esperada. Mesmo assim, esse festival conseguiu revelar alguns nomes como Alceu Valença, Raul Seixas, Fagner etc. Raul Seixas teve duas canções classificadas, destacando-se como a maior revelação, “Let me Sing, Let me Sing” e “Eu sou eu, Nicuri é o Diabo”. Os Mutantes defenderam, nesse evento, a canção “Mande um abraço pra velha”. Segundo descreve Carlos Calado (1995, p. 289), a participação do grupo

apresentou-se como uma grande provocação, pois, no VI FIC a canção “Beija-me, Amor” foi impossibilitada de concorrer devido à censura. Nesse sentido, o grupo aproveitou-se do momento para fazer uma crítica tanto aos censores quanto à estrutura do festival, utilizando-se de alguns versos de marchinha de carnaval. De acordo com a letra da canção isso pode ser observado:

Já faz tempo pacas
Que eu não vinha aqui cantar no festival
Eu não vou ganhar, quem sabe até eu vou perder ou empatar

Nós não estamos nem aí
Nós queremos é piar
Nós estamos é aqui
E sua mãe onde é que está?

Mande um abraço pra velha
Diga pra ela se tratar
Você pensa que cachaça é água
Mas cachaça é água não
É não

Você pensa que eu estou brincando
Mas brincando eu não estou não
Estou não
Estou não

Imagine um festival
Sem caretas e no sol
Imagine um festival com a sua mãe e o Juvenal

Dentro dessa nova configuração que os anos 70 engendraram, surge na MPB uma tendência que ficou conhecida como a dos malditos, os quais, na esteira contracultural do tropicalismo, ainda propunham certa radicalidade em suas composições, todavia, não foram acolhidos aos interesses da indústria fonográfica, obtendo baixíssimos índices de vendas dos seus discos; como já tivemos a oportunidade de dizer, dentre os “malditos” da MPB podemos citar: Luis Melodia, Jards Macalé, Walter Franco, Jorge Mautner, Tom Zé e Sérgio Sampaio. Salientamos também o fortalecimento da expressão “tendências” para denominar os compositores que não estavam inseridos na tradição da bossa-nova, porém, não aderiram completamente ao pop sem, contudo, recusá-lo. Nessa linha temos a chamada “Invasão Nordestina”, onde compositores como Fagner, Belchior, Ednardo e Zé Ramalho, misturavam o sertanejo com o rock. Os mineiros do “Clube da Esquina”, Lô Borges, Beto Guedes, Milton Nascimento, Flávio Venturini, Márcio Borges, Toninho Horta etc colocam-se como outro exemplo das tendências musicais dos anos 70. Os Novos Baianos, numa clara alusão aos tropicalistas e seguindo a postura contracultural da época, também compõem a cena musical

desses anos, inclusive, participando do V Festival de Música Popular Brasileira, em 1969, com a canção “De Vera”. Fizeram parte do conjunto: Moraes Moreira, Pepeu Gomes, Baby Consuelo e Luiz Dias Galvão. Há uma outra “tendência” que ficou conhecida como “Rock Rural”, do qual Sá, Zé Rodrix e Guarabira são as expressões. O rock rural assimilou referências do folk e do country anglo-saxônicos, com temas ligados ao campo, resultando numa musicalidade cujo ritmo vinculava-se ao pop.

Devemos destacar nessa conjuntura a investida da indústria fonográfica nos chamados Festivais Universitários (1968/1972), realizados pela TV Tupi, e o programa *Som Livre Exportação*, como um meio para tentar “vencer a crise da MPB, direcionando a sua produção e circulação para os *campi* universitários, num momento de retração e segmentação de público, se compararmos com a tendência de expansão ocorrida entre 1965 e 1968” (NAPOLITANO, 2002, p. 06). Os Mutantes, inclusive, foram contratados pela TV Globo para se apresentarem no programa. Além disso, em 1970, com o slogan “O novo som está na Globo”, os Mutantes apresentaram-se no auditório dessa emissora por três dias¹²⁰. Como afirma Carlos Calado (1995, p.247), depois dos Festivais da TV Record o *Som livre Exportação* foi o primeiro programa “que conseguia combinar a qualidade e a variedade musical de um *O Fino* com a descontração de um *Jovem Guarda*, sem cair na anarquia tropicalista do *Divino Maravilhoso*”.

Ainda de acordo com o jornalista, os Mutantes gostavam de participar do programa, o qual não tinha um apresentador fixo. Misturavam-se ali várias tendências musicais: cantores da velha guarda, sambistas, os mais conservadores da MPB, o que não os agradavam muito. Mesmo que o programa não estivesse nos moldes idealizados por eles, ou seja, não fossem festivais ao ar livre, com entrada gratuita, como os que aconteciam nos EUA e na Europa, eles já viam ali um “avanço” se comparado com os “comportados musicais feitos em estúdio”. O problema para o grupo estava na qualidade sonora do programa. Aliás, isso era uma das grandes exigências dos Mutantes, pois, estavam sempre em busca do “som perfeito” para não perderem o status de melhor banda de rock nacional. Nessa direção, Calado acentua que eles sempre insistiam com a produção para aumentarem o volume do som. Nas suas palavras:

[...] Os Mutantes viviam em pé de guerra com a produção do *Som Livre Exportação*. Insistindo em tocar com muito mais volume do que o admitido pelo padrão sonoro da TV, a banda enlouquecia a equipe técnica. Muitas vezes, não respeitava o que tinha sido acertado no teste de som, minutos antes, e descia a lenha nos instrumentos, durante a gravação. Por atitudes

¹²⁰ Cf. **Jornal da tarde**, 4/06/1970 e 06/06/1970.

como essa, nos bastidores da Globo, os Mutantes eram simplesmente odiados (CALADO, 1995, p. 248-249).

Houve também a busca de recuperação da música popular como uma música engajada nos moldes nacionalistas da década anterior: o MAU, Movimento Artístico Universitário, surgiu no Rio de Janeiro e revelou nomes como Taiguara, Ivan Lins, Aldir Blanc e Gonzaguinha. A rearticulação do espaço social, cultural e comercial da MPB ocorreu mais ou menos de 1972 a 1975, então, por volta desse ano temos novamente o crescimento da indústria fonográfica, dinamizando a MPB. A rearticulação que se inicia em 1972 pode ser exemplificada pela volta dos compositores exilados, (Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil), pela aparição de outros nomes no cenário da MPB (Ivan Lins, Fagner, Belchior, Alceu Valença, João Bosco/ Aldir Blanc), como também pela entrada na música Jovem de grupos como os Secos & Molhados e Raul Seixas. Isso dentro da cena comercial, porque no cenário alternativo vários conjuntos de rock estavam tentando um “lugar ao sol” em meio ao fechamento do mercado fonográfico aos gêneros que não garantiam sucesso financeiro imediato.

Dessa maneira, no que diz respeito à música jovem ocorre um problema, pois, a MPB como trilha sonora desse período de forte repressão do regime militar e depois do processo de abertura, colocou-se como o carro-chefe à classe média universitária, consumidora desse produto. Nessa condição, e tendo em vista a segmentação do mercado fonográfico, os nichos musicais tornaram-se cada vez mais evidentes. Portanto, o rock brasileiro nos anos 70, (se assim podemos falar), não encontra um espaço social e musical de intervenção junto à corrente principal da instituição MPB. O Rock, como acentua Heloísa Buarque de Hollanda (1980, p. 69), estava “identificado com a modernidade e a marginalidade serve de encomenda para a crítica pós-tropicalista que visa diretamente o sistema, agredido aqui pela subversão da linguagem e do comportamento”. Nessa direção, a denominação de marginal, segundo José Roberto Zan, obteve uma carga positiva, pois estava associada a ser alternativo. Assim, o título de marginal correspondia à situação de repressão do regime militar, obtendo uma configuração “até certo ponto próximo da clandestinidade, e à indústria cultural fortemente integrada, competente, que restringia os espaços para uma produção crítica” (ZAN, 2006, p. 06). Nesses termos, esse gênero passa a atuar num ambiente voltado ao *underground*, cujo espírito da contracultura era evidente. Grupos como O Terço, Made in Brasil, A casa das máquinas, O Peso, Som nosso de cada dia, A Bolha, Bacamarte, Bicho da Seda entre outros, são exemplos da cena roqueira dos anos de 1970, além, é claro, do conjunto As Cilibrinhas do

Éden, formado por Rita Lee e Lúcia Turnbull, em 1973, logo após a saída da cantora dos Mutantes; no mesmo ano ela monta o conjunto Tutti Frutti. Há também o grupo Patrulha do Espaço, composto por Arnaldo Baptista, Rolando Castelo Júnior, Oswaldo “Cokinho” Gennari e Jonh Flavin. Esses grupos tinham como referência o rock progressivo, o hard rock, além das baladas de cunho mais pop.

E será devido a essa falta de espaço, bem como à efervescência do movimento da contracultura, que surgirão alguns festivais de rock no Brasil, cuja influência está nos festivais contraculturais anglo-americanos, principalmente o Woodstock. A primeira tentativa de realizar um festival ao ar livre, nesse modelo, realizou-se em São Paulo, ainda em 1969, no mesmo ano do emblemático festival ocorrido em Nova Iorque. Esse evento, idealizado pelo artista plástico Antonio Peticov, contaria com a participação dos Mutantes, Beat Boys, Beatniks, Gal Costa, Rogério Duprat, Tim Maia e Os Leif's. No entanto, a repressão do regime militar não deixou que essa tentativa *Flower Power* acontecesse. Segundo Giorgio (2005, p. 70),

O momento parecia propício: final de primavera início de verão, a marcha da contracultura em sua escalada pacífica aos corações e mentes do planeta azul. A entrada ‘free’, bem ao espírito da época [...]. Eles só não contavam com a imediata antipatia dos cães de guarda do regime de exceção. O show coletivo, idealizado como ‘happening’, não teve ‘happy end’. Ameaçado por um assessor da prefeitura paulistana, Peticov não titubeou, viu que a coisa poderia desandar em tragédia e acabou suspendendo o evento. Com a ditadura e seus comandos não se podia brincar de ‘peace and love’. *Bye-bye* curtição.

Esse não realizado festival, contudo, abriu brechas para que outras manifestações musicais, não vinculadas ao *mainstream* da música popular brasileira acontecessem. E será nesse cenário, que tanto os Mutantes quanto outros conjuntos de rock da época procuram um espaço social e cultural de atuação. Ainda que lembrados pela memória social da época como ex – participantes e/ ou coadjuvantes do movimento tropicalista, o gênero musical seguido pelos Mutantes, do rock progressivo, em nada se encaixava aos segmentos mais expressivos da cena musical brasileira dos anos 70 quando, como pudemos demonstrar, a MPB se consolidou e a segmentação do mercado fonográfico atuou de maneira efetiva. Ou seja, dentro dessa renovação estrutural da música popular brasileira, os Mutantes não se enquadraram em nenhuma “tendência” que pudesse ser de interesse à indústria fonográfica, então, eles começam a atuar nesse novo espaço social dos festivais (*underground*), investindo fortemente na tecnologia dos instrumentos.

A primeira experiência de tocar ao ar livre ocorreu na cidade paulistana de Guararema em 5 de março de 1972 e foi produzida por Cláudio Prado. O objetivo deles era “criar uma forma alternativa de levar o rock e a música pop aos adolescentes e jovens, sem a caretece dos festivais da canção e dos programas de TV” (CALADO, 1995, p. 261). Essa primeira experiência obteve um relativo “sucesso” e eles foram bem recebidos pelos habitantes da cidade, entretanto, “em uma época de repressão política e fechamento do mercado cultural, o projeto morreu ali mesmo [...]. A idéia era utópica demais para interessar a algum patrocinador” (CALADO, 1995, p. 264). Podemos dizer que talvez não se tratasse de utopia, porém, esse tipo de produção colocava-se como um empreendimento lucrativamente incerto para ser aceito aos possíveis financiadores, ainda mais, se tratando de um festival de rock amplamente balizado pela contracultura, num momento de forte endurecimento do regime militar.

Os Mutantes estavam em busca de uma maior interação com o seu público; segundo declarou Rita Lee à revista *Bondinho* em 1972, a questão meramente comercial, naquele momento, não estava fazendo muito sentido, eles queriam tocar para serem ouvidos e não para servirem como *pano de fundo musical* em bares:

Não tenho mais saúde para tocar na barra do uísque. Eu quero tratar da minha saúde. Ficamos cansados de tocar em clubes que não tinham nada a ver com a gente. Enche o saco aqueles caras *bebum* (sic), conversando o tempo todo, naquele ringue incrível. Nunca tocamos as pessoas, não feríamos seus sentimentos. Nessas noites não modificamos seus hábitos de vida e, do outro lado, nós: ninguém sabendo de nossa existência, uma coisa fria, mecanizada, ensaiada, que produz som porque foi paga. Da mesma forma que somos agredidos, nós acabamos por agredir todo mundo. Isso não interessa pra gente. Os Mutantes não são esse conjunto que pinta nesses lugares. E os nossos amigos e as pessoas que poderiam se tornar nossas amigas? ¹²¹

Ainda em 72, em busca da expansão do cenário do rock nacional, os Mutantes participaram do show *Rock no Infinito*, realizado no teatro do TUCA (SP). Esse show, incentivado pela revista *Rolling Stone*, contou com a presença de Lanny, Bruce, Tutti e Perna, Néctar, Urubu Roxo, e o conjunto de Moçambique Heavy Band¹²². O grupo, já sem Rita Lee, também participou do Festival Colher de Chá, realizado em 1973 na cidade de Cambé, norte do Paraná. Esse festival, um dos primeiros shows de rock ao ar livre do país, idealizado por Cláudio Coimbra e Paulão Rock'n'Roll (Paulo Troiano, figura emblemática da cena

¹²¹ Cf. CALADO, 1995, p. 264.

¹²² Cf. CALADO, 1995, p. 273.

independente do rock de Londrina), seguia os preceitos do movimento hippie, colocando-se como mais um evento alternativo para divulgar o rock'n'roll fora do cenário principal de circulação das músicas. Como nos lembra Paulão a propósito da participação dos Mutantes,

Os Mutantes vieram e tocaram em 1973, foi mágico, porque naquela época estávamos na Era de Aquário, dividimos a platéia em signos colocados em bambus [...]. A gente tinha muita ligação com o astral, foi uma evolução cultural do homem, que começou a conversar com o seu semelhante [...] ¹²³.

Esse evento segundo relatou Cláudio Coimbra, um dos organizadores, precisava contar com a participação de roqueiros cuja notabilidade já era sentida nesse cenário. Desse modo convidaram os Mutantes, os quais já estavam numa evidente fase de transição tanto dos seus integrantes, quanto da sua música. Além deles e dos grupos locais, conjuntos como Joelho de Porco, Tony Osanah e Tropa Santa, também paulistanos, participaram do festival Colher de Chá, que obteve um público de aproximadamente 5 mil pessoas, “[...] mochileiros de todos os cantos[...] reunidos com o mesmo pacífico objetivo: desfrutar a festa do rock brazuca” (GIORGIO, 2005, p. 74). Os Mutantes, segundo a reportagem do *Novo Jornal* (apud GIORGIO, 2005, p. 74), tocaram até a hora que começou a chover, pois a aparelhagem precisava ser guardada. Na íntegra, dizia o jornal:

Na Colher de Chá, a apresentação dos Mutantes, inegavelmente o primeiro supergrupo brasileiro de rock (um som de alta qualidade), vai até a hora que começa a chover. Passava da meia noite e eles encerravam o show, pois a aparelhagem precisava ser coberta [...].

O festival ocorreu no dia 11 de dezembro de 1973 e os Mutantes, sempre preocupados com a aparelhagem tecnológica, se comprometeram a levar os seus equipamentos. De acordo com Giorgio (2005, p. 72), a aparelhagem do grupo apresentava uma potência equivalente a 5.000 Watts, comparável na época apenas a dos grandes grupos ingleses e norte-americanos. Conforme Carlos Calado (1995, p. 273), a qualidade sonora dos shows naquela época era amadora. Utilizavam microfones para a voz do cantor e amplificadores individuais para os instrumentos, mas os Mutantes foram os primeiros no país a obterem “uma mesa de som, através da qual as vozes e todos os instrumentos da banda teriam seus sons mixados e amplificados em caixas acústicas maiores e mais potentes”. A intenção dos Mutantes em atingirem outro tipo de público evidencia-se por essa fala de Arnaldo (apud CALADO, 1995, p. 298-299): “Estamos cantando para o pessoal da estrada, para os *freaks*, gente que saca o

¹²³ Cf. PEDREIRO, 2003.

nosso som. Quem for aos nossos shows ou comprar os nossos discos, já está sabendo qual é a nossa”.

Investindo altamente na tecnologia, a fim de produzirem músicas com um alto padrão sonoro, comparável ao das bandas anglo-americanas, os Mutantes realizaram também em 1973 o show *Mutantes com 2 Mil Watts de Rock*, demonstrando toda a potência sonora do conjunto. Segundo Calado (1995, p. 296), “a platéia realmente recebeu nos ouvidos o impacto sonoro de 2.000 watts através dos 10 amplificadores transistorizados [...]. Sem falar em outros 600 watts utilizados como retorno, para que os músicos da banda pudessem se ouvir no palco”. Além disso, o grupo participou da estréia do *Phono 73*, produzido pela Phonogram, que contou com a participação das Cilibrinhas do Éden. A apresentação dos Mutantes nesse show ainda trazia algumas características performáticas do passado. Sérgio utilizou uma bata branca e Arnaldo uma túnica militar verde, enquanto Liminha dançava de costas para a platéia e o baterista Ronaldo expressava um estado de transe. A reação da platéia, no entanto, não demonstrava muito entusiasmo com as novas canções apresentadas pelo grupo. Como publicou Regina Penteado (1973) no jornal *Folha de São Paulo*: “O entusiasmo dos Mutantes não chegava até a platéia, que manteve, durante a maior parte do tempo o que poderia chamar de um respeitoso silêncio, levemente quebrado por um murmurar que acompanhava as composições mais conhecidas do conjunto”. Ainda de acordo com essa matéria, a única música executada pelos Mutantes que animou o público foi “Tutti-Frutti”, um rock de Elvis Presley; como descreveu a autora,

Tutti Frutti foi a única música que acendeu realmente a platéia, que fez todo o mundo dançar e vibrar. Depois, foi aquela loucura. Arnaldo quebrou o banquinho onde estivera sentado, os Mutantes jogavam água e cerveja uns nos outros e o público em pé nas cadeiras pedia mais e mais (PENTEADO, 1973).

Segundo indagou uma senhora que ali assistia ao show: “Que engraçado [...] eu não entendo nada, mas toda essa criançada que entende a música dos Mutantes só vibrou realmente com **Tutti Frutti**, um rock antigo de Elvis Presley. Por que será?”¹²⁴. Podemos sugerir que essa apatia do público com as músicas do conjunto, e mesmo com as mais conhecidas, é sintomática não só da repressão política como também da virada de direção que os Mutantes assumiram, caminhando no sentido contrário à “escuta ideológica” do público que estava em busca de outro gênero musical, o da MPB consolidada. Sérgio Dias, entretanto,

¹²⁴ Cf. PENTEADO, 1973.

confiante no público conquistado e ciente de que aquele público não era representante legítimo do fanzinato do conjunto afirmou ao jornal:

Nosso público é três vezes maior do que este que está aqui. Os jovens que o compõem são basicamente iguais a todos os **freaks** que existem no mundo. Ele é maravilhoso e muito mais aberto do que outro público qualquer, porque não vem aqui para julgar mas para ouvir a música e tocar junto com a gente ¹²⁵.

Já segundo Arnaldo Baptista, a reação negativa do público justificava-se pela falta de qualidade do som no evento e pelo desconhecimento da platéia em relação às novas músicas do grupo. Nesse sentido, declarou:

O som não estava nada bom e depois, a maioria das músicas que apresentamos é nova. E o tipo de coisa que fazemos exige um certo preparo, um certo conhecimento do público. Mas, logo, logo sairá o disco onde as músicas que apresentamos estão incluídas e então tudo estará bem ¹²⁶.

É curioso observar que na época dos antigos festivais, a novidade sonora era algo substantivo para a apreciação do público, o que nos faz afirmar mais uma vez como os anos 70 denotaram uma grande transformação ideológica, e como a indústria cultural influencia na escolha do *gosto*. Também, devemos levar em conta a perda do virtuosismo musical que caracterizou os Mutantes na década anterior, ainda que a afirmação do músico venha nos dizer o



Foto 16. Ensaio dos Mutantes¹²⁷

Fonte: www.estadao.com.br/fotos/mutantes.JPG

contrário, ou seja, que o rock progressivo levado adiante pelo conjunto “exige um certo preparo” do público. Por outro lado, com uma retórica libertária dentro do clima tenso e repressivo da época, o jornalista Walter Silva descreveu que a apresentação dos Mutantes

¹²⁵ Cf. PENTEADO, 1973.

¹²⁶ Idem, Ibidem.

¹²⁷ Os Mutantes, agora um quinteto, ensaiando na casa de Sérgio e Arnaldo. A foto demonstra metade na aparelhagem sonora do grupo. Da esquerda para a direita: Sérgio Dias, Arnaldo Baptista, Liminha, Dinho Leme e Rita Lee.

demonstrou liberdade e alegria, expressivas em suas roupas coloridas e pelo carisma do conjunto, identificando no grupo o ideário de paz e libertação. Cabe aqui essa longa descrição:

Nem seriam necessários os cinco quilowates de potência para que os rapazes do importante conjunto ‘Os Mutantes’ transmitissem sua incrível liberdade interior e sua alegria verdadeira. Há neles o sorriso dos que estão em paz consigo e a liberdade dos que já encontraram seu caminho [...]. Desde o colorido das roupas até o constante sorriso de paz dos artistas que lá se apresentaram, tudo era confirmação de que a atual juventude é linda e ama a liberdade acima de qualquer preconceitos (sic) [...]. O som, as letras, as interpretações e principalmente a luz contribuíram para o clima maravilhoso que foi criado nesse espetáculo de abertura. Nem mesmo os puristas da música brasileira saíram descontentes, uma vez que se percebeu que a despreconceituação por parte dos artistas e do público incluem-se na sua preferência. De “A-e-o-Z” [...] passando por “Ando meio Desligado” [...] tudo passou como hinos de alegria e liberdade (SILVA, 1973).

Já Rita Lee, bastante desanimada com a atuação das Cilibrinhas do Éden também reclamou: “Foi uma droga. O som estava horrível, eu não conseguia ouvir bem o meu violão. Foi tudo mesmo uma droga”¹²⁸. A sua apresentação junto a Lúcia Turnbull, ao contrário da “grandiosidade” instrumental e tecnológica apreciada pelos Mutantes, contou apenas com o acompanhamento dos seus violões. Porém, Rita fez questão de investir no figurino: apareceu com uma cartola alta e enfeitada com plumas pretas e Lúcia utilizou asas de anjo.

De qualquer maneira, esse evento realizado no “Convention Hall” do Anhembi possibilitou o entrecruzamento do rock com a MPB, coisa que há tempos não ocorria. Dos participantes que ainda iriam se apresentar nas três noites seguintes estavam Elis Regina, Jorge Ben, Raul Seixas, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa, Luiz Melodia, Jards Macalé, Hermeto Pascal, Chico Buarque, entre outros. Muitas das apresentações transformaram-se em *happenings*, lembrando a atuação dos tropicalistas em fins dos anos 60. Contudo, a censura interveio de forma bruta. Chico Buarque e Gilberto Gil ao apresentarem a canção *Cálice* foram impedidos de continuar, o microfone de Chico foi severamente cortado. Os policiais, disfarçados, caminhavam entre os artistas e, por fim, o diretor geral do evento, Armando Pittigliani, teve de prestar contas à Polícia Federal¹²⁹.

Outro evento explicativo dessa cena musical *underground* dos anos 70 foi o Festival de Águas Claras, realizado em janeiro de 1975 na cidade de Iacanga, interior de São Paulo. Além desse primeiro, houve mais três edições: em 1981, 1983 e 1984. Conhecido como “Woodstock Brasileiro”, esse primeiro evento contou com a participação dos Mutantes (já

¹²⁸ Cf. PENTEADO, 1973.

¹²⁹ Cf. CALADO, 1995, p. 300.

sem Rita Lee e Arnaldo Baptista), Som nosso de cada dia, Terreno Baldio, Apokalypsis, Walter Franco, Ursa Maior, Jorge Mautner, Rock da Mortalha, O Terço etc. Esse festival sinaliza no Brasil o ambiente da contracultura, prevalecendo o pacifismo e a busca pelo amor. Segundo a revista Manchete, “enquanto durou o festival, Águas Claras transformou-se num gigantesco acampamento colorido, onde todo mundo curtiu a vida ao ar livre, nas folgas entre os shows. De uma forma geral, não houve perturbações da ordem”¹³⁰.

Mesmo sem tantos espaços de divulgação e circulação do gênero, Sérgio Dias acreditava que o cenário do rock brasileiro começava a ser articular, demonstrando perspectivas positivas a esse tipo de música. Nessa linha, destaca os grupos como O Bicho da Seda e O Terço. De acordo com Sérgio,

Os focos estão se formando em várias capitais brasileiras. O Bicho da Seda é um estouro no Sul do país; o Terço está muito bem em São Paulo; Rita e os Mutantes, onde quer que se apresentem fazem as platéias vibrarem e a cada show recebem maior número de pessoas. Vai chegar a hora em que esses focos se juntarão e aí acontecerá a realidade do rock brasileiro. Além desses grupos que citei, existe o Veludo no Rio de Janeiro, e o Ad Canto em Belo Horizonte. Soube de vários novos grupos que estão surgindo na Bahia e Pernambuco. O futuro está bem mais próximo, em termos de rock, do que muita gente imagina¹³¹.

Nessa época -1975- após uma longa temporada sem fazerem shows em teatros, os Mutantes estrearam um espetáculo no teatro Bandeirantes em São Paulo, anunciando essa empreitada como mais um “show de transição”, porém, dando continuidade ao trabalho que foi iniciado com o LP *Tudo foi feito pelo Sol* (1974). Além disso, o conjunto, cuja formação contava com Sérgio Dias (guitarra), Túlio Mourão (tecladista), Rui de Castro (bateria) e Antonio Pedro de Medeiros (baixo), fizeram shows no Internacional, em Santos, e uma excursão pelo Sul do país sob a produção de Sérgio Pavão e Líbero Campos. Sérgio explicava a importância dos shows do grupo para a “liberação de energia” entre os músicos e o público. Nos seus termos, diz:

Os shows dos Mutantes pelas capitais brasileiras vêm demonstrando ser uma liberação de energia, tanto para nós como para quem nos assiste. Nós somos, antes de tudo, máquina de estímulo e, além das saudades que sentíamos de São Paulo, viemos trocar energia com as pessoas, pois esta cidade às vezes é muito paranóica¹³².

¹³⁰Cf. Festival de Águas Claras. Disponível em: <http://aguasclarasfestival.blogspot.com/>. Acesso em: 26 maio de 2008.

¹³¹ Cf. GOUVÊA, 1975.

¹³² Cf. Idem, Ibidem.

As palavras do escritor William S. Burroughs - conhecido pela utilização e a apologia de alucinógenos à contribuição do processo criativo - revelam essa perspectiva anunciada por Sérgio. Diz o escritor: “O ingrediente essencial para qualquer grupo de rock bem-sucedido é a energia – a capacidade de liberar energia, de receber e devolvê-la ao público. Um concerto de rock é, de fato, um rito que envolve a evocação e transmissão de energia” (BURROUGHS apud FRIEDLANDER, 2002, p. 327). Colocamos ambas as citações próximas a fim de evidenciar uma questão digamos “comum” entre os contraculturais da década de 70, isto é, o entendimento da música como uma maneira pacifista de transcender certas barreiras impostas pela atual situação, além do vínculo evidente com as drogas nesse processo de “liberação da energia”. Contudo, essa perspectiva de “liberação da energia” e de um vínculo maior com o público é bastante diferenciada do projeto nacionalista assumido por grande parte dos músicos da MPB “linha dura” dos anos de 1960, quando estava em jogo um evidente desejo político: a revolução socialista. Aliás, essa perspectiva dos Mutantes já podia ser percebida em sua formação original, com Arnaldo e Rita, no início da década de 70.

No que se refere à aparelhagem, os Mutantes nesse “show de transição” diziam contar com “coisas novas”. Segundo o tecladista Túlio Mourão:

Nós estamos com uma aparelhagem que vai ser ‘inaugurada’ com esses shows. Foi construída com peças estrangeiras, mas com ‘Know-how’ totalmente brasileiro, por César Dias Baptista [...]. Apenas o P.A. (caixas que vão para o público) possui quatro altofalantes de 18 polegadas, seis de 15, oito ‘tweeters’ e quatro cornetas JBL. A mesa já é conhecida. Tem 20 canais, 492 botões e alavancas, vinte pontos vermelhos, e duas luzes verdes que oscilam com a frequência do som [...]. A iluminação tem 40.000 watts distribuídos em 20 spots de 1.000 watts, 20 de 500 e mais um canhão de 20.000 watts. O peso da nossa aparelhagem é de seis toneladas¹³³.

Em acordo com Paiva, podemos dizer que o LP *Tudo foi feito pelo Sol*, no qual a referência do rock progressivo era ainda mais notória, apresenta uma instrumentação bastante parecida com as utilizadas pelos grupos ingleses e norte-americanos como Yes, Pink Floyd, etc. Todos esses grupos utilizavam equipamentos comercializados e, por isso, dispunham dos mesmos recursos sonoros, “onde a guitarra Fender e os pedais que Sérgio passou a usar em 1972 eram iguais a de Steve Howe [...], que por sua vez eram iguais aos de David Gilmour [...], que eram iguais a de centenas de outros grupos” (PAIVA, 2006, p. 10). Isso vem

¹³³ Cf. GOUVÊA, 1975.

demonstrar uma importante especificidade da década de 70: a massificação dos instrumentos musicais e a conseqüente padronização do rock.

A relação entre música e tecnologia, no caso dos Mutantes, é reveladora do caráter contraditório que a técnica assume no capitalismo, ou melhor, a tecnologia. Pensando em termos musicais, podemos dizer que se por um lado ela amplia as possibilidades da utilização da linguagem musical, contribuindo à melhora da qualidade sonora, ou seja, no que se refere à utilização dos instrumentos quanto às inúmeras possibilidades de gravação e utilização de recursos; por outro, ela retira do indivíduo a condição de se tornar diferente, isto é, de não se acomodar diante das “facilidades” engendradas por ela. Walter Benjamin (1989, p.124), ao afirmar que “o conforto isola” diagnosticou como a tecnologia molda o nosso *sensorium* e nos adestra. Herbert Marcuse também constatou como a tecnologia modifica as relações entre os homens, sendo um instrumento de “dominação” e controle social. Assim, mediante as transformações tecnológicas na cena musical, quando a padronização dos instrumentos musicais colocou-se à indústria fonográfica como uma “receita” fácil para garantir os seus interesses comerciais, aquele rock ‘n’ roll experimental de meados da década anterior sofre um substantivo declínio. Conforme demonstrou Paiva sobre a mudança sonora na trajetória dos Mutantes:

[...] as soluções de Cláudio, caracterizadas por seu hibridismo tecnológico, largamente aplicadas até 1971 na carreira dos Mutantes propiciavam uma outra linguagem sonora, onde o grupo conseguia expressar sua brasilidade e a mistura de sons e estilos que os caracterizava. A originalidade de suas primeiras gravações deve-se, é claro, a um enorme potencial criativo, que jamais teria se materializado não fossem os dispositivos desenvolvidos, onde, muito mais que simples questões sonoras ou tecnológicas, existe uma plena relação de música e tecnologia enquanto um real meio expressivo, onde a sonoridade do grupo era única e efetivamente singular. Algo que foi se perdendo a medida em que o modelo de equipamentos anglo-americanos passa a ser adotado pelo grupo, determinando sua aproximação dos clichês do rock progressivo britânico e abandonando sua linguagem inicial (PAIVA, 2006, p. 11 – grifo nosso).

É fato, como já tivemos a oportunidade de perceber, na medida em que os Mutantes foram se desvencilhando do tipo de música que os caracterizaram como singulares no cenário musical brasileiro, eles perderam a tão valorizada inventividade sonora. Não podemos afirmar, contudo, como sugere essa citação, que a música do conjunto tinha a intenção de expressar a “brasilidade”, pois, a experimentação sonora do grupo coloca-se, para além da brasilidade, como uma possibilidade ainda permitida pelo mercado fonográfico brasileiro, ainda não segmentado. Além disso, demonstramos que a cena musical anglo-americana de

meados dos anos 60 também estava investindo fortemente nesse tipo de sonoridade musical, conforme atesta o sucesso obtido com os Beatles. Expressar a “brasilidade” não era um *desejo em si* do grupo, porém, uma representação construída pela gravadora e pelos produtores com o objetivo de demonstrar e/ou vender o *exotismo* do trio. Podemos exemplificar essa afirmação relembrando que no Midem, em 1969, além de assustarem pelo figurino, os Mutantes chocaram os franceses por cantarem em inglês. Na gravação do LP *Tecnicolor* também houve uma pressão da gravadora para que eles cantassem em português. Rita Lee, a propósito da apresentação do “Planeta dos Mutantes”, ressaltou: “[...] Eu tendo de me vestir de baiana, Sérgio de cangaceiro, Arnaldo de índio. Era assim que eles queriam ver os músicos brasileiros que tocavam rock. E o rock era o batmacumba”¹³⁴. Essa fala da cantora revela esse exotismo sobre o qual aludimos, sendo revelador de que a expressão “brasilidade” não é apropriada para analisarmos a criatividade sonora do grupo até 1971. Além do mais, Paiva salienta que a relação existente entre música e tecnologia foi exemplar à peculiaridade do grupo. Entretanto, preferimos pensar numa relação entre música e técnica, aliás, muitas vezes artesanal como já pudemos analisar.

Tais diferenciações devem ser feitas, pois não entendemos técnica e tecnologia como conceitos similares. Marcuse (1999, p. 73-104) define a técnica em si mesma como não constituidora de um sistema. Já a tecnologia é caracterizada como o uso da técnica sob o capitalismo, ou seja, coloca-se como um processo social de dominação e controle. Desse modo, os Mutantes sempre estiveram em uma relação expressiva com a técnica a fim de obter os efeitos sonoros mais inusitados em suas canções. Entretanto, a relação entre música e tecnologia, no sentido marcusiano da palavra, é um vínculo estabelecido a partir dos anos 70, época na qual “a maior parte da criatividade melódica que caracterizava a era de ouro do pop/rock estava dissipada”; como sublinha Friedlander (2002, p. 327), vários artistas deixaram-se levar pelo sucesso, grupos foram desmembrados, além da evidente mudança de estilo musical.

¹³⁴ Cf. *O Rock e Eu*, 1975, p. 22.

3 Aspectos da Canção

*"Há pessoas que não sabem, ou não se lembram de raspar a casca do riso para ver o que há dentro."
Machado de Assis.*

3.1 *Panis et circenses*: a experimentação mutante

Examinada a inserção dos Mutantes no cenário musical brasileiro dos anos de 1960 e 1970, e o vínculo deles ao Movimento Tropicalista com as suas consonâncias e dissonâncias, detenhamo-nos neste último capítulo a entender as suas canções como um documento sócio-histórico de análise, a qual revelará a relação existente entre texto (as canções) e contexto histórico. Como sublinha o historiador José Vinci de Moraes (2005, p.216), as canções produziram e escolheram uma série de sons e sonoridades que constituem uma “trilha sonora peculiar de uma dada realidade histórica”. Gostaríamos, no entanto, de esclarecer que não estamos pensando a música como mero reflexo da estrutura social, tampouco, dentro de uma singular autonomia. A música é parte integrante das “tensões e contradições em que os sujeitos históricos vão (re) constituir partes da realidade social e cultural” (MORAIS, 2005, p.212). Porém, não realizamos uma análise musical considerando os aspectos técnicos das músicas, priorizamos os elementos simbólicos presentes nas canções do grupo, tais como a colagem do som, os elementos de música concreta e outros recursos estilísticos que nos ajudaram a perceber até que ponto o *experimentalismo* esteve presente em seu projeto musical de intervenção. Conforme declarou Arnaldo Baptista sobre a produção do primeiro LP, eles tinham “uma certa liberdade de criar” o que quisessem, “sem ter que ser Bossa Nova, sem ter que ser samba, sem ter que ser rock and roll”¹³⁵.

Através dos quatro primeiros álbuns gravados pelos Mutantes, reconhecemos uma relação dialógica com as músicas estrangeiras, especialmente com os Beatles. Essa referência dos Beatles está contida tanto nas técnicas de gravação, nas quais os recursos de colagem de som são fartamente utilizados, quanto na composição das letras. Além do mais, a já citada ruptura entre música erudita *versus* popular, a relação entre arte *versus* entretenimento e a utilização de música concreta são notáveis tanto nas canções do grupo, quanto nas do álbum manifesto do tropicalismo, o disco *Tropicália ou Panis et Circenses*. Mais precisamente, seria apropriado afirmar que os três primeiros álbuns dos Mutantes podem ser definidos como uma

¹³⁵Cf. BAPTISTA, 2007. (Parte 2).

espécie de extensão dos procedimentos estéticos presentes no álbum *Tropicália*, enquanto *Jardim Elétrico* (1971) coloca-se como um disco de transição à fase progressiva.

A pesquisa de Celso Favaretto demonstra que a peculiaridade do tropicalismo encontra-se no procedimento alegórico, cuja estética caracteriza-se pela intensa *mistura* de ritmos, gêneros e instrumentações, em que o moderno e o arcaico se cruzam. Ainda de acordo com Favaretto (1996, p.23), a aproximação de “elementos diversos da cultura, obtém uma suma cultural de caráter antropofágico, em que contradições históricas, ideológicas e artísticas são levantadas para sofrer uma operação desmistificadora”. Outra característica estética do movimento está no cafonismo e no humor, “responsáveis pelo caráter lúdico das canções” (FAVARETTO, 1996, p. 24); a utilização do elemento pop também se coloca como um procedimento evidente do “caldeirão” tropicalista. Assim, Favaretto (1996, p. 56) assevera que no uso do pop, os “elementos temporalmente díspares são coordenados numa outra temporalidade aparentemente neutra, em que nada se diz ‘a favor’ ou ‘contra’” e, desse modo, ocorre uma desconstrução da “ideologia oficial que transforma as inconsistências histórico-culturais em valores folclorizados”. Por isso, há no tropicalismo a justaposição entre “arcaísmos” e as “poéticas de vanguarda”, as quais podem ser percebidas pela “incorporação de melodias de timbres e acordes dissonantes, elementos aleatórios, sons eletrônicos” (FAVARETTO, 1996, p. 59). Grosso modo, Favaretto diagnostica nesse LP que as diversas *misturas* ali presentes, isto é, “carnavalização, festa, alegoria do Brasil, crítica da musicalidade brasileira, crítica social, cafonice”, emolduram “um ritual de devoração” (FAVARETTO, 1996, p.68-69). Pois, a seu ver:

Dialogam várias vozes, ideologias e linguagens, relativizadas/devoradas por uma produção que usa de paródia, polêmica secreta, montagem, bricolagem, imagens surrealistas, corroendo a fruição-divertimento. Exige e excita a interpretação do ouvinte, que, assim, experimenta prazer [...] (FAVARETTO, 1996, p.69).

A estruturação musical do LP coloca-se como uma polifonia, na qual “as faixas se sucedem sem intervalo, numa prática que após *Sergeant Pepper’s* se tornaria comum na música pop” (PAIANO, 1996, p.41). Nessa condição, as músicas apresentam uma relação de diálogo uma com as outras, sendo “estruturada, letra, música e arranjo, como montagem de fragmentos [...]” (FAVARETTO, 1996, p.73). Segundo Enor Paiano (1996, p. 39), os vários signos presentes nesse disco não são expressões de “descompromisso relaxado, lúdico ou humorístico das canções românticas ou das marchinhas de carnaval, nem do comprometimento político imediato das canções mais politizadas”, esse movimento mistura

“esses níveis a outros, criando muitas vezes obras que exigem um trabalho de decifração”.

O lançamento do LP *Os Mutantes* (1968) denota um alto grau de experimentalismo musical e a inserção do conjunto na estética tropicalista, além da ligação ao maestro Rogério Duprat. Nesse disco, muitas das características gerais do tropicalismo musical estão presentes, confirmando o que dissemos ao longo deste trabalho, isto é, que o grupo não foi apenas coadjuvante desse movimento. O procedimento estético dos Mutantes, articulado tanto às suas canções quanto ao figurino do grupo, denota uma evidente imagem “colorida” cuja singularidade sonora era notável.

Num tempo em que a música popular brasileira estava em sua maior parte vinculada ao nacional-popular, as tensões estéticas, políticas e ideológicas fizeram do cenário dos festivais um campo propício para a expressão desses conflitos¹³⁶. Podemos, então, reconhecer através das suas canções o registro peculiar de uma época em que as contradições entre cultura e política foram eminentes.

Por meio do deboche, da ironia, da paródia, do procedimento alegórico, entre outros, a inventividade musical do grupo, balizada pela contracultura e pela adesão ao tropicalismo, misturou ritmos e gêneros musicais os mais diversos possíveis. Utilizando-se de instrumentos inventados, dos elementos da chamada cultura pop e de arranjos inovadores - dentre os quais a utilização de técnicas da vanguarda erudita musical do século XX foi considerável - dada a presença do maestro Rogério Duprat, os Mutantes puderam realizar várias experimentações sonoras. Entretanto, as muitas inovações ali presentes não seriam possíveis sem as técnicas de estúdio, as quais foram fundamentais para essa inventividade musical nem, tampouco, sem a figura do arranjador e do produtor musical; e como já tivemos a oportunidade de ressaltar, sem a invenção do LP essas peculiaridades sonoras também estariam prejudicadas.

Sem esse aparato tecnológico, mesmo as gravações em estúdio sendo realizadas apenas em quatro canais, muitos dos recursos de gravação utilizados nas canções dos Mutantes não se realizariam. O LP, como novo suporte material de produção, possibilita a utilização de certas técnicas que com o compacto seriam impossíveis. As colagens entre várias músicas, por exemplo, não podem ser utilizadas em um compacto simples porque não há espaço físico. De acordo com Fenerick e Marquioni (2008), a introdução do LP engendrou não somente a formulação de novas estratégias para a indústria fonográfica, como “possibilitou uma nova relação do autor com a sua obra”. Ainda para os autores, “o LP, um formato bem maior e com maiores capacidades que o compacto, possibilitou também repensar

¹³⁶ Cf. NAPOLITANO, 2001.

o próprio significado do Rock'n'Roll no espectro da cultura". De acordo com Márcia Tosta Dias (2000, p. 57):

A adoção do LP traz consigo uma mudança profunda nos rumos da produção, uma vez que torna o artista mais importante que o disco. É o tempo do trabalho de autor, quando são oferecidas condições para que alguns artistas desenvolvam um trabalho que não poderia ser feito em compacto, mesmo que duplo. O LP é o formato apropriado para uma postura estratégica diferenciada, adotada pela indústria fonográfica mundial (DIAS, 2000, p. 57).

Antes de *Sgt. Pepper* o gênero rock era vendido apenas em *singles*, contudo, a partir desse álbum “os músicos vão começar a reivindicar para si próprios o estatuto de artistas, dignos de produzir ‘obras’ que exigiam o formato LP”. Então, os “roqueiros” de fins da década de 1960 passaram a ter “essa postura, e assim era vista pelo seu público jovem e também majoritariamente universitário” (PAIANO, 1994, p. 187).

Nessa linha, as condições materiais da produção musical ampliaram as possibilidades sonoras dos Mutantes, embora se comparadas com as da Europa e dos Estados Unidos ainda fossem precárias. De qualquer modo, esse experimentalismo esteve aliado às novas técnicas de estúdio, ao arranjador musical, e à criação dos instrumentos produzidos por Cláudio César Baptista, bem como, ao que podemos chamar de *ready-mades instrumentais*, ou seja, a bomba de Flit no lugar de um chimbau de bateria e as tampinhas de coca-cola substituindo o solo da guitarra. A preocupação do trio estava em criar sonoridades as mais diferenciadas possíveis, e em fazer música com um alto padrão sonoro. Por isso, não podemos caracterizá-lo à princípio como um conjunto convencional de pop-rock, pois, misturaram guitarra com viola caipira, sanfona, pandeiro, harpa, piano, conga, violão, flauta etc; resgataram o theremin, instrumento inventado em 1919 pelo russo Léon Theremin, além dos arranjos orquestrais que contribuíram fortemente para a singularidade das suas canções até determinado momento.

3.1.1 *Dom Quixote*: o procedimento tropicalista

Em *Panis et circenses*, composta por Gilberto Gil e Caetano Veloso, evidenciamos a relação mais direta dos Mutantes com os tropicalistas e com o maestro Rogério Duprat. A moderna elaboração dos arranjos musicais salta aos olhos/ouvidos. A música já se inicia com uma colagem: um trecho da vinheta do programa de rádio *Repórter Esso*, que fora extinto após o AI-5. Interpretamos a introdução dessa vinheta logo no começo da música como um

dos meios utilizados pelos tropicalistas para afirmarem a sua posição, no sentido de quererem ser ouvidos, pois, estavam trazendo “novas informações”. Além disso, podemos entendê-la como uma referência da Pop Art norte-americana, na intenção de demonstrar a arte como um veículo de informação de massa e, nesse caso, a música. O aspecto crítico da letra confirma essa relação com a Pop Art, insinuando a intenção deles em serem ouvidos, seja através do rádio ou da televisão. Junto com a vinheta e a entrada dos primeiros versos da canção, os quais apontam para a indiferença da burguesia, isso pode ser identificado:

Eu quis cantar...
mas as pessoas
na sala de jantar
são ocupadas
em nascer e morrer

A canção é construída mediante vários cortes e a mistura rítmica e de gêneros são presentes. Basicamente, ela apresenta-se em ritmo de valsa, porém, com um clima circense devido à utilização da guitarra e dos instrumentos de percussão. A utilização dos pratos (instrumento musical) demarcando o tempo da música já antecipa sonoramente a colagem com os pratos (objeto de cozinha) que serão quebrados ao final. O aspecto circense, também observado em *Chão de Estrelas*, pode ser percebido na música *Being for the Benefit of Mr. Kite*, dos Beatles. As variações timbrísticas de *Panis et circenses* são demarcadas pela presença doce da flauta em contraste com o peso da guitarra distorcida. Essas variações podem ser notadas nesse trecho:

Mandei plantar
Folhas de sonho no jardim do solar
As folhas sabem procurar pelo sol
E as raízes procurar, procurar.

Além disso, eles introduzem um “trompete barroco” na música, instrumento também utilizado pelos Beatles na canção *Penny Lane*, o qual acompanha a construção melódica da canção a partir dos versos:

Mandei fazer de puro aço
Luminoso um punhal
Para matar o meu amor e matei
Às cinco horas na avenida central

A música entra num estado de tensão após a terceira repetição dos versos: “Mas as pessoas na sala de jantar/ São ocupadas em nascer e morrer”. Nessa ocasião, música e letra denotam uma relação de afirmação: ao ser entoada a palavra “morrer” a música entra num

fade out até o silêncio, ou seja, ela “morre”. Além do aspecto brincalhão dessa empreitada, pois, segundo Sérgio Dias a intenção deles era fazer o ouvinte pensar que a música havia acabado, esse recurso tem como referência a fragmentação e as colagens utilizadas nas músicas de vanguarda, especialmente as músicas de John Cage e Karlheinz Stockhausen, quando da utilização de música aleatória e eletroacústica. Do ponto de vista da música pop o *fade out* é também percebido na canção *A Day in the Life* dos Beatles¹³⁷. Como declarou Sérgio: “A grande curtição de *Panis* é a hora que a gente desliga a vitrola da tomada né? A idéia era fazer o cara levantar [...] e ver, e quando o cara fosse botar ela no lugar, ela continua a tocar entende? Era essa a viagem”¹³⁸. Nesse sentido, foram graças aos “recursos” de estúdio que essas experimentações se realizaram. Ou seja, para criar esse efeito foi desligado o botão da máquina de gravação e a fita foi rodando lentamente, até parar por completo. Segundo Manoel Barenbein, produtor desse primeiro LP dos Mutantes, esse efeito “foi criado na hora que simplesmente era o botão de *exit* da máquina, ou seja, a máquina pára, deixa de puxar a fita e a fita vai soltando até parar”¹³⁹. Depois disso, percebemos outra mudança rítmica na canção; ela apresenta-se como iê-iê-iê, onde a bateria e o “trompete barroco” junto com a guitarra estão mais fortes, ao repetirem as frases finais:

Essas pessoas na sala de jantar
 Essas pessoas na sala de jantar
 Essas pessoas na sala de jantar
 Essas pessoas.

Nesse momento, o andamento musical vai crescendo até aparecer um segundo corte, quando escutamos como “música de fundo” a valsa *Danúbio Azul* do vienense Johann Strauss, enquanto o produtor Manoel Barenbein pede a salada e o pão. As colagens presentes, ou seja, a risada da Rita Lee, o barulho de um líquido sendo colocado dentro de um copo, e outros ruídos e dialógos que compõem o cenário da “sala de jantar” de uma tradicional família burguesa são significativos para uma interpretação imagética da canção. Assim, do ponto de vista da gravação de *Panis et circenses*, ela apresenta-se num formato de *happening*. Ou seja, os barulhos de prato quebrando na sala de jantar e a interpretação do próprio jantar em si nos faz ouvir e imaginar toda a ambientação inusitadamente construída, ou melhor, colada para a gravação da música. Como afirmou Manoel Barenbein, eles estavam fazendo uma espécie de

¹³⁷ Sobre o processo de “criação” dessa música, Cf. FENERICK, José Adriano; MARQUIONI, Carlos Eduardo, 2008.

¹³⁸ Cf. DIAS, 2007. (Parte 1).

¹³⁹ Cf. BARENBEIN, 2007. (Parte 1).

“rádio teatro, uma rádio novela”¹⁴⁰. Com essas colagens e a utilização de música eletroacústica (concreta) ocorre o rompimento das fronteiras entre a música popular e a vanguarda erudita que o tropicalismo engendrou, balizado, sobretudo, pelo álbum *Sgt. Pepper* quando, pela primeira vez, esse intercâmbio foi realizado no universo da música pop. Outro ponto a ser levado em conta no que se refere a letra, além da crítica à apatia da família burguesa, preocupada consigo mesma e não entendendo “o recado” para que prestem a atenção na canção, estão nos aspectos um tanto quanto “surreais”, pois, o que podemos entender por “canção iluminada de sol” e “folhas de sonho no jardim do solar”? Frases *non sense* como estas, estiveram presentes em várias das canções dos Beatles. Só como exemplo podemos pensar na canção *Lucy in the sky with Diamonds*. Vejamos um trecho da letra:

Picture yourself in a boat on a river
 With tangerine trees and marmalade skies
 Somebody calls you, you answer quite slowly
 A girl with kaleidoscope eyes
 Cellophane flowers of yellow and green
 Towering over your head
 Look for the girl with the sun in her eyes
 And she's gone

Nesse sentido, as referências ao grupo de Liverpool não se expressavam apenas nos arranjos, mas também na elaboração das letras; assim como “canção iluminada de sol” e “folhas de sonho no jardim do solar”, “tangerine trees and marmalade skies”, (árvores de tangerina e céus de marmelada), ou “a girl with kaleidoscope eyes” – (uma garota como olhos de caleidoscópio), são versos um tanto quanto transcendentais da realidade e expressivos de um período cuja psicodelia e a utilização das drogas, era entendida como uma forma de subversão dos padrões impostos pela cultura ocidental, altamente racionalizada. Assim, podemos entender que não é somente na música que há misturas, o texto verbal de *Panis et circenses* denota uma crítica objetiva à sociedade burguesa e, por outro lado, expressa algumas frases diretamente vinculadas à psicodelia efervescente de fins dos anos de 1960.

Batmacumba também se coloca como outra canção exemplificativa da entrada dos Mutantes no tropicalismo, em que a mistura do rock, devido às distorções da guitarra, junto com o ritmo da macumba, funde na canção uma espécie de “macumba-rock”. Segundo a interpretação de Celso Favaretto (1996, p.98), basicamente, o ritmo de *Batmacumba* no LP *Tropicália* seria uma batida “com acompanhamento de guitarra elétrica e uma espécie de alaúde como fundo”. O arranjo dessa canção no disco manifesto do tropicalismo, mistura a

¹⁴⁰ Cf. Idem, Ibidem.

macumba com a música oriental, ou seja, o ocidente com o oriente. Essa empreitada esteve presente em algumas das canções dos Beatles, como, por exemplo, *Love you to* encontrada no álbum *Revolver* (1968), em que a utilização da cítara contribuiu a essa ligação. Já no arranjo elaborado para o LP dos Mutantes, a presença do rock é mais evidente e esse som ligado ao oriente não aparece; a peculiaridade dessa música deve-se ao pedal inventado por Cláudio César Baptista à guitarra de Sérgio, que deu à música uma sonoridade original. Segundo Cláudio:

O som de ‘Batmacumba’ é todo especial e único, por causa do pedal que inventei e o Sérgio usou na guitarra. Esse pedal era composto de um motor de máquina de costura ligado ao eixo de um potenciômetro, cuja trava eliminei, o qual, ao ser rodado pelo motor, produzia algo que os efeitos eletrônicos teriam de ser requintadíssimos para imitarem, porque reproduzia a inércia do motor ao subir e cair de rotação, bem como continha um capacitador, ligado ou desligado por uma chave, a qual punha ou tirava o ruído do próprio motor no áudio. Variando a rotação do motor por meio de um pedal, o Sérgio produzia inúmeros efeitos, desde simular o som de um motor de automóvel com a guitarra ‘passando dentro’, até fazer a guitarra falar ‘enrolando a língua’ na dicção das voltas mais lentas do motor¹⁴¹.

Ocorre, assim, a fusão da “macumba” com o rock e com as técnicas vanguardistas de composição, uma vez que essa canção também apresenta colagens. Além disso, há nela o diálogo com o concretismo e com a cultura pop, o super-herói *batman*. Entretanto, a versão de *Batmacumba* presente no LP *Tecnicolor*, ainda que tenha sido gravada em oito canais, não apresenta a mesma “originalidade” da primeira versão. Como bem destacou Paiva (2006, p.10) sobre essa canção, “a versão contida em *Tecnicolor* é absolutamente insípida, com a guitarra tratada de forma convencional, muito próxima da linguagem do rock internacional da época”.

Assim como a primeira versão de *Batmacumba*, muitas das canções dos Mutantes estão marcadas por essa variedade rítmica e timbrística. Em *A minha menina*, além da ligação deles ao compositor Jorge Ben, ocorre a junção do samba com o rock, o “samba-rock”. O ritmo é demarcado como se eles estivessem numa roda de samba, quando inclusive escutamos as palmas, misturada às distorções da guitarra elétrica, cuja referência está no iê-iê-iê; percebemos isso tanto pelo ritmo da música, como também pela entoação dos músicos ao longo da canção, ao cantarem “ba-tchu-ba-tchu-ba-ba-tchu-ba-ie”. Além disso, o recurso da música eletroacústica coloca-se logo no início, quando podemos ouvir a frase: “tosse, todo mundo tossindo” e em seguida ouvimos um barulho propositalmente forçado de tosse e o solo

¹⁴¹ Cf. PAIVA, 2006, p. 04.

da guitarra anunciando a mistura com o samba. Essa técnica de utilização da música concreta traz à canção um efeito de *trilha sonora*, aliás, outro procedimento bastante explorado nas canções dos Mutantes. Esse recurso nos lembra muito as técnicas musicais utilizadas em desenhos animados, em que a partir de determinada frase ou palavra, ouvimos o som correspondente a isso; dessa maneira, a música acaba seguindo a mensagem passada pelo texto verbal¹⁴². Levando a cabo a comparação que estamos fazendo com os Beatles, mais precisamente com o álbum *Sgt. Pepper*, esse recurso esteve presente na canção *A day in the life*. No momento em que os versos “Woke up, Fell out the bed...” (“acordei, cai da cama...”) são cantados, ouvimos o barulho de um despertador. Como acentou Fenerick e Marquioni (2008), “o despertador acabou funcionando como uma espécie de ‘trilha sonora’ dentro da própria canção”.

Dom Quixote, entre muitas outras características, também utiliza esse efeito de *trilha sonora*. Quando os versos “palmas para Dom Quixote que ele merece” são proferidos, ouvimos as palmas na música. Além do mais, essa canção pode ser colocada como a sintetizadora dos muitos procedimentos estéticos da produção dos Mutantes. A começar pelo arranjo musical, temos as intervenções orquestrais junto com as distorções da guitarra e dos ruídos em alusão a ovação de uma determinada platéia, aparentando que a canção está sendo executada ao vivo para o público, como num festival. No que se refere às referências musicais, a junção da orquestra com as guitarras (do pop com o erudito) também aparece na canção *Sgt. Pepper’s Lonely Heart Club Band*, na qual, além da orquestra, a colagem dos ruídos e das falas de um público à espera do show são mais evidentes. Contudo, é em *A Day in the Life* que essa simbiose de orquestra e guitarras acontece de maneira substantiva. Desse modo, os vários efeitos musicais produzidos em *Dom Quixote* têm como modelo essas canções. De acordo com Rita Lee, “Mutantes bicava pra caramba Beatles né? A gente ficava de olho, escutava tudo e tentava fazer o mais próximo possível”¹⁴³. Para além dessa referência, no entanto, a canção também demonstra as características particulares da cena musical brasileira em que os Mutantes estavam inseridos, utilizando-se do aspecto paródico, da alegoria, do deboche e do bom humor sarcástico. Esses aspectos aparecem no início da canção, quando, antes de ser entoada, escutamos um “ahh” denotando preguiça. Já o caráter alegórico está presente na figura do Dom Quixote: personagem literário que lutava contra os “moinhos de vento” e acreditava na possibilidade de trazer ao mundo mais humanidade. Essa

¹⁴² Sobre o efeito de “trilha sonora” Cf. FENERICK, 2007, p. 125-127.

¹⁴³ Cf. LEE, 2007. (Parte 3).

figura criada por Cervantes está relacionada ironicamente aos músicos ligados às “canções de protesto” e à ideologia do CPC, que apostavam na música como fator de transformação social do mundo. Nesse sentido, a letra composta por Arnaldo Baptista e Rita Lee coloca-se como uma resposta àqueles artistas vinculados a chamada “linha dura da MPB”, os quais acreditavam na música como uma via conscientizadora e, nessa linha, como algo que pudesse modificar a vida dos trabalhadores urbanos e rurais para a revolução que estava em vias de acontecer. Essa crítica é percebida pelos versos: “Vem devagar/ Dia há de chegar/ E a vida há de parar”, isto é, “o dia que virá” presente em várias das canções engajadas, está colocado aqui não como o dia da revolução, porém, como a estagnação da vida; quando esse dia chegar, a vida pára. Ao final da canção, percebemos com precisão a quem o recado está sendo dado; ao tocarem os primeiros acordes da música *Disparada* de Geraldo Vandré, seguida por uma risada extremamente debochada, ouve-se, logo após, um som de buzina em alusão ao Chacrinha. A buzina era tocada quando os calouros do seu programa eram desclassificados; ou seja, no ambiente dos festivais, construído através das palmas e da ovação do público, os Mutantes estavam “desclassificando” Geraldo Vandré, a canção engajada e conseqüentemente a proposta política-cultural do nacional popular. Ainda no que diz respeito à letra, podemos perceber a psicodelia do grupo, o lado *non sense* através de muitas frases ali presentes como: “Mascando o Quixote”, “Moinho sem vinho”, “Sua chance em chicote”. Entretanto, ela faz aproximações entre o arcaico com o pop (moderno), nos versos “Meu vinho, meu crush”. Isto é, eles colocam em paralelo o vinho, uma bebida existente desde a idade antiga com um refrigerante americano que se popularizou a partir da década de 1970. A percepção de ascensão mediante os meios de comunicação de massa e a sensação de que uma mudança havia ocorrido também aparecem. Lembremos que essa canção, que como vimos teve alguns versos censurados, foi composta em 1969 quando já havia sido instaurado o AI-5 e quando a contracultura no Brasil e nos países anglo-americanos ganhava força. Vejamos o trecho que elucida essa mudança histórica e a relação com os meios de comunicação:

E os jornais todos a anunciar
 Dulcinéia que vai se casar
 Vê, vê que tudo mudou
 Vê, o comércio fechou
 Vê, e o menino morreu
 Vê, vê que tudo passou
 E os jornais todos a anunciar
 Armadura e espada a rifar
 Dom Quixote cantar na TV
 Vai cantar pra subir

Na mesma linha de *Dom Quixote e Panis et Circenses*, o arranjo da canção *Caminhante Noturno* também apresenta variações rítmicas e as intervenções orquestrais junto aos ruídos da guitarra, combinam os elementos pop com a vanguarda erudita. A música inicia-se com o som do “trompete barroco” trazendo, por um lado, certa “grandiosidade” à canção e, por outro, a expectativa da chegada de algo ou alguém. Os ruídos da guitarra, a presença do contrabaixo e a sutil colagem de uma espécie de porta sendo aberta, compõem a instrumentação inicial dessa música. Além do mais, o efeito de *trilha sonora* também é utilizado para denotar a chegada do “caminhante noturno”; junto aos primeiros versos da canção, “No chão de asfalto, eco no sapato”, ouvimos o barulho de passos no chão, reiterando a chegada do “protagonista” da canção; além do mais, ouvimos um eco quando o verso “eco no sapato” é cantado. Ela segue no ritmo de valsa, porém, ao ser entoado o refrão a orquestra ganha maior intensidade, junto aos instrumentos típicos do rock e, principalmente, a entrada da bateria contribui à mudança de clima da música. Os ruídos de falas presentes no segundo solo da música, quando a ligação dos arranjos orquestrais com o rock esta mais acentuada, assemelham-se aos ruídos presentes na canção *I'm the Walrus* dos Beatles. Além do evidente vínculo do rock com a música erudita de vanguarda, essa canção também apresenta algumas falas “subliminares” no final, quando escutamos a anunciação da palavra “perigo”, repetidas algumas vezes, e a colagem de um público gritando “Fica”. Podemos interpretar o “perigo” dito na canção como uma irônica brincadeira dos Mutantes com a censura, uma vez que algumas de suas músicas tiveram alguns versos alterados; e a ovação do público pedindo “fica”, como a resposta do grupo tanto ao bruto cerceamento dos militares após a promulgação do AI-5, quanto aos músicos ligados à chamada “canção engajada” que não aceitavam e/ou compreendiam a presença dos Mutantes nos festivais. A letra da música, por sua vez, denota um ambiente urbano, noturno, e um amor fugidio, escapista, misturado às construções surreais, como se pode notar:

No chão de asfalto
Ecos, um sapato
Pisa o silêncio caminhante noturno
Fúria de ter nas suas mãos dedos finos de alguém

A apertar, a beijar...
Vai caminhante
Antes do dia nascer
Vai caminhante
Antes da noite morrer
Vai

Luzes, câmera
Canção que horas são

Sombra na esquina
Alguém, Maria

Sente a pulsar um amor musculoso
Vai encontrar esta noite o amor
Sem pagar, sem falar, a sonhar

Vai caminhante...

No chão, vê folhas
Secas de jornal
Sombra na esquina
Alguém, Maria

Pisa o silêncio caminhante noturno
Foge do amor
Que a noite lhe deu sem cobrar,
Sem falar, sem sonhar

Vai caminhante...

Algumas canções interpretadas pelos Mutantes constituem-se em releituras de músicas populares tradicionais. *Adeus Maria Fulô*, composta originalmente por Sivuca e Humberto Teixeira na década de 1950 e interpretada pela primeira vez por Carmélia Alves, apresenta-se em ritmo de baião. Com a reinterpretação dos Mutantes, o arranjo musical dessa música sofre algumas modificações, embora, mantendo o mesmo ritmo da gravação original. A canção inicia-se com um clima melancólico e triste, aludindo ao retirante nordestino que deve sair de seu lugar de origem devido à seca. A colagem do vento no início da música retrata essa intenção dos músicos e também traz à canção o efeito de *trilha sonora* já na primeira estrofe:

Adeus Maria Fulô,
marmeleiro amarelou
Adeus Maria Fulô
olho d'água esturricou

Esses versos são cantados como uma espécie de reza, com o andamento lento; a utilização logo em seguida de instrumentos de percussão, e a entoação em canto coral, provoca um corte nesse clima inicial tenso, contradizendo música e texto. Com isso, percebemos a ironia do conjunto às músicas que aludem ao sertão, uma vez que o clima de festa da música (ouvimos inclusive palmas e outros ruídos) destoa da amargura apresentada na letra, aliás, cantada no início de maneira debochada e num timbre infantilizado. A canção não apresenta mudanças rítmicas nem a presença de guitarras; existe uma voz que imita uma cuíca. Todavia, essa releitura de uma música regional insere-se na proposta tropicalista de resgatar os vários gêneros brasileiros, ainda que, sem a carga político-ideológica que as canções e os ritmos nordestinos assumiram na MPB dos anos de 1960. A peculiaridade dessa

música está no uso das tampinhas de cola-cola junto aos instrumentos de percussão, realizando o nexo do tradicional (baião) com a Pop Art (coca-cola).

O arranjo produzido para a canção *Mágica*, música que segundo os Mutantes teve inspiração nas cirandas de roda do Recife, apresenta uma construção psicodélica e a música, um rock'n'roll cujos acordes finais soam parecidos à canção *Satisfaction* dos Rolling Stones, “desmente” o conteúdo da letra. Se inspirada nas canções nordestinas, os Mutantes deslocaram essa referência regional (presente apenas no texto verbal) ao rock que era produzido em fins da década de 1960. A presença da harpa junto ao Wah Wah contribuiu à criação do efeito lúdico da música. Nessa direção, esta canção coloca-se como outro exemplo da mistura tropicalista, evidenciando a ligação do universal com o particular. Uma das bandeiras da contracultura de união através do amor pode ser notada pelos versos:

As caras giram rindo
Eu amo todas elas
Os vestidos tão compridos a rodar

Na canção *Trem fantasma*, entretanto, a referência à canção nordestina, mais precisamente a banda de Pífanos de Caruaru, está presente no início da música. De acordo com Arnaldo Baptista, eles quiseram “imitar uma coisa que o Gilberto Gil falava tanto”¹⁴⁴, tentaram fazer algo parecido, porém, utilizando flauta doce. O texto verbal explicita de modo surreal a relação de amor ocorrida dentro de um trem fantasma. Feita em parceria com Caetano Veloso, essa canção, dentre outras dos Mutantes, é apresentada como uma montagem cinematográfica, assim como *Domingo no Parque* de Gilberto Gil. Além disso, eles citam a figura do Zé do Caixão - ícone dos filmes de terror brasileiro - para compor o clima do trem fantasma.

Chão de estrelas, como já tivemos a oportunidade de descrever, também apresenta-se como uma releitura musical do passado. Porém, ao contrário de *Adeus Maria Fulô* essa canção está cheia de recursos produzidos em estúdio. A música apresenta-se em ritmo abolerado como a versão original, no entanto, o modo dramático como é entoada denota grande escárnio; o timbre forçado chega a ser *Kitsch*. O efeito de *trilha sonora* dada a presença das colagens com música eletroacústica destacam-se como em nenhuma outra dos Mutantes pela intensidade. A utilização desses diversos códigos sonoros revigora o efeito paródico da canção. A ironia em cantar com “sofrimento” as primeiras estrofes, no qual o violão fundamenta a base melódica da música, torna-se mais evidente após esse trecho:

¹⁴⁴ Cf. BAPTISTA, 2007. (Parte 3).

Minha vida era um palco iluminado
 E eu vivia vestido de dourado
 Palhaço das perdidas ilusões
 Cheio dos guizos falsos da alegria
 Eu vivia cantando a minha fantasia
 Entre as palmas febris dos corações
 Meu barracão lá no morro do Salgueiro
 Tinha o cantar alegre de um viveiro
 Foste a sonoridade que acabou
 E hoje quando do sol a claridade
 Forra o meu barracão sinto saudade
 Da mulher pomba-rola que voou

A partir disso, a canção muda de clima e o deboche fica mais nítido tanto pelos efeitos sonoros circenses como também pelas músicas eletroacústicas. O efeito de *trilha sonora*, caracterizando o aspecto paródico da canção, inicia-se com o barulho de um avião logo após os versos “Da mulher pomba-rola que voou”. Nessa segunda parte da música, onde o clima de circo está presente, podemos ouvir o barulho de um apito e a colagem de um relógio (cuco); ao entoarem os versos “Na corda qual bandeiras agitadas”, ouvimos um galo cantando. Podemos dizer que há uma atualização histórica na letra, bem como, uma crítica aos festivais pelos versos “Parecia um estranho festival”; nesse momento, eles colam a ovação do público dos festivais dos anos de 1960 pedindo “mais um” entre vaias e aplausos. A canção segue nesse clima circense, festivo, e percebemos os muitos efeitos de *trilha sonora*, pois, quando cantam “Festa dos nossos trapos coloridos”, escutamos uma roupa sendo rasgada. A irreverência, contudo, torna-se substantiva ao tocarem um trecho da canção patriótica dos Estados Unidos, a *Yankee Doodle Dandy*, após proferirem a frase “É sempre feriado nacional”. A inserção dessa música nesta canção reinterpretada pelos Mutantes, ainda que possivelmente não tenha chamado a atenção na época, coloca-se como uma verdadeira afronta aos preceitos da esquerda ligada à cultura nacional-popular. Além disso, para demonstrarem musicalmente que “A porta do barraco era sem trinco”, afirmando o que a letra está dizendo e trazendo comicidade à canção, colaram o barulho de uma porta se abrindo; e de modo exagerado, nos versos “E a lua furando nosso zinco” ouvimos um tiro cuja sonoridade assemelha-se a de desenho animado. A exarcebação do aspecto brincalhão que eles colocam na música aparece após entoarem “Salpicava de estrelas nosso chão”, quando escutamos o barulho de um traque. Nessa direção, *Chão de Estrelas* confirma que ao contrário das releituras com a tradição da música popular brasileira que foram feitas no álbum *Tropicália*, os Mutantes mantiveram uma relação de negação com a tradição da música popular brasileira, ainda que com muito bom humor (percebido pelo clima circense e pela sonoridade que nos lembra desenho animado); essa rejeição evidencia-se, sobretudo, com o tiro disparado ao final

dessa música. Por outro lado, a estética tropicalista está presente pelo recurso da colagem, pela paródia e pelo timbre bastante “cafona” em que foi entoada essa canção.

Esse aspecto circense também pode ser percebido na canção *Senhor F*. Ela apresenta-se como um ragtime e o piano, ali presente, é tocado pela mãe de Arnaldo e Sérgio. Além disso, a “brincadeira” de deixar a música num estado de *fade out* duas vezes antes do término faz o ouvinte imaginar que a canção realmente chegou ao fim. A música apresenta a colagem de um apito de trem logo no início. Segundo Sérgio Dias, ela foi inspirada na canção dos Beatles *All you need is love*, quando ele “descobriu” o compasso 7/4; e desse modo, ele fez a música dentro desse compasso¹⁴⁵. Contudo, o que chama a atenção nessa canção é a análise do texto verbal. Ainda que os Mutantes fossem vistos pela sociedade da época como “alienados” e mesmo os próprios integrantes do conjunto afirmem um distanciamento em relação às canções engajadas, percebemos na letra de *senhor F* certo “engajamento” relacionado à vida do trabalhador que, alienado, sonha em um dia se tornar patrão; melhor dizendo, dentro de uma perspectiva marxista, fazer parte da classe dominante. Contudo, a letra em nenhum momento aponta para o aspecto da luta de classe, porém, indica o desejo do suposto trabalhador em estar nas mesmas condições que o seu patrão. Porém, a letra não indica caminhos para uma possível superação da condição social do “Senhor F”, apenas a vontade desse indivíduo comum em se tornar igual aquele que detém o poder da situação, - o “Senhor X” - ainda que tema nunca mais voltar a ser ele mesmo:

O senhor “F”
Vive a querer
Ser Senhor “X”
Mas tem medo de nunca voltar
A ser o senhor “F” outra vez

As relações mantidas entre o suposto trabalhador com a sociedade de consumo e com a mídia também estão evidenciadas, vejamos:

O Senhor “X”
É o herói
Que na TV
Nunca perde o seu chapéu
E faz o Senhor “F” Sonhar

Sonhar em ter
Pros outros ver
Olhos azuis
Ter um carro igual ao de “X”

¹⁴⁵Cf. DIAS, 2007. (Parte 2).

E conquistar a mulher do patrão

Porém, ao contrário das canções engajadas cuja mensagem está explícita, nessa canção dos Mutantes, assim como em outras canções tropicalistas, devemos recorrer a um trabalho de decifração dos códigos. A letra também apresenta uma referência à canção *Alegria, Alegria* de Caetano Veloso nesses versos:

Mas tem medo de esquecer
O lenço e o documento outra vez

Além disso, esse medo do “Senhor F” pode ser visto como um receio em perder a sua identidade ao querer se tornar outra pessoa, no caso, o “herói” da canção: aquele que possui um carro, é bonito, tem fama, aparece na televisão etc. A partir do refrão, coloca-se o recado à atitude que o “Senhor F” deve tomar. De modo bem humorado, é dito a ele que “Dê um chute no padrão”. Essa solução um tanto quanto escapista da letra evidencia o desbunde e a falta de projeto político do grupo, uma vez que a letra também não indica saída dentro de um viés coletivo, tal como uma possível greve.

O recurso da paródia também pode ser observado na canção *Dois mil e um*, na qual realizou-se a parceria com Tom Zé. Contudo, a paródia é percebida nessa música pelo desvio da simbologia dos instrumentos e dos gêneros musicais. Sendo assim, ocorre uma contradição entre texto verbal e música; a letra apresenta uma personagem futurista, contudo, é entoada com timbre caipira e eles utilizam uma viola - instrumento tradicional - para falarem de astronautas, galáxia e a relação com o futuro; como podemos ver por essa parte da letra:

Astronauta libertado
minha vida me ultrapassa
Em qualquer rota que eu faça
Dei um grito no escuro
Sou parceiro do futuro
Na reluzente galáxia

Nessa condição, a parceria com o “futuro” dita na letra, expressando uma visão moderna, entra em choque com o instrumento utilizado, uma viola caipira, instaurando a paródia e a contradição entre texto verbal e música, pois, o que ouvimos não condiz com o teor da letra. Porém, na segunda estrofe da canção ocorre uma mudança no gênero musical com a introdução da guitarra e outros instrumentos eletrônicos; sem se sobrepor ao gênero caipira do início, essa transformação rítmica, agora um rock’n’roll, faz com que música e texto verbal saiam desse estado de conflito. Além do mais, utilizam o theremin e alguns ruídos com a intenção de produzirem um som de fantasma e/ou algo que está vindo do futuro.

A letra, no entanto, também apresenta algumas construções *non sense* como:

A cor do céu me compõe
O mar azul me dissolve
A equação me proprõe
Computador me resolve

O desejo tropicalista de ir além do impasse colocado pelo nacional-popular, ou melhor, a percepção da crise da cultura política enviesada pelo nacional-popular¹⁴⁶ e o ímpeto de criar um “som universal”, desvencilhando-se da questão meramente nacional e regionalista evidencia-se por esse trecho:

Nos braços de 2000 anos
Eu nasci sem ter idade
Sou casado, sou solteiro
Sou baiano e estrangeiro

Nessa perspectiva, *Dois mil e um* documenta o aspecto paródico dos Mutantes, o resgate de instrumentos não utilizados pelos compositores da música popular brasileira, mais precisamente o theremin e o Wah-Wah, assim como, a busca pelo “som universal” ao entrecruzarem música caipira com rock’n’roll.

Aliás, essa mistura de gêneros e instrumentos coloca-se como uma estratégia do grupo para não serem intitulados em nenhuma corrente específica. As canções dos Mutantes traduzem, ao mesmo tempo, várias informações e, nessa linha, elas vão além da noção de gênero musical popular. A canção *El justiciero* também é expressiva das muitas misturas dos Mutantes, bem como, da ironia e da crítica paródica do conjunto. Num misto de rumba com cha-cha-cha, a letra é entoada em inglês e depois segue numa espécie de “portunhol”, em alusão às canções latinas. A paródia é notada mais pela letra do que pela construção melódica e o arranjo musical. Em termos gerais, o texto verbal expressa a figura do “revolucionário” que vai proteger e ajudar as pessoas dessoladas pela guerra. Entretanto, ao contrário das canções engajadas cuja construção textual apresenta “soluções” a esses problemas e/ou uma proposta de mudança, nessa canção as respostas dadas pelo suposto “justiciero” reforça o humor, e a falta de perspectivas para uma revolução coletiva, já que o protagonista pode ser lido como um anti-herói. Além disso, é interessante percebermos a mistura de idiomas presente nesta canção, como se a história do “justiciero” estivesse sendo contada na perspectiva de um Inglês

¹⁴⁶ Cf. NAPOLITANO, Marcos, 2001.

ou Norte-Americano. Vejamos a letra:

Once upon a time when perhaps the sun was fading behind the mountains.
The shadow of a strong man, with a gun in his hand, raised to protect
the poor people of the haciendas, they called him: "El Justiciero"

He! El Justiciero buenos dias
Que tienes a decir
El Justiciero yo soy pobre
Que tienes a me dar

"Tengo chocolate caliente
tequila, paga lo que debes"

El Justiciero cha, cha, cha
Que otra cosa puedo dar

El Justiciero yo tengo 30 hijos con hambre,
la guerra me ay strupatto tanto bene, socuerro
El Justiciero, ajuda me por favor

He! El Justiciero buenos dias
Que tienes a decir
El Justiciero yo soy pobre
Que tienes a me dar
Besa me mucho juanita Banana
Quando calienta el sol

Além de releituras musicais, o trio fez uma versão da canção interpretada pelos Mamas and the Papas, *Once Was a time I Thought*. Na música do grupo norte-americano, a instrumentação conta apenas com o violão. Para a versão “brasileira”, denominada *Tempo no Tempo*, os Mutantes mantêm o mesmo andamento da música original, contudo, eles fazem uma introdução bastante *non sense* ao tocarem música sacra seguida pela frase: “Aleluia, Aleluia, eu quero estar com o meu Senhor”. Após isso, a música ganha uma sutil sonoridade circense, sendo entoada nesse clima, e o tilintar dos dedos demarca o tempo da música e o “Tempo” sobre o qual a canção se refere. Ela termina com a colagem de um sino de igreja, dialogando assim, com o início.

3.1.2 Ando meio desligado: rock ‘n’ roll & contracultura

A constante ironia característica do grupo também esteve direcionada ao rock ‘n’roll. Em algumas de suas canções podemos perceber essa crítica. *Meu refrigerador não funciona* apresenta-se como um rock-blues, no qual o timbre agudo da Rita Lee apresenta uma referência direta às canções interpretadas por Janis Joplin. Nesse sentido, a primeira parte cantada em inglês pode ser lida como uma paródia às letras das músicas da cantora norte-

americana, as quais expressavam uma espécie de busca pelo “amor perdido”. A presença dos instrumentos típicos dos grupos de rock que aparecem a partir dos anos de 1970, ou seja, o teclado, o contrabaixo, a bateria, e a guitarra distorcida compõem o clima bastante psicodélico da canção. Contudo, ocorre uma mudança no texto verbal que passa a ser entoado em português; seguindo outra direção temática, porém, sem modificar o ritmo psicodélico do rock-blues, os Mutantes inserem na canção, e nisso está o corte temático, frases *non sense* e em português, como:

O meu refrigerador
 Não funciona
 Eu tentei tudo
 Eu tentei de tudo
 Não funciona
 Não, não, não
 O meu, o meu,
 O meu refrigerador
 Não funciona

Esses versos são cantados em meio a gritos psicodélicos, parodiando agora não só Janis Joplin, mas também o vocalista da banda britânica Led Zeppelin, o cantor Robert Plant. Nesse preciso sentido, ou talvez, nessa falta de sentido, encontra-se a ironia tanto a esse tipo de música quanto à contracultura, da qual eles foram representantes. Essa canção, do LP *A Divina Comédia ou Ando meio desligado*, de 1970, pode ser percebida como uma canção de transição à fase progressiva do grupo, no entanto, a presença do “trompete barroco” no arranjo, mais especificamente ao final da canção, ainda demonstra a utilização de instrumentos não comuns aos grupos de rock prog; além disso, o modo como ela é entoada revela aspectos um tanto quanto *Kitsch*, trazendo comicidade; percebe-se isso no “desespero” expresso pelo cantor, pelo fato do refrigerador não funcionar. Portanto, a canção realiza uma mediação entre a estética tropicalista e o rock progressivo, vertente assumida pelos Mutantes a partir de 1971 e consolidada no ano posterior.

Devemos, também, reconhecer essa crítica e/ou essa autocrítica ao rock na canção *It's very nice pra xuxu* quando a mistura da língua inglesa com o português aparece pela utilização da gíria “chuchu”, uma expressão peculiar do Brasil para indicar intensidade e muito utilizada na época. A música, em ritmo de rock-blues, destaca a forte presença do contrabaixo, que marca o andamento musical. Podemos evidenciar o “aparente” descaso e, conseqüentemente o deboche com a contracultura por esse trecho:

Provei do seu amor
 Eu sei, foi muito bom
 O que você me dá, é lindo de morrer

É lindo. Oh! Oh! Oh! Yeah
 It's very nice pra chuchu, baby
 It's very nice pra chuchu, baby
 It's very nice pra chuchu, baby
 Hoje eu falo a sua língua
 Eu era meio desligado
 Eu não sou mais aquele
 Palmas para mim
 Palmas para mim
 Minha menina
 It's very nice pra chuchu

Nesse sentido, os Mutantes se colocam, ironicamente, como que distantes do desbunde em frases como “Eu era meio desligado/ Eu não sou mais aquele”. Entretanto, a brincadeira aparece logo em seguida quando são pedidas as palmas: “Palmas para mim/ Palmas para mim” e a música entra num clima bem rock’n’roll ao repetirem o refrão, “It's very nice pra chuchu”, seguido de gritos e outras intervenções vocais típicas do rock. Portanto, a ironia ao rock bem como à contracultura está presente no texto verbal, contudo, eles se utilizam justamente das características psicodélicas da contracultura para demonstrarem que estão diferentes e, nesse sentido, instaura-se a contradição, pois, a utilização do rock “desmente” a afirmação da letra.

A canção *Hey Boy*, por sua vez, faz uma interpretação bem humorada do rock iê-iê-iê da Jovem Guarda. Todavia, a composição do arranjo musical destoa das canções da jovem guarda e a utilização de música concreta realiza a mistura entre o iê-iê-iê com as técnicas musicais da vanguarda erudita. Analisando o texto verbal, percebemos que os Mutantes engendraram uma crítica contundente aos chamados “Boys”, ou seja, aos jovens também conhecidos como “filhinhos de papai”, preocupados apenas com carros, mulheres, bebida etc. Vejamos parte da letra:

He he he hey boy
 O teu cabelo tá bonito hey boy
 Tua caranga até assusta hey boy
 Vai passear na rua Augusta
 He he he hey boy

Teu pai já deu tua mesada hey boy
 A tua mina tá gamada hey boy
 Mas você nunca fez nada

No pequeno mundo do teu carro
 O tempo é tão pequeno
 Teu blusão importado
 Tua pinta de abonado
 Tuas idéias modernas

É interessante observar que essa alusão em tom irônico ao jovem burguês paulistano, que ganha mesada do pai e vive no mundo alienado “do teu carro”, pensando estar à frente do seu tempo com “idéias modernas”, não aponta para nenhum caminho à possível emancipação desse jovem, a não ser a morte; ao final da canção, temos a colagem de um carro batendo. Assim, inseridos na contracultura, os Mutantes realizaram nessa canção uma crítica à Jovem Guarda, porém, utilizando a linguagem musical desse gênero. Além disso, a expressão “caranga” era uma gíria bastante utilizada por Roberto Carlos e a sua turma. A crítica do grupo ao comportamento social desses músicos e dos seus fãs pode ser percebida por essa estrofe:

A menina e as pernas vão aparecer
 Nos passos ritmados
 Do yê-yê-yê bem dançado
 Da cuba-libre gelada
 Hey, boy, viver por viver

Essa caçoada do grupo à Jovem Guarda aparece no LP *A Divina Comédia ou Ando meio desligado*, de 1970; todavia, nessa época, a Jovem Guarda enquanto fenômeno de mercado já se encontrava esvaziada. Desse modo, os Mutantes referem-se com picardia a um movimento que já havia perdido as suas forças; essa alusão representa uma atitude um tanto quanto anacrônica dos Mutantes, pois, se tivesse sido feita em 1968, ainda poderíamos dizer que havia impasses entre a Jovem Guarda com o campo da MPB. Além do mais, coloca-se aqui uma diferença entre a percepção dos Mutantes e a de Caetano Veloso com relação à Jovem Guarda; segundo Caetano, sabemos que ele percebeu nessa manifestação alguns caminhos comportamentais diferenciados, e manteve uma relação de respeito com a Jovem Guarda e Roberto Carlos, ilustrando, inclusive, o seu nome na canção *Baby*. Os Mutantes, por outro lado, pelo fato de estarem mais ligados ao pop-rock e de não terem um projeto político consciente para a música popular brasileira, demonstram repúdio à Jovem Guarda e, nessa direção, buscam galgar o mito de “melhor conjunto de rock brasileiro”.

Entretanto, nesse mesmo álbum, eles reinterpretaram uma canção composta por Roberto Carlos e Erasmo Carlos, *Preciso urgentemente encontrar um amigo*. A ironia do grupo pode ser percebida no início da canção, quando ouvimos um sutil arrote e, logo após, percebemos a introdução distorcida da guitarra. Numa mistura de iê-iê-iê e rock psicodélico de fins da década de 60, o texto verbal da música apresenta vários trechos que se adequam ao movimento da contracultura, como a relação com a natureza, a esperança de um mundo melhor em que se encontre a paz, além da busca de um amigo para a falta de perspectiva em

relação ao futuro. Vejamos esse trecho:

Preciso urgentemente
 Encontrar um amigo
 Pra lutar comigo
 Pra lutar comigo
 Quero ver o sol nascer
 E a flor desabrochar
 E no mundo de manhã
 Quero acreditar
 Quero acreditar
 Quero acreditar
 E a paz que eu tanto quero
 Eu consiga encontrar

Esse diálogo com a Jovem Guarda, ou melhor, com o rock até então produzido no Brasil, também se expressa pela releitura da canção *Banho de Lua*, sucesso na voz de Celly Campelo no final dos anos de 1950. Essa música, uma versão realizada por Fred Jorge da canção *Tintarella di Luna*, composta por Francesco Migliacci e Bruno de Fillipini, ganha um novo arranjo com os Mutantes; ao contrário da versão original, na releitura dos Mutantes a distorção da guitarra deixa a música mais pesada e, em vários momentos o rock “açucarado” dos anos 50 cede espaço aos ruídos “gritantes” da guitarra, dando à música um andamento mais acelerado. Além disso, eles recorrem a alguns efeitos trazendo certo aspecto paródico à canção. Ela inicia-se com um solo de contrabaixo, e logo temos a bateria dando andamento à música, a qual ganha um efeito particular, sobretudo, devido à distorção da guitarra que, com a utilização do Wah-Wah produz uma sonoridade peculiar; isso ocorre, pois, temos a sensação de ouvir um inseto voando. Além do mais, a mistura com a música erudita é percebida pelo arranjo produzido com o violino no refrão: “Dim, dim, dim, raio de lua/ dim, dim dim/ Baixando vem ao mundo ó Lua”. A partir daí, a música muda de clima e as intervenções da guitarra, bastante distorcida, junto à bomba de Flit, dá um tom psicodélico à canção. Diferente da versão interpretada por Celly Campelo, os Mutantes, pelo arranjo musical, atualizaram essa música ao rock “mais intelectualizado” produzido em finais dos anos de 1960; isto pode ser observado pelos efeitos produzidos pela guitarra, bem como, pela introdução do violino em determinada parte da música. Com isso, podemos perceber a intenção do trio em dialogar com o “rock” produzido no país, embora, dentro de uma perspectiva de negação; desse modo, o som de inseto no começo da música é outro exemplo satírico utilizado por eles no que se refere ao rock brasileiro. Além do mais, podemos interpretar a nova composição desse arranjo como a pretensão do conjunto em demonstrar como é que se faz rock ‘n`roll.

Conforme estamos afirmando ao longo desse trabalho, a estética dos Mutantes esteve

fortemente vinculada ao movimento da contracultura. Muitas de suas canções, além do próprio figurino, expressam a relação deles a esse movimento. No rock-balada *Fuga nºII*, cantada por Rita Lee, a música direciona o ouvinte para um mundo onírico, encantado, dada a introdução da harpa. No entanto, no início da canção percebe-se justamente o contrário, ou seja, o desejo de se retirar do mundo urbano, porém, estando preparado para as possíveis desventuras do futuro:

Hoje eu vou fugir de casa
 Vou levar a mala cheia de ilusão
 Vou deixar alguma coisa velha
 Esparramada toda pelo chão
 Vou correr no automóvel enorme e forte
 A sorte, a morte a me esperar
 Vultos altos e baixos
 Que me assustavam só em olhar

Esse lado *drop-out* apresentado na letra era muito comum aos jovens contraculturais. Outra característica a ser levada em conta está na questão do feminismo, aspecto que também pode ser visto na canção *Rita Lee*, isto é, a consciência da mulher de que ela não pode ser dominada pelo sexo masculino e pode, sim, gozar dos mesmos direitos dele. Por outro lado, tanto na canção *Rita Lee* como em *Fuga nº II*, observa-se a busca pelo amor. Contudo, não podemos entender a palavra amor na canção dos Mutantes como mera retórica romântica. O amor está inserido no contexto de emancipação do ser humano, ou melhor, ele é exaltado como uma saída aos problemas enfrentados pela sociedade da época e, nessa condição, vincula-se o ideário hippie de paz, libertação, descoberta e sociabilidade da juventude. Relaciona-se ao que disse John Lennon: “All you need is love”, ou seja, é de amor que as mulheres e os homens precisam para viver melhor (no sentido social e não apenas afetivo). Assim, podemos perceber esse ideário em *Fuga nº II* através desses versos, cujas intervenções orquestrais junto à bateria são notáveis:

Pra onde eu vou, ah
 Pra onde eu vou, venha também

E no rockabilly *Rita Lee*, o amor enquanto possibilidade de revolução social torna-se mais evidente ainda, vejamos:

Dia azul, como é bonito amar
 Suas mãos não estão vazias
 Nem serão mais frias
 Corpo, amor pra amar
 Ela já é feliz
 Ela encontrou seu par

Já na canção *Quem tem medo de brincar de amor* a liberdade sexual feminina é retratada de modo claro; coloca-se uma brincadeira em relação aos pais da “menina”, isto é, à família tradicional e conservadora que tem como preceito fazer a sua filha se casar virgem. Isso é notado na canção por meio da colagem de vozes que pergunta o seguinte: “Quem te medo de fazer amor, fazer amor, amor?” e logo em seguida, ouvimos a mesma voz feminina chamando “mamãe” entre gritos e risadas. Quando essa colagem em determinado tempo da música é repetida, mais precisamente, depois da quarta repetição do refrão, ocorre também a introdução de uma buzina e um “parabéns a você”, num timbre extremamente infantil. Além dos instrumentos típicos do rock, a utilização do apito na canção conota o assobio do “menino” à “menina”, trazendo certo clima circense à música; na última vez em que o refrão é entoado, temos a sensação de que a música “enroscou”, porém, não de modo tão evidente quanto ao que foi feito em *Panis et circenses*. No que se refere à entoação, eles cantam algumas partes da música como se fosse um inglês ou um norte-americano, o que traz certa comicidade e, por outro lado, aponta para um movimento social – o da contracultura – que tinha mais força nos países anglo-americanos do que no Brasil. Percebemos esse timbre inglês na voz dos músicos nesse trecho: “Ah! Deixa pra lá meu amor / Vem comigo e esquece/ Este drama ou o que for/ Sem sentido”. Essa canção encontra-se no LP de 1970 em que na contracapa há a foto de Rita Lee na cama entre o Arnaldo e o Sérgio, supostamente pelados. Podemos, então, perceber essa tentativa de superar essas fronteiras morais com relação ao sexo tanto na contracapa do disco, quanto no conteúdo da letra:

Sentado à noite na porta da rua
 Eu sou menino
 Sentada comigo na porta da rua
 Ela é menina
 Ah! Deixa pra lá meu amor
 Vem comigo e esquece
 Este drama ou o que for
 Sem sentido
 Ama, não ama, se ama, me chama
 Que eu vou
 Ah! Hoje em dia tudo mudou
 Deixa disso
 Não guarde pra si o que é meu
 Vem comigo
 Beijando, voando, abraçando a menina
 Eu sou menino
 Sentada comigo na porta da rua
 Ela é menina

Já em *Ave, Lúcifer* o amor é cantado de modo sarcástico, podendo até ser aludido, ironicamente, ao “pecado original” de Adão e Eva se atentarmos para os primeiros versos – também cheio de construções *non sense* - da música:

As maçãs envolvem os corpos nus
Nesse rio que corre
Em veias mansas dentro de mim

Nessa canção bastante sinistra, os Mutantes deslocam o amor do seu valor convencional e o relaciona ao “éden infernal”, onde os “anjos e arcanjos não pousam”. O amor, portanto, liga-se a outra espécie de “paraíso”, tal como percebemos por esse trecho do texto verbal:

Vem, amor
Que um paraíso
Num abraço amigo
Sorrirá pra nós
Sem ninguém nos ver
Prometa meu amor macio
Como uma flor cheia de mel
Pra te embriagar,
Sem ninguém nos ver

Assim, verificamos nessa canção um humor sádico à construção do amor. A música, não destoando do texto verbal, apresenta intervenções orquestrais e os efeitos colocados também contribuem para o aspecto sinistro da canção. A partir dos versos “Quieta, a serpente se enrola nos seus pés/ É Lúcifer da floresta que tenta me abraçar”, podemos perceber o efeito de *trilha sonora*, dada a presença de algum instrumento reproduzindo o guizado de uma serpente; além disso, o barulho de um suposto fantasma junto à construção do texto verbal faz com que essa música seja construída de maneira imagética, dentre outras coisas pela descrição de um hipotético banquete “profano” elucidados por essa parte final da letra:

Tragam uvas negras
Tragam festas e flores
Tragam copos e dores
Tragam incensos, odores
Mas, tragam Lúcifer pra mim
Em uma bandeja pra mim

Outra canção representativa da “loucura” de fins da década de 1960 encontra-se em *Dia 36*. O arranjo e a letra dessa música são construídos de modo não convencional. A letra, dentro da linha *non sense* de composição do grupo, expressa um colorido que a música não demonstra; o efeito de colocar distorcedor na voz de Arnaldo Baptista e o modo como o

arranjo musical foi composto, faz com que letra e música se contradigam. Por exemplo, nesse trecho da canção: “Cabelos, rosas, gente a se abraçar/ Tudo alegre, indo e vindo/ Tudo em volta a brilhar” denota uma festa nos moldes da juventude hippie; entretanto, o andamento lento da música e o timbre distorcido tal como ela é cantada apaga o “brilho” da canção. O amor e o sexo também estão presentes, porém, como uma aventura fugaz: “Um grito, ele amou/ Lençóis e colchas vão se encontrar/ Não é mais dia 26/ Tudo começa outra vez”. Além disso, a liberdade sexual feminina é percebida nestes versos: “A menina em frente, quente/ O amor a fez girar”. As incertezas e as confusões diante da vida são notáveis nas canções dos Mutantes e, portanto, o que se propõe é a fuga do pensar; melhor dizendo, o descompromisso tradicional com os modos de vida evidencia-se por estes versos,

Esquece não pensa mais
 Lenço azul a apertar
 Em branco o seu pensar
 Toda uma vida embaça o seu olhar
 E andando, vê passando
 Tudo aquilo que errou

A perspectiva do movimento contracultural em se desvencilhar da rotina e viver de modo o mais intenso possível aparece na canção composta para o comercial da Shell, *Algo Mais*. Nesse sentido, de maneira curiosa, os Mutantes engendraram na letra dessa música produzida para *merchandising* alguns aspectos desejados pela juventude contracultural. Essa estratégia comercial de colocar o consumo da mercadoria – e nesse caso, o combustível – como um fator certo para o sucesso da vida pessoal apresenta uma contradição, já que a letra apresenta muitos dos anseios idealizados e vividos pelos jovens de fins da década de 1960 e meados da década posterior; como podemos visualizar:

Olha meu irmão
 Vamos passear
 Vamos voar
 Dê a partida
 Acelera a vida
 Vamos amar
 Ande depressa
 A vida tem algo
 Mais para dar

Esse aspecto contraditório aponta para a estratégia da indústria publicitária de inserir o “aparentemente rebelde”, “descolado”, “diferente”, em algo atrativo para o consumo; essa empreitada iniciou-se em fins dos anos de 1960, época na qual a indústria cultural encontrava-se num processo de reestruturação e consolidou-se nos anos de 1980. E nessa linha, todas as

aspirações libertárias dessa geração tornaram-se fetiche, sem possibilidades reais de subversão, dada a cooptação pela indústria cultural desses anseios e lutas. Segundo relatou Maria Rita Khel,

Nós não podíamos saber que nossa revolução sexual prefigurava a ideologia que prevaleceu a seguir, da cultura do narcisismo, do individualismo, do gozo vendido a preço de banana pela indústria do entretenimento. O mercado respondeu às nossas tentativas de mudar o mundo, vendeu nossos sonhos, transformou nossa resistência em mais uma mercadoria para mistificar os otários (KHEL, 2005, p. 37).

Nessa condição, essa letra dos Mutantes - na tentativa de conciliar arte e consumo - pressupõe a tendência dominante que se configura até os dias de hoje, isto é, a da cultura como mera ilustração aos desejos de lucratividade, melhor dizendo, da cultura como simulacro, fantasia rasteira do real. Pensando essa canção em seu contexto histórico no qual a figura do jovem também estava cotada ao consumo, nada mais útil à Shell do que ter três jovens ligados à contracultura para venderem o seu produto dentro de uma perspectiva de liberdade e mudança social, tal como a letra da canção nos indica.

Já a canção *Ando meio desligado* aponta para o desbunde dos anos de 1970 e para o vínculo dos Mutantes com as drogas. A análise do texto verbal denota a sensação transcendente provocada pelas drogas,

Ando meio desligado
Eu nem sinto
Os meus pés no chão
Olho e não vejo nada
Eu só penso se você me quer

A música mistura rumba (música latina) – devido à utilização da conga tocada por Naná Vasconcelos – e rock ‘n’roll, embora a presença do rock esteja mais acentuada com as distorções e os solos psicodélicos da guitarra que, junto ao Wah Wah e aos teclados produzem esse clima. Além disso, há algumas frases entoadas em inglês que não aparecem no conteúdo da letra, e mediante as distorções da guitarra a canção termina após a referência ao Brasil com a frase “Oh meu Brazil”. Ao aclamarem ao Brasil num timbre americanizado, os Mutantes estão mais uma vez provocando os preceitos nacionalistas vigentes na música popular brasileira. Nesse sentido, a aclamação ao “BraZil” no final, se assim podemos dizer, é mediada pelo rock e nesse ponto instaura-se a provocação do grupo aos nacionalistas. Numa mesma canção os Mutantes produzem vários códigos; porém, dados os aspectos da letra e os

solos da guitarra, podemos inserir *Ando meio desligado* como uma canção de transição do grupo ao rock progressivo.

Em *Top Top* o lado irreverente do conjunto aparece de modo explícito. Esse rock'n'roll composto pelos Mutantes e pelo baixista Liminha, presente no álbum *Jardim Elétrico* (1971), também pode ser analisado como uma música de transição. Sem novidades no arranjo, do ponto de vista do texto verbal essa música insere-se na linha da contracultura. Tendo como pano de fundo o amor, a letra expressa que não há medidas para realizar o que desejamos. Outro aspecto da contracultura estaria no sexo livre, sem preocupação com nada ou ninguém. O uso de palavras consideradas como de baixo calão ressalta aos ouvidos, assim como, a conotação dada à palavra “Top, Top”. Vejamos:

Eu vou sabotar
 Você vai se azarar
 O que eu não ganho eu leso
 Ninguém vai me gozar, não jamais

Eu vou sabotar
 Vou casar com ele
 Vou trepar na escada
 Pra pintar seu nome no céu

Sabotagem
 Sabotagem
 Sabotagem
 Eu quero que você se... top top top UH!

Ninguém vai dizer
 Que eu deixei barato
 Vou me ligar em outra
 Te dizer bye bye, até nunca, jamais

Sabotagem
 Sabotagem
 Sabotagem
 Eu quero que você se... top top top UH!

No rock-blues *Portugal de Navio* essa mesma substituição de frases conotando um “palavrão” também aparece, estando a letra, em seu todo, lamentando um amor frustrado, tal como podemos ver pela primeira parte da canção:

Eu tentei te amar
 Mas você não sentiu
 Eu tentei te encontrar
 Mas você me fugiu
 E hoje eu vou te mandar
 Pra Portugal de navio

3.3 *Tudo explodindo*: a “grandiosidade” mutante

Jardim Elétrico, canção que dá nome ao quarto LP dos Mutantes (1971), fundamenta a nova fase do grupo voltada para o rock progressivo. Ao contrário de muitas outras canções dos Mutantes, em *Jardim Elétrico* não há variações rítmicas baseadas em compassos complexos (7/4, 5/4 etc.) ou mudanças bruscas de compassos, e a instrumentação é feita pelos solos da guitarra altamente distorcida, pela bateria, pelo contrabaixo e pelos teclados. Além disso, ocorre um empobrecimento da melodia se compararmos com as canções presentes nos dois primeiros discos. A psicodelia da letra também não é comparável aos outros trabalhos dos Mutantes; a composição do texto verbal distancia-se do aspecto imagético e cinematográfico de canções como *Dom Quixote*, *Caminhante Noturno*, *Senhor F* e *Trem fantasma*, por exemplo. O colorido antes presente nas canções se apaga em frases curtas ainda que com longos solos de guitarra, típicos do rock progressivo. Assim, a variedade timbrística e rítmica se coloca subjugada ao perfeccionismo técnico da interpretação. Como reconheceu Paiva (2006, p. 07), o solo de bateria com flanger feito em *Jardim Elétrico* lembra a canção *Tank* presente no LP de estréia do EL&P, intitulado *Emerson, Lake & Palmer* de 1970. Embora denotando psicodelia, a letra é simples; sem grandes problemas de decifração, percebemos o quanto a tecnologia vinculada às “viagens” de LSD e maconha estiveram presentes no processo de “criação” do grupo. Vejamos a letra:

No jardim elétrico

No jardim
Eu me ligo
Em você

Planto cores
Mordo a fruta
Levo choques

Num tempo de forte endurecimento do regime militar brasileiro e de mudanças na indústria fonográfica como já demonstramos, essa canção expressa a psicodelia dos Mutantes, contudo, sem nenhuma ironia e/ou deboche; nessa direção, ela evidencia a preocupação do grupo em fazer uma música altamente elaborada, porém, ligando-se não mais à vanguarda erudita, pois, a referência do rock progressivo está na música erudita *tradicional*, particularmente a oriunda de fins do século XIX; além disso, podemos perceber pela contracapa do álbum a intenção do grupo, agora um quinteto, em demonstrar toda a

aparelhagem que eles dispunham; a capa, desenhada por Alain Voss, tem a conotação de um pé de maconha. Como observou Carlos Calado (1995, p.250),

Bem-humorado, Alain Voss desenhou uma planta fantástica e engraçada – na verdade a estilização de um grande pé de maconha. Já na foto da contracapa, os cinco mutantes posavam (pela primeira vez em um álbum) ao lado de seus instrumentos e de toda a parafernália eletrônica da banda, na oficina de Cláudio César, na Pompéia.

A canção *Posso Perder minha mulher, minha mãe, desde que eu tenha o rock and roll*, presente no LP *Mutantes e seus Cometas no País do Baurets* (1972), também coloca-se como uma chave explicativa para percebermos o mergulho dos Mutantes no gênero rock, e a desvinculação do grupo da estética tropicalista. Essa canção é “uma paródia de *Blue Suede Shoes*” de Carl Perkins (CALADO, 1995, p. 265). No entanto, ao contrário das canções presentes nesse álbum, essa música apresenta algumas técnicas de colagem. Ela inicia-se como se o grupo estivesse fazendo uma apresentação ao vivo, quando escutamos os aplausos e as falas do público misturadas à fala do cantor. No início da canção, observamos a intenção dos músicos em criar um ambiente como se o “show” estivesse sendo realizado ao vivo. Essa ambientação aparece ao longo da canção e no seu final ainda ouvimos as palmas e alguns assobios. Há nessa música uma clara apologia ao rock’n’roll, tratado na letra não apenas como gênero musical, mas também, como um estilo de vida que superaria, de modo exagerado, qualquer possível problema; por exemplo, a perda de alguns membros da família, a falta de dinheiro, a falta de cigarro. Tal como podemos observar:

O meu cigarro apagou
 Eu vou dançar o rock and roll
 E o meu dinheiro acabou
 Eu me liguei no rock and roll
 E o meu cigarro, o meu cigarro
 O meu dinheiro acabou
 E hoje eu me liguei é só no
 Rock and roll

E o meu cigarro apagou
 E o meu dinheiro acabou
 Posso perder minha mulher, minha mãe
 Desde que eu tenha o meu rock and roll

Meu rock and roll
 Posso perder minha mulher
 Posso perder a minha irmã
 Posso perder a minha mãe
 Posso perder até minha avó
 Hum, baixinho agora!
 E mais ainda!
 Mas hoje eu tenho Elvis Presley (rock and roll)

E eu não perco a Cely (rock and roll)
 Mas eu tenho o Little Richard (rock and roll)
 Mas hoje, hum, Demétrius (rock and roll)
 Aah!

Domingo de manhã
 Saí pra caçar rã
 Foi quando à minha frente
 Apareceu a sua irmã

Que sarro! Ah!
 Que sarro! Ah!

Posso perder minha mulher, minha mãe
 Desde que eu tenha o meu rock and roll!

Além disso os Mutantes resgatam alguns nomes do rock como: Elvis Presley, Celly Cambelo, Little Richard e o cantor e compositor brasileiro Demetrius. A ovação do público percebida na canção apresenta-se como uma espécie de fanzinato e, no final da música, ouvimos o grito de uma fã chamando o cantor de “lindo”. A irrevência, um tanto quanto machista, aparece pela comparação da irmã de determinada pessoa a uma rã que, supostamente foi “caçada”. Ao contrário das outras canções na qual a ovação das pessoas representava o público dos festivais, nessa canção notamos a mudança do ambiente musical em que os Mutantes se inseriram e, o explícito diálogo do grupo não com o rock dos Beatles, porém, com o rock feito nos anos de 1950. Podemos também perceber uma certa remissão por parte deles no que diz respeito ao rock brasileiro pelos versos “E eu não perco a Cely” e “Mas hoje, hum, Demétrius”.

Com a referência ao rock progressivo adotada pelo grupo, as suas canções passaram a ser mais longas. De acordo com Paiva (2006, p.07), elas estruturaram-se “em grandes clímax sonoros” devido à presença dos sintetizadores Minimoog e Mellotron. Em *Beijo exagerado*, influenciada pela canção *Brown Sugar* dos Rolling Stones, percebemos a presença desses sintetizadores e, além disso, podemos notar a relação deles com o sexo e o “desbunde”. Ainda que a letra dessa canção seja bastante tola, no refrão eles afirmam o “desbunde” provocado por causa de um beijo. Vejamos esse trecho:

Yeah, yeah, yeah, yeah
 Que beijo muito louco
 Uh! Eu desbunde!

Outro exemplo da “loucura” do grupo apresenta-se na famosa canção *Balada do Louco*, uma resposta objetiva dos Mutantes àqueles que não entendiam e/ou criticavam o modo de vida deles. Melhor dizendo, essa canção expressa a “loucura” como uma maneira de

se libertar das imposições colocadas pela sociedade – que na visão do grupo é quem estaria louca por não buscar a felicidade e por estar pressa às regras sociais definidas pelo *status-quo*. A música, cuja melodia é feita basicamente ao piano, apresenta no refrão alguns efeitos psicodélicos produzidos pela guitarra e pelas vozes dos músicos. Além do mais, eles introduzem nessa canção uma cítara. Como notou Carlos Calado (1995, p.266), “[...] *Balada do louco* marcou a estréia da cítara e do sintetizador – um Harp, dedilhado por Rita Lee – em estúdios brasileiros”. O diálogo com as drogas, mais precisamente a alucinação causada pelo consumo de LSD pode ser facilmente notificada. O desejo de uma parcela da juventude em buscar a paz e a felicidade, diante de um mundo perceptivelmente corrompido, e o desapego do grupo, nesse momento, com bens materiais, também é outro ponto evidenciado nessa canção. Podemos considerá-la, então, como um hino dos Mutantes aos anseios dos jovens ligados à contracultura. Essas considerações podem ser verificadas por esses trechos da canção:

Dizem que sou louco
 Por pensar assim
 Se eu sou muito louco
 Por eu ser feliz
 Mais louco é quem me diz
 E não é feliz
 Não é feliz...

Eu juro que é melhor
 Não ser o normal
 Se eu posso pensar
 Que Deus sou eu

Se eles têm três carros
 Eu posso voar...

Sim, sou muito louco
 Não vou me curar
 Já não sou o único
 Que encontrou a paz
 Mais louco é quem me diz
 E não é feliz
 Eu sou feliz

No rock *A hora e a vez do cabelo nascer*, cujo nome “oficial” seria *Cabeludo Patriota* se não fosse a intervenção da censura, os Mutantes, claramente influenciados por um rock mais pesado, não realizam nessa música nenhuma intervenção original no sentido da utilização de elementos advindos das vanguardas eruditas do século XX. A música tem como referência inicial a canção *Sympathy for the Devil* da banda de rock inglesa Rolling Stones, seguindo depois num ácido rock na esteira de grupos como o Led Zeppelin. No entanto, o que

nos cabe verificar foi a maneira utilizada pelo grupo para subverter as imposições da censura. Além de terem de modificar o nome da canção, os versos “o meu cabelo é verde e amarelo/violeta e transparente/minha caspa é de purpurina/minha barba é azul anil”, tiveram de ser alterados para “o meu cabelo é verde e dourado/violeta e transparente/minha cara é de purpurina/minha barba é azul anil”. Os Mutantes, contudo, utilizaram-se de alguns recursos para poderem burlar a censura sem modificarem a letra da música. Nesse sentido, colocaram na gravação alguns ruídos em cima da parte que havia sido vetada. Ao ouvirmos a música, escutamos uma irônica tosse em cima das palavras “verde e amarelo”. A letra dessa canção, além da esperta traquinagem contra a censura também evidencia outro exemplo da representação da contracultura nos Mutantes, perceptíveis pela relação com as cores, com a natureza – o sol, e pela perspectiva comportamental de deixar os cabelos crescerem:

Venha ver as minhas cores
 Ah, ta na hora do cabelo nascer
 Hasteei o meu cabelo
 Ah, para que o sol fique sabendo das coisas

A propósito das intervenções dos censores em algumas canções dos Mutantes, Sérgio Dias afirmou:

[...] O que eles censuravam ou tentavam censurar nas nossas letras eram coisas ridículas: espada você não podia falar [...], armadura e lança [...]. A gente não tirava, a gente mutilava a letra né! A gente botava um ruído [...] para estragar mesmo, para deixar óbvio que isso era mutilação¹⁴⁷.

Nessa perspectiva, podemos entender alguns dos ruídos presentes nas canções do grupo não somente como uma referência musical cujo intuito era o de inovação sonora. A configuração sócio-política brasileira, sob a égide de uma ditadura militar truculenta e castradora das várias formas de expressões artísticas e culturais também foi um fator que contribuiu à utilização dos ruídos em suas músicas.

A canção que dá título ao LP de 1972, *Mutantes e seus cometas no país do baurets*-segundo Calado (1995, p. 266) baurets seria uma gíria para maconha que eles aprenderam com Tim Maia - é expressiva para realmente identificarmos a relação do grupo com o rock progressivo e especialmente com as canções de Emerson, Lake and Palmer. A música, bastante longa, tem a duração de 9 minutos e 53 segundos e o psicodelismo presente nas construções harmônicas também são evidentes. Entretanto, esse psicodelismo se distingue daquele observado nos discos anteriores. Nessa música, a presença dos sintetizadores é

¹⁴⁷ Cf. DIAS, 12 dez. 2007.

notória, já o texto verbal é o mesmo da canção *Tempo no Tempo*, encontrada no primeiro LP do grupo. Essa falta de compromisso e/ou criatividade para comporem outra letra, indica a preocupação dos Mutantes em apenas fazerem música dentro dos padrões do rock internacional da época. O bom humor e a criatividade que tanto fizeram parte do seu “repertório” agora se perdem em busca de uma música “altamente” elaborada, segundo a visão do grupo; como pudemos demonstrar, entretanto, Rita Lee não compartilhava dessa nova direção seguida pelos Mutantes.

Conforme Ezequiel Neves, ex-produtor da “Som Livre”, esse LP dos Mutantes demonstra a “dispersão” do quinteto. Nas suas palavras:

Para dizer a verdade, só consegui ouvir duas faixas com prazer: *Beijo exagerado* (uma obra-prima menor, um tremendo show de ritmo e provocação) e *Dunne Buggy* (uma inconseqüente e deliciosa exibição de truques vocais e rítmicos). Os Mutantes estão correndo um sério risco: têm plena consciência de seu talento e versatilidade, mas não sabem como domá-los. E isso os joga ao encontro da dispersão. Dispersão essa que acaba não significando nada. Que é justamente o que significa No país do baurets (NEVES apud PAIVA, 2006, p. 07-08).

Nessa mesma linha, a canção *Rolling Stone*, uma homenagem dos Mutantes a Mick Killingbeck, ex-diretor da versão brasileira da revista *Rolling Stone* (CALADO, 1995, p. 306), coloca-se como outro exemplo da relação mantida pelos Mutantes entre música, drogas e energia. A letra, bastante simples, demonstra como as alucinações causadas pelo LSD os faziam sentir “tocados” por algo, digamos, divino. E nessa direção, o grupo tem como objetivo a perspectiva de “levar a consciência a todas as pessoas”¹⁴⁸. E podemos dizer que essa consciência estava intrínseca à crença do poder de libertação mediante o uso de alucinógenos. Segundo Sérgio Dias,

A gente quer tocar o público, despertar o público. Tocar todos os seus chakras, não apenas os mais baixos, mas todos, corpo e mente, despertando a pessoa, abrindo sua cabeça para que ela possa se comunicar com as coisas mais elevadas. Fazer com que as pessoas recebam nossa energia e irradiem energia, de modo que o ápice seja uma comunhão total entre todos, público e músicos¹⁴⁹.

Essa crença dos músicos na liberdade transcendental provocada pelo uso de ácido lisérgico evidencia-se claramente pela letra da canção, além de exaltar a figura do ex-diretor da *Rolling Stone* como o “mestre” possivelmente responsável a esse “novo mundo” aberto

¹⁴⁸ Cf. BAHIANA, 1976.

¹⁴⁹ Cf. BAHIANA, 1976.

pelos Mutantes:

Estava lendo o Rolling Stone
 Li um cara que me abriu a cabeça
 Fui correndo e tropecei no arco-íris
 Foi muito...
 Começando a me sentir tocado
 Percebi então que fui transado

E eu pensei que fosse tarde
 Só agora eu saquei a verdade
 Viajei no disco dos Mutantes
 Foi muito...

Percebi então que fui transado
 Estou começando a
 Entender a música do coração

Ouçã a música tocar
 E a Terra desbundar...
 Ouçã a música tocar
 E o espírito de luz
 A refletir a música no ar
 Minha imagem, sua imagem,
 Juntos no espelho do luar

O que se colocava para os Mutantes nesse momento era o princípio de união, ou seja, a idéia de “todos juntos reunidos numa pessoa só”, como aparece na letra da canção *Uma pessoa só*. Com a saída de Arnaldo Baptista essa intenção continuava vigente entre os “Mutantes”, contudo, na condição de criar um movimento. Pelas palavras de Sérgio Dias:

Muitas vezes a gente tem sido chamado de piegas por causa disso, porque a gente fica dizendo ‘vamos nos unir, pessoal, vamos fazer alguma coisa’. Mas nós somos sinceros quando dizemos isso. O movimento de rock no Brasil está muito dividido. É uma divisão entre grupos, gravadoras, público, imprensa. O resultado é que toda a energia se desperdiça, em vez de se juntar, se potencializar. Já imaginou se todas essas pessoas que estão divididas se juntassem [...] ¹⁵⁰.

Outra canção exemplificativa da mudança sonora dos Mutantes é *Hey Joe*, presente no LP *OAeoZ* (1973). Essa longa música tem a duração de 12 minutos e 20 segundos, e seu título alude à canção de Jimi Hendrix, ainda que seja bastante diferente da música composta pelo guitarrista norte-americano. Devido à referência maior do rock prog, os solos instrumentais também se fazem presentes. Já sem Rita Lee, o grupo assume definitivamente a sua nova referência musical. O texto verbal, como veremos, denota a relação que o grupo estabeleceu entre a música e as drogas e, em especial, com o LSD. Aquelas declarações de Sérgio Dias e

¹⁵⁰ Cf. BAHIANA, 1976.

mesmo a de Dinho Leme de buscar uma sintonia direta entre música e drogas a fim de sentir a “energia”, podem ser percebidas pela letra de *Hey Joe*. Como reconheceu Carlos Calado (1995, p. 306), “[...] as letras trocaram o bom humor e o deboche por uma nova ideologia, uma espécie de pregação lisérgica com toques religiosos, em busca de um novo público [...]. No fundo, os Mutantes passaram a fazer música para quem, como eles, tomavam LSD”. Nessa condição, podemos entender que o termo “Hey Joe” pode ser substituído, na canção, por ácido lisérgico:

Som para acordar
 Amanheceu
 Tudo em paz
 Para cantar
 A música
 O vento, terra e o ar
 Soprando aqui
 Na luz do Luar
 Na luz do Sol
 Na luz de Deus
 Hey Joe,
 Eu vi isto acontecer
 Hey Joe,
 Senti do meu coração
 Pertencço a você
 Pois é, tudo bem, meu bem
 Hey Joe,
 Está aqui
 Ele é o nosso Deus
 Todos juntos reunidos
 Numa pessoa só

A fim de sempre tentar manter o padrão dos grupos de rock internacionais, os Mutantes até modificaram os seus instrumentos. Como demonstrou Paiva (p.08), “a instrumentação utilizada por eles” era “basicamente a mesma dos grupos famosos da época”; Arnaldo passou a tocar um órgão Hammond, amplificado por um Caixa Leslie e um sintetizador Mini Moog e Mellotron; já Sérgio, passou a tocar com uma guitarra Fender Stratocaster, Liminha com um baixo Rickembacker e Dinho com uma bateria Ludwig. Ainda segundo Paiva, a utilização de uma nova guitarra fez com que Sérgio adquirisse uma “nova abordagem técnica”. Como declarou Sérgio:

Foi ai que eu fui obrigado a aprender a tocar na Strato. Foi uma reviravolta na minha técnica, que se baseava toda em mexer em botões na guitarra. Eu não sabia tocar com os pedais, daí eu aprendi e consegui tirar muita coisa da Strato. A minha relação com ela é fantástica. Foi nessa época que eu comecei a fazer pedaleira, porque eu vi que o Steve Howe tava (sic) fazendo som com pedaleira, o Arnaldo foi ver o show e viu como é que era, chegou perto do palco e viu a pedaleira dele e daí eu fiz uma pedaleira: um Theta-Phase, um Wha-Wha, um distorcedor e um pedal de volume ¹⁵¹.

¹⁵¹ Cf. PAIVA, 2006, p. 08-09.

Essa declaração do músico permite introduzir uma questão importante tanto para a reflexão da mudança sonora dos Mutantes quanto para o entendimento das inúmeras experimentações presentes em seus primeiros trabalhos. Os Mutantes nunca estiveram preocupados em se auto-intitular dentro do polarizado campo dos anos de 1960 em uma ou outra corrente política, ou seja, de se inserirem à direita ou à esquerda do espectro político partidário. Jovens de classe média, eles tratavam a música não como uma linguagem específica de expressão das relações sociais, porém, buscavam demonstrar certa “autonomia” ideológica no que se referia aos acalorados embates estético-políticos da época. De acordo com Sérgio Dias,

A gente não tinha, como é que se diz, o peso da política, apesar da gente ser político, a gente era muito mais sarcástico do que político. Os caras realmente não conseguiam colocar o dedo aonde é que a gente se encaixava né? Por exemplo, a turminha da esquerda falava mal da gente porque achava que a gente era de direita, ou que era americanizado. Aí os caras da direita diziam que a gente era da esquerda, porque a gente estava junto com Gil e Caetano, essa coisa. A gente estava fazendo música e era isso que a gente fazia¹⁵².

Na mesma direção, Rita Lee afirmou:

Aquela outra turma né? A turma da MPB radical [...] eles nos xingavam de imperialistas né? E não, a gente era justamente o contrário. Era tão patriótica a coisa que a gente, musicalmente... a gente trazia a liberdade de expressão ao Brasil. Olha, a música não tem fronteiras¹⁵³.

Como pudemos interpretar, entretanto, as suas canções não podem ser entendidas pelo viés da “autonomia”, ainda que os músicos afirmem essa condição. A música e outras expressões artísticas e culturais mantêm uma relação - não de forma direta - com a estrutura social. De acordo com Roberto Schwarz (1999, p.236) se existe uma relação entre a estrutura social e a estrutura da obra de arte, “a dinâmica interna de uma tem a ver com a da outra, e é possível escrever tendo em mente as suas relações de explicitação, aprofundamento, insuficiência, antecipação, atraso etc”. Nesse sentido, reconhecemos que as várias canções dos Mutantes aqui examinadas apontaram para tais relações, expressando um período em que a música popular brasileira passava por grandes (re) estruturações, e as produções culturais estavam fortemente influenciadas por evidentes posicionamentos políticos. Para a sociedade da época, então, o desempenho artístico do grupo - por não estar ligado a nenhuma dessas correntes - não encontrava uma correspondência analítica palpável e, nesse sentido, a reflexão sobre a posição social dos Mutantes no cenário da música popular brasileira não se realizava

¹⁵² DIAS, 2007. (Parte 2).

¹⁵³ LEE, 2007. (Parte 2).

de forma contundente. Afinal, quem eram eles? O que buscavam? As críticas, portanto, especialmente aquelas inspiradas pelo partido comunista, categoricamente, os taxavam de alienados, pois, divulgavam um gênero musical supostamente não expressivo da “realidade nacional”. Essas afirmações, no entanto, não souberam reconhecer que a falta de projeto político consciente que apontasse para o futuro não os tornavam apolíticos, uma vez que as suas referências encontravam-se no movimento da contracultura, efervescente nos anos 70, mas, que a esquerda ortodoxa não reconheceu. Por isso que a bibliografia sobre os anos 70 tende a pensar esse período, de modo equivocado, como uma fase de grande “vazio cultural”. Dadas estas observações, podemos definir e entender a posição social dos Mutantes no campo da música popular brasileira ligada à contracultura.

É fato que a intenção do grupo sempre foi a de, acima de tudo, tentar fazer uma música de qualidade e que estivesse no mesmo patamar dos conjuntos estrangeiros de pop-rock. E foi justamente devido a esse consciente desejo de obter o mesmo prestígio dos grupos internacionais que os serviram de modelo, que se instaurou na sua obra a contradição. Pelo fato de as condições tecnológicas no Brasil não serem comparáveis aos dos países centrais, os Mutantes tiveram que inventar, criativamente, maneiras de produzirem um som similar àqueles que eles escutavam. Então, dado esse *desajuste* das possibilidades tecnológicas brasileiras, nessa “dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro” (GOMES, 1996, p.90) que caracteriza o nosso processo cultural, eles puderam *aclimatar* as suas experimentações sonoras de modo singular à realidade social. E por meio dessa *forma desajustada* de criação musical, obtiveram um saldo positivo. Assim, as referências musicais que vinham de fora acabaram encontrando uma representação local e, nessa direção, puderam ser assimiladas sem cair no pastiche, pois, aquilo que à princípio tinha a intenção de ser imitação foi reconstruído dadas as contradições engendradas pelo nosso “atraso cultural” e tecnológico. Todavia, a partir de 1971 quando os Mutantes obtiveram o mesmo modelo tecnológico utilizado pelos grupos de rock anglo-americanos e, nessa linha, conseguiram –tecnologicamente - manter uma relação de igualdade com esses conjuntos, evidenciamos toda a *perda de criatividade* do grupo, num contexto de massificação da lógica cultural, em que as novidades são interrompidas em clichês. Nessa condição, além da abertura da indústria fonográfica brasileira em finais dos anos de 1960 e da inserção do conjunto no tropicalismo, o que também possibilitou as experimentações foi esse descompasso entre as nossas condições tecnológicas e aquelas produzidas pelos países centrais.

À guisa de conclusão: *algo mais* sobre os Mutantes

Entender a atuação dos Mutantes no cenário da música popular brasileira entre fins dos anos de 1960 e meados de 1970 não foi uma tarefa fácil, pois, estudar um conjunto de pop-rock atualmente aclamado pela opinião pública exigiu um exercício criterioso ou, ao menos, uma empenhada tentativa de distinguir, criticamente, o olhar de fã do papel de pesquisadora. Logo no início deste trabalho, antes da volta dos Mutantes à cena musical, a indústria fonográfica rapidamente remasterizou os nove CDs do grupo “que revolucionou o pop brasileiro” (NEY, 2006, p. 01). Nessa condição, nos deparamos constantemente com notícias como estas:

Quatro décadas depois, eles continuam imbatíveis. Que outra banda pop brasileira superou a criatividade musical, o humor debochado e as invenções sonoras dos Mutantes? Na verdade, eles têm poucos concorrentes à altura mesmo no cenário internacional. Não foi à toa que figurões do gênero, como Beck, Kurt Cobain, reverenciaram a banda brasileira. Claro que os Mutantes tiveram a sorte de estar no lugar certo, na hora certa, com as pessoas certas. Os arranjos vanguardistas do maestro Rogério Duprat e as canções tropicalistas de Caetano e Gil [...] já renderam uma grande vantagem para Arnaldo, Rita e Sérgio [...] (CALADO, 2006, p. 01).

“Eles tomavam o palco e assustavam os senhores telespectadores com suas roupas extravagantes e guitarras elétricas no tempo em que música popular brasileira só admitia um banquinho e um violão, um lamento a uma canção” (SOARES, 1986). Além disso, publicou-se: “*Mutatis Mutantes*, eles eram demais. Beatles pós Sgt. Pepper’s da paulicéia, *eles inauguraram o nível estético do rock nacional* [...], promoviam o desembarque da tecnologia e do virtuosismo no quintal doméstico de Cely Campelo e Wanderléa. Eles começaram tudo” (SOUZA, 1986).

Para além da mera descrição da inovação sonora dos Mutantes, das suas performances nos shows, da referência dos Beatles, e da inserção deles no movimento tropicalista, este trabalho procurou averiguar em quais condições sócio-históricas as novidades aconteceram e por quais motivos elas foram esvaziadas a partir da década de 1970. Outra questão refletida esteve na desmistificação do rótulo de vanguarda, colocado tanto nos Mutantes quanto no tropicalismo musical. A vanguarda é um conceito historicamente datado, e relaciona-se aos trabalhos musicais produzidos no campo da alta cultura, mantendo-se distantes do mercado de consumo. Já os trabalhos experimentais, aqui pensados, apresentam novidades, qualidade

musical, porém, encontram-se numa relação contraditória com a indústria cultural; por isso, acreditamos que os Mutantes são experimentais e não vanguardistas.

A nossa reflexão sobre o significado histórico do experimentalismo musical dos Mutantes não esteve alheia às implicações do mercado fonográfico nem, tampouco, às mudanças comportamentais ocorridas a partir de fins dos anos de 1960. Não apenas por uma casualidade, as invenções sonoras do conjunto, aliadas aos “arranjos vanguardistas do maestro Rogério Duprat” foram realizadas, dentre outros fatores, porque a Indústria Cultural brasileira nos anos 60 estava passando por um processo de (re) estruturação; e assim apostava nas novidades sonoras a fim de logo encontrar o *padrão* lucrativo aos seus interesses de bestialização da escuta musical. Dentro dessa configuração social contraditória, os Mutantes tiveram certa abertura para abusarem da criatividade, fato que já é restringido a partir de 1973 quando eles não conseguem lançar o LP *O A e o Z*, lançado apenas em 1992.

Através do *apadrinhamento* de Duprat e Gilberto Gil, eles puderam modificar o lugar social do rock, adentrando no ambiente musical até então destinado à MPB: os festivais da canção. A inserção do grupo na música popular, através da estética tropicalista, trouxe a eles notabilidade. Contudo, procuramos deixar evidente que os Mutantes, inseridos nessa estética, não se colocaram como meros coadjuvantes, pois, absorveram as características mais gerais do tropicalismo, entretanto, mantiveram as suas especificidades. Ao contrário dos líderes da tropicália, não havia entre os Mutantes um projeto de intervenção consciente para a música popular brasileira. Conceitos caros ao debate musical dos anos 60, como o de tradição e nacionalismo, principalmente, não se encontravam na pauta das preocupações do grupo, interessados apenas com a música em si mesma. Todavia, como vimos, o discurso de autonomia deve ser combinado ao espírito irreverente da contracultura nos Mutantes, o que contribuiu para o entendimento tanto das suas canções quanto da atuação do conjunto no palco.

Os *happenings*, o uso estratégico da fantasia, a perspectiva de realizar shows ao ar livre etc, estabeleceram um novo tipo de comportamento, jovem, que buscava através do choque estético atrair o público. A preocupação com o figurino realiza uma interação com a música trazendo a possibilidade da realização do “espetáculo” em sua totalidade. A atenção à pesquisa sonora, na busca de produzir músicas de qualidade, propiciou o amadurecimento da música popular contribuindo ao processo de *modernidade* e *modernização* da canção. No entanto, tais inovações não se realizariam sem o aparecimento do LP de 33 e 1/3 RPM. Através desse suporte tecnológico e das técnicas de estúdio, os Mutantes puderam investir nas colagens de som e realizar grande parte das suas experimentações; utilizando-se de técnicas

da vanguarda erudita do século XX, eles misturaram o erudito com o popular, e o arcaico com o moderno. A técnica artesanal nos primeiros trabalhos do grupo também se colocou como um dado significativo à percepção da sua singularidade sonora. Pelo fato de não contarem com a mesma tecnologia existente nos países centrais, os Mutantes tiveram que buscar formas alternativas para tentar obter os efeitos sonoros parecidos aos dos grupos que os serviram de modelo. O atraso técnico combinou-se, então, à obrigatória virtude da invenção; e essa empreitada foi fundamental tanto para a criação do mito de “melhor banda de rock nacional”, como também a sua experimentação sonora.

Devemos, entretanto, perceber alguns aspectos do experimentalismo dos Mutantes, assim como do movimento tropicalista, não restrito somente à cena musical brasileira. O recurso paródico, as fragmentações, a desconstrução das oposições existentes entre arte e entretenimento, bem como entre o arcaico e o moderno foram expressivas nas cenas musicais de outros países ocidentais.

Dadas as nossas origens históricas de país colonizado, sabemos que as referências advindas de fora sempre se mantiveram em nosso processo de formação cultural. Particularmente com os Mutantes, a aclimação do dado estrangeiro em sua produção musical, misturada às peculiaridades brasileiras foi algo essencial para o aspecto curioso das suas canções. Devido à tentativa de buscar uma sonoridade semelhante a dos Beatles, os Mutantes houveram por bem adaptar, criar e inventar instrumentos e, nessa linha, conseguiram produzir canções com um alto padrão de experimentalismo, porém, não no mesmo nível tecnológico das canções produzidas pelo grupo de Liverpool. Do forçoso rearranjo, da perspectiva de copiar o modelo das canções internacionais surgiu a singularidade das suas músicas, pois, embora tenham partido com o objetivo da imitação o produto final não resultou em cópia. Entretanto, a partir dos anos 70, com a burocratização da indústria do disco, a conseqüente padronização da escuta musical, a massificação dos instrumentos musicais, e a consolidação da MPB, os Mutantes modificaram não só a sua música, como também os integrantes; e com isso, obtiveram uma perda significativa da criatividade musical. Quando a tecnologia tornou-se o *leitmotiv* para a criação sonora do conjunto, em detrimento daquilo que chamamos de técnica artesanal e *ready mades* instrumentais, o pastiche se sobrepôs ao fecundo aspecto paródico.

Poderíamos então dizer que, num primeiro momento, os Mutantes obtiveram certa estima de público quando optaram por ser os Mutantes, um grupo de pop-rock brasileiro de primeira categoria, e não apenas um Beatles de segunda categoria. Num segundo momento, quando optam por ser um grupo de prog à semelhança do modelo estrangeiro, mas estando

num país com tradições musicais diferenciadas, tornaram-se apenas um prog de segunda categoria, fracassando na pretensão e perdendo a estima do público juvenil.

Neste tópico - público ouvinte – uma última suspeita merece registro. Além do fechamento e da segmentação do mercado fonográfico a partir dos anos 70, associado à consolidação da MPB como trilha sonora contra o cerceamento do regime militar, é possível pensar que a falta de penetração no Brasil do rock progressivo pode estar assim relacionada ao processo histórico de formação do nosso público. Como já ressaltou Wisnik (2004), a relação existente música e ouvinte sempre esteve ligada à festa, dança de corpos, trabalho, religiosidade, não produzindo, entre nós, (ou produzindo tardiamente e esparsamente) a constituição de um público ouvinte de *música séria* – a música erudita é por excelência contemplativa. O prog é um rock de referências na música erudita, daí a dificuldade da consolidação desse gênero em nosso país¹⁵⁴. As canções dos Mutantes, cuja performance festiva era marcante, principalmente a montagem circense da cena musical, conseguiram atrair, ainda que, não de modo hegemônico, um amplo público.

A hipótese inicial condutora deste estudo apresentou a premissa de que as suas experimentações estavam fortemente relacionadas às características contestadoras da contracultura. O desenvolvimento da pesquisa evidenciou que o ideário da contracultura manteve-se ao longo da produção artística dos Mutantes, inclusive em sua fase progressiva, momento em que as canções do grupo, criadas pelo efeito do LSD, mantiveram como pressuposto o objetivo de “tocar as pessoas” à procura da “troca de energia”. Desse modo, a mudança sonora dos Mutantes não esteve balizada pelo fim da contracultura, porém, pelo seu auge.

Ao mesmo tempo em que havia a busca de contestação de uma cultura oficial no país, pudemos observar o quanto a Indústria Cultural caminhava a passos largos na manutenção do controle social, conseguindo, inclusive, transformar a mudança comportamental iniciada pela contracultura em ideologia rasteira, medíocre, submetida ao mercado de consumo. Com este estudo sobre a trajetória dos Mutantes, procuramos, minimamente, reavaliar algumas interpretações gerais sobre o tropicalismo musical e demonstrar as contradições e impasses de um mercado fonográfico que consegue suprimir o que não pode ser calculado nem padronizado.

¹⁵⁴ Vale lembrar que a referência do rock progressivo está na “música séria” tonal e não na vanguarda erudita.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor Wiesengrund; HORHKEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: _____. **A dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 113-156.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. Crítica Cultural e Sociedade. In: _____. **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 81-111.

_____. Sobre música popular. In: _____. COHN, Gabriel (Org.). **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1987, p. 115-146. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

BAHIANA, Ana Maria. **Nada Será como Antes: MPB nos anos 70**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BAPTISTA, Arnaldo. **Making off do LP de 1968**, 01.08.2007, Parte 2. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=sQAL9tfxAG8&feature=related>. Acesso em 04 abr.de 2008.

_____. **Making off do LP de 1968**, 31.07.2007, Parte 3. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=HH9X3NMKqhs&NR=1>. Acesso em 04 abr.de 2008.

BARENBEIN, Manoel. **Making off do LP de 1968**, 31. 07.2007, Parte 1. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=-P70RMOrdsA&feature=related>. Acesso em 04 abr. de 2008.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: Um Lírico no Auge do Capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989; Obras Escolhidas, v.3.

CALADO, Carlos. **A divina comédia dos Mutantes**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. (Coleção Ouvido Musical).

_____. **Tropicália: A história de uma revolução musical**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997. (Coleção Ouvido Musical).

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1968. (Coleção Debates).

CHEDIAK, Almir. **Caetano Veloso Songbook 1**. São Paulo: Lumiar Editora, 1997.

_____. **Rita Lee Songbook 1**. São Paulo: Lumiar Editora, 1990.

_____. **Rita Lee Songbook 2** São Paulo: Lumiar Editora, 1990.

CHEDIAK, Almir; GIL, Gilberto. **Gilberto Gil Songbook 2** São Paulo: Lumiar Editora, 1992.

CONTIER, Arnaldo. Edu Lobo e Carlos Lira: O nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.18 n° 35, 1998.

DIAS, Márcia Tosta. – **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2000.

DIAS, Sérgio. **Making off do LP de 1968**, 31.07.2007, Parte 1. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=-P70RMoRdsA&feature=related>. Acesso em 04 abr.de 2008.

_____. **Making off do LP de 1968**, 01.08.2007, Parte 2. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=sQAL9tfxAG8&feature=related>. Acesso em 04 abr.de 2008.

_____. **Ditadura Militar: O papel da arte e da cultura**. 16.12.2007. Parte 1. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Ai0RHiav08c&feature=related>. Acesso em: 19 maio de 2008.

FAVARETTO, Celso Fernando. **Tropicália** – alegoria, alegria; prefácio de Luiz Tatit. São Paulo: Ateliê Editorial, 1966.

FENERICK, José Adriano. A ditadura, a indústria fonográfica e os independentes de São Paulo nos anos 70/80. **Métis: História e Cultura. Revista de História da Universidade Caxias do Sul**. v.3, no. 6, jul/dez 2004, Caxias do Sul, RS: Educs, 2004, p. 155-178.

_____. **Façanhas às próprias custas: a produção musical da vanguarda paulista (1979-2000)**. São Paulo, Ed. Annablume, FAPESP, 2007, p. 125-127.

FENERICK, José Adriano; MARQUIONI, Carlos Eduardo. Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band: uma colagem de sons e imagens. In: **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**. Uberlândia, UFU, 2008.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and Roll: uma história social**; tradução de A. Costa. Rio de Janeiro: Record, 2002.

GAÚNA, Regiane. **Rogério Duprat**: sonoridades múltiplas. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

GIORGIO, Fábio Henrique. **Na boca do Bode**: entidades musicais em trânsito. Londrina, 2005.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2001.

GRIFFITHS, Paul. **A Música Moderna**: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/70. São Paulo: Brasiliense, 1980.

JAMBEIRO, Othon. – **Canção de massa**: as condições da produção. São Paulo: Pioneira, 1977.

JAMESON, Fredric. Reificação e Utopia na cultura de massa. In: _____. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

_____. **Pós-modernismo e sociedade de consumo**. In: _____. A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

KEHL, Maria Rita. As duas décadas dos anos 70. In: **Anos 70**: trajetórias. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005, p. 31-38.

LEE, Rita. **Making off do LP de 1968**, 01.08.2007, Parte 3. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=HH9X3NMKqhs&NR=1>. Acesso em 04 abr.de 2008.

LEE, Rita. **Making off do LP de 1968**, 31 jul. de 2007, Parte 2. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=sQAL9tfxAG8&feature=related>. Acesso em 04 abr.de 2008.

MCCARTHY, David. **Arte Pop**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

MARCUSE, Herbert. As implicações sociais da tecnologia moderna. In: KELLNER, D. (Org.). **Tecnologia, Guerra e Fascismo**. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.20, n. 39, p. 203-221, 2000.

NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana Martins. Tropicalismo: As relíquias do Brasil em debate. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.18, nº 35, p. 53-75, 1998.

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

_____. **Cultura Brasileira**: utopia e massificação (1950-1980). São Paulo: Contexto, 2001. (Coleção Repensando a História)

_____. A Música Popular Brasileira (MPB) nos anos 70: resistência política e consumo cultural. In: **Actas del IV Congreso latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la Música Popular**, Cidade do México, abril de 2002.

_____. **História & Música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. **A Síncopa das idéias**. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. MPB: Totem-tabu da vida musical brasileira. In: **Anos 70**: trajetórias. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005, p. 125-132.

NAVES, Santuza Cambraia. **Da bossa nova à tropicália**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PAIANO, Enor. **O berimbau e o som universal**: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60. 1994. 241f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - ECA, USP, São Paulo, 1994.

_____. **Tropicalismo**: bananas ao vento no coração do Brasil. São Paulo: Scipione, 1996. (Coleção Ponto de apoio).

PAIVA, José Eduardo Ribeiro de. Os Mutantes: hibridismo tecnológico na música popular brasileira dos anos 60/70. In: **III Encontro da ABET**. Anais do III Encontro da Associação Brasileira de Musicologia, São Paulo, 2006.

PEDREIRO, Ranulfo. **Sobrenome: rock'n'roll**. 07.10.2003. Disponível em: <http://photos1.blogger.com/blogger>. Acesso em: 26 mar. de 2008.

PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

RISÉRIO, Antonio. Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil. In: **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005, p. 25-39.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política. In: _____. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-94.

_____. Forma objetiva em minha "vida de menina". In: _____. **Seqüências Brasileiras**. São Paulo: Cia das Letras, 1999, p. 236-238.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de música pop**. São Paulo: hedra, 1999.

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

_____. **O Cancionista: composições de canções no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2002.

_____. A Canção Moderna. In: **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005, p. 119-124.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo, Editora 34, 1998.

VILARINO, Ramon Casas. **A MPB em movimento: música, festivais e censura**. São Paulo: Olho d' Água, 2001.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Cia da Letras, 1997.

VILLAÇA, Mariana Martins. **Polifonia Tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)**. São Paulo: Humanitas, 2004.

WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. In: _____. **Sem receita: ensaios e canções**. São Paulo: Publifolha, 2004, p.199-211.

WISNIK, José Miguel. O Minuto e o Milênio ou Por favor, Professor, Uma Década de Cada Vez. In: **Sem Receita: ensaios e canções**. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 169-196.

ZAN, José Roberto. Secos & Molhados: o novo sentido da encenação da canção. In: **VII Congresso Latinoamericano - IASPM-AL**, 2006, La Habana. Actas del VII Congreso Latinoamericano IASPM-AL. La Habana : Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/lahabana/actasautor1.html>, 2006. Acesso em 22 de abr. de 2007.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ADORNO, Theodor Wiesengrund. Idéias para a sociologia da música. In: _____. **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 259-268.

_____. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: _____. **Textos escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 65-108.

_____. **Filosofia da Nova Música**. São Paulo, Perspectiva, 2007.

ANDERSON. Perry. Modernidade e Revolução. In: _____. **Novos Estudos Cebrap**, nº14, São Paulo, p.2-15, 1986.

ARRUDA, Maria Armanda. **Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do século XX**. Bauru, SP: Edusc, 2001.

BAHIANA, A.M; WISNIK, J.M; AUTRAN, M. **Anos 70**. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica e Editora Ltda, 1979-1980.

BARRAUD, Henry. **Para compreender as músicas de hoje**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: _____. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 20-35.

_____. Experiência e Pobreza. In: _____. **Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 114-119.

BERENDT, J. **JAZZ: do rag ao rock**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

CÂNDIDO, Antônio. Literatura e Subdesenvolvimento. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

_____. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. Dialética da Malandragem. In: _____. **O Discurso e a Cidade**. São Paulo, Rio de Janeiro: Duas Cidades; Ouro Sobre Azul, 2004.

CANONGIA, Lígia. **O Legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2005.

CÍCERO, Antônio. O tropicalismo e a MPB. In: _____. **Finalidades sem fim**. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.

DIAS, Lucy. **Anos 70**: enquanto corria a barca. São Paulo: Editora Senac, 2004.

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

JAMESON, Fredric. **As ilusões do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

HARVEY, John J. – Cannibals, Mutants, and Hipsters: The Tropicalist Revival. In: Perrone, C. & Dunn, C. (Org.) – **Brazilian Popular Music & Globalization**, NY: Routledge, 2002.

HOBSBAWN, Eric J. **História Social do Jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MORELLI, Rita. **Indústria fonográfica**: um estudo antropológico. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

REIS, Paulo. **Arte de Vanguarda no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do Lugar. In: _____. **Ao Vencedor as Batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades, 1992, p. 13-25.

_____. Existe uma estética para o terceiro mundo? In: _____. **Que horas são**. São Paulo: Cia das Letras, 1987. p. 127-8.

_____. Nacional por Subtração. In: _____. **Que horas são**. São Paulo: Cia das Letras, 1987, p. 29-48.

VASCONCELLOS, Gilberto. **Música Popular**: de olho na fresta. São Paulo, Grall, 1977.

VILLAÇA, Mariana Martins. Propostas metodológicas para a abordagem da canção popular brasileira como documento histórico. In: Elizabeth, Prosser; Castanha, Paulo (Org.). **Anais do II SLAM** (Simpósio Latino-Americano de Musicologia). Fundação Cultural de Curitiba, 1999.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

WOOD, Paul. **Arte Conceitual**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

FONTES

Discografia

- *Os Mutantes* (Polydor, 1968);
- *Mutantes* (Polydor, 1969);
- *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado* (Polydor, 1970);
- *Jardim Elétrico* (Polydor, 1971);
- *Mutantes e seus Cometas no País do Baurets* (Polydor, 1972);
- *O A E O Z* (Philips, 1992; gravado em 1973);
- *Tudo Foi Feito Pelo Sol* (Som Livre, 1974);
- *Ao Vivo* (Som Livre, 1976);

- *Tecnicolor* (Polydor, 1970; gravado em 2000).

Artigos de Revistas e Jornais coletados na ECA (Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo), no Centro Cultural São Paulo – CCSP, no Arquivo do Estado de São Paulo e no banco de dados do jornal Folha de São Paulo.

AS FINALISTAS dividem o público. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 19, 28 set. 1969.

ASSIS, Chico de. Música, pesquisa e audácia: o tropicalismo se define pelo debate. **Folha da Tarde**, São Paulo, não paginado, 07 jun. de 1968.

BAHIANA, Ana Maria. A nova mudança dos Mutantes. **O Globo**, Rio de Janeiro, 03 ago. de 1976.

BAIANOS na TV: ‘Divino, Maravilhoso’. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, não paginado, 30 out. de 1968.

BOAL, Augusto. Símbolo da Mais Burra Alienação. **Folha da Tarde**, São Paulo, não paginado, 29 maio de 1968.

CAETANO Veloso quer acabar com os regionalismos. Um conjunto de ié-ié-ié vai ajudá-lo. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p.13, 13 out. de 1967.

CALADO, Carlos. Banda foi a espinha dorsal da tropicália. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, p. E 1, Folha Ilustrada, 2 fev. de 2006.

CASTRO, Tarso de. Os titulares do festival. **Última Hora**, Rio de Janeiro, p. 06, 29 nov. de 1969.

COM aparelhagem nova, usando um moderno sintetizador eletrônico, cada vez mais preocupados com um aperfeiçoamento técnico-musical, os atuais Mutantes estão trilhando novos caminhos. **O Globo**, Rio de Janeiro, não paginado, 20 abr.de 1974.

COMEÇA o Festival de Música. **Notícias Populares**, São Paulo, p.08, 30 set.1967.
DUPRAT, Rogério. **Arte em Revista**, São Paulo, n.5, p.69, [1979 - 1984].

_____. Breknhéékhek. **Bondinho**, São Paulo, n.39, p. 67, 05 abr.de 1972.

DUPRAT, a vanguarda da música. **Veja**, São Paulo, p. 97-98, 18 set.de 1968.

ELES nem ligaram para as vaias que receberam no festival do 9. Estão bem mais preocupados em fazer boas músicas. Eles são Os Mutantes. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. 12, 10 jul.de 1968.

FESTIVAL de música deve ser feito para um público de consumo, com entrada franca. Isso é o que espera o arranjador Rogério Duprat. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. 15, 23 out.de 1967.

FESTIVAL, MARAT e Brecht. **Notícias Populares**, São Paulo, p. 04, 10 out.de 1967.

FESTIVAL EM sua grande final. **Notícias Populares**, São Paulo, p. 10, 21 out.de 1967.

FIC-Impopular e de Mau Gosto. **Última Hora**, Rio de Janeiro, p. 06, 29 nov.de 1969.

FIC, um festival de atrações. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 14, 23 set.de 1969.

GASPAR, M. Mutantes: última parada o sonho. **Revista do CD**. São Paulo, Abril de 1992, p. 31-35.

GOUVÊA, Carlos A. Os Mutantes em um show de transição. **Folha de São Paulo**, São Paulo, não paginado, 29 set.de 1975.

Jornal da Tarde, São Paulo, p. 08, 08 nov.de 1968.

Jornal da Tarde, São Paulo, p. 17, 08 nov.de 1968.

Jornal da Tarde, São Paulo, p. 14, 19 nov.de 1968.

Jornal da tarde, São Paulo, 04 jun.de 1970.

Jornal da tarde, São Paulo, 06 jun. de 1970.

JÚRI escolhe hoje finalistas nacionais. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 07, 28 set.de 1968.

MAGALHÃES, João. “Vaias, vaias até o fim”. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p.27, 13 jul.de 1968f.

_____. É a Ritinha, a Rita dos Mutantes. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. 11, 26 out.de 1968c.

_____. Quem proíbe Caetano Veloso. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p.14, 30 set.de 1968e. 13/09/1968e.

_____. Outra Letra, pede a censura. **Jornal da tarde**, São Paulo, p. 08, 08 nov.de 1968 a.

_____. Sábia não mereceu ganhar. Mas havia outras melhores? **Jornal da Tarde**, São Paulo, p.33, 30 set.de 1968 d.

_____. Caetano, Gil, Os Mutantes, Gal Costa e Jorge Ben, provaram que entendem de música. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p.15, 29 out.de 1968.

MEDAGLIA, Júlio. Os Mutantes – Volume II. **Veja**, São Paulo, p. 15, 26 fev.de 1969.

MEDEIROS, J. Piratas chegam primeiro a tecnicolor, último inédito e o melhor dos Mutantes. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 07 mar.de 2000.

MUTANTES: minha iluminação espiritual, minha própria vida. **O Rock e eu**, p. 17, 1973.

MUTANTES, as novidades do segundo LP. **Veja**, São Paulo, p.61, 26 fev. de 1969.

MUTANTES: minha iluminação espiritual, minha própria vida. **O rock e eu**, 1973, p. 17-18.

MUTANTES: A procura de outros caminhos. **O Globo**, Rio de Janeiro, 20 abr.de 1974.

MÚSICA? Foi um festival de fantasias. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. 14, 14 nov.de 1968.

MÚSICA, pesquisa e audácia: o Tropicalismo se define pelo debate. **Folha da Tarde**, São Paulo, 07 jun.de 1968.

MIDEM, o maior Festival. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p.09, 08 jan.de 1969.

NA MÚSICA jovem chegou a hora de ver os Mutantes. **Folha de S. Paulo** (Folha Ilustrada), São Paulo, p. 05, 14 nov. de 1966.

NÃO se assustem com os arranjos de Duprat e Castilho. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p.19, 12 set. de 1968.

NEY, Thiago. Remutantes. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, p. E 1, Folha Ilustrada, 2 fev. de 2006.

NO MIDEM, o sucesso dos EUA é nosso. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p.11, 22 jan.de 1969.

NOITE de vaia para Chico. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. 01, 30 set. de 1968.

Notícias Populares, São Paulo, p. 08, 17 out. de 1967.

NO RIO, a primeiro noite foi dos paulistas. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. 15, 27 set. de 1968.

NUNCA mais cantar em Festival. Este é o desafio e a promessa de Elis. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 03 jun. de 1968.

OS BAIANOS Melancólicos. **Veja**, São Paulo, p. 56, 04 jun. de 1969.

O Dia, Rio de Janeiro, p. 04, 24 out. de 1967.

ÓDIO e Amor na Música de Gilberto Gil. **Folha de S. Paulo**, 2º Caderno, São Paulo, p. 03, 01 out. de 1967.

O GALO de Ouro: vaias, confusão, manobra de bastidores, teve de tudo no III FIC. Segundo seus organizadores o Brasil só lucrou com isso. **Veja**, São Paulo, p. 60, 16 out. de 1968.

OLIVEIRA, Adones. Tudo pronto para o festival da canção. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 05, 29 set. de 1968.

O GRANDE circo do festival atrás da cortina. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. 15, 23 out.de 1967.

OS MUTANTES, aquele conjunto que recebeu uma grande vaia no festival da Excelsior esta semana, mostra na página 12 por que é o conjunto mais comentado da cidade. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. 01, 10 jul.de 1968c.

OS MUTANTES, bons e maus. **Jornal da tarde**, São Paulo, p. 01, 19 nov. de 1968 a.

OS MUTANTES e os Beat Boys em dois discos que confirmam seu bom domínio da música jovem. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. 19, 30 jul. de 1968b.

O Rock e Eu, 1976, p. 23.

O Rock e Eu, 1975, p. 22.

PAPPON, Thomas. Mutantes, o elo perdido. **BIZZ**, São Paulo, 1987, nº 19, p.65-69.

PENTEADO, Regina. O Som dos Mutantes e um Rock de Elvis. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 12 maio de 1973.

PRADO, Luís André. Baratos e Afins relança os Mutantes. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 05 maio de 1986.

QUEM pode ganhar esse festival? **Jornal da tarde**, São Paulo, p. 29, 18 nov. de 1968.

QUERIAM por fogo nos jurados. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. 14, 07 out. de 1967.

RITA, Ex-Rita dos Mutantes. Agora, Rita Lee. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. 04, 31 ago.de 1973.

RITA LEE faz de tudo no seu show sem os Mutantes. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p.21, 15 jun.de 1973.

ROBERTO Carlos, com Gal e Mutantes. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p.29, 09 set.de 1968.

SALEM, Armando. É apenas o ensaio de uma grande noite. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p.16, 21 out.de 1967.

SILVA, Walter. Cinco Mil e Seiscentos Watts de Liberdade. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 12 maio de 1973.

SOARES, Dirceu. Os Mutantes são Demais. **Realidade**, São Paulo, ano IV, nº. 39, p.130-138, jun. de 1969.

_____. É quase o fim do festival. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p.01, 14 out. de 1967.

_____. Por Merecimento, a viola deve ser de Gilberto. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p.24, 16 out.de 1967.

SOARES, Ricardo. Os Mutantes estão de volta. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 jun. de 1986.

SOUZA, Tárík de. A solitária vanguarda. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 jun. de 1986.

TIGRES, Elefantes, e agora Os Mutantes. **Veja**, São Paulo, p.64, 08 jan.de 1969.

TODA a Europa vai cantar a nossa música. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p.18, 29 jan. de 1969.

TROPICÁLIA é uma piada. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 07 jun.de 1968.

UMA VITÓRIA de Caetano? **Jornal da Tarde**, São Paulo, p.13, 02 out.de 1968.

UM NOVO Roberto Carlos neste programa jovem. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p.15, 04 set.de 1968.

UM FESTIVAL ligado na tomada. **Veja**, São Paulo, nº. 11, p. 55, nov. de 1968.

UM LEITOR contra os Festivais. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. 04, 18 jul.de 1968.

Material Audiovisual (obtido na Galeria do Rock, São Paulo).

Programa Maldito Popular Brasileiro produzido pela TV Cultura, 1990.

Arnaldo Baptista (Curta-Metragem). TV Cultura, 1990.

Entrevista com Arnaldo Baptista, TV Cultura, 1992.

Sites visitados na Internet

Alta Fidelidade. Disponível em: <http://www.geocities.com/altafidelidade>. Acesso em 25 jan. de 2007.

BAPTISTA, Arnaldo. **Arnaldo Dias Baptista.** Disponível em: <http://www.arnaldobaptista.com.br/>. Acesso em 26 mar. de 2006.

DIAS, Sérgio. **Sérgio Dias Oficial Website.** Disponível em: <http://www.sergiodias.com.br/>. Acesso em 26 mar. de 2006.

Ensaio dos Mutantes. Disponível em: www.estadao.com.br/fotos/mutantes.JPG. Acesso em 16 maio de 2008.

Festival de Águas Claras. Disponível em: <http://aguasclarasfestival.blogspot.com/>. Acesso em: 26 maio de 2008.

LEE, Rita. **Coisas do Baú.** Disponível em <http://www.ritalee.com.br>. Acesso em 10 maio de 2006.

Música&Letra. Disponível em: <http://www.musicaeletra.com.br>. Acesso em 16 maio de 2008.

Os Mutantes. Disponível em: <http://www.rockgirls.com.br/mutantes.jpg>. Acesso em 16 maio de 2008.

OLIVEIRA, Ana. **Tropicália.** Disponível em: <http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/index.php>. Acesso em 10 abr. de 2007.

ANEXO

ANEXO A

Letras das canções analisadas¹⁵⁵

Panis et Circenses (1968)

(Gilberto Gil/ Caetano Veloso)

Eu quis cantar
 Minha canção iluminada de sol
 Soltei os panos sobre os mastros no ar
 Soltei os tigres e os leões nos quintais
 Mas as pessoas na sala de jantar
 São ocupadas em nascer e morrer
 Mandei fazer de puro aço
 Luminoso um punhal
 Para matar o meu amor e matei
 Às cinco horas na avenida central
 Mas as pessoas na sala de jantar
 São ocupadas em nascer e morrer
 Mandei plantar
 Folhas de sonhos
 No jardim do solar
 As folhas sabem procurar pelo sol
 E as raízes procurar, procurar
 Mas as pessoas na sala de jantar
 Essas pessoas na sala de jantar
 São as pessoas da sala de jantar
 Mas as pessoas da sala de jantar
 São ocupadas em nascer e morrer
 Essas pessoas da sala de jantar
 Essas pessoas

A minha menina (1968)

(Jorge Ben)

Ela é minha menina
 Eu sou o menino dela
 Ela é o meu amor
 E eu sou o amor todinho dela
 A lua prateada se escondeu
 E o sol dourado apareceu
 Amanheceu um lindo dia
 Cheirando a alegria
 Pois eu sonhei
 E acordei pensando nela
 Pois ela é minha menina
 E eu sou o menino dela
 Ela é o meu amor
 E eu sou o amor todinho dela
 A roseira já deu rosas
 E a rosa que eu ganhei foi ela
 Por ela eu ponho meu coração
 Na frente da razão
 E eu vou dizer
 Pra todo mundo
 Como gosto dela
 Pois ela é minha menina
 E eu sou o menino dela
 Ela é o meu amor
 E eu sou o amor todinho dela
 A lua prateada se escondeu
 E o sol dourado apareceu
 Amanheceu um lindo dia
 Cheirando a alegria
 Pois eu sonhei
 E acordei pensando nela
 Pois ela é minha menina
 E eu sou o menino dela
 Ela é o meu amor
 E eu sou o amor todinho dela
 Minha menina,
 Minha menina...

¹⁵⁵ O ano colocado na frente das letras é referente ao ano de divulgação dessas músicas nos álbuns dos Mutantes.

Dom Quixote (1969)

(Arnaldo Baptista/Rita Lee)

A vida é um moinho
 É um sonho o caminho
 É do Sancho, o Quixote
 Chupando chiclete
 O Sancho tem chance
 E a chance é o chicote
 É o vento e a morte
 Mascando o Quixote
 Chicote no Sancho
 Moinho sem vinho
 Não corra me puxe
 Meu vinho meu crush
 Que triste caminho
 Sem Sancho ou Quixote
 Sua chance em chicote
 Sua vida na morte
 Vem devagar
 Dia há de chegar
 E a vida há de parar
 Para o Sancho descer
 E os jornais todos a anunciar
 Dulcinéia que vai se casar
 Vê, vê que tudo mudou
 Vê, o comércio fechou
 Vê e o menino morreu
 E os jornais todos a anunciar
 Armadura e espada a rifar
 Dom Quixote cantar na TV
 Vai cantar pra subir

Caminhante Noturno (1969)

(Rita Lee/ Arnaldo Baptista)

No chão de asfalto
 Ecos, um sapato
 Pisa o silêncio, caminhante noturno
 Fúria de ter nas suas mãos dedos finos de
 alguém
 A apertar, a beijar...
 Vai caminhante
 Antes do dia nascer
 Vai, caminhante
 Antes da noite morrer
 Vai
 Luzes, câmera
 Canção, que horas são
 Sombra na esquina
 Alguém, Maria
 Sente a pulsar um amor musculoso
 Vai encontrar esta noite o amor
 Sem pagar, sem falar, a sonhar
 Vai, caminhante...
 No chão, vê folhas
 Secas de jornal
 Sombra na esquina
 Alguém, Maria
 Pisa o silêncio, caminhante noturno
 Foge do amor
 Que a noite lhe deu sem cobrar,
 Sem falar, sem sonhar

 Vai caminhante...

Portugal de Navio (1971)

(Arnaldo Baptista/ Rita Lee/ Sérgio Dias)

Eu tentei te amar
 Mas você não sentiu
 Eu tentei te encontrar
 Mas você me fugiu
 E hoje eu vou te mandar
 Pra Portugal de Navio
 Enquanto o tempo está passando eu vou
 tentar parar e me acalmar
 Você ainda não me viu de pijama
 sorrindo, a brincar
 Eu vou mudar, eu vou te amar

Trem Fantasma (1968)

(Os Mutantes/ Caetano Veloso)

Quatrocentos cruzeiros
 Velhos compram com medo
 Das mãos do bilheteiro
 As entradas do trem fantasma
 Ele e a namorada
 Ele não pensa em nada
 Ela fica assustada
 Quatrocentos cruzeiros
 De força arrastam
 O rapaz e a moça para
 O lugar em cinemascopo brilhante
 A montanha gigante de generais
 verdejantes
 E aparece distante
 O trem no espelho brilhante
 Desde o primeiro beijo
 Arrebenta o espelho
 Quatrocentos cruzeiros
 Quatrocentos morcegos de força
 O beijo, o rapaz e a moça
 O trem dentro d'água
 A piscina parada
 Ela não pensa em nada
 Ele pensa e não diz
 Onde tem muita água, tudo é feliz
 O primeiro beijo
 Quatrocentos cruzeiros
 Zé, quarenta HP's de emoção
 O Zé do Caixão
 Traz os bichos da criação
 Até o portão e
 Terminou a sessão
 Quatrocentos cruzeiros
 Velhos compram com medo
 Ele e a namorada
 Ela não pensa em nada
 Ele pensa em segredo

Chão de Estrelas (1970)

(Silvio Caldas/ Orestes Barbosa)

Minha vida era um palco iluminado
 Eu vivia vestido de dourado
 Palhaço das perdidias ilusões
 Cheio dos guizos falsos de alegria
 Andei cantando a minha fantasia
 Entre as palmas febris dos corações
 Meu barracão lá no morro do Salgueiro
 Tinha o cantar alegre de um viveiro
 Foste a sonoridade que apagou
 E hoje quando do sol a claridade
 Forra o meu barracão, sinto saudade
 Da mulher pomba-rola que voou
 Nossas roupas comuns dependuradas
 Na corda, qual bandeiras agitadas
 Parecia um estranho festival!
 Festa dos nossos trapos coloridos
 A mostrar que nos morros mal vestidos
 É sempre feriado nacional
 A porta do barraco era sem trinco
 Mas a lua, furando o nosso zinco
 Salpicava de estrelas nosso chão
 Tu pisavas nos astros distraída
 A mostrar que a ventura desta vida
 É a cabrocha, o luar e o violão
 É a cabrocha escorregando no sabão
 É o gato miando no porão

Batmacumba (1968)

(Gilberto Gil/ Caetano Veloso)

Bat macumba ê, ê
 Bat macumba ôba
 Bat macumba ê, ê
 Bat macumba ô
 Bat macumba ê, ê
 Bat macumba
 Bat macumba ê, ê
 Bat macum
 Bat macumba ê, ê
 Bat ma
 Bat macumba ê, ê
 Ba

Senhor F (1968)

(Os Mutantes)

O Senhor "F"
 Vive a querer
 Ser Senhor "X"
 Mas tem medo de nunca voltar
 A ser o Senhor "F" outra vez

O Senhor "X"
 É o herói
 Que na TV
 Nunca perde o seu chapéu
 E faz o Senhor "F" sonhar

Sonhar em ter
 Pros outros ver
 Olhos azuis
 Ter um carro igual ao de "X"
 E conquistar a mulher do patrão

Dê um chute no patrão
 Dê um chute no patrão
 Dê um chute no patrão

Você também
 Quer ser alguém
 Abandonar
 Mas tem medo de esquecer
 O lenço e o documento outra vez

Dê um chute no patrão
 Dê um chute no patrão
 Dê um chute no patrão

Dois mil e um (1969)

(Tom Zé/ Rita Lee)

Astronauta libertado
 Minha vida me ultrapassa
 Em qualquer rota que eu faça
 Dei um grito no escuro
 Sou parceiro do futuro
 Na reluzente galáxia
 Eu quase posso falar
 A minha vida que grita
 Emprenha e se reproduz
 Na velocidade da luz
 A cor do sol me compõe
 O mar azul me dissolve
 A equação me propõe
 Computador me resolve
 Astronauta... (refrão)
 Amei a velocidade
 Casei com 7 planetas
 Por filho, cor e espaço
 Não me tenho, nem me faço
 A rota do ano-luz
 Calculo dentro do passo
 Minha dor é cicatriz
 Minha morte não me quis
 Astronauta... (refrão)
 Nos braços de 2.000 anos
 Eu nasci sem ter idade
 Sou casado, sou solteiro
 Sou baiano e estrangeiro
 Meu sangue é de gasolina
 Correndo não tenho mágoa
 Meu peito é de sal de fruta
 Fervendo num copo d'água

Astronauta... (refrão)

El Justiciero (1971)

(Rita Lee/ Sérgio Dias/ Arnaldo Baptista)

Once upon a time when the hot sun was
faded behind the mountains.
The shadow of a strong man, with a gun
in his hand, raised to protect
the poor people of the haciendas, they
called him: "El Justiciero"
He! El Justiciero buenos días
Que tienes a decir
El Justiciero, yo soy pobre
Que tienes a me dar
"Tengo chocolate caliente
tequila, paga lo que debes"
El Justiciero cha, cha, cha
Que otra cosa puedo dar
El Justiciero yo tengo 30 hijos con
hambre,
la guerra, la guerra me ay strupatto tanto
bene, socuerro
El Justiciero, ajuda me por favor
He! El Justiciero buenos días
Que tienes a decir
El Justiciero yo soy pobre
Que tienes a me dar
Besa me mucho, juanita Banana
Cuando calienta el sol

Meu refrigerador não funciona (1970)

(Rita Lee/ Sérgio Dias/ Arnaldo Baptista)

O que que houve?
Yeah
I feel good
Yeah
I feel light
Now, you know that I'm no good alone
No good alone I miss you
Baby, tell me baby
Say you do baby
I know one thing you don't
Try my honey
Try to get someone lovin' baby
Try me late tonight
Don't say may be tonight, yeah
Try everything you want
Bu try me baby
I feel good
I feel light, baby
Singing our song
Try my honey
I miss you
Don't wanna be alone
Come soon, baby
You gotta give someone love

O meu refrigerador não funciona
Eu tentei tudo
Eu tentei de tudo
Não funciona
Não, não, não
O meu, o meu
O meu refrigerador não funciona

Hey Boy (1970)

(Arnaldo Baptista/ Élcio Decário)

He he he hey boy
 O teu cabelo tá bonito, hey boy
 Tua caranga até assusta hey boy
 Vai passear na rua Augusta tá
 He he he hey boy
 Teu pai já deu tua mesada, hey boy
 A tua mina tá gamada hey boy
 Mas você nunca fez nada
 No pequeno mundo do teu carro
 O tempo é tão pequeno
 Teu blusão importado
 Tua pinta de abonado
 Tuas idéias modernas
 He hey boy
 Mas teu cabelo tá bonito, hey boy
 Tua caranga até assusta, hey boy
 Vai passear na rua Augusta tá
 A menina e as pernas
 Vão aparecer
 Nos passos ritmados
 No iê iê iê bem dançado
 Da cuba libre gelada
 Hey boy,
 Viver por viver
 Hey boy,
 Viver por viver
 Hey boy,
 Viver por viver
 Hey boy

Preciso urgentemente encontrar um amigo (1970)

(Roberto Carlos/Erasmus Carlos)

Preciso urgentemente encontrar um
 amigo
 Pra lutar comigo
 Pra lutar comigo
 Quero ver o sol nascer
 E a flor desabrochar
 E no mundo de amanhã
 Quero acreditar
 Quero acreditar
 Quero acreditar e a paz que eu tanto
 quero
 Eu consiga encontrar
 Preciso urgentemente encontrar um
 amigo
 Pra lutar comigo
 Pra lutar comigo
 É difícil encontrar
 Pois é grande a confusão
 Pode até estar aqui
 Nessa multidão
 Nessa multidão
 Nessa multidão
 E a paz que eu tanto quero
 Ele traz no coração

Ando meio desligado (1970)

(Rita Lee/Sérgio Dias/Arnaldo Baptista)

Ando meio desligado
 Eu nem sinto meus pés no chão
 Olho e não vejo nada
 Eu só penso se você me quer
 Eu nem vejo a hora de lhe dizer
 Aquilo tudo que eu decorei
 E depois do beijo que eu já sonhei
 Você vai sentir, mas...
 Por favor, não leve a mal
 Eu só quero que você me queira
 Não leve a mal

Banho de Lua (1969)(Francesco Migliacci/Bruno de
Fillipini/Fred Jorge)

Tomo um banho de lua
 Fico branca como a neve
 Se o luar é meu amigo
 Censurar ninguém se atreve
 É tão bom sonhar contigo
 Oh, luar tão cândido
 Sob um banho de lua
 Numa noite de esplendor
 Sinto a força da magia
 Da magia do amor
 É tão bom sonhar contigo
 Oh, luar tão cândido
 Dim, dim, dim, raio de lua
 Dim, dim, dim, baixando vem ao mundo
 Oh, lua
 Oh cândida lua vem

Jardim Elétrico (1971)

(Rita Lee/Sérgio Dias/ Arnaldo Baptista)

No jardim elétrico...
 No jardim elétrico...
 No jardim elétrico...

 No jardim
 Eu me ligo em você
 Planto cores
 Mordo a fruta
 Levo choques

Algo Mais (1969)

(Rita Lee/Sérgio Dias/Arnaldo Baptista)

Olha meu irmão, vamos passear
 Vamos voar, dê a partida
 Acelera a vida, vamos amar
 Ande depressa, a vida tem algo
 Mais para dar
 Olha meu irmão, vamos passear
 Vamos voar, vida no tanque
 Subiu no sangue, vida no ar
 Ande depressa, a vida tem algo
 Mais para dar
 Giro aflito
 Beijo e grito
 Algo mais
 Algo mais

Fuga nº II (1969)

(Arnaldo Baptista/Rita Lee/Sérgio Dias)

Hoje eu vou fugir de casa
 Vou levar a mala cheia de ilusão
 Vou deixar alguma coisa velha
 Esparramada toda pelo chão
 Vou correr no automóvel enorme e forte
 A sorte, a morte a me esperar
 Vultos altos e baixos
 Que me assustavam só em olhar

 Pra onde eu vou, ah
 Pra onde eu vou, venha também
 Pra onde eu vou, venha também
 Pra onde eu vou

 Faróis altos e baixos que me fotografam
 A me procurar
 Dois olhos de mercúrio iluminam meus
 passos a me espionar
 O sinal está vermelho e os carros vão
 passando
 E eu ando, ando, ando...
 Minha roupa atravessa e me leva pela
 mão
 Do chão, do chão, do chão

Rita Lee (1969)

(Rita Lee/ Sérgio Dias/ Arnaldo Baptista)

Rita Lee foi passear
 Vinte anos, namorar talvez
 Dia azul e ela é infeliz
 Suas mãos estão vazias
 Por que estão tão frias
 Tanto amor pra dar
 Ela quer ser feliz
 Ela só quer seu par
 Rita Lee foi passear
 Rita Lee vai encontrar o amor
 Rita Lee está a pensar
 Sonha um dia encontrar as mãos
 Que com as suas virão conversar
 Mas serão mãos vazias
 E irão ser frias
 Com amor pra dar
 Que queiram ser feliz
 Que queiram ser seu par
 Rita Lee está a girar
 Vêu, arroz, igreja a rodar
 Dia azul, como é bonito amar
 Suas mãos não estão vazias
 Nem serão mais frias
 Corpo amor pra amar
 Ela já é feliz
 Ela encontrou seu par

Top Top (1971)

(Arnolpho Lima Filho/Os Mutantes)

Eu vou sabotar
 Você vai se azarar
 O que eu não ganho, eu leso
 Ninguém vai me gozar, não, jamais !!
 Eu vou sabotar
 Vou casar com ele
 Vou trepar na escada pra pintar seu nome
 no céu
 Sabotagem !
 Sabotagem !
 Sabotagem !
 Eu quero que você se top top top
 Ninguém vai dizer
 Que eu deixei barato
 Vou me ligar em outra
 Te dizer bye bye ,até nunca jamais

Quem tem medo de brincar de amor (1970)

(Arnaldo Baptista/Rita Lee)

Sentado à noite na porta da rua
 Eu sou menino
 Sentada comigo na porta da rua
 Ela é menina
 Ah! Deixa pra lá, meu amor
 Vem comigo e esquece
 Este drama ou o que for
 Sem sentido
 Ama, não ama, se ama, me chama
 Que eu vou
 Ah! Hoje em dia tudo mudou
 Deixa disso
 Não guarde pra si o que é meu
 Vem comigo
 Beijando, voando, abraçando a menina
 Eu sou menino
 Sentada comigo na porta da rua
 Ela é menina

Dia 36 (1969)

(Johnny Dandurand/Os Mutantes)

Esquece, não pensa mais
 Lenço azul a apertar
 Em branco o seu pensar
 Toda uma vida embaça o seu olhar
 E andando, vê passando
 Tudo aquilo que errou
 Hoje é dia 26
 Quem sabe vive outra vez
 Ela se foi sem eu ver
 Um beijo a flutuar
 Cabelos, rosas, gente a se abraçar
 Tudo alegre, indo e vindo
 Tudo em volta a brilhar
 Esquece, não pensa mais
 Um grito, ele amou
 Lençóis e colchas vão se encontrar
 Não é mais dia 26
 Tudo começa outra vez
 Esquece, não pensa mais
 Tudo começa outra vez
 Um, dois, três, 26
 Tudo isso já ficou
 A paz é forte e ele vai viver
 A menina em frente, quente
 O amor a fez girar
 Hoje é dia 36
 Um grito, ele amou
 Lençóis e colchas vão se encontrar
 Não é mais dia 36
 Tudo começa outra vez
 Esquece, não pensa mais

**A hora e a vez do cabelo nascer
(1972)**

(Arnolpo Lima Filho/Os Mutantes)

Venha ver as minhas cores
 Ah, tá na hora do cabelo nascer
 Hasteei o meu cabelo
 Ah, para que o sol fique sabendo das
 coisas
 O meu cabelo é verde e amarelo
 Violeta e transparente
 A minha caspa é de purpurina
 Minha barba azul anil

Ave Lúcifer (1971)(Arnaldo Baptista/ Rita Lee/Elcio
Decário)

As maçãs envolvem os corpos nus

Nesse rio que corre
 Em veias mansas
 Dentro de mim

Anjos e arcanjos
 Não pousam neste éden infernal
 E a flecha do selvagem
 Matou mil aves no ar

Quieta, a serpente
 Se enrola nos seus pés
 É Lúcifer da floresta
 Que tenta me abraçar

Vem, amor
 Que um paraíso
 Num abraço amigo
 Sorrirá pra nós
 Sem ninguém nos ver
 Prometa
 Meu amor macio
 Como uma flor
 Cheia de mel
 Pra te embriagar,
 Sem ninguém nos ver

Tragam luvas negras
 Tragam festas e flores
 Tragam copos e dores
 Tragam incensos e odores
 Mas, tragam Lúcifer pra mim
 Em uma bandeja pra mim.

**Posso perder minha mulher,
minha mãe, desde que eu tenha o
rock and roll (1972)**

(Rita Lee/Arnolpho Lima Filho/Arnaldo
Baptista)

O meu cigarro apagou
Eu vou dançar o rock and roll
E o meu dinheiro acabou
Eu me liguei no rock and roll
E o meu cigarro, meu cigarro
O meu dinheiro acabou
E hoje eu me liguei é só no
Rock and roll
O meu cigarro apagou
O meu dinheiro acabou
Posso perder minha mulher, minha mãe
Desde que eu tenha o rock and roll
Meu rock and roll
Posso perder minha mulher (rock and
roll)
Posso perder a minha irmã (rock and roll)
Posso perder a minha mãe (rock and roll)
Posso perder até minha avó (rock and
roll)
Hum, baixinho agora! (rock and roll)
E mais ainda! (rock and roll)
Mas hoje eu tenho Elvis Presley (rock
and roll)
E eu não perco a Cely (rock and roll)
Mas eu tenho o Little Richard (rock and
roll)
Mas hoje, hum, Demétrius (rock and roll
Aah!
Domingo de manhã
Saí pra caçar rã
Foi quando à minha frente
Apareceu a sua irmã
Que sarro! Ah!
Que sarro! Ah!
Posso perder minha mulher, minha mãe
Desde que eu tenha o meu rock and roll!

Balada do Louco (1972)

(Rita Lee/Arnaldo Baptista)

Dizem que sou louco
Por pensar assim
Se eu sou muito louco
Por eu ser feliz

Mais louco é quem me diz
E não é feliz, não é feliz

Se eles são bonitos, sou Alain Delon
Se eles são famosos, sou Napoleão
Mas louco é quem me diz
E não é feliz, não é feliz

Eu juro que é melhor
Não ser o normal
Se eu posso pensar que Deus sou eu

Se eles têm três carros, eu posso voar
Se eles rezam muito, eu já estou no céu

Mais louco é quem me diz
E não é feliz, não é feliz

Eu juro que é melhor
Não ser o normal
Se eu posso pensar que Deus sou eu

Sim, sou muito louco,
Não vou me curar
Já não sou o único que encontrou a paz
Mas louco é quem me diz
E não é feliz
Eu sou feliz

Mutantes e seus cometas no país dos baurets (1972)

(Ronaldo Leme/ Arnolpo Lima Filho/ Os Mutantes)

Há sempre um tempo no tempo em que o corpo do homem apodrece
E sua alma cansada, penada, se afunda no chão
E o bruxo do luxo baixado o capucho chorando num nicho capacho do lixo
Caprichos não mais voltarão
Já houve um tempo em que o tempo parou de passar
E um tal de homo sapiens não soube disso aproveitar
Chorando, sorrindo, falando em calar
Pensando em pensar quando o tempo parar de passar
Mas se entre lágrimas você se achar e pensar que está
A chorar, este era o tempo em que o tempo é!!

Uma pessoa só (1973)

(Arnaldo Baptista/Sérgio Dias/Arnolpo Lima Filho/Dinho Leme)

Eu sou, você é também
E todos juntos somos nós
Estou aqui reunido
Numa pessoa só
E todos juntos somos nós
Uma pessoa só
Você também está tocando
Você também está cantando
Estamos numa boa pescando pessoas no mar
Aqui
Numa pessoa só
Eu sou o começo, sou o fim
Sou o "a" e o "z"
Todos juntos reunidos numa pessoa só

Rolling Stone (1973)

(Arnaldo Baptista/Sérgio Dias/Arnolpo Lima Filho/Dinho Leme)

Estava lendo o Rolling Stone
Li um cara que me abriu a cabeça
Fui correndo e tropecei no arco-íris
Foi muito...

Começando a me sentir tocado
Percebi então que fui transado
Estou começando a entender a música do coração

E eu pensei que fosse tarde
Só agora eu saquei a verdade
Viajei no disco do Mutantes
Foi muito...

Começando a me sentir tocado
Percebi então que fui transado
Estou começando a entender a música do coração

Ouçã a música tocar
E a terra desbundar...
Ouça a música tocar
E o espírito de luz
A refletir a música no ar
Minha imagem, sua imagem,
Juntos no espelho do luar

Adeus Maria Fulô (1968)

(Sivuca/Humberto Teixeira)

Adeus, vou me embora meu bem
Chorar não ajuda ninguém
Enxugue seu pranto de dor
Que a seca mal começou
Adeus, vou me embora Maria
Fulô do meu coração
Eu voltarei qualquer dia
E só chover no sertão
E os dias da minha volta
Eu conto na minha mão
Adeus Maria Fulô, marmeleiro amarelou
Adeus Maria Fulô, olho d'água esturricou

Hey Joe (1973)

(Arnaldo Baptista/Sérgio Dias/Arnolpho
Lima Filho/Dinho Leme)

Som para acordar
 Amanheceu
 Tudo em paz
 Para cantar
 A música
 O vento, terra e o ar
 Soprando aqui
 Na luz do luar
 Na luz do sol
 Na luz de Deus
 Hey Joe,
 Eu vi isto acontecer
 Hey Joe,
 Eu vi isto acontecer
 Hey Joe,
 Senti do meu coração
 Pertença a você
 Pois é, tudo bem, meu bem
 Hey Joe,
 Está aqui
 Ele é o nosso Deus
 Todos juntos reunidos numa pessoa só.

Beijo exagerado (1972)

(Rita Lee/ Sérgio Dias/ Arnaldo Baptista)

Estava passeando e
 Mascando chiclete
 Quando eu vi na minha frente
 Uma perna inesquecível
 Eu vi também uns olhos
 De raro esplendor
 Que diziam, venha logo
 E me beije, meu amor!

Yeah, yeah, yeah, yeah
 Que beijo muito louco
 Uh! Eu desbunde!

Sua boca de veludo
 Vermelha eu encontrei
 E então o seu perfume
 Nunca mais me deixou
 E desde aquele dia
 Eu ando sem parar
 Mascando meu chiclete
 Pra ela eu encontrar

Yeah, yeah, yeah, yeah
 Que beijo muito louco
 Uh! Eu desbunde!

Tempo no Tempo (1968)

(Rita Lee/ Sérgio Dias/ Arnaldo Baptista)

"Aleluia, aleluia
Eu quero estar com meu Senhor..."

Há sempre um tempo no tempo em que o
corpo do homem apodrece
E sua alma cansada, penada, se afunda no
chão
E o bruxo do luxo baixado o capucho
chorando num nicho capacho do lixo
Caprichos não mais voltarão
Já houve um tempo em que o tempo
parou de passar
E um tal de homo sapiens não soube
disso aproveitar
Chorando, sorrindo, falando em calar
Pensando em pensar quando o tempo
parar de passar
Mas se entre lágrimas você se achar e
pensar que está a chorar
Este era o tempo em que o tempo é

It's very nice pra xuxu (1971)

(Rita Lee/ Sérgio Dias/ Arnaldo Baptista)

Hoje tudo mudou
Ontem amei você
O que você me dá, é lindo de morrer
É lindo, Oh! Oh! Oh! Yeah

It's very nice pra chuchu, baby!
It's very nice pra chuchu, baby!
It's very nice pra chuchu, baby!

Provei do seu amor
Eu sei, foi muito bom
O que você me dá, é lindo de morrer
É lindo Oh! Oh! Oh! Yeah!

Hoje eu falo a sua língua
Eu era meio desligado
Eu não sou mais aquele
Palmas para mim
Minha Menina

Mágica (1969)

(Rita Lee/ Sérgio Dias/ Arnaldo Baptista)

Gira, ciranda
Na palma da mão
Pé de roseira
Levanta a poeira do chão

Gira, menina
Na palma da mão
Gira, menina, que um dia
Eu te ponho no chão

Abri o portão de ouro
Da máquina do tempo
Ouvi ciranda ao longe
A rodar...

As caras giram rindo
Eu amo todas elas
Os vestidos tão compridos
A rodar...

Gira, menina, na palma da mão
Pé de roseira levanta poeira do chão
A rodar...