

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO

CÍCERO VICENTE SCHMIDT DE AGUIAR

MUTANTES: Uma análise da antropofagia tropicalista

PORTO ALEGRE
2010

CÍCERO VICENTE SCHMIDT DE AGUIAR

MUTANTES: Uma análise da antropofagia tropicalista

Monografia de conclusão do Curso de Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

PORTO ALEGRE
2010

CÍCERO VICENTE SCHMIDT DE AGUIAR

MUTANTES: Uma análise da antropofagia tropicalista

Monografia de conclusão do Curso de Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Jornalismo.

Porto Alegre, ____ de _____ de 20__.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr Alexandre Rocha da Silva: Orientador
Departamento de Comunicação
Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof^ª. Dra. Sandra Maria Lucia Pereira Gonçalves
Departamento de Comunicação
Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Me Elenice Mattos Corrêa
CINTED
PPG IE
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

RESUMO

Os Mutantes, grupo brasileiro de rock protagonizado por Arnaldo Baptista, Sérgio Dias e Rita Lee e a perspectiva antropofágica adotada pelo grupo frente à efervescência musical da época, sendo pioneira no Brasil em mesclar o rock n'roll com ritmos e temas brasileiros. Esta é uma análise do método antropofágico de criação protagonizado pelos membros, reformulando a perspectiva oswaldiana, um fenômeno também assumido pelos tropicalistas. Sua relação com as diferentes manifestações artísticas, sociais e políticas da época. Para este estudo foi explorada a discografia dos Mutantes, seus registros audiovisuais disponíveis em domínio público, entrevistas publicadas em periódicos e endereços online, a restrita bibliografia oficial e os poucos trabalhos acadêmicos relacionados. Para dar suporte, foram estudados pensadores que teorizaram diferentes manifestações culturais, principalmente no terceiro mundo. Dentre eles, Stuart Hall, Jesus Martín-Barbero e Claude Lévi-Strauss. O objetivo é localizar, contextualizar, para então desconstruir as manifestações da antropofagia na obra dos Mutantes. Assim descobriu-se a presença de certos dualismos, costumeiramente hierarquizados do ponto de vista da arte e que no caso deste grupo, esta hierarquia foi suprimida, dando espaço a uma das características mais marcantes da banda, o experimentalismo.

PALAVRAS-CHAVE: Música. Os Mutantes. Antropofagia. Tropicalismo.

ABSTRACT

Os Mutantes, Brazilian rock group starring Arnaldo Baptista, Sergio Dias and Rita Lee and the antropophagy approach adopted by the group against the musical ferment of the era, being a pioneer in Brazil in the mix rock'n'roll with Brazilian rhythms and themes. This is an analysis of the antropophagy played by members of creation, reshaping the prospect Oswald, a phenomenon also undertaken by the "tropicalistas". His relationship with the various artistic, social and political from their time. For this study was explored the discography of Os Mutantes, its audiovisual records available in the public domain, interviews published in periodicals and online directories, restricted to official literature and the few academic papers related. To support this analysis, we studied thinkers theorized that different cultures, especially the third world. Among them, Stuart Hall, Jesus Martín-Barbero e Claude Lévi-Strauss. The goal is to locate, contextualize and then deconstruct the manifestations of antropophagy in the work of Os Mutantes. He found the presence of certain dualisms, routinely ranked in terms of art and that for that group, this hierarchy was eliminated, giving way to one of the most striking features of the group, experimentalism.

KEY-WORDS: Music. Os Mutantes. Anthropophagy. Tropicalismo.

Sumário

1	Introdução.....	6
2	Antropofagia mutante: conceitos.....	9
	2.2 A Antropofagia como método dos tropicalistas.....	13
	2.3 Mestiçagem.....	16
	2.4 Identidades Diaspóricas	17
	2.5 Bricolagem.....	19
	2.6 Onde os Mutantes se inserem na problemática.....	20
3	Situação do Brasil e do mundo na época dos Mutantes.....	24
	3.1 Situação no Brasil	24
	3.2 As expressões artísticas brasileiras no cinema.....	26
	3.3 No Teatro	30
	3.4 Na Música: Os Festivais e a MPB	32
	3.6 A Jovem Guarda	36
	3.8 A expressões musicais internacionais.....	41
	3.9 Música de massa e	42
4	Histórico do grupo.....	45
	4.1 Breve histórico dos integrantes: Os irmãos Baptista	46
	4.1.1 Arnaldo Dias Baptista.....	47
	4.1.2 Sérgio Dias	48
	4.1.3 Cláudio César Dias Baptista	48
	4.1.4 Influência familiar na formação musical	49
	4.1.5 Outras influências musicais	51
	4.2 Rita Lee.....	53
	4.2.1 Influência familiar na formação musical	54
	4.2.2 Outras influências musicais	54
	4.3 Adesão à Tropicália	55
	4.4 Principais contribuições do grupo: canções	57
	4.5 Experimentalismo	58
5	A matéria mutante: estratificação e análise.....	60
	5.1 Bat Macumba.....	61
	5.1.1 Elementos musicais	61
	5.1.2 Elementos semânticos.....	62
	5.1.3 Antropofagia.....	64
	5.2 Domingo no Parque	66
	5.2.1 Elementos musicais	67
	5.2.2 Elementos semânticos.....	67
	5.2.3 Elementos Cênicos	68
	5.2.4 Antropofagia.....	70
	5.3 Panis et Circenses	71
	5.3.1 Elementos musicais	71
	5.3.2 Elementos Semânticos:.....	73
	5.3.3 Antropofagia.....	75
	5.4 2001	76
	5.4.1 Elementos Musicais	77
	5.4.2 Elementos Cênicos	78
	5.4.3 Elementos Semânticos.....	78
	5.4.5 Antropofagia.....	80
	5.5 Ave Gengis Khan.....	81
	5.5.1 Elementos musicais	81
	5.5.2 Elementos semânticos.....	82
	5.5.3 Antropofagia.....	83
6	Considerações finais.....	85

1 Introdução

Os Mutantes, grupo brasileiro de rock composto por Arnaldo Baptista, Sérgio Dias e Rita Lee, construíram um legado musical que permite identificar a presença de certos “dualismos”. Em sua obra estão mesclados elementos arcaicos e modernos, artesanais e industriais, estrangeiros e nacionais, eruditos e populares, por exemplo. Esses elementos, no entanto, permanecem envoltos em uma atmosfera de ironia e irreverência. De fato, a postura artisticamente anárquica do grupo proporcionou o dismantelamento das fronteiras que separavam tais “dualismos” e a afirmação de uma estética de fluxos. Há também na obra do grupo indícios da influência de outros movimentos culturais brasileiros e estrangeiros. Uma dessas manifestações é a antropofagia, um fenômeno que será estudado neste trabalho por tratar-se de uma perspectiva de criação que aniquilava qualquer hierarquia entre essas relações dualísticas aparentemente antagônicas. Ela foi proposta por Oswald de Andrade, em sequência às manifestações de ruptura cultural que ganhavam força desde a Semana de Arte Moderna de 1922.

A perspectiva antropófaga, proposta pelo poeta Oswald de Andrade nos anos 20, foi assumidamente retomada pelos tropicalistas na elaboração do seu movimento-manifesto, mas ainda não parece ter sido contemplada em trabalhos acadêmicos sobre os Mutantes. Portanto, este trabalho visa descrever as maneiras como o grupo desenvolveu seu exemplo de composição antropofágica tropicalista, atentando para a importância de contextualizar esta perspectiva frente às manifestações políticas, sociais e culturais da época.

Para proceder esta análise, será tomado o período conhecido como “clássico” do grupo, em que ele foi composto oficialmente por Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sérgio Dias. Somou-se a esse trio, que era responsável pela grande maioria das composições, a presença do baterista Ronaldo Polisel Leme (Dinho Leme) e do baixista Arnolpho Lima Filho (Liminha). Os Mutantes ainda fizeram importantíssimas parcerias com diversos compositores, dentre eles Tom Zé, Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Este período, conhecido como “clássico”, compreende o espaço de tempo entre 1966 e 1972. De 1973 a 1978 há uma mudança drástica na carreira dos Mutantes. A partir de 1972, Rita Lee Jones e Arnaldo Dias Baptista deixam a banda e os antigos parceiros passam a ser observadores à distância. Dinho e Liminha também se retiram, sobrando apenas Sérgio Dias da formação original. Para completar, o grupo sofre um processo de afinilamento de suas

antigas influências, onde elementos da obra que eram mais recorrentes desaparecem, dando lugar a outros, como a música puramente instrumental e o desenvolvimento progressivo das canções. Soma-se a isso a entrada de membros novos, com bagagens novas. Assim, não é possível tratar os dois momentos da carreira dos Mutantes pelos mesmos critérios. Como o foco principal é a antropofagia, as análises irão incidir sobre o período clássico: 1966-1972, onde o fenômeno foi melhor evidenciado¹.

Além de uma análise do desenvolvimento puramente conceitual da antropofagia entre sua versão dos anos 20, desenvolvida por Oswald, e a versão dos anos 60, reorganizada pelos tropicalistas, serão trazidos também alguns conceitos teóricos importantes para a análise da obra do grupo. Mais precisamente os conceitos de *mestiçagem*, *identidades diaspóricas* e *bricolagem*. Para isso, foram estudados autores como Ana Carolina Escosteguy, Stuart Hall, Jesus Martín-Barbero e Claude Lévi-Strauss. Estes conceitos devem ser explicitados no primeiro capítulo. A razão pela qual eles serão utilizados é a de que o desenvolvimento da obra dos Mutantes foi elaborado em um contexto de movimentos culturais mais amplos e que ficaram visíveis quando analisamos o conteúdo de suas músicas mais profundamente.

Num segundo momento, será apresentada a situação do Brasil, violentamente reconfigurada após o Golpe de 1964 que instaurou a Ditadura Militar no país. É época de vigilância e controle sobre as manifestações políticas, intelectuais e artísticas, passando pelas universidades, pela mídia e pelos movimentos de massa. No entanto, um momento importantíssimo para se entender o desenvolvimento das artes no país.

Foi justamente neste contexto de vigilância que os tropicalistas lutavam para concorrer com uma indústria cultural consolidada a partir do fazer poético de nossas próprias contradições, utilizando instrumentos muitas vezes artesanais, enquanto o primeiro mundo detinha uma supremacia técnica. É também a época dos grandes festivais de música, do Teatro de Arena, do Teatro de Oficina, da Jovem Guarda, da Tropicália, da chegada do neo-rock britânico, das influências pela ascensão do movimento hippie e de discussões importantes em todos os meios artísticos. Na música brasileira, operavam diferentes manifestações musicais, que se tornaram concorrentes. De fato, os debates sobre os rumos da nossa música tornam-se mais acirradas, em um clima de seriedade e cobranças mútuas entre os artistas.

¹ Haverá também menções ao retorno do grupo aos palcos, fenômeno observado desde 2006. No capítulo de análises, será elaborada uma discussão sobre um possível processo de antropofagia em relação à própria obra.

Oscilando entre as diferentes escolas musicais estavam os Mutantes, grupo formado em São Paulo em 1966, após o encontro de duas bandas². Esta pesquisa procura também em um terceiro capítulo abordar o histórico do grupo, resgatar as respostas para uma bagagem musical tão diversificada, com elementos posicionados muito distantemente na história, que traria, de um lado, a antiga música erudita europeia e, de outro, os ritmos populares nacionais. Para tanto, será explorada a formação escolar dos músicos, bem como as influências familiares e quais músicas eram consumidas na época. O rock virava uma verdadeira febre no Brasil, porém nossos meios técnicos não permitiam acompanhar a produção internacional, com os equipamentos de estúdio sendo muito mais atrasados em relação aos norte-americanos e europeus. Por isso, a importância de buscar o legado do grupo em matéria de canções e experimentalismo, tentando identificar como esta herança foi produzida. Também serão revistos os rumos que cada integrante tomou no período após o fim da banda, não podendo, infelizmente, dar conta de todos os acontecimentos que perpassaram a vida de cada um até sua tão sonhada volta aos palcos em 2006.

No capítulo IV, serão analisadas as canções do grupo, cujos critérios de escolha serão explicados no capítulo V, destinado à metodologia. As canções serão exploradas em seus elementos históricos, musicais, cênicos (quando houverem), semânticos e pela sua caracterização antropofágica. Neste capítulo, serão enfocadas as músicas e as apresentações do chamado “período clássico”, pelos motivos explicitados anteriormente. O objetivo é assinalar a importância do grupo, seja no tratamento musical dado a canções de outros artistas, seja no desenvolvimento de ideias próprias, nos rituais onde a antropofagia é o elemento mais forte.

Por fim, serão apresentadas considerações finais com vistas à crítica em relação aos fatos estudados, aos métodos empregados e às teorias pré-estabelecidas. Lá será avaliado criticamente se o processo antropofágico de fato esteve presente, até que ponto foi impulsionado pelo tropicalismo, o que de fato estava sendo deglutido e o que isto representava para a música brasileira na época.

² Os grupos The Teenage Singers com o The Wooden Faces.

2 Antropofagia mutante: conceitos

Neste capítulo, serão desenvolvidos conceitos importantes para entender o processo antropofágico desenvolvido pelos Mutantes e que irão nortear as análises deste trabalho. O conceito de antropofagia será explicado em duas etapas. Na primeira, como devem ser entendidas as modificações que sofreu dos anos 20 até os anos 60 e, na segunda, como teria sido empregado pelos tropicalistas.

Além do conceito de antropofagia, retomado na *Tropicália*, serão apresentados os conceitos de: *mestiçagem*, *identidades diaspóricas* e *bricolage* (bricolagem). Num segundo momento, os conceitos serão aplicados às diferentes manifestações culturais dos Mutantes.

2.1 De Oswald de Andrade à Tropicália

Entre a publicação do Manifesto Antropófago (ANDRADE, 1928) e o lançamento do álbum *Tropicália, ou Panis et Circencis* (TROPICÁLIA, 1968) passaram-se cerca de 40 anos. No manifesto, lançado originalmente em 1928, está proposto a perspectiva antropofágica, que pressupõe que a cultura estrangeira não deveria ser negada, mas também não imitada. Ela deveria ser sim, “devorada”,³ onde as técnicas importadas seriam reinventadas com autonomia local, convertendo as temáticas brasileiras em produto de exportação.

Segundo Favaretto (1979), entre o primitivismo antropofágico e o tropicalista haveria uma distância histórica muito importante para que a modernidade artística no Brasil seja compreendida. O autor ainda convida a lembrar os momentos terminais de inserção dos imperativos básicos da arte moderna. Eles seriam: o experimentalismo, com ênfase no processo produtivo, espírito de paródia, alegorização, visão grotesca e carnavalesca do mundo. Além disso, há o conflito entre exigência de nacionalização estética e cosmopolitismo de prática artística e a explicitação da situação problemática da arte.

Como explica Diniz (2007), a antropofagia oswaldiana fica ausente dos circuitos culturais durante décadas até retornar à cena a partir de algumas posturas defendidas pelo

³ Este termo é uma analogia para a prática indígena da antropofagia, em que os melhores guerreiros das tribos inimigas, uma vez derrotados, eram literalmente devorados para que seu vigor fosse absorvido pelos membros da tribo vencedora.

concretismo⁴, em fins dos anos 50. Segundo Campos (1968), a própria Bossa Nova reteria algo da proposta antropofágica. Mas é nas décadas seguintes que ela passa a ganhar maior visibilidade. A antropofagia, de uma maneira geral, passou a ocupar um espaço significativo na produção artística brasileira do período. Como artistas influenciados, podemos citar os poetas Torquato Neto e Waly Salomão, cineastas como Néelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha e Joaquim Pedro de Andrade, artistas plásticos como Glauco Rodrigues, Lygia Clark e Hélio Oiticica. Merecem destaque também o diretor de teatro José Celso Martinez Correa, além de artistas ligados à Tropicália, que trataram de repensar e atualizar a questão.

É interessante também registrar alguns elementos instaurados entre o Modernismo e a Tropicália, que são importantes para identificar essas antropofagias. Entre um período e outro vale lembrar a ascensão do *cool jazz*, do *hot jazz* e do *bebop* - explicados por Campos (1968) como corrente jazzística surgida em 1945 e que a partir de 1949 começa a lançar influências na música popular brasileira, em especial na Bossa Nova⁵ (também conhecida como *Brazilian Jazz*). O advento do *Twist* e do *Rock n' Roll* nos anos 50 (*Rockabilly*) com suas letras e acordes simples e ritmos acelerados e, posteriormente, do neo-rock n'roll inglês, com a invasão britânica tanto nos EUA quanto em outros países. No Brasil, essa dinâmica reflete no desenvolvimento da Jovem Guarda, que faz setores mais conservadores da música declararem uma verdadeira “Guerra Santa” ao “iê iê iê”. Ainda no Brasil, é importante citar a manifestação da poesia concreta, a partir dos anos 50 e, a partir de 1965, um estilo que mais tardiamente seria conhecido nacionalmente como MPB (Música Popular Brasileira).

Favaretto (1979) explica que esse período “entre antropofagias” correspondeu no Brasil à instauração de fato das propostas do Modernismo e a revisão crítica de suas formulações estéticas e culturais. O que teria sofrido grandes mudanças na década de 60 seria o tom no interesse pela originalidade nativa e a reação de fascínio da cultura européia. As tão recorrentes discussões sobre originalidade da cultura brasileira haviam sido deslocadas pelo debate sobre a indústria cultural, transferindo-se o enfoque dos aspectos étnicos demonstrados no Manifesto Antropofágico em momentos como: “*Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas*” ou como “*Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo.*” (ANDRADE, 1928) para os político-econômicos, em que o conflito entre modelos artísticos

⁴ Movimento de vanguarda dos anos 50 que influenciou a música, a poesia e as artes plásticas e cujos principais expoentes brasileiros foram Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Seu principal intuito era desconstruir uma abordagem mais tradicional da arte, que pressupõe a separação entre conteúdo e forma no fazer artístico.

⁵ Na Bossa Nova procura-se integrar melodia, harmonia, ritmo e contraponto na realização da obra, de maneira a não se permitir a prevalência de qualquer deles sobre os demais, o que tornaria a composição justificada somente pela existência do parâmetro posto em evidência. O intérprete, por sua vez, também se integrará na obra como um todo, seguindo o conceito de que ele existe em função de sua obra e não apesar dela. (CAMPOS, 1968)

importados e formas locais passa necessariamente a fazer parte das discussões sobre ideologias provocadas pela situação institucional do período pós Golpe Militar.

Favaretto (1979) ainda lembra que, tanto na experiência modernista quanto no movimento tropicalista, a inserção dos imperativos básicos da arte moderna deu-se pela devoração da tensão surgida entre os elementos locais e os importados, elaborando projetos de ruptura cultural. Essas duas escolas diferenciar-se-iam, porém, pela maneira e pela importância atribuída às técnicas de vanguarda. Assim, Favaretto (1979, p.50) reproduz que no caso oswaldiano: “*A relação entre a técnica e o material assumiu dimensões tão especiais a ponto de impedir generalizações, como a que reduz o tropicalismo a uma simples adaptação da teoria antropofágica à situação cultural dos anos 60*”.

Para entender quais as posturas de determinados segmentos culturais que provocavam as tensões instaladas no ambiente da música brasileira entre ao produto interno e o externo, é interessante estudar as análises de Suely Rolnik (1998) sobre a antropofagia. Segundo a autora, haveria correntes identificáveis quanto ao seu modo de construção e/ou apropriação da cultura, ou, em suas palavras, “*muitas são as estratégias do desejo face à mistura.*” (ROLNIK, 1998, p.3). Neste trabalho, serão estudadas três destas correntes. A primeira trata de um segmento social que a autora chama de “elite fundadora”, que diferentemente de outros países da América, como os EUA, prefere marcar seus interesses pela persistência de sua condição de “europeia” e, por isso, essa elite não investiria na construção de um “em casa” no Brasil. Assim, ela explica:

A tendência que se mantém hegemônica desde então é a de consumir cultura européia, cartografias de sentido que, além de terem sido produzidas no contexto de uma experiência de não mistura, são desencarnadas da experiência sensível, porque forjadas sob a égide do racionalismo. Ora, em seu transplante para o Brasil, tais cartografias culturais são consumidas a-criticamente sem levar em conta as necessidades de sentido que se colocam no novo contexto, o que as torna duplamente desencarnadas. Puros jogos arrogantes de erudição e inteligência resultando em repetições estéreis e num “em casa” deselegante, porque vazio de sentido e desvitalizado. (ROLNIK, 1998, p.3)

Num segundo plano estaria a cultura popular. Rolnik (1998) defende que este tipo de cultura seria construído totalmente à margem da cultura oficial local, que trata de desqualificá-la ou folclorizá-la, evitando, assim, qualquer perigo de ser contaminada por ela. A única relação possível entre elas seria na condição de “patrocinador paternalista”, figura que encobriria o fechamento defensivo da cultura dita “oficial” e permitiria livrar-se de uma

possível má-consciência. Assim, a cultura popular seria produzida, de forma que uma “*exposição forçada pela necessidade de constituir no novo país um território de existência, um ‘em casa’ feito da consistência do que é realmente vivido – uma questão de sobrevivência psíquica. O resultado é uma estética viçosa, irreverente e inventiva.*” (ROLNIK, 1998, p.4)

Por último, haveria uma terceira tradição, cuja tendência é proeminente entre estes dois campos. Nesse caso, Rolnik (1998) explica que a fronteira discriminatória que separa as tendências anteriores passa a parecer “borrada” e, assim, promove uma “contaminação geral” não só entre erudito e popular, nacional e internacional, mas também entre arcaico e moderno, rural e urbano, artesanal e tecnológico. Assim, a autora complementa:

[...] Ganha corpo um “em casa” que encarnaria toda a heterogeneidade dinâmica da consistência sensível de que é feita a subjetividade de qualquer brasileiro, a qual se cria e recria como efeito de uma mestiçagem infinita – nada a ver com uma identidade. O Movimento Antropofágico explicita esta posição, dando-lhe visibilidade retrospectiva, mas, sobretudo dignidade para afirmá-la no presente. (ROLNIK, 1998, p.5)

É justamente nessa atmosfera de questionamento de tradições de posturas como estas, ou até mesmo de relativização (que evoluiria para uma supressão) de uma hierarquia cultural no Brasil que a Tropicália irrompe. Um projeto de intervenção cultural e um modo de construção, ambos de ruptura. Sobre “Tropicália”, música símbolo do movimento, Favaretto (1979, p.55) afirma que: “*Em linguagem transparente, configura um painel histórico que resulta em metaforização do Brasil.* Não apenas esta canção, mas todo o movimento tropicalista passa a traçar uma situação contraditória que presentificaria as contradições do País, em que indiferencialmente convivem os traços mais arcaicos e os mais modernos. Portanto, indo ao encontro da ideia de Rolnik (1998) de “borragem” da fronteira que delimita e discrimina as aparentes contradições entre as formas de cultura. Provoca assim, uma mistura não apenas entre o arcaico e moderno, mas também entre popular e erudito, internacional/nacional, etc.

Como semelhança entre os períodos, podemos destacar, segundo Diniz (2007), que o tropicalismo vivenciara o desejo antropofágico preconizado por Oswald de Andrade de maneira radical:

Ao mesmo tempo, por mais paradoxal que pareça, o tropicalismo representa a quitação de contas com o alto modernismo, a rasura com a contribuição milionária de todos os acertos e erros de Mário e Oswald de Andrade, o esgotamento do projeto modernista e o início de outro momento da arte brasileira, em sintonia com as grandes transformações políticas, sociais e culturais do ocidente. (DINIZ, 2007, p.2)

A antropofagia tropicalista parece afastar-se do que a autora toma por “baixa antropofagia”⁶, segundo ela a prática antropofágica “própria da fórmula tupi” e que “insere-se na tradição desencarnada da elite brasileira”:

Não responde às urgências de criação de sentido colocadas pelo corpo em sua experiência coletiva, o que implica na negação da alteridade a qual encontra na escravatura sua máxima expressão [...] partiria do reconhecimento do outro em sua “diferença virtuosa”. Esvazia-se de seu conteúdo ético e torna-se perversa: trata-se aqui de reificar o outro que, esvaziado de sua singularidade, será instrumentalizado a serviço dos interesses de quem o incorpora. É preciso lembrar que esta marca histórica escravocrata encontra-se inscrita na subjetividade de todo brasileiro”. (ROLNIK, 1998, p.12)

Ao contrário, parece aproximar-se do que pensa Glauber Rocha (1996) sobre “*aceitação e ascensão do subdesenvolvimento*”, onde não haveria mais medo de afrontar a realidade brasileira. Segundo Glauber - que reconhecia a mesma figura de Rolnik de “patrocinador paternalista”, no entanto, referindo-se primordialmente ao cinema - o tropicalismo e a descoberta antropofágica foram revelações que provocaram a consciência e uma atitude diante da cultura colonial que não é de mera rejeição à cultura ocidental:

Aceitamos a ricezione (recepção) integral, a ingestão dos métodos fundamentais de uma cultura completa e complexa, mas também a transformação mediante os nostros succhi (nossos sucos) e através da utilização e elaboração da política correta. (GLAUBER, 1996, p.119)

2.2 A Antropofagia como método dos tropicalistas

⁶ Termo analisado por Suely já rejeitado no próprio manifesto de Oswald, quando esse diz “*A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos*”.

A tendência revela que a expansão dos movimentos internacionais se processa majoritariamente dos países mais desenvolvidos para os menos desenvolvidos, o que significa que estes seriam usualmente receptores de uma cultura de importação. Augusto de Campos (1968, p.48), por sua vez, escreve:

Esse processo pode ser revertido, na medida em que países menos desenvolvidos consigam antropofagicamente – como dizia Oswald de Andrade – deglutir a superior tecnologia dos supra desenvolvidos e devolver-lhes novos produtos acabados, condimentados por sua própria e diferente cultura.

Rolnik (1998) chama atenção para um “desmanchamento”, já nos anos 20, da divisão do mundo entre “colonizados” e “colonizadores”. Essa desconstrução naquela época mal começava a se esboçar, mas nos dias de hoje, entendidos como era do neoliberalismo e globalização, essas denominações não caberiam mais. A autora explica que os pares que definiam o conflito político na modernidade se embaralharam: *“Já não se trata mais de uma soberania do tipo colonial: a potência hegemônica não enfrenta mais seu outro, não há mais exterioridade, pois ela estende progressivamente suas fronteiras até abarcar o conjunto.”* (ROLNIK, 1998, p.7).

Nos anos sessenta, entendemos como um período diacronicamente intermediário em relação aos anos 20 e a atualidade. Nesse período, é preciso destacar que o método reformulado e adotado pelos tropicalistas foi descrito pela crítica e por eles próprios como neo-anthropófago. A teoria e a prática da devoração, premissa simbólica da antropofagia, foi constituída em estratégia primordial do trabalho de rediscussão da produção cultural, adotado pela intelectualidade dos anos 60 e grande parte dos artistas:

A ideia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos comendo os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra atitude defensiva dos nacionalistas encontravam aqui uma formulação sucinta e exaustiva. [...] Claro que passamos a aplicá-la com largueza e intensidade, mas não sem cuidado. Nunca perdemos de vista. Nem eu nem Gil, as diferenças entre a experiência modernista dos anos 20 e nossos embates televisivos e fonomecânicos dos anos 60. (VELOSO, 1997, p. 248)

Havia uma atmosfera de polarizações ideológicas, que oscilava entre a defesa ferrenha das raízes nacionais e da importação cultural⁷. Diante disso, a ideia de devoração foi retomada como ferramenta de relativização dessas posições.

Oswald de Andrade, sendo um grande escritor construtivista, foi também um profeta da nova esquerda e da arte pop: ele não poderia deixar de interessar aos criadores que eram jovens nos anos 60. Esse “antropófago indigesto”, que a cultura brasileira de superação do messianismo patriarcal por um matriarcado primal e moderno, tornou-se para nós um grande pai. (VELOSO, 1997, p.257)

Calado (1995) explica que Caetano encontrou em Oswald não apenas o deboche e a irreverência, mas também um exemplo de como enfrentar os processos de estagnação e o clima de seriedade que tinham se instalado em certos setores da música brasileira. Calado (1995, p.123) exprime que “*A bossa nova se institucionalizara e já era tempo de procurar algo que permitisse à música brasileira respirar novamente ares de liberdade [...] criar ‘uma linguagem mais cruel, mais realista em relação ao homem’, concordava Gil*”. Assim, a ideia explorada por ambos os compositores, mesmo antes do contato com a teoria oswaldiana, foi de postar-se antropofagicamente perante os elementos culturais estrangeiros, ou, como Veloso (1997, p.247) afirma:

Assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidades locais ineludíveis que dariam ao produto um caráter autônomo e lhe confeririam, em princípio, a possibilidade de passar por sua vez, num confronto internacional, como produto de exportação.

Favaretto (1979) explica que a característica que o tropicalismo reteria do primitivismo antropofágico seria mais sua concepção cultural sincrética⁸. Caetano Veloso (1997) aponta que a melhor palavra para se entender a Tropicália é sincretismo.

⁷ Ideias melhor representadas quando pensamos que de um lado haviam os defensores da MPB e do outro a Jovem Guarda e seus seguidores.

⁸ A palavra é originada do grego e significa sistema que consiste em respeito e conciliação dos princípios de diferentes doutrinas ou filosofias.

Quanto ao processo de pesquisa de técnicas de expressão da Tropicália, surgiram elementos como o humor corrosivo e a atitude anárquica com relação aos valores burgueses. Essa seria uma tendência de maior força na Tropicália do que a dimensão etnográfica do movimento e a sua tendência em conciliar culturas em estado de conflito (FAVARETTO, 1979). O autor ainda ressalta que desse primitivismo, entendido como neo-canibalismo, compõe-se o que ele define como “universo sincrético”: um cosmos que se apresentaria sob forma de um presente contraditório, “grotescamente monumentalizado, uma hipérbole distanciada de qualquer origem”:

Provoca, assim, o nascimento de uma visão estranhada das manifestações culturais, que desrealiza as versões correntes dos fatos, exigindo a renovação da sensibilidade e das formas de compreensão. A “escala” tropicalista, fruto da “contemporânea expressão do mundo”, faz explodir o universo monolítico erigido em “realidade brasileira” pelas interpretações nacionalistas do fenômeno do encontro cultural. (FAVARETTO, 1979, p.26)

Esse desejo de que o encontro cultural, não apenas na música, mas também na poesia e no teatro produzisse formas culturais com potência para concorrer no mesmo patamar que os elementos estrangeiros no mercado internacional explica o porquê do encontro dos tropicalistas com o rock’n roll. Estilo cujos representantes reconhecidos por Gil e incorporados ao movimento seriam os Mutantes.

Antes de explicar onde o grupo se encontra na problemática antropofágica, serão desenvolvidos outros conceitos que auxiliam na discussão. Assim, outros três conceitos serão desenvolvidos para esta pesquisa sobre os Mutantes: o de *mestiçagem*, o de *identidades diaspóricas* e o de *bricolagem*.

2.3 Mestiçagem

“Mestiçagem” é um conceito desenvolvido por Jesus Martín-Barbero⁹ para a análise daquilo a que chama de *verdade cultural* dos países latinos: sua mestiçagem. Não meramente como fenômeno racial, mas também como:

⁹ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. Da UFRJ, 1987a, p.10 *apud* ESCOSTEGUY, Ana Carolina D., 2001, p. 155.

[...] trama contemporânea de modernidade e descontinuidades culturais, de formações sociais e estruturas de sentimento, de memórias e imaginários que remexem o indígena, com o rural, o rural com o urbano, o folclore com o popular e o popular com o massivo. (Martín Barbero, 1987 apud Escosteguy, 2001, p.155)

Ana Carolina Escosteguy (2001) explica que para Barbero a identidade cultural latino-americana é basicamente uma mistura, uma mestiçagem. O conceito não seria restrito à nossa diversidade étnica, mas a uma “*trama entre modernidades e descontinuidades, de memórias e imaginários que misturam o rural com o urbano, o popular com o massivo*” (ESCOSTEGUY, 2001, p.160). Na mestiçagem, as culturas rurais urbanas, raciais, locais, regionais, nacionais e transnacionais interagiriam entre si. Quanto ao impacto da cultura massiva, tanto local quanto a advinda de outros continentes, mesmo integrando todo esse conjunto, não ocasionaria a descaracterização da mestiçagem que, pelo contrário, produziria uma mistura singular.

A autora retoma esse conceito para explicar como os processos políticos e sociais na América Latina a partir dos anos 60 e 70 passaram a romper com certos dualismos, como rural/urbano; popular/erudito; Europa-Estados Unidos/América Latina; universal/local etc. Assim, seria possível identificar um sentido contraditório, heterogêneo e descontínuo para a modernidade latino-americana. Ela explica que a posição de Martín-Barbero seria extremamente crítica à ideia de uma essência, uma “pureza” do ser latino. Sua ideia de identidade cultural seria importante para debater as transformações dos valores sociais que compõem a América do Sul e para explorar os tecidos sociais que a compõem. “*Desprende-se, de tal reflexão, uma proposta que destaca a natureza negociadora da formação histórica da identidade cultural latino-americana*” (ESCOSTEGUY, 2001, p.159). Não parece ter sido outra coisa que fizeram os Mutantes nos anos 60.

2.4 Identidades Diaspóricas

Além do conceito de mestiçagem, parece-nos relevante apresentar o conceito de *identidade como diáspora*, estudado por Stuart Hall¹⁰. Antes de discuti-lo, é interessante apresentar alguns fenômenos sob os quais as identidades diaspóricas estão assentadas.

¹⁰ HALL, Stuart, Culture, community, nation. *Cultural Studies*, London, v.7, 1993b apud ESCOSTEGUY, Ana Carolina D., 2001.

Ao se referir às ideias de Hall em diversos momentos de sua obra, Escosteguy (2001) explicita alguns fenômenos ligados ao cenário político-econômico dos anos 60 e 70, época em que a Tropicália se desenvolvia. A autora explica que apesar de as formas de organização político-econômicas ainda serem fortemente representadas pela ideia de Estados Nacionais assistimos neste período ao que Stuart Hall¹¹ descreve como sendo a erosão da ideia de identidade nacional ligada genuinamente ao estado nação (entenda-se no contexto europeu). Com o enfraquecimento da ideia de organização política, a relação entre identidade cultural nacional e Estado-nação passou a ser diferente, este estado não tem mais a mesma força enquanto delimitador físico da cultura. Assim, para Hall (1991), a criação de uma identidade nacional estaria relacionada a um processo que ele identifica como sendo necessário de ser entendido pelo conceito de “Identidade como Diáspora”.

Diáspora de identidades seria, então, a ideia sintetizada da nova configuração que as identidades culturais assumem hoje. A identidade cultural deixa de ser um ponto estável de referência no tempo e no espaço, algo fortemente ligado à noção de “etnicidade”, localizada num lugar, numa história específica e passa a ser tensionada e modificada pelo desenvolvimento de relações transnacionais e pelo processo de valorização das culturas regionais. Segundo Hall, dois traços marcariam esse processo: movimentos por autonomia regional e nacional de grupos cujas identidades foram suprimidas por Estados nacionais mais fortes (como ocorreu na URSS), ou então pelo crescimento de culturas que se viram ameaçadas por movimentações de suas próprias periferias. O processo de criação das identidades parece ter levado à construção de formas etnicamente “fechadas”, revelando uma concepção essencialista de identidade nacional. No caso de países como o Brasil, o caso parece melhor situado quando Hall afirma:

Mas a história dos estados nacionais do Ocidente nunca foi desse tipo etnicamente puro. Eles são, sem exceção, etnicamente híbridos – o produto de conquistas, absorções de um povo por outro. [...] Esse hibridismo do Estado-nação moderno está hoje, na presente fase de globalização, sendo composta por uma das maiores, compulsórias e voluntárias, migrações de massa dos últimos tempos. Portanto, um após o outro, os estados nacionais ocidentais, já incontestavelmente diaspORIZADOS, estão tornando-se inextricavelmente “multiculturais”. [...] (Hall, 1993 apud Escosteguy, 2001 p. 146)

¹¹ HALL, Stuart, Culture, community, nation. *Cultural Studies*, London, v.7, 1993b apud ESCOSTEGUY, Ana Carolina D., 2001, p. 146.

Hall parece identificar no debate sobre identidades, um processo inerente a duas matrizes: uma do “*essencialismo*” e outra de “*construção social*”. A primeira diz respeito a compreender um grupo ou comunidade através de uma categoria inerente e inata aos mesmos, e a outra posição, por atribuir a sua presença como produto de um meio social. Escoteguy (2001, p.150) descreve a identidade como “*um espaço onde um conjunto de novos discursos teóricos se interseccionam e onde um novo grupo de práticas culturais emerge*”.

Assim, entendemos os “*movimentos particulares de negociação de sentidos*” que incorporariam “*imagens*” de uma cultura de massa global, porém com rastros de uma outra identidade, lastreada numa outra história. Um regime cultural que viveria através da diferença. Atenta para um princípio não restrito aos anos 60, mas à contemporaneidade como um todo: o reconhecimento da diversidade cultural como elemento imperativo, apontando o risco de tentar firmar-se adotando versões “*fechadas*” de cultura e pela recusa engajar-se na problemática de conviver com o princípio da diferença. Para tanto, sugere um posicionamento “*às margens*” para, a partir dessa ótica, “*reconhecer um modo de existência que não se deixe classificar como simplesmente de assimilação cultural*”. (ESCOSTEGUY, 2001, p.148)

2.5 Bricolagem

O conceito de bricolagem, ou *bricolage* no original francês, foi desenvolvido pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss na obra *O Pensamento Selvagem* (2009), como parte de sua explicação para uma dada forma de pensar: o pensamento mágico. Na verdade este conceito aproximar-se-ia mais de uma metáfora.

A síntese prática da ideia de bricolagem seria a realização de trabalhos usando meios que denunciam a inexistência de um planejamento preconcebido e distancia-se das normas e processos usualmente adotados pela técnica. Segundo Lévi Strauss (1962), a fórmula que poderia explicar o conceito de bricolagem é aquela onde os materiais que pressupõem os antigos fins, passam a desempenhar o papel de novos meios.

O *bricoleur* (sujeito do processo) agiria diferentemente de um engenheiro, mas não seria seu exato oposto. Ao executar as suas tarefas, o *bricoleur* não as subordina à posse de matérias primas e utensílios. Trabalha com “*meios-limites*”, ou seja:

[...] um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular, mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores. (LÉVI-STRAUSS, 1962, p.33)

Há várias diferenças entre os métodos de um engenheiro e de um *bricoleur*, cabe citar algumas. O cientista é aquele que “interroga o universo” enquanto o *bricoleur* voltar-se-ia para um conjunto de resíduos de obras humanas (um subconjunto da cultura). Outra diferença é que, diante das limitações que apontam para um determinado estado da civilização, o engenheiro busca se colocar “além”, enquanto o *bricoleur* se colocaria “aquém”, ou como explica Lévi-Strauss (1962, p.35): “*o primeiro opera através de conceitos e o segundo através de signos*”. O signo seria o elemento intermediário entre a simples imagem e o conceito. Lévi-Strauss (1962) explica que a diferença entre ambos seria a de que o conceito “se pretende integralmente transparente em relação à realidade” enquanto que o signo aceitaria, exigira mesmo que certa dose de humanidade seja incorporada ao real.

Em tempo, o conteúdo poético do *bricoleur* pode ser identificado no fato de que ele não comunica apenas com seus elementos, mas através deles, evidenciando através das escolhas e decisões diante de um conjunto limitado, alguns detalhes da vida de seu autor. Ou como descreve Lévi-Strauss (1962, p.37) “*Sem jamais completar seu projeto, o bricoleur sempre coloca nele alguma coisa de si*”.

A reflexão mítica, segundo o autor, também apareceria como uma forma intelectual de *bricolage*: o *bricoleuse*, o próprio pensamento mítico. Assim como ao *bricolage* no plano prático, partiria para a elaboração de conjuntos estruturados não diretamente com outros conjuntos estruturados¹², mas utilizando resíduos de fragmentos e fatos: *testemunhos fósseis da história de um indivíduo ou de uma sociedade*. (Lévi-Strauss, 1962, p.37).

2.6 Onde os Mutantes se inserem na problemática

Os Mutantes detinham muito potencial para o processo antropofágico. Dominavam eximamente a técnica estrangeira, a linguagem pop universal, eram multi-instrumentalistas e

¹² O pensamento mítico edifica conjuntos estruturados através de um conjunto estruturado que é a linguagem; mas não é no nível da estrutura que ele se apodera dela, pois constrói “seus palácios ideológicos” com os restos de um discurso social antigo.

tinham um irmão inventor nato. Além disso, passada a relativa reclusão inicial quanto à MPB, pareciam dispostos a utilizar quase tudo o que era oferecido como experimento artístico, sem um escala muito nítida de preferências. De fato, completavam plenamente os requisitos para o ritual da devoração:

[...] a força da Antropofagia é justamente a afirmação irreverente da mistura que não respeita qualquer espécie de hierarquia cultural *a priori*, já que para este modo de produção de cultura todos os repertórios são potencialmente equivalentes enquanto fornecedores de recursos para produzir sentido, e é só isto o que conta. (ROLNIK, 1998, p.6)

Além disso, tratava-se de um grupo, não de apenas um único artista. O que permitia uma ramificação maior das influências. Os Mutantes incorporavam elementos territorialmente distantes, como se tivessem vivendo nos ambiente onde o rock se desenvolvia mais plenamente. Mas como conseguiriam tal desenvolvimento? Talvez fique mais claro quando pensamos *diáspora de identidades*: o rock, um subproduto do blues norte-americano se universalizava e passava a influenciar a cultura local suportado pela sua grande difusão no rádio e na televisão. O mesmo fenômeno explica o contato do grupo com a música erudita, que é de origem europeia. Além disso, vestiam-se e portavam-se como artistas da música pop inglesa e americana, ao mesmo tempo em que gravaram músicas com ritmos latinos, por exemplo, com influência da música cubana (conferidas em *Cantor de Mambo*). Portanto, a ideia de cultura como algo ligado a uma “etnicidade brasileira” não fazia sentido para entender seu legado. Nascia no lugar a ideia de *identidade brasileira* com potencial para ser comunicada universalmente.

O grupo desenvolveu sua postura “às margens”, ultrapassando a fase de aprendizado e de reprodutores de músicas estrangeiras, como sugere Escosteguy (2001). Assim, não mais empregavam a *assimilação*, mas sim o processamento de discontinuidades e de diferenças locais produzindo um legado artisticamente sincrético.

Como explicava Rolnik (1998), a fronteira discriminatória entre o popular e o erudito passa a ser borrada. Apesar dos elementos populares e eruditos, ou os arcaicos e modernos poderem ser identificáveis na obra do grupo, eles não são hierarquizados. Não há valorização maior para um ou outro, eles são empregados com a mesma naturalidade. Mesmo a irreverência é aplicada em ambos os temas com tratamentos semelhantes.

A *mestiçagem* é identificável, não como ideia de diversidade étnica, até porque o trio era paulista, mas como reconhecimento de como certos dualismos são forçosos e não necessariamente excludentes. A mestiçagem compõe uma trama de memórias, fragmentos históricos, formações sociais e estruturas de sentido que relativizam os dualismos latinos. Musicalmente falando, com o tropicalismo e os Mutantes, esses dualismos são então convidados a elaborar painéis onde convivem como uma trama desierarquizada, onde vemos o rural/urbano; popular/erudito; Europa-Estados Unidos/América Latina; universal/local sendo colocados lado a lado na elaboração de obras que passavam longe de uma forma fechada de cultura nativa. O rural/urbano, por exemplo, surgem em músicas como *2001*, com a viola e os maneirismos rurais convivendo com a guitarra, o baixo e a bateria, instrumento estrangeiros, além da letra que fala sobre computadores e astronautas.

Quanto à metáfora da bricolagem de Lévi-Strauss, um primeiro pensamento talvez indique que o “conceito” é aplicável à figura de Cláudio César¹³. No entanto, é importante ressaltar que Cláudio César, se compusesse um legítimo exemplo de *bricoleur*, ele sê-lo-ia na fase inicial da sua carreira, quando a partir de outros equipamentos - muitas vezes não destinados à música - elabora instrumentos novos. Neste caso se verifica a “fórmula” da bricagem, em que os antigos fins se tornam os novos meios. Além disso, Cláudio trabalhava mais com signos (trabalhava com a “humanidade” no real) do que com conceitos (pretensamente transparentes à realidade). Seus métodos diferenciam-se muito das formas empregadas em larga escala pela indústria de instrumentos que se consolidava nos anos 60. Além disso, seus instrumentos diziam muito sobre sua personalidade. No mínimo, alguém apaixonado por ficção científica. No entanto, é preciso fazer a ressalva de que Cláudio César, a partir de certo ponto, é mais identificável com um engenheiro ou empresário, contando com projetos elaborados, matéria-prima, fórmulas prontas e produção em série.

É interessante ainda analisar o exercício intelectual da bricolagem: o *bricoleuse*. A análise de uma canção como *Bat Macumba*, ou *Dom Quixote* que, enquanto obras artísticas, soam como conjuntos estruturados. Quando compostas, porém não se relacionam diretamente com outros conjuntos estruturados, mas sim utilizam resíduos de fragmentos e fatos. No caso de *Dom Quixote*, a obra de Miguel de Cervantes, picotada em versos que misturam o tema clássico com elementos modernos (chiclete, jornais, TV). Ali estão os “testemunhos fósseis

¹³ Cláudio César Dias Baptista é irmão mais velho de Sérgio e Arnaldo. Desenvolveu grande capacidade de inventar instrumentos musicais e era um grande fornecedor destes instrumentos aos Mutantes. Por sua importante contribuição com o grupo, inventando efeitos peculiares para as canções, será estudado nos capítulos posteriores.

da história de um indivíduo”, no caso, o autor do livro original, ou seus personagens fictícios. No entanto, não há uma relação entre componentes estruturados, há fragmentação.

Na situação de Bat Macumba, há elementos como instrumentos, ritmos e temas africanos milenares, alguns também picotados ou subentendidos. São mesclados com elementos modernos, como a guitarra, o baixo e a bateria, e outros elementos subjetivos: Batman, ou o “iê iê iê”. Neste caso, verifica-se um diálogo de “testemunhos fósseis da história de uma sociedade”, aqui a africana antiga com a sociedade moderna.

As duas canções ainda invertem a lógica entre sincronismo e diacronismo. Ambas sincronizam elementos muito distantes diacronicamente. O pensamento mítico, chamado de *bricoleuse*, elabora estruturas reorganizando os fatos ou os resíduos dos fatos. Esse parece um processo visível em todo tropicalismo, como explica Favaretto (1979, p.56): “*Com uma operação de bricolagem, o Brasil emerge da montagem sincrônica de fatos, eventos, citações, jargões e emblemas, resíduos, fragmentos*”. Trata-se da técnica escolhida pelos tropicalistas para a retomada da linha evolutiva da música no Brasil.

3 Situação do Brasil e do mundo na época dos Mutantes

Neste capítulo, será analisado o momento histórico brasileiro e o ambiente cultural onde os Mutantes desenvolveram sua obra. Primeiramente um levantamento da situação política instaurada no Brasil. Em segundo, serão analisadas as principais expressões artísticas brasileiras: no cinema, nas artes e na música.

Dentro do ambiente musical, serão explicadas as manifestações culturais vigentes, tais como: os festivais, a MPB, A Jovem Guarda e a Tropicália. Ainda serão revistas as principais expressões internacionais, a música de massa e o experimentalismo.

3.1 Situação no Brasil

Em 31 de março de 1964 ocorreu no Brasil o golpe que resultou no afastamento do Presidente da República João Goulart, assumindo o controle uma junta militar que outorgaria o Ato Institucional nº 1 (AI-1) e indicaria o marechal Humberto de Alencar Castello Branco para a Presidência da República. Segundo os historiadores Vicentino e Dorigo (1997), o golpe teve apoio de quase todas as unidades militares e dos governadores de grandes estados, como Ademar de Barros, em São Paulo, Carlos Lacerda, no Rio de Janeiro e Magalhães Pinto, em Minas Gerais. Os principais líderes sindicais foram presos, dificultado a articulação de uma resistência ao golpe. Em 1965, as eleições estaduais ocorreram “normalmente”, o que ajudou a manter o clima de liberdade nesta etapa inicial. Castello Branco ordena com sucesso um basta nas torturas, porém promove cassação de mandatos e suspensão de direitos. Na economia, promove a política do arrocho salarial, conseguindo estancar a inflação e estabilizar o ambiente, abrindo caminhos para um grande desenvolvimento econômico. O preço pago, no entanto, foram sacrifícios impostos aos trabalhadores brasileiros.

Na política, o governo de Castello Branco sofre rápida deterioração, perdendo apoios importantes como o do governador Carlos Lacerda, insatisfeito com a política econômica. Os políticos ligados ao regime sofreram sucessivas derrotas nas eleições para governador e prefeito, com a vitória de membros de oposição. Esses fatos levaram a um endurecimento do regime e ao aumento das medidas autoritárias para contenção dos setores de oposição. É a

partir desse momento que a chamada “linha dura” representada pelo então ministro da Guerra, Artur da Costa e Silva amplia seus espaços no governo. O Ato Institucional nº 2 foi considerado uma vitória do grupo liderado por Costa e Silva. O novo Ato ampliava os poderes do Executivo, dava direito ao presidente de decretar o recesso do Congresso Nacional, onde as eleições presidenciais passavam a ser indiretas. Os partidos políticos foram extintos, substituídos pelo bi-partidarismo entre ARENA (Aliança Renovadora Nacional) e o MDB (Movimento Democrático Brasileiro). O primeiro era constituído de políticos apoiadores do regime e o segundo por uma oposição consentida. (VICENTINO; DORIGO, 1997)

O AI-3, decretado em fevereiro de 1966, estende as eleições indiretas para governador e para os municípios considerados de “segurança nacional”, como as capitais de estados. O Congresso eleito em 1966 foi uma farsa, a casa foi fechada para ser aberta apenas em outubro, pelo AI-4, que aprovava a nova Constituição (sexta brasileira e quinta republicana). Castello Branco ficava cada vez mais envolvido com a linha dura. Em 1967, o general Artur da Costa e Silva é eleito presidente¹⁴. (VICENTINO; DORIGO, 1997).

De acordo com os supracitados historiadores, as manifestações começam a se multiplicar a partir de 1968. O ponto mais alto do movimento foi a “passeata dos 100 mil”¹⁵. Um congresso da UNE, realizado ainda em 1968 foi descoberto e 1240 líderes estudantis foram presos, enfraquecendo o movimento. Neste clima de contestação e violência repressiva é que ocorre a outorga, em dezembro de 1968, do mais violento de todos os Atos Institucionais - o AI-5 - que previa: fechamento de Legislativo pelo Presidente da República; suspensão dos direitos políticos e garantias constitucionais, intervenção federal em estados e municípios; a possibilidade de o presidente decretar estado de sítio sem autorização do Congresso. Enquanto os demais atos tinham prazo de validade, o AI-5 era de caráter permanente, sendo revogado apenas 11 anos depois. Era o fim de qualquer aparência democrática do Regime Militar. Após decretar o Ato, Costa e Silva sofre um derrame cerebral e é substituído por uma junta militar e depois por Emílio Garrastazu Médici, o mais violento dos presidentes militares. Como Vicentino e Dorigo explicam (1997, p.414): “[...] Médici

¹⁴ Houve tentativas frustradas de articulação contra o regime. No âmbito político, Juscelino Kubitschek, Carlos Lacerda¹⁴ e João Goulart articulam a Frente Ampla, que teve como resultado o exílios de Lacerda e de Juscelino. Entre as classes populares, os estudantes tiveram intensa participação, representados pela UNE (União Nacional dos Estudantes), mas sofreram muito com atos repressivos. Houve também fortes greves de trabalhadores, também reprimidas. (VICENTINO; DORIGO, 1997).

¹⁵ Ocorrida em 26 de junho de 1968, na cidade do Rio de Janeiro, organizada pelo movimento estudantil e que contou com a participação de artistas, intelectuais e outros setores da sociedade brasileira. Entre os participantes da passeata estavam alguns membros da Tropicália, como Gilberto Gil e Caetano Veloso. Outros artistas que participaram foram Chico Buarque, Nara Leão, Nana Caymmi, Cacá Diegues, Clarice Lispector, Grande Otelo e Edu Lobo. (VICENTINO; DORIGO, 1997).

acabou governando o país com grande violência, tendo a repressão e a tortura atingido extremos durante seu mandato, além da censura aos meios de comunicação[...]”

Ao mesmo tempo da ascensão do governo militar, e seu autoritarismo recrudescente, desenvolvem-se várias expressões artísticas no Brasil que buscavam posições contrárias ao regime e que são historicamente importantes. Alguns artistas mais politizados, inclusive, se mobilizaram criticando o regime, sendo penalizados. Entre essas expressões está a Tropicália, que influenciaria artistas de outras áreas, como do teatro e do cinema. Como o objetivo do presente trabalho é analisar a obra de um grupo inserida em uma manifestação artística, serão analisadas as outras expressões que de alguma forma incidiram sobre a Tropicália e essa, por sua vez, nos Mutantes. Assim, serão revistas as principais expressões no cinema, no teatro e na música. Dentro da música será feita uma análise focada nos Festivais e na MPB, na Jovem Guarda e, por fim, na própria Tropicália. Além disso, serão revistas as expressões musicais internacionais que se destacavam no cenário musical brasileiro, a música de massa e o experimentalismo.

3.2 As expressões artísticas brasileiras no cinema

Seu marco inicial ocorreu em 1955 com Nelson Pereira dos Santos dirigindo “Rio, 40 Graus”. No entanto, é a partir dos anos 60 que o Cinema Novo ganha mais força e causa mais impacto internacional. Influenciado pelo neo-realismo italiano e pela *Nouvelle Vague* francesa, o movimento tinha como discurso “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. Glauber Rocha foi a principal figura desse movimento. Dirigiu filmes como *Barravento* (62), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (63), *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1968). Influenciaria muito a Tropicália e seria influenciado por ela. Caetano Veloso, por exemplo, se reconhece fortemente influenciado por Glauber, ainda que a recíproca não seja nos mesmos termos verdadeira.

Por isso, é importante não apenas salientar o impacto fortíssimo que tiveram os filmes de Glauber Rocha no modo de pensar de Caetano Veloso e em sua forma de conduzir a Tropicália a partir de seu nascimento, mas também identificar como o pensamento de Glauber apontava, no Cinema Novo, para uma tendência que tentaria ser seguida em outros eixos culturais. Para começar, justifico com a seguinte declaração:

Se o tropicalismo se deu em alguma medida a meus atos e minhas ideias, temos então que considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha; [...] à medida que o filme seguia em frente, as imagens de grande força que se sucediam, confirmavam a impressão de que aspectos inconscientes de nossa realidade estavam à beira de se revelar. (VELOSO, 1997 p.99)

Não apenas o filme *Terra em Transe* (67), mas *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (63) foram assistidos por Caetano Veloso, na ordem em que eram lançados. Em 1965, Glauber publica sua tese-manifesto “*Eztetyka da Fome*” que, entre outras questões, faz uma crítica da produção artística no Brasil e na América do Sul, apontando para a dificuldade dos latinos em elaborar uma arte que comunique fidedignamente sua realidade. Glauber afirma que o que nossa arte consegue é “*comunicar-se em termos quantitativos, provocando uma série de equívocos que não terminam nos limites da arte, mas contamina, sobretudo, o terreno geral político*” (GLAUBER, 1965).

Sobre a experiência de assistir *Terra em Transe* Caetano Veloso (1997, p.25) descreve que “*estava excitado para examinar os fenômenos íntimos [do filme] e antever-lhe as consequências*” e, de uma forma mais definitiva, demonstra referindo-se à experiência com o filme dizendo que “*nada do que veio chamar-se “tropicalismo” teria tido lugar sem esse momento traumático.*” (VELOSO, 1997, p.25)

Não caberia aqui identificar todos os momentos onde a complexa obra tropicalista e a obra do Cinema Novo se identificariam esteticamente, mas, sim, procurar em qual momento as ideologias convergem num diálogo que permitiu a cada um a transformação dos seus nichos culturais. Tanto Glauber quanto Gil e Caetano parecem entender a necessidade do uso da violência, enquanto recurso artístico, visando a “*anulação das respostas anteriores no esforço de partir do zero para uma reconstrução*”. (FAVARETTO, 1979, p.22). Na própria *Eztetyka da Fome*, Glauber anuncia essa tendência.

[...]Essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, como também não diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador. O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação, mas um amor de ação e transformação. (GLAUBER, 1965)

É interessante registrar que o nascimento dos Mutantes para o mundo da música, independentemente da carga política de suas composições ser proposital ou não; ou de ser oriunda de outras fontes, pode ser entendido como de violência, tanto estética quanto politicamente, com um tom de verdadeira ruptura. Segundo Mello (2003), Gil convida os Mutantes para tocarem *Domingo no Parque* utilizando guitarra elétrica, no III Festival da Música Popular da Record, uma verdadeiro escândalo para a época, visto que uma marcha que popularizou-se como “marcha contra as guitarras elétricas” havia sido promovida pouco tempo antes, com um nome de caráter fortemente político: “Frente Única – Música Popular Brasileira”¹⁶.

É importante que fique claro que Caetano orientou a proposta revolucionária da Tropicália sob influência do Cinema Novo, um movimento de extrema violência estética e de uma fortíssima carga política, que inclusive levaria Glauber à condição de exilado. Portanto, não foi por acaso que o próprio Glauber viria a saudar a Tropicália: “*Glauber, coerentemente exultou com Tropicália. Ele claramente reconhecia as identificações com Terra em Transe*” (VELOSO, 1997, p.189)

Mais importante do que isso, é o registro reflexivo que Veloso fez sob a gravação de “Tropicália”, música que abriria o disco:

Basta que se diga por agora que essa canção sem nome justificou para mim a existência do disco, do movimento e de minha considerável dedicação à profissão que ainda me parecia provisória: era o mais perto que eu pudera chegar do que foi sugerido por Terra em Transe. (VELOSO, 1997, P. 87)

Essa música anuncia praticamente tudo o que a Tropicália representaria. Não apenas isso, mas “Tropicália” já atenta para uma tendência que Escosteguy e Martín Barbero indicam como constante na América Latina, a partir dos anos 70: Não apenas o reconhecimento de dualismos, mas de nossa própria “*mestiçagem*” e de nossas “*descontinuidades culturais*”. Assim, Caetano justapõe elementos polarizáveis ou cronologicamente separados¹⁷, seja na letra, seja no ritmo ou, como explica Favaretto (1979, p.57), nos instrumentos utilizados¹⁸.

¹⁶ *Frente Única*. Nome adotado pelo Partido Republicano Paulista e pelo Partido Democrático de São Paulo, que haviam apoiado a Revolução de 1930 e que se uniram, em fevereiro de 1932, para exigir o fim da ditadura do "Governo Provisório" e uma nova Constituição.

¹⁷ Esse é um método adotado pelo próprio Glauber em Terra em Transe. Como expõem um conquistador e um padre jesuíta perambulando pela praia de Eldorado, (um país hipotético que se identifica fortemente com o Brasil) em Terra em Transe.

¹⁸ Arranjo de Júlio Medaglia é extremamente funcional, pois foi criado em continuidade com a letra (não apenas como argumento enfático). Utilizaram-se instrumentos para aproximar-se dos ritmos primitivos. A uma leitura que parodia a carta

Essa composição anuncia o princípio antropofágico pelo qual a obra deverá oscilar e, de fato, oscila nas canções subsequentes do movimento tropicalista. A máxima “Não fomos colonizados. Fizemos foi Carnaval” de Oswald parece estar ali, ainda que “organizado e orientado”. Bem como o choque entre “Arcaico/Moderno” identificável na aproximação do artificialismo de Brasília (monumento de papel crepom e prata) com a carnavalização. Caetano parece ter compreendido em Glauber o potencial para a exploração das descontinuidades da cultura brasileira e latina, não propriamente posicionando-se em oposição a elas.

Portanto, acredito que Glauber Rocha abria caminhos e influenciava outros artistas, tentando comunicar uma arte com discurso legítimo. Aparenta ter enxergado, nesse momento, na própria busca e nas próprias indefinições e contradições uma forma de produzir uma arte culturalmente honesta com a cultura local e com potencial para exportação.

Em um outro manifesto publicado em 71 e chamado de *Eztetyka do Sonho* (ROCHA, 1971), Glauber já reconhece a semente revolucionária brasileira dos anos 60¹⁹ e parece traçar uma análise do momento, projetando uma fórmula para a continuidade do processo revolucionário cultural nos anos 70. Isso soa evidente quando Glauber (1971) reflete que no momento em que os revolucionários “desligados da razão burguesa” encontrarem-se com as “estruturas mais significativas desta cultura popular”,²⁰ então teríamos uma primeira configuração de um novo significado revolucionário.

É importante ressaltar que Caetano, muito influenciado por Glauber, seria responsável por parcerias de sucesso com os Mutantes, em músicas como Baby, Bat Macumba e Panis et Circenses. Como será desenvolvido no capítulo de análises, estas músicas contêm trechos do seu conteúdo em comum com outras músicas de Caetano, como Alegria, Alegria e Tropicália, que por sua vez foram compostas inspiradas nos filmes de Glauber. Há, portanto, elementos em comum, entre o cineasta, o cantor e o grupo.

de Caminha dizendo “Quando Pero Vaz de Caminha descobriu que as terras brasileiras eram férteis e verdejantes, escreveu uma carta ao Rei: tudo o que nela se planta, tudo cresce e floresce. E o Gauss da época gravou...” (FAVARETTO, 1979)

¹⁹ De fato Glauber diz que Arte revolucionária havia sido a palavra de ordem no Terceiro Mundo durante os anos 60 e continuaria a ser na década seguinte. (ROCHA, 1971)

²⁰ Segundo Glauber, cultura popular não é o que se chamaria tecnicamente de folclore, mas a linguagem popular de permanente rebelião histórica. (ROCHA, 1971)

3.3 No Teatro

Há pelo menos dois grupos teatrais de grande importância nos anos 60 no Brasil e que desenvolveram - cada um a sua maneira - uma postura crítica em relação ao Regime Militar e as tendências estéticas da época: O teatro de Arena e o teatro Oficina, sendo que o segundo seria particularmente importante para o Tropicalismo.

Fundado em 1953, O Teatro de Arena tornou-se um grande disseminador da dramaturgia nacional e, a partir dos anos 60, passa a aglutinar um expressivo contingente de artistas comprometidos com o teatro político e social. Entre seus principais dramaturgos estão José Renato Pécora, Augusto Boal²¹ e Gianfrancesco Guarnieri²². Em 1967, um de seus sucessos, centrado na Inconfidência Mineira, eleva Tiradentes à condição de “mártir” da luta contra a opressão. Por buscar uma estética de contestação política mais organizada, chocou-se com a proposta do Teatro Oficina, que, no mesmo ano, estava em cartaz com a encenação de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, peça carnavalesca e antropofágica.

O Teatro Oficina foi criado em 1958 e, a partir da década 60, absorveu muito da experiência cênica internacional. Segundo Calado (1995). É justamente o *Rei da Vela* – peça teatral escrita por Oswald de Andrade e dirigida por Zé Celso e apresentada pelo Teatro Oficina – que iria proporcionar o primeiro contato do mentor da Tropicália, Caetano Veloso, com as ideias do Manifesto Antropófago, uma semana depois de Caetano compor “Tropicália”:

Aquela peça [*o Rei da Vela*] mais moderna do que tudo o que se escreveu no teatro brasileiro depois dela – com sua visão erotizada da política, sua linguagem não linear, seu enfoque bruto de signos que falam por si na revelação de conteúdos-tabus da realidade brasileira -, parecia ter ficado reprimida pelas forças opressivas da sociedade brasileira – e de sua intelligentsia – à espera de nossa geração. (VELOSO, 1997, p. 245)

É a partir deste momento também que o tropicalismo é oficialmente lançado. Um dos que discorrem sobre esse momento é Calado (1995, p.121):

²¹ Publicou um “Manifesto Antitropicalista” na I Feira Paulista de Opinião, em 68, em que rejeita ferozmente o Tropicalismo em cinco itens que apontam supostas contradições no movimento.

²² Autor da famosa peça “Eles não Usam Black-Tie”, peça de cunho sócio-político que estreou no teatro em 1958.

O bate-papo estava especialmente animado naquela noite. Sentados em uma das mesas do restaurante Alpino, no Jardim de Alah, rindo e falando quase aos gritos, o jornalista Nelson Motta, o produtor de cinema Luís Carlos Barreto e os cineastas Glauber Rocha, Gustavo Dahl, Cacá Diegues e Arnaldo Jabor divertiam-se imaginando uma grande festa. Planejavam um alucinado banquete a Oswald de Andrade, no qual seriam devoradas “antropofagicamente”, é claro, as manifestações artísticas que melhor representavam o delírio brasileiro naquele momento. [...] Os colegas de copo e papo não precisaram discutir muito para elegerem O Rei da Vela [...] Terra em Transe (o filme de Glauber) e as novas canções de Gil, Caetano e seus parceiros. [...] o que aquelas manifestações tinham em comum? Só poderia ser o “tropicalismo [...]”.

Quanto aos Mutantes, não está claro se tiveram uma influência tão direta do Teatro de Arena e do Teatro Oficina, a não ser através de Gil e Caetano, ou pelo convívio com artistas ligados aos dois grupos. Um estudo em Mello (2003) e Calado (1995) mostra que, no entanto, os Mutantes tiveram em suas apresentações um apelo cênico muito audaz, tão criativo quando provocativo. No entanto, as origens não estão muito nítidas. Desde a infância, atores de teatro e artistas circenses conviviam na casa de Ria Lee. Arnaldo e Sérgio viviam representando personagens em suas brincadeiras na infância, inventando inclusive paródias para nomes indígenas famosos. Quando já eram “Os Mutantes”, ora apresentaram-se vestidos de caipira ora trajados de branco e cobertos com pó-de-arroz. Também tocaram usando ternos pretos com gravata e máscaras satíricas. Arnaldo vestiu-se de arlequim, Rita de noiva e Sérgio de toureiro²³. Na contracapa do segundo disco, estão transformados em seres alienígenas, com orelhas pontiagudas, veias salientes na cabeça (feitas com barbantes) e seis dedos em cada mão.

Em tempo, a partir de 1969 os Mutantes formam uma parceria com o diretor José Agrippino de Paula²⁴ em uma peça de Teatro chamada “*O Planeta dos Mutantes*”, para a qual chegaram a ressuscitar o *theremin*²⁵. A ideia veio depois de uma viagem a Londres, onde assistiram o musical *Hair*. José Agrippino, juntamente com o trio, idealizou e escreveu o roteiro de “*O Planeta dos Mutantes*”. Os cenários, que tinham nove quadros independentes, misturavam música, dança e projeções em 16 mm, com muito improvisado. Entre os temas: conquista do espaço, transplante de órgãos, sexo, violência, ficção científica e televisão. Foi

²³ Essa é a capa do segundo disco do conjunto: Mutantes (69)

²⁴ Cineasta e romancista. Considerado por muitos o precursor do Tropicalismo. Foi autor de *Pan América* (1967) obra que demonstra uma preocupação de reunir elementos de toda a América e cuja leitura influenciaria muito Caetano Veloso. (VELOSO, 1997)

²⁵ O Instrumento eletrônico foi criado nos anos 20 pelo russo Lev Sergeivitch Termen, que lhe deu o nome. Seu mecanismo funciona com dois osciladores e é tocado aproximando ou afastando dele as mãos, uma para alternar as frequências e a outra para o volume, produzindo um som quase cacofônico. (MELLO, 2003)

coreografado por Maria Esther Stocker²⁶. O espetáculo abusava dos efeitos inspirados nos *happenings*²⁷ e no chamado teatro de participação, muito característico nos anos 60, na qual os atores forçavam uma participação com o público. A trilha sonora era toda executada ao vivo pelos Mutantes, mesclando improvisos com canções do seu repertório. (CALADO, 1995). Uma verdadeira deglutição dos temas em voga na época, expulsos na forma de colagem.

O que atraiu especialmente Rita, Arnaldo e Sérgio no teatro foi a possibilidade de modificar a velha imagem do conjunto “conjunto formado por garotos alegres e despreocupados”, que tinha se cristalizado na mídia. Além de poderem cantar e tocar suas composições, dessa vez, além de roteiristas, os três também estavam atuando como bailarinos e atores. No entanto, não foram poucos os fãs do conjunto que, após o espetáculo, chegavam ao camarim bastante surpresos, ou até mesmo chocados. (CALADO, 1995, p.195)

A peça durou cerca de dois meses em cartaz. A teatralidade, no entanto, não parou. Pouco tempo depois os Mutantes defenderiam “*Ando meio Desligado*” do disco *A Divina Comédia* no IV FIC (Festival Internacional da Canção). Rita, que tocava bongô, vestiu-se de jardineira (com uma barriga postiça). Sérgio usou um poncho e Arnaldo um casaco de pele de onça²⁸. (CALADO, 1995, p.197)

3.4 Na Música: Os Festivais e a MPB

Mello (2003) explica que a “*Era dos Festivais*”, (1965 – 1972) é influenciada diretamente pelo contexto do Regime Militar. Até meados de 1965 a sociedade civil e os setores culturais ainda não haviam sido atingidos com tanta força pela repressão. Porém, a partir de outubro de 1965, quando é assinado o Ato Institucional número 2²⁹ - demonstrando

²⁶ Bailarina e performer que já havia colaborado com o anárquico grupo norte-americano Living Theater, de Julian Beck e Judith Maria. (CALADO, 1995)

²⁷ Forma de expressão das artes visuais que faz uso da espontaneidade e da improvisação, que nunca se repete da mesma maneira a cada nova apresentação. Pode pressupor participação do público em espetáculos interativos.

²⁸ O trio ainda faria parte do programa “Divino Maravilho”, de cunho teatral. Este episódio é melhor explorado no subcapítulo “A Tropicália”.

²⁹ O AI-2 (a partir do qual se inicia a numeração dos atos institucionais) é um avanço no rigor de regime, quando então se extinguem os partidos políticos (pluripartidarismo) e se determina que as eleições para presidente sejam indiretas.

que a chamada “linha dura” liderada por Costa e Silva³⁰ ganhava poder dentro do governo - que passava a se sentir um avanço no poder autoritário. Logo após o AI-2, temos o AI-3, em fevereiro de 1966:

Quando o Congresso é fechado, em outubro de 1966, que eclodem as primeiras manifestações estudantis. É a mobilização de estudantes universitários e secundaristas ao se articularem com as áreas culturais de música, teatro e cinema de uma forma geral. Os setores artísticos e estudantis convivem com formas de manifestação e de rejeição ao regime militar. (MELLO, 2003, p.289)

No período de 1967 até o final de 1968, apesar da chegada de Costa e Silva no poder, o período aparenta uma espécie de retrocesso repressivo e é quando há uma grande mobilização da sociedade, que passa a tomar as ruas:

Paradoxalmente, durante o período inicial de seu governo, voltam a ter vigência, embora por um curto espaço de tempo, as práticas constitucionais, há uma interlocução do presidente com o congresso, uma movimentação parlamentar. Esse período não é dos mais duros é o da fase contestatória e da grande mobilização da sociedade, que vai para as ruas. O verbo contestar entra na ordem do dia enfeitando novas e grandes manifestações populares, estudantis e artísticas, é o momento das passeatas, é o período dos maiores festivais da Era dos Festivais. Não é uma época de repressão nem de sociedade vigiada, como se pode deduzir pela conhecida frase, proferida da passeata dos Cem Mil (em meados de 1968), segundo a qual a ditadura seria derrubada com um cuspe. [...] Havia, portanto, uma percepção compartilhada por setores políticos, artísticos e estudantis, de subestima ao poder repressivo da ditadura militar. (MELLO, 2003, p.289 a 290)

É nesse momento em que o poder não estava totalmente acionado, embora estivesse exercendo censura sobre as letras das canções, que começa a se distinguir, por posições vistas como contrárias dentro da música, os grupos que reuniram diferentes tendências musicais. Disputando prêmios e chocando discursos, numa verdadeira batalha de influências na música brasileira, os artistas passaram a ser identificados em grupos. De um lado, havia artistas ligados à MPB (Música Popular Brasileira)³¹, cantores como Chico Buarque, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Jair Rodrigues e Elis Regina que não viam com bons olhos a assimilação

³⁰ Embora o presidente Castelo Branco ainda mantivesse força governamental e não tivesse perdido totalmente sua influência política, visto que em julho de 1964, foi aprovada emenda constitucional prorrogando o mandato de Castello Branco até março de 1967. O AI 2, entretanto, simbolizou uma grande vitória da linha dura, representada pelo seu ministro da Guerra, Costa e Silva. Com o AI 3 de fevereiro de 1966 e o AI 4 de 1967 e por novos atos do governo militar, Castello Branco ia sendo gradativamente envolvido pela linha dura.

³¹ Nesta época o termo MPB (Música Popular Brasileira) ainda não havia se popularizado. Durante a década de 70, o termo Bossa Nova vai paulatinamente desaparecendo e cedendo espaço à sigla MPB.

(muitas vezes através de meras traduções) do rock inglês e mantinham uma postura mais fechada em relação a mudanças radicais na música popular brasileira³². De outro lado, a Jovem Guarda, da qual faziam parte músicos como Celly Campelo, Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa. Um grupo com forte ponto de contato com o iê-iê-iê (Beatles, etc) e de forte apelo popular cujo programa homônimo costumava causar dores de cabeça aos músicos que participavam de “O Fino da Bossa”. Havia ainda um grupo ligado às raízes bossanovistas, conhecido como segunda geração da Bossa Nova, dos quais podemos citar alguns artistas já identificados com a MPB, como Edu Lobo e Francis Hime e outros artistas como Nelson Paulo Sérgio Valle, Ruy Guerra, Pingarilho, Marcos Vasconcelos, Dorival Caymmi e Wilson Simonal. Por fim, havia os tropicalistas, dos quais faziam parte os Mutantes e que eram mais identificados com uma postura de vanguarda e de relativização dentro da música.

Entre os festivais mais importantes podemos citar os da TV Record (foram cinco ao todo), os festivais da TV Excelsior (I e II), o Festival Internacional da Canção (FIC) – o primeiro sendo realizado pela TV Rio e os quatro seguintes pela TV Globo. Além da I Bienal do Samba da TV Record.

Os festivais de música brasileira, cuja continuidade seria interrompida em 1972, exerceram um importante papel de consolidação da Tropicália e dos Mutantes, apesar das incontáveis vaias que tanto o trio quanto o grupo levaram³³. De fato, Augusto de Campos explica que os festivais, pelo menos até 1966, não eram grandes impulsionadores de novos talentos, ou, como diz: “*Os festivais, tal como se apresentam até aqui, não preenchem, senão muito limitadamente, o objetivo de estimular valores novos, restringindo-se, quase sempre a consagrar a obra de autores profissionais já conhecidos, embora jovens.*” (CAMPOS, 1968, p.114).

Para demonstrar o potencial que a música passou a ter em relação ao público e em relação a si mesma a partir do momento em que foi televisionada, vamos analisar um exemplo: Segundo Mello (2003), os festivais inicialmente tinham um formato mais tradicional, sem muitos apetrechos cênicos e com performances mais contidas. Dentre os elementos que romperiam com o intimismo “banquinho-e-violão como elemento estético marcante dos festivais está a chamada “desdobrada”³⁴ alcançada por Elis Regina em 1965 e que foi ao encontro do que o público e a crítica especializada estavam à procura. Segundo

³² Caetano explica que Chico Buarque estava numa condição de exceção a essas posições mais rígidas. (VELOSO, 1997)

³³ As apresentações dos Mutantes em alguns desses festivais, por vezes acompanhados de outros tropicalistas, serão exploradas no capítulo IV.

³⁴ Uma espécie de *Rallentando* (retardamento na música, usando o mesmo compasso, mas num tempo mais dilatado). Ressalta a marcação da frase e, nas palavras de Campo, “causava um dinamismo invulgar que o público era levado a aplaudir ali mesmo” antes da música terminar. (MELLO, 2003)

Campos (1969), foi um momento extremamente importante e que passaria a determinar o modelo das músicas de festival. Tanto que as músicas com esse recurso passaram a ser apelidadas dessa maneira: “música de festival”.

Caetano Veloso (1997, p.177) explica a importância das apresentações nos festivais para as mudanças na configuração da música popular e as discussões envolvidas no ambiente:

Os festivais eram um ponto de interseção entre o mundo estudantil e a ampla massa de telespectadores. Essa naturalmente, era maior do que a de compradores de discos. Mas em todos os níveis tinha-se a ilusão, mais ou menos consciente, de que ali se decidiam os problemas de afirmação nacional, de justiça social e de avanço da modernização. As questões de mercado, muitas vezes as únicas decisivas, não pareciam nobres para entrar nas discussões acaloradas.

De fato, apresentações nos Festivais definiram os novos rumos da MPB. Segundo Campos (1968), a “brasa” da Jovem Guarda provocara o que ele chama de “curto-circuito” na MPB, levando os artistas que buscavam um movimento de renovação iniciado com a bossa nova a ficarem momentaneamente desorientados. Diante do sucesso da Jovem Guarda, instaurou-se uma grande discussão sobre os rumos da música popular. Havia os artistas que pregavam uma reconciliação com formas mais tradicionais de música brasileira: Chico Buarque, mais moderado, porém preocupado com a volta da sonoridade no estilo de Noel Rosa. Já Geraldo Vandré, que insistia na viola, e Edu Lobo mantinham uma posição mais fechada. Mesmo músicas inovadoras, ainda que oscilando pelos temas tradicionais, como *A Banda*, de Chico Buarque e *Disparada*³⁵, de Geraldo Vandré, passaram sem resolver as discussões instauradas e sem alterar o prestígio popular da Jovem Guarda. Pelo contrário, só reforçavam a noção de que o “novo” e o “velho” não podiam se misturar.

Assim, pode-se dizer que havia muita visibilidade e muita crítica em relação ao que estava sendo apresentado nos Festivais de MPB. Além dos olhos da censura, havia um monitoramento dentro do próprio meio artístico, que estava diante de impasses. De um lado, artistas de forte apelo popular que reproduziam suas influências estrangeiras de forma menos elaborada e assimilatória, confrontando com os saudosistas da música brasileira tradicional, que deveria repelir “iê iê iê”. Havia ainda a discussão sobre o que de fato a Bossa Nova havia representado e até que ponto deveria ser resgatada, sendo que não tinha mais como competir com o apelo popular causada pela Jovem Guarda.

³⁵ Foi tocada utilizando viola caipira e queixada de burro adaptada como instrumento de percussão. Era uma combinação revolucionária para a época. (MELLO, 2003)

3.6 A Jovem Guarda

Apoiada por um programa homônimo e com uma longa lista de artistas adeptos, a Jovem Guarda³⁶ rapidamente se massificou. Após o já citado “curto circuito”, ou seja, a perplexidade inicial, alguns músicos da ordem da música brasileira clássica partiram para o combate ferrenho ao “iê iê iê”, porém, “*sem perceberem a lição que esse fato novo musical estava, está dando,, de graça, até para o bem da música popular brasileira*” (CAMPOS, 1968, p. 47).

Segundo Campos (1968), Roberto e Erasmo Carlos, principais líderes da Jovem Guarda, evidenciaram, embora sem saber, muitos equívocos nas tomadas de decisão da MPB. Os dois artistas conseguiram demonstrar que:

Enquanto a música popular, como que envergonhada do avanço que dera, voltava a recorrer a superados padrões e inspirações folclorísticos, a música estrangeira também popular, mas de um outro folclore não artificial nem rebuscado, o “folclore urbano”, de todas as cidades, trabalhando por todas as tecnologias moderadas, e não envergonhada delas, conseguia atingir facilmente a popularidade que a música popular brasileira buscava, com tanto esforço e tamanha afetação populística. (CAMPOS, 1969, p.50)

De acordo com Campos (1968), Roberto e Erasmo Carlos cantavam descontraídos, à vontade e com naturalidade. Com estilo despojado, não se entregavam ao expressionismo nas apresentações. Apesar do “iê iê iê” ser uma música moderna para a época, rítmica, mais veloz e mais animada, o padrão de uso da voz estavam ligeiramente próximo das interpretações de João Gilberto. A própria Wanderléa, ídolo feminino da Jovem Guarda chegou a cantar no estilo bossa-novista. O fato de alguns artistas se aproximarem mais do tom de voz da Bossa Nova do que os outros cantores da música popular da época instaurava uma sensação de paradoxo no ambiente.

Campos (1968) ainda afirma que os artistas da Jovem Guarda, diante de todas suas limitações e do seu primarismo musical, não deixam de ensinar uma lição. Roberto e Erasmo Carlos teriam entendido muito bem como traduzir um estilo musical internacional, mantendo-o como fenômeno de massa. Neste caso, executaram o papel de difusores da “informação nova” em matéria de música popular.

³⁶ Rita, Arnaldo e Sérgio chegaram a participar do programa logo quando começou. O trio ainda integrava o “Six Sided Rockers”, grupo que precedeu os Mutantes. (CALADO, 1995)

Segundo Calado, (1995) na época em que Os Mutantes se preparavam para gravar *Domingo no Parque* com Gil, este estava focado nos Beatles, como uma maneira de, juntamente com Arnaldo Sérgio e Rita, universalizar sua música e Caetano Veloso estava buscando inspirações na Jovem Guarda, procurando diferentes elementos para suas composições:

[...] Caetano tinha afinado melhor seus ouvidos para a Jovem Guarda, graças às dicas de Maria Bethânia, sua irmã. Em algumas canções da dupla Roberto & Erasmo Carlos, como “Querem acabar Comigo” ou “Quero que Vá Tudo pro Inferno”, Caetano encontrou uma violência poética que, de certo modo, sentia faltar em suas letras. Esse ingrediente, misturado com elementos da música brasileira tradicional de um Vicente Celestino ou de um Silvio Caldas, ou até mesmo do bolero e do Tango, poderiam resultar em uma fórmula explosiva, calculou Caetano. Ele e Gil encontraram ingredientes diferentes para chegarem juntos a uma mesma receita musical.

3.7 A Tropicália

Não muito depois de sua revisão que incluiria a própria Jovem Guarda, Caetano comporia *Alegria, Alegria* e, Gil, *Domingo no Parque* com os Mutantes, apresentando-as no III Festival de Música Popular da Record. Estava deflagrado o movimento que unia MPB com guitarras elétricas³⁷ e que ficaria conhecido como *Tropicália*³⁸. Segundo Campos (1968), com *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque*, o grupo deu “o passo a frente” para a retomada da linha evolutiva para a música popular brasileira:

Pois *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque* são, precisamente, a tomada de consciência sem máscara e sem medo, da realidade da Jovem Guarda como manifestação de massa de âmbito internacional, ao mesmo tempo que retomam a “linha evolutiva” da música popular brasileira, no sentido de abertura experimental em busca de novos sons e novas letras. (CAMPOS, 1968, p.131)

Como foi visto, os trabalhos de Gil e Caetano já estavam tendo outra dimensão, apontada como responsável pela virada da música popular brasileira. “*Trabalhando*

³⁷ Caetano se apresentou com a banda de rock argentino *Beat Boys*.

³⁸ Tropicália foi um nome sugerido pelo jornalista Luís Carlos Barreto para a música que instantaneamente preencheria muito bem a necessidade da imprensa para rotular o movimento. O sufixo “ismo” viria quase que imediatamente. (CALADO, 1995)

criticamente o acontecido nos festivais, delinearão, com outros artistas, uma posição cultural de revisão das manifestações críticas, decorrentes do golpe de 64.” (FAVARETTO, 1979, p. 22).

Havia, além das questões de estilo, certa auto-cobrança pela classe dos artistas para que cada um ostentasse um posicionamento frente às novas tendências da música. E, mais do que isso, uma crença geral que evoluiria para uma verdadeira batalha pela composição de uma caracterização musical genuinamente brasileira que, segundo o entendimento dos artistas, teria forças para puxar as outras áreas num movimento que construiria nossa identidade cultural.

Foi com uma pré-consciência do momento que vou resumir como a “busca de uma identidade nacional” para a música popular, pela qual, a meu ver, os Tropicalistas optaram, por incorporar uma posição crítica que seria responsável pelo seu grande êxito. “*Sejam Marginais, sejam heróis*”. Não optaram nem pelo nacionalismo exacerbado e supervalorização da suposta pureza na música brasileira - as *versões fechadas de cultura* as quais Escosteguy (2001) se refere - nem pelo processo básico de *assimilação* ligado aos músicos da Jovem Guarda. Mas sim, por uma posição “*às margens*” em que se justapõem elementos culturais diversos, obtendo uma suma cultural cujo caráter mostrou-se antropofágico, em que “*contradições históricas, ideológicas e artísticas são levantadas para sofrer uma operação desmistificadora*”. (FAVARETTO, 1979, p.23) Assim, Caetano Veloso³⁹ define:

Uma das marcas da Tropicália – e talvez seu único sucesso histórico indubitável – foi justamente a ampliação do mercado pela prática da convivência. Na diversidade, alcançada pelo dismantelamento da ordem dos nichos e com o desrespeito às demarcações de faixas de classe e de degraus de educação. Essa saudável destruição de hierarquias está no que alguns críticos chamam de “complacência cínica pós-60”. (VELOSO, 1997, p. 281)

Também fizeram parte do Tropicalismo o compositor baiano Tom Zé, a cantora Gal Costa e o letrista Torquato Neto. O movimento encontraria algumas expressões além da música no próprio Glauber Rocha, no cinema, no artista plástico Hélio Oiticica, nas artes, e

³⁹ Caetano explica que não havia nada de relevante que não fosse arriscado misteriosamente por Gilberto Gil para, depois de um tempo de elaboração, ser transformado por ele em algo perceptivelmente mais coerente. Teria sido assim com o tropicalismo como um todo. (VELOSO, 1997)

em José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso do Teatro Oficina), no teatro, além de um “sem número” de artistas pós-movimento que foram influenciados.

O disco *Tropicália ou Panis et Circensis* sairia em 68. Segundo Calado (1995), continha 12 faixas, das quais os Mutantes participaram de quatro: *Panis et Circenses* (na qual cantam sozinhos), além de *Misere Nóbis* (de Gil e Capinan), *Parque Industrial* (Gil e de Caetano), *Bat Macumba* (de Gil e de Caetano – versão sem distorção de guitarra) e Hino ao senhor do Bonfim da Bahia (de João Antônio e Wanderley). A capa do álbum parodiava a pose fotográfica de uma “respeitável” família brasileira, os tropicalistas aparecem unidos no jardim de inverno de uma mansão, decorada por plantas tropicais. Gil e Caetano mostrando retratos emoldurados de Capinan e Nara Leão; os Mutantes empunhando guitarras elétricas; Tom Zé carregando uma valise de couro; Rogério Duprat segurando um urinol como se fosse uma xícara de chá. Os Mutantes ainda participariam dos discos de Gil, Caetano e Duprat.

O conjunto passaria a funcionar como uma espécie de espinha dorsal do grupo tropicalista, convocado com frequência para acompanhar os adeptos em shows e programas de TV. Principalmente Duprat, Gil e Caetano sabiam muito bem o quanto o intercâmbio musical que estabeleceram com os Mutantes era valioso. Não foi à toa que o LP *Caetano Veloso*, do início daquele ano, terminaria com um elogio escancarado, pronunciado pelo próprio autor: “Os Mutantes são demais!” (CALADO, 1995, p.122)

De acordo com Campos (1968), como método das composições, Caetano Veloso descreve a Tropicália como uma neo-antropofagia. Arnaldo Baptista (ARNALDO, 2010) revela: “*Quando o talento está lento, fico lendo antropófagos*”. Já o encontro com as ideias de antropofagia de Oswald de Andrade aconteceu quando o processo criativo já estava num estado mais pleno e, curiosamente, o essencial da produção já estava pronto.

Na verdade todos os integrantes do movimento estavam num processo de emancipação das influências, incluindo os Mutantes, que se abriam de vez para os ritmos brasileiros. Os músicos baianos também realizavam essa seleção de novos ingredientes para universalização da música brasileira. Assim, tanto no aspecto de imprimir o deboche e a irreverência como método artístico quanto no processo de deglutição de outras culturas, os Mutantes foram músicos imprescindíveis. Arnaldo explica a postura do grupo da seguinte forma: Segundo Calado (1995, p.124),

É mais fácil dizer a um repórter a palavra Tropicalismo do que explicar, com detalhes, o que queremos fazer. Tenho a impressão de que a principal característica do nosso tropicalismo é a ironia que introduzimos em todas as formas musicais

acabadas. Essa ironia as embeleza. E nós, Mutantes, queremos fazer uma música, acima de tudo, bela e alegre.

É importante ressaltar a aparente perspectiva adotada pelos Mutantes quanto ao Tropicalismo, que parece sugerir uma postura de não seriedade quanto ao próprio movimento ao qual eles estavam inseridos. Assim, Calado (1995, p.124) descreve:

Arnaldo, Sérgio e Rita perceberam logo que o tropicalismo era apenas um rótulo, usado momentaneamente para englobar várias personalidades e tendências musicais. Além das confusões nos festivais e das aparições em programas de televisão e shows, o que interessava era a possibilidade de descobrir, experimentar coisas novas, através das parcerias com os baianos e Duprat.

Conforme Mello (2003), durante a existência da Tropicália, os músicos apresentaram-se em festivais, sendo muitas vezes vaiados, ou sofrendo com agressões com objetos atirados no palco. Com os Mutantes, que compuseram e apresentaram significativa parte de seu segundo disco ainda como integrantes da Tropicália, isso não era diferente. Tanto em as apresentações solo, quanto as que foram feitas juntamente com Gil e Caetano, eram vistas como polêmicas, nem sempre sendo bem recebidas pelo público.

O grupo tropicalista chegou a conduzir um programa na TV Tupi, em outubro de 1968, chamado *Divino Maravilhoso*, de cunho altamente provocativo⁴⁰. Segundo Calado (1995), a cada semana mudava o visual e contava com apresentações das músicas do disco “Tropicália” e dos sucessivos álbuns solo de cada artista. Rita Lee alugava fantasias que eram usadas pelos Mutantes e trocadas a cada programa. Os Mutantes apresentavam canções solo e apoiavam as canções dos outros músicos, novamente com a ideia de espinha dorsal do movimento. O programa era extremamente anárquico. Gil chegou a representar Jesus Cristo em uma Santa Ceia composta de frutas tropicais que no fim do programa foram jogadas no público. Um dos programas foi ambientado em uma grande jaula que ocupava quase todo o palco. Dentro das grades, o elenco fazia um banquete de mendigos (ou hippies) com cabelos compridos e roupas de cores berrantes. Jorge Ben tocava em uma gaiola pendurada no teto. O cenário era de quatro painéis em alto relevo que exibiam imagens de uma grande boca, seios e dentaduras, pintadas em cores primárias e berrantes.

⁴⁰ Caetano cantou uma música de Assis Valente na antevéspera do Natal, uma marcha que parodiava as canções natalinas, contendo uma forte crítica social. (CALADO, 1995)

A Tropicália, como movimento organizado, duraria até dezembro de 68, quando é decretado o AI-5 e Caetano e Gil são perseguidos, presos e exilados na Inglaterra. Tom Zé continua dirigindo o programa até que ele é retirado do ar, logo após as prisões.

3.8 A expressões musicais internacionais.

Como já foi citado, entre o modernismo e a Tropicália, ocorre a ascensão do *cool jazz*, do *hot jazz* e do *bebop*, que influenciariam a música popular brasileira, em especial a Bossa Nova. Além disso, havia o blues clássico que logo daria origem ao *rock n'roll*. Destaca-se ainda o advento do *Twist*, que influenciaria muito os Mutantes e do *rock* estadunidense dos anos 50 (*Rockabilly*), representado por cantores como Elvis Presley, Little Richard e Chuck Berry. Arnaldo Baptista seria muito influenciado por Elvis, uma das experiências que o levou a comprar sua primeira guitarra.

Com o surgimento dos Beatles nos anos 60, assistiu-se o rompimento de quase todos os paradigmas que lhes foram impostos. Segundo Campos (1968), conseguiram uma liberdade quase absoluta para sua criação sem, no entanto, perder o prestígio junto ao seu auditório que, diga-se de passagem, era o maior do mundo. Foram extremamente influentes, ao ponto de ser impossível ignorar seu impacto imediato e avassalador na música brasileira. Além disso, desenvolveram sua carreira ao mesmo tempo em que obtiveram um apelo comercial astronômico pela televisão, fortemente suportado na imagem do grupo: até 1967 tinham vendido mais de 200 milhões de unidades de disco. “*Uma gravação altamente inventiva como o Sgt. Peppers jamais seria aceita pela massa se não fosse imposta pela personalidade dos Beatles*” (Campos, 1968, p.123)

Tanto os Beatles quanto os Rolling Stones ocasionam a chamada “invasão britânica” nas Américas, onde as rádios tocavam primordialmente músicas dos dois grupos. Esse movimento começa a encontrar uma contra-resposta, pelo menos do lado norte-americano, nas figuras de Jimi Hendrix e Janis Joplin. Era época de desenvolvimento da cultura *hippie* que criticava valores burgueses tradicionais, opunha-se ferrenhamente à Guerra do Vietnã e ocasionou não apenas uma revolução na música, mas também nas formas de convívio urbanas, nas formas de se vestir, além de defender o liberalismo sexual. O grupo The Doors foi considerado, enquanto banda, uma resposta americana aos Beatles e aos Rolling Stones.

No entanto, tinha características musicais e estéticas muito próprias, não se enquadrando diretamente na proposta *hippie*.

Os Mutantes, principalmente Sérgio Dias, era muito influenciado por Jimi Hendrix. O trio, especialmente Arnaldo, gostavam muito de Janis Joplin, sobre isso, Calado (1995, p.202) conta um caso curioso:

Só faltou usar chicote e fórceps. Rita foi quase torturada por Arnaldo e Sérgio, para conseguir soltar mais a voz, na gravação de *Meu Refrigerador não Funciona*, um Blues debochado que o trio compôs para o seu terceiro LP. Os irmãos Baptista encasquetaram que cantar do jeito gritado sensual de Janis Joplin, uma das paixões musicais de Arnaldo, na época. Os dois não largaram o pé – muito menos a garganta – da parceira enquanto ela não chegou perto do que pretendiam. Mas valeu a pena: a performance de Rita foi um verdadeiro *tour de force*. Pela primeira vez em uma gravação do conjunto ela deixara de soar como uma garotinha.

3.9 Música de massa e experimentalismo

Segundo Paiva (2006) a partir dos anos 60, quando o rock ganha mais complexidade, observa-se também uma crescente preocupação em relação à inventividade dos instrumentos, dos efeitos e das combinações sonoras.

Dentre as inovações da época, é preciso registrar o impacto do disco *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles, que não apenas era extremamente inovador enquanto registro do experimentalismo do grupo inglês, mas também combinou isso com o fato do grupo ser um fenômeno de massa consolidado e que, portanto, tinha muito potencial como lançador de tendências. Outros artistas como Jimi Hendrix, também praticamente exigiam reformulações técnicas, ao mesmo tempo em que praticavam as suas. Sobre isso, Paiva (2006, p.1) explica:

O gravador multipistas, largamente utilizado a partir da gravação de *Sargent Peper's Lonely Hearts Club Band* [...] tornou-se um equipamento obrigatório em todos os grandes estúdios de gravação pelo mundo todo, assim como as mesas de mixagem e os processadores sonoros. Além disso, experimentos sonoros como os de Jimi Hendrix na guitarra elétrica ou os de Keith Emerson com os primeiros sintetizadores, movimentavam todos os cérebros criativos envolvidos com a música pop, de produtores a artistas, que procuravam criar novos sons e possibilidades. Esse cenário compreendia basicamente o eixo Inglaterra – EUA, onde se concentrava e se concentra até hoje a maior parte da indústria fonográfica mundial, e onde essas novidades tecnológicas são testadas e lançados no mercado.

Campos (1968) analisa que os Beatles tomaram consciência da “Era Eletrônica” e transpuseram as fronteiras entre o ocidental e o oriental, utilizando, por exemplo, técnicas vocais e instrumentos hindus (como na canção *Within you, without you*). Não é à toa que, em 1967, os Beatles estariam sendo influenciados por Cage e Stockhausen, dois compositores radicais da música erudita de vanguarda, cheios de inovações.

No caso do Brasil, Paiva (2003) explica que o desenvolvimento do experimentalismo esbarrava em alguns problemas: um deles era falta de equipamentos e estúdios onde as ideias pudessem ser materializadas. O atraso em relação ao padrão internacional tornava a tarefa de registrar todos os complexos elementos musicais produzidos pelos Mutantes um trabalho extenuante. Mesmo assim, o grupo despontava em suas experiências experimentais:

Os Mutantes, com certeza foram um dos pioneiros em perceber a importância da tecnologia dentro do processo criativo da música. Além disso, é importante ser lembrado que nesse momento era praticamente impossível o acesso a tecnologias de ponta na área de criação sonora no Brasil, devido principalmente a uma política de importações altamente restritiva, onde diversos itens taxados de “supérfluos” ou possuidores de “similar nacional” tinham sua importação proibida.” (PAIVA, 2006, p.2)

Assim é possível dizer que experimentalismo no rock brasileiro passou longe de ser um fenômeno de massa. Era mais uma característica de alguns grupos esparsos que se identificavam com esta tendência mundial. No caso dos Mutantes, foi facilitado pela presença de Cláudio César Dias Baptista, que produzia os instrumentos do grupo e por Rogério Duprat, que era o verdadeiro mentor sonoro da Tropicália, e que ajudava Rita, Arnaldo e Sérgio.

Esse processo não deixava de configurar um exemplo de antropofagia. O grupo absorvia o resultado dos efeitos, no caso, a música, estudava quais eram os produtores destes efeitos e reproduziam novos equipamentos com materiais e combinações de objetos brasileiros, aproximando-se da sonoridade dos instrumentos estrangeiros, porém com elementos locais, produzido por matérias do terceiro mundo. Mesmo assim, o resultado era exportável, pois, segundo Paiva (2003), o acabamento dos discos estava no mesmo nível dos melhores álbuns do rock estrangeiro da época, incluindo Sgt Peper’s, dos Beatles. Como propunha a antropofagia desde Oswald, o produto foi exportado para o antigo lado

“colonizador”. De fato, os Mutantes produziram o rock brasileiro entre os mais consumidos externamente até hoje.

4 Histórico do grupo

Neste capítulo serão abordados o histórico do grupo, uma breve biografia de cada membro, bem como as influências familiares e musicais de cada um. No próximo momento serão apresentadas as principais contribuições sonoras dos Mutantes.

Em 15 de outubro de 1966, os músicos Arnaldo Baptista, Sérgio Dias e Rita Lee apresentaram-se na estreia de “*O pequeno mundo de Ronnie Von*”⁴¹ na Tv Record. Na ocasião, segundo Calado (1995), executaram a *Marcha Turca de Mozart*, adaptada ao rock, numa versão com duas guitarras (Rita tocando a segunda) e baixo elétrico. Nas semanas seguintes, o trio tocou fugas de Bach, com arranjo para três vozes e transcrito por dona Clarisse Leite, mãe de Arnaldo Baptista e Sérgio Dias, além de sucessos dos Rolling Stones, Peter Paul & Mary e dos Beatles. Foi a primeira vez que o conjunto tocou com o nome de “Os Mutantes”.⁴²

De acordo com Calado (1995), o contato com o Tropicalismo aconteceu em 1967. A partir do momento em que os Mutantes chamam atenção em “*O pequeno mundo de Ronnie Von*”, passam a receber convites para tocar em outros programas. Quando são assistidos por Chiquinho Moraes, diretor musical da TV Bandeirantes, o trio é convidado para gravar a canção “*Bom Dia*” com Gilberto Gil. Com a gravação, os Mutantes impressionam a Gil e são convidados para gravar “*Domingo no Parque*”, tocada no III Festival de Música Popular Brasileira na TV Record. O espetáculo é bem visto pelo produtor Manoel Barenbein e o grupo é convidado a gravar o primeiro disco.

Do instante em que estréiam como “Os Mutantes”, em 1966, até sua dissolução completa em 1978, a carreira do grupo pode ser dividida em dois momentos: o primeiro compreende o período de 1966 até 1972, quando a banda foi composta por Arnaldo Baptista, Sérgio Dias e Rita Lee. Nesta época, tiveram como bateristas Raphael Vilardi⁴³ e Ronaldo Polisel Leme, ou Dinho Leme. Além do baixista Arnolpho Lima Filho, o “Liminha”. Calado (1995) revela que tanto Dinho quanto Liminha eram músicos de acompanhamento, com cachês e participações menores, mas que ao longo da carreira do grupo desenvolveram uma relação próxima com a banda, além de contribuírem musicalmente. Nesta época, o grupo

⁴¹ Escalado para ir ao ar nas tardes de domingo, precisamente antes do programa Jovem Guarda, o programa de Ronnie Von tentava ser mais sofisticado que o liderado pelo time de Roberto Carlos, aproveitando as bandas que não se encaixavam no perfil da Jovem Guarda. Os Mutantes eram a novidade musical do programa. (CALADO, 1995)

⁴² A sugestão do nome foi do próprio Ronnie Von, inspirada no livro “*O Império dos Mutantes*”, obra de ficção científica do francês Stefan Wul. (CALADO, 1995)

⁴³ Raphael deixa a banda em 1967, descontente com a ideia de tocar *Domingo no Parque* com Gil. (LÓKI, 2008)

grava cinco álbuns: *Mutantes (68)*, *Mutantes (69)*, *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado (70)*, *Jardim Elétrico (71)* e *Mutantes e seus Cometas no País dos Bauretes (72)*.

Rita Lee deixa o Grupo em 1972 e Arnaldo Baptista em 1973, seguidos por Liminha e Dinho. O guitarrista Sérgio Dias mantém o nome “Os Mutantes” até 1978. De 1973 até 1978 fizeram parte do grupo artistas como Túlio Mourão, Rui Motta, Antônio Pedro Medeiros, Luciano Alves e Paul de Castro. Nesse período, são lançados os discos “*Tudo foi Feito Pelo Sol*” e “*Mutantes ao Vivo*”, ambos muito influenciados pelo rock progressivo de grupos como o Yes e Emerson, Lake and Palmer. A banda termina suas ações em junho de 1978.

Conforme Autran (2007), em 2006, no aniversário de 40 anos da Tropicália, o grupo é anunciado para uma mostra especial chamada “Tropicália – *A Revollution in Brazilian Culture*” no Barbican Hall, em Londres, o maior palco de espetáculos artísticos da Europa. Rita Lee não aceita o convite, Arnaldo Baptista, Sérgio Dias e Dinho Leme apresentam-se com a cantora Zélia Duncan nos vocais. O espetáculo é bem recebido e rende uma turnê mundial por alguns dos palcos mais famosos do mundo. Em 2007, Arnaldo Baptista e Zélia deixam os Mutantes, mas Sérgio Dias e Dinho Leme preferem seguir, lançando em 2009 o primeiro disco de inéditas com o nome “Os Mutantes” em 33 anos, chamado “*Haih ou Amortecedor*”.

4.1 Breve histórico dos integrantes: Os irmãos Baptista

Cláudio César⁴⁴, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias são filhos da concertista Clarisse Leite e do jornalista e escritor Cláudio César Dias Baptista. Cresceram em uma casarão na rua Venâncio Aires, a duas quadras do complexo industrial da Matarazzo, em um bairro de classe média chamado Pompeia, na cidade de São Paulo. Os três desenvolveram, cada um a sua maneira, grandes contribuições para os Mutantes. Para começar, será explicado um pouco sobre cada um.

⁴⁴ Cláudio César teve importante participação na carreira dos Mutantes. Nunca foi integrante oficial do grupo, mas foi importante na elaboração de instrumentos e efeitos sonoros para o grupo.

4.1.1 Arnaldo Dias Baptista

Nasceu em 6 de julho de 1948, em São Paulo. Segundo Calado (1995), Arnaldo foi um ótimo aluno na escola, principalmente em línguas. Pensava em estudar filosofia ou direito. Teve grande influência musical no âmbito familiar, principalmente da mãe. Aprendeu os primeiros fundamentos de música com ela, que lhe ensinava a tocar piano.

Em 1962 monta o grupo The Thunders (os trovões), com a participação de Cláudio César. Em 1963, Arnaldo ingressa no The Wooden Faces⁴⁵, juntamente com Raphael. Em 1965, pela junção dos membros do The Wooden Faces com o grupo The Teenage Singers⁴⁶ nasce o grupo “Six Sided Rockers”, com Raphael ocupando a bateria para que Sérgio Dias assumisse a guitarra principal⁴⁷. O nome foi abreviado para O’Seis e, com algumas alterações na formação, evolui para “Os Mutantes”. (CALADO, 1995)

Nos Mutantes tocou principalmente baixo e teclado. Arnaldo assume a liderança do grupo, tomando a maior parte das decisões. Passa a namorar Rita Lee e casa-se oficialmente com ela em 1971, separando-se no ano seguinte. Com a saída de Rita, em 1972, grava com o restante da formação o álbum “O A e o Z”, disco de inspiração progressiva que seria vetado pela gravadora, que julgou baixo o apelo comercial do disco, que foi lançado apenas 1993 (LÓKI, 2008).

Depois dos Mutantes, Arnaldo Baptista ainda lançaria o disco “Lóki”⁴⁸ em 1974, com colaborações dos antigos parceiros e em 1977 funda a Patrulha do Espaço. No entanto, Arnaldo desenvolveu graves problemas psíquicos e de relacionamento, agravados pelo abuso de drogas, especialmente o LSD. Foi internado diversas vezes em hospitais psiquiátricos. Em uma delas, sofre uma queda da janela do quarto andar, permanecendo em coma durante mais de quatro meses e sofrendo sequelas permanentes. Mora num sítio em Juiz de Fora (MG) com sua atual esposa, Lúcia Barbosa, uma antiga fã que passou a cuidar do ex-Mutante desde o acidente (CALADO, 1995).

Apesar de ser jurado pelos médicos como alguém que não iria mais tocar ou compor, Arnaldo lançou em 2004 o álbum “*Let it Bed*” que conta com composições novas e participou

⁴⁵ Pouco tempo depois, Raphael também tocou no The Wooden Faces, como guitarrista principal e Arnaldo tocou em um conjunto chamado “Só Nós”, ambos disputando classificação em um concurso do programa de Antonio Aguillar, na TV Excelsior. (CALADO, 1995)

⁴⁶ Teenage Singers, grupo formado por quatro garotas, do qual Rita Lee fez parte.

⁴⁷ Até então Sérgio Dias não estava no grupo.

⁴⁸ Disco que passa a ser bastante aclamado com o passar dos anos. Entrou para a lista dos melhores discos brasileiros de todos os tempos, segundo a revista Rolling Stone. A obra revela um Arnaldo mais triste, angustiado, com letras cheias de ressentimento. Apesar de ser considerado um dos mais importantes discos de rock dos anos 70, não possui guitarras.

da turnê dos Mutantes em 2006. Em 2008 foi tema do multi-premiado documentário “*Lóki*” – *Arnaldo Baptista*, de Paulo Henrique Fontenelle.

4.1.2 Sérgio Dias

Nasceu em 1º de dezembro de 1951, sendo o caçula da família. Também teve sua base musical influenciada pelos pais, principalmente a mãe Clarisse Leite. Foi um estudante autodidata no violão e, posteriormente, na guitarra. Musicalmente precoce, aos 13 anos decide largar a escola e ganhar dinheiro dando aulas de violão para jovens do bairro Pompéia. Entra para o Six Sided Rockers juntamente com Arnaldo. Com a ajuda de Cláudio César, imprimiu nas músicas dos Mutantes solos bem produzidos com distorções diferenciadas. Com a saída de Rita e Arnaldo, seguiu com o grupo até 1978, quando passou a desenvolver um som voltado ao rock progressivo. Após o fracasso comercial do segundo álbum dessa fase, *Mutantes ao Vivo*, que encontrou sérios problemas na gravação, decide “desistir” dos Mutantes. (CALADO, 1995).

Em carreira solo desenvolve seus atributos como guitarrista. Morou nos EUA durante 10 anos, onde tocou com músicos virtuosos de renome⁴⁹. Em outubro de 1993, em uma pesquisa realizada pelo jornal “O Globo” que entrevistou 25 guitarristas virtuosos, foi eleito o melhor guitarrista do Brasil⁵⁰. Idealizou e produziu a volta dos Mutantes em 2006 e lidera o grupo remanescente até hoje. (AUTRAN, 2007)

4.1.3 Cláudio César Dias Baptista

Primogênito da família Baptista, Cláudio César nasceu em 6 de maio de 1945. De acordo com Calado (1995), era conhecido na escola por apelidos como “cientista louco” e “professor Pardal” devido a sua afinidade com invenções nada convencionais. Desde a infância mostrou interesse pela tecnologia e por trabalhos manuais, além de ser fanático por

⁴⁹ Tais como o violinista indiano L. Shankar, o guitarrista de jazz John McLaughlin, o flautista de jazz Jeremy Steig, o baixista norte-americano TM Stevens, o baterista Tony “Thunder” Smith e o pianista canadense de jazz Gil Evans, entre outros.

⁵⁰ Informação obtida no website <<http://www.myspace.com/sergiodiasoficial>>. Acesso em: 25 de outubro de 2010.

ficção científica. Enquanto Sérgio e Arnaldo progrediam musicalmente, Cláudio Sérgio aprimorava avançava em suas experiências de artesão. Começou fazendo cópias de guitarras famosas da marca Gibson ou Fender e chegava a ficar dias sem dormir, envolvido em pesquisas acústicas e de materiais. Evoluiu rapidamente, sendo solicitado por músicos de renome na época.⁵¹

Segundo Calado (1995), a guitarra Régulus⁵² foi um dos elementos definitivos na carreira dos Mutantes a partir de 1969, arrebatando inclusive muito impacto midiático. Esse impacto, no entanto, dava-se muito mais por uma curiosa inscrição em tom de “maldição” inscrita na guitarra do que pelas suas inovações tecnológicas⁵³.

Cláudio chegou a participar do grupo “The Thunders”, mas com o tempo, resolveu dedicar-se à manufatura de equipamentos. Pela sua contribuição com o grupo, apesar de nunca ter integrado a banda, Cláudio César é seguidamente referido como “o Mutante oculto” ou “o quarto Mutante”. Teve tanto êxito em seus projetos que lançou uma marca própria a CCDB, com a qual construiu a sua carreira de empresário, administrando a produção de equipamentos sonoros até hoje. (CALADO, 1995).

4.1.4 Influência familiar na formação musical

É importante lembrar que a casa da família Baptista funcionava como uma espécie de laboratório para futuros músicos. Além da presença de César produzindo instrumentos, no casarão do bairro Pompéia, criou-se um contato muito grande com o estudo musical. O lar dos Baptista contava com a presença constante de músicos da família ou do círculo de amigos,

⁵¹ Em 1965, já ostentava sua primeira grande criação: um baixo elétrico feito sob encomenda para Erasmo Carlos, para ser usado por um músico de sua banda na época. O novo instrumento possuía apoio anatômico para o músico escorá-lo no quadril; encaixe para o polegar, escala temperada com 24 trastos, um captador para processar cada corda separadamente (o que evitava roncões e isolava os harmônicos), toda parte elétrica com circuitos transistorizados e ainda tarraxas metálicas fundidas pelo próprio autor. “o baixo de Claudio, se fosse lançado no início dos anos 90, ainda poderia superar em recursos um Fender, ou outro instrumento semelhante de status no mercado internacional”. (CALADO, 1995)

⁵² Guitarra construída por Cláudio César Baptista para ser “a melhor guitarra do mundo”. Revestida internamente com um banho de ouro, permitia boa condutividade e capacidade de blindagem elétrica, além de aumentar sua durabilidade. Tinha *desing* inspirada em antigos violinos, incluindo entalhes na madeira em forma de arabescos e cravelhas de metal fundidas pelo próprio autor. Graças a esses recursos, durante o solo, o guitarrista podia alterar bruscamente o som do sem prejudicá-lo, bastava para isso acionar uma chave ao alcance do polegar esquerdo. Nenhuma outra guitarra de época alcançava esses recursos e, por isso, um alto preço foi oferecido pelo protótipo que, no entanto, Sérgio Dias, dono da guitarra, recusou. (CALADO, 1995, p. 182)

⁵³ Gravada em uma placa banhada a ouro, a maldição dizia: Que todo aquele que desprezar a integridade deste instrumento, procurar ou conseguir possuí-lo ilicitamente, ou que dele fizer comentários difamatórios, construir ou tentar construir uma cópia sua, não sendo seu legítimo criador, enfim, que não se mantiver na condição de mero observador submisso em relação ao mesmo, seja perseguido pelas forças do Mal até que a elas pertença total e eternamente”. (CALADO, 1995)

que frequentavam a casa e serviam de inspiração para os irmãos Arnaldo, Sérgio e Cláudio. De início, vamos lembrar quem foi Clarisse Leite, mãe dos três garotos.

Formada com apenas 13 anos, a estudante do Conservatório Dramático Musical, Clarisse Leite, foi uma exímia pianista. Aluna do escritor modernista e musicólogo Mário de Andrade, tornou-se a primeira mulher do Brasil a compor um concerto para piano e orquestra, apresentado no Teatro Municipal de São Paulo. Além de performances no Rio e em São Paulo, Clarisse apresentou-se na Áustria e também fez parte de um júri internacional para um concurso de piano na Hungria. Foi exatamente com Clarisse que os três aprenderam os fundamentos musicais e tiveram as primeiras aulas de piano. (CALADO, 1995).

A nossa origem é basicamente muito clássica [...] A gente passou a infância inteira no *backstage* do Teatro Municipal. Meu pai era um grande cantor de ópera, um grande tenor e um grande poeta. Essa realmente é a nossa base, mas depois disso pintou twist, jazz e o Arnaldo chegou a ter um conjunto de Bossa Nova. Era muito grande o espectro de música que agente absorvia (DIAS, 2006)

Sérgio Dias ainda explica que era comum ver a mãe ensaiar de 12 a 14 horas por dia⁵⁴, o que acabou sendo assimilado por ele como algo corriqueiro, normal de se praticar. (DIAS, 2008).

Calado (1995) explica que Arnaldo, Sérgio e César cresceram ouvindo Chopin, Bach e Beethoven, tocados durante quase o dia todo pela mãe. Desde pequenos, frequentaram o camarote do prefeito, no Teatro Municipal, assistindo óperas, concertos de música erudita e balés. As festas na casa da família, comumente se transformavam e saraus, frequentados por músicos profissionais e artistas. Fatores decisivos para a familiaridade com a música desenvolvida pelos irmãos, que futuramente iria interessar músicos mais velhos e mais experientes como Gil, Caetano e o próprio Rogério Duprat.

Mesmo que Sérgio tenha vislumbrado na mãe um exemplo de extrema dedicação, provavelmente o mais influenciado pelo lado materno tenha sido Arnaldo Baptista. Orientado por Clarisse, Arnaldo foi um aprendiz perfeccionista. Sempre que errava durante o aprendizado, insistia em começar tudo de novo (LÓKI, 2008), mesmo que fosse a penúltima nota da marcha turca de Mozart.

⁵⁴ O próprio Sérgio aprendeu a tocar violão ensaiando pelo menos oito horas diárias ouvindo discos do The Ventures com a velocidade reduzida para 16 rotações por minuto.

Bay (2009) explica que César Dias Baptista, o pai dos três irmãos, enquanto editoralista do jornal *O Dia*, assinou mais de sete anos a coluna “Amanhece o dia”, crônica diária que mesclava prosa e poesia. Compunha e recitava poemas em público e cantava no Coral Paulistano. Sua voz de tenor tinha grande extensão. Além disso, tinha muito gosto pela música, herança de seu pai Horácio Baptista, que tocava violão.

Além da influência familiar, na adolescência, os irmãos Baptista passam a ter contato com os estilos que ganhavam força na época, principalmente os estrangeiros.

4.1.5 Outras influências musicais

Os Beatles foram a grande influência do grupo durante boa parte da carreira, passando a dividir mais espaço com outras bandas a partir do terceiro disco. Inclusive, pelo seu impacto na música, as bandas são usualmente comparadas, com os Mutantes sendo explicados como a versão brasileira dos Beatles ou, nossa resposta cultural ao grupo britânico (LÓKI, 2008). Antes do surgimento do grupo inglês, no entanto, os diferentes grupos que um dia unir-se-iam para formar os Mutantes tiveram influências de outras bandas e outros estilos, não necessariamente sendo sempre o rock’n roll. Conforme Calado (1995). Um dos primeiros estilos que orientou os irmãos Baptista foi o *Twist*⁵⁵, popularizado no Brasil pelo grupo paulistano Jet Blacks, a partir de 1961⁵⁶. Regravações de sucessos internacionais como “Apache” dos “The Ventures”⁵⁷ levaram Cláudio e Arnaldo a comprar seus primeiros instrumentos⁵⁸. Outro momento marcante foi o encontro com o The Wooden Faces, que tocava versões *cover* das músicas dos The Ventures. Ao assistirem o primeiro show, Raphael e Arnaldo passaram a frequentar os ensaios do grupo. Na verdade, os The Wooden Faces já estão enquadrados no contexto de bandas que começavam a se alinhar com o dito iê iê iê, dos quais o Beatles eram o principal expoente.

⁵⁵ O twist instrumental destacava muito a guitarra como instrumento principal.

⁵⁶ Um dos pioneiros do rock instrumental no Brasil, na linha dos ingleses Shadows (tirou seu nome de “Jet Black”, sucesso desse grupo) e dos norte-americanos The Ventures, embora também tivesse êxito com gravações vocais. Informações retiradas do website: <http://cifrantiga3.blogspot.com/2006/04/jet-blacks.html>. Acesso em: 15 ago. 2010

⁵⁷ Banda norte-americana instrumental fundada em 1958 e muito influente nos anos 60.

⁵⁸ Arnaldo comprou um baixo Del Vechio sem trastes, Cláudio César uma Fender Jaguar e Raphael uma guitarra da marca Gianini. Cláudio César viria justamente a aprender a montar instrumentos com um ex-funcionário da fábrica Del Vechio chamado Vitório. (Calado, 1995)

Era 1964, e o primeiro compacto dos Beatles, que continha *I Wanna Hold Your Hand* e *She Loves You*⁵⁹ já causaria grande impacto nos futuros Mutantes. Arnaldo e Raphael dos Wooden Faces esbarraram na indecisão frente a todo o material do *Twist* que tinham aprendido, pois seu interesse havia se voltado totalmente para o *fab four*. (CALADO, 1995) Foi da derrocada do *Twist* como principal influência musical dos Mutantes, que surgiu uma verdadeira febre pelo Rock' n Roll.

Agora, deparavam-se com quatro inglesinhos que queriam mudar tudo, até os cabelos, numa época em que o corte oficial de cabelo era o americano (bem raspado atrás, quase como o dos militares). Mas o pior mesmo é o jeito como eles cantavam, ou melhor, praticamente berravam vocais que tinham tudo para grudar na cabeça de qualquer jovem. O *twist* instrumental estava com seus dias contados. (CALADO, 1995, p.40)

Portanto, é possível afirmar que, até a formação dos Mutantes ser consolidada, as maiores influências de Sérgio e Arnaldo eram: a música erudita - por insistência da mãe e do convívio com o meio musical voltado à música clássica – e os ritmos estrangeiros, com destaque para o *twist* e o rock britânico. Os irmãos eram de certa forma aprendizes da canção desterritorializada musicalmente. Esta foi uma característica fundamental que, ao ser identificada pelos músicos que viriam a integrar o tropicalismo, possibilitou um sistema de parcerias com muitas trocas culturais entre os membros. Desse processo é que surge a elaboração de obras culturalmente antropofágicas. Diante da matéria musical oferecida por músicos como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé, que já reinventavam a cultura nativa, os Mutantes praticam um trabalho de reformulação, que devolvia produtos novos, tanto para o rock, quanto para a Música Popular Brasileira. Uma das responsáveis, do lado dos “Mutantes”, do contato com esses compositores e esses ritmos, foi a vocalista Rita Lee Jones.

⁵⁹ Canções do primeiro compacto dos Beatles, ambas assinadas por Lennon/McCartney, lançadas no Reino Unido em 23 de agosto de 1963.

4.2 Rita Lee

Rita Lee Jones nasceu em 31 de dezembro de 1947, filha de Dona Romilda Padula e Charles Fenley Jones, homem de origem norte-americana⁶⁰. Teve muito contato com a música jovem norte-americana e com a música caipira na infância e na adolescência. Antes dos Mutantes, participou do grupo The Teenage Singers e de alguns outros conjuntos paralelos, como o *Danny, Chester e Ginny*,⁶¹ (para imitar Peter Paul & Mary⁶², de quem ela gostava muito). Paralelamente aos Mutantes, Rita participou de desfiles, como em sua interpretação de uma garota caipira para o desfile da Rhodia (interpretando “Ritinha Malazarte”) acompanhada por uma banda interiorana. Nos Mutantes, tocava geralmente flauta e instrumentos de percussão, além de cantar. Era, possivelmente, a integrante mais eclética do grupo. Por ser considerada portadora de uma beleza “aristocrática”, esguia e com seus traços europeus, Rita atraía mais atenção midiática que seus colegas de banda, o que também passou a ser tão rentável financeiramente quanto à música do conjunto. Trabalhou como modelo fotográfico em diversas ocasiões, às vezes posando com trajes tipicamente caipiras. Chamando muita atenção para si, lançou discos solos ainda na época dos Mutantes, caso de *Build Up e Hoje é o Primeiro Dia do Resto da Sua Vida*⁶³ (CALADO, 1995)

Após os Mutantes, Rita Lee (hoje, Rita Lee Jones Carvalho) desenvolve uma longa carreira de sucesso, lançando dezenas de álbuns e vendendo mais de 50 milhões de discos. Foi de longe a carreira de maior êxito comercial entre os ex-Mutantes. O álbum “Fruto Proibido”, sua obra mais festejada, foi lançado junto com a banda Tutti Frutti, grupo de apoio da cantora desde sua saída dos Mutantes. É casada com Roberto de Carvalho desde 1996, com quem namorava desde os anos 80, e que toca em sua banda juntamente com o filho do casal, o guitarrista Beto Lee.

⁶⁰ O sobrenome “Lee” foi dado a Rita e suas duas irmãs numa homenagem ao general Robert Edward Lee, comandante das tropas confederadas na Guerra de Secessão dos Estados Unidos.

⁶¹ Danny foi um apelido que Rita carregou durante anos. O conjunto, formado em janeiro de 64 era composto pela irmã Virgínia Lee (Ginny) e pelo violonista Bogô (Carlos Bogossian, o Chester), outro músico da região da Vila Mariana, onde Rita cresceu.

⁶² Grupo de Folk americano que lançou seu primeiro álbum em 1962 e era composto também por dois homens e uma mulher.

⁶³ O disco na verdade foi gravado pela formação clássica dos Mutantes, mas creditado a Rita Lee porque a gravadora não julgava rentável lançar dois discos de um grupo no mesmo ano. No entanto, ele ficará de fora das análises, pois o critério deste trabalho é avaliar trabalhos creditados ao grupo Mutantes. O fator autoral é neste caso não é preciso, dando espaço a interpretações conflituosas.

4.2.1 Influência familiar na formação musical

Dona Romilda não demorou a perceber a inclinação musical da filha menor, a mais espevitada das três. Ritinha nem tinha cinco anos ainda, quando, ouvindo a mãe tocar ao piano a vigorosa Dança Ritual do Fogo (do espanhol Manuel de Falla), saiu pulando e dançando pela casa, como se tivesse sido possuída por uma entidade misteriosa. A garotinha aprendeu bem cedo que aquela sensação forte e perturbadora se chamava música. (CALADO, 1995, p. 47)

De fato, por influência de seus pais e irmã, Rita Lee teve um significativo contato com diversos estilos musicais, que variavam do rock ao caipira. Através da coleção de discos da irmã Virgínia Lee, Rita teve contato com Connie Francis, Paul Anka e Neil Sedaka, artistas da música jovem norte-americana nos anos 50. Em sua casa, Dona Romilda Padula, sua mãe, costumava ouvir Ângela Maria, Cauby Peixoto, ou outros cantores de sucesso da época. Além disso, cantava em dupla com a amiga Dalva de Oliveira, que anos depois se tornou uma musa da música popular brasileira. Já o pai de Rita, senhor Charles Fenly Jones, foi quem mais apontou para a música sertaneja. Fã de Tônico e Tinoco, Inezita Barroso e outros caipiras da época, o pai da futura cantora contribuiu com mais esse ingrediente para compor o característico sincretismo dos Mutantes. (CALADO, 1995).

4.2.2 Outras influências musicais

Além da influência das músicas caipiras ouvidas no rádio e da MPB e da música americana, Rita teve contato com a música erudita através do estudo do piano orientado pela famosa pianista Magdalena Tagliaferro⁶⁴. Após as primeiras aulas, Magdalena identificou Rita como uma aluna “*talentosa, porém muito tímida*”. Acantora participou de audições com os alunos da grande pianista durante dois anos, até desistir por achar que “*não levava jeito*”.

⁶⁴ Pianista brasileira nascida em Petrópolis, de grande prestígio e longa carreira de sucesso. Realizou os primeiros estudos de piano com seu pai, apresentando-se em público aos nove anos. Aos 13 anos aperfeiçoou-se no Conservatório de Paris, na França. Em certa ocasião, Villa Lobos dedicou-lhe uma obra. No ano de 1937, foi agraciada com o oficialato da Legião de Honra da França. De considerável projeção internacional, deu centenas de recitais nos Estados Unidos e Europa. Em 83 anos de carreira, dos quais 80 ela viveu em Paris, gravou 30 discos, a maior parte ao longo da década de 30. Informações contidas no site www.memorialdafama.com.

Essa teria sido a única vez que Rita estudou música de um modo mais formal, somado ao tempo em que ela participou do orfeão do Liceu Pasteur, colégio em que ela estudou desde a infância.

Conforme Calado (1995), Rita Lee também viu sua vida mudar a partir dos Beatles. Apaixonou-se por Paul McCartney. O apego teria sido tão grande que Rita passou a ensaiar o toque de cordas de seu baixo com a mão esquerda para imitar Paul, que era canhoto. Os Beatles não apenas revolucionariam o repertório de influências de Rita, Sérgio e Arnaldo, mas também foram responsáveis pela aproximação do Wooden Faces com as Teenage Singers. Paixão entre os integrantes das duas bandas, o quarteto britânico ocasionaria o encontro de Rita e Arnaldo.

4.3 Adesão à Tropicália

Se, do lado da Música Popular Brasileira, os mais entusiasmados a abrirem espaço para o rock eram Gil, Caetano e Tom Zé, com o restante se postando contrariamente, do lado dos roqueiros Mutantes também houve uma resistência inicial a ritmos diferentes do seu canonizado rock n'roll.

Nesse momento, Rita Lee foi fundamental para o entrosamento dos Mutantes com a Tropicália. Ela facilitou o elo com o movimento pelo lado dos Mutantes, sem o qual a história do grupo poderia ter sido outra. Neste momento ficam nítidas as diferenças de contato musical na infância, uma vez que a casa de Rita era mais receptiva à música popular e casa dos Baptista mais voltada ao rock e à música erudita.

Se, por um lado, havia a sensação da necessidade da mais alta cautela pelos tropicalistas, quanto à absorção de ritmos estrangeiros à música brasileira, (VELOSO, 1997), Calado (1995) complementa explicando que os Mutantes Arnaldo e Sérgio e Raphael alimentavam certo resguardo não apenas quanto à MPB, mas quanto a quase tudo que era produzido musicalmente no Brasil⁶⁵. Assim, o autor explica essa relação:

⁶⁵ Em 1967, os Mutantes foram convidados por Chiquinho de Moraes para gravação de uma canção concorrente do *III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record*. O nome da canção era *Bom Dia*, composta por Gilberto Gil. Apesar dos três concordarem - até mesmo pelo porte do convite - a mais animada era a Rita, já os "roqueiros" Baptista não compartilharam da animação. Arnaldo e Sérgio tinham certa prevenção contra qualquer música popular brasileira. Gostavam mesmo era rock, de preferência cantado em inglês. (CALADO, 1995)

Rita deu duro para que os irmãos Baptista aceitassem mais a música popular brasileira. Se ela apresentasse nos ensaios músicas do Ray Charles e Peter Paul And Mary, um blues, ou mesmo um gospel, tudo bem. Mas se surgisse um João Gilberto ou um Juca Chaves já vinha cara feia. Do Brasil, os irmãos Baptista não gostavam de quase nada. Mesmo assim, os dois perceberam que uma nova porta estava se abrindo para os Mutantes. Tiveram curiosidade suficiente para querer conhecer o que os esperava atrás dela. (CALADO, 1995, p.94)

Calado (1995) explica que um outro exemplo que pressupõe a figura de Rita como a incentivadora desse contato inicial entre o rock dos Mutantes e as novas oportunidades foi quando surgiu a ideia de Gil de ter os grupo paulista ao seu lado para gravar *Domingo no Parque*, uma música mais complexa, até pelos arranjos orquestrais de Rogério Duprat. Satisfeito com o trabalho em estúdio dos Mutantes com *Bom Dia*, Gil resolve apresentar ao grupo também *Domingo no Parque*:

Ao ouvirem a canção pela primeira vez, Arnaldo e Serginho não se ligaram muito naquele ritmo de afoxé que até parecia música para acompanhar luta de capoeira. Novamente Rita se mostrou mais animada, os garotos começaram a mostrar interessados pela novidade harmônica da canção e acharam que poderia ser uma experiência divertida. (CALADO, 1995, p.99)

Rapahel Virardi, não resistiu à “brasilidade” da apresentação de Gil e, ao saber que os Mutantes o acompanhariam no III Festival *de Música Popular da Record*, preferiu desistir dos do grupo desclassificando a música como não pertencente ao gênero rock. (LÓKI, 2008). Dali em diante os Mutantes ficariam instantaneamente conhecidos, porém sem seu baterista original.

Uma análise focada em Calado (1995) parece apontar para o fato de que quem aproximou os Mutantes da MPB foi a insistência de Rita e a curiosidade dos irmãos Baptista, seu reconhecimento do que era, de qualquer forma, interessante musicalmente. Pelo lado dos Tropicalistas, foi uma aposta em um grupo diferente, jovem e, por isso, ainda um tanto indefinido, podendo absorver características novas.

É a partir do encontro com os Tropicalistas que a exuberância criativa dos Mutantes floresce. Através de um processo de absorção antropofágica surgem inovações criativas inspiradas em tendências que extravasam o campo da música, demonstrando também um potencial cênico e cinematográfico muito fortes. De fato, o campo musical é desrespeitado,

transposto para ser então recriado e reinventado por eles. É nesse momento que passa a surgir nas canções elementos até então inimagináveis no rock brasileiro, como a justaposição de tendências em aparente conflito na época, além de recursos totalmente estranhos à própria música, como a cacofonia e a utilização de instrumentos não direcionados especificamente à música e que, no entanto, são empregados com igual ou melhor funcionalidade⁶⁶.

4.4 Principais contribuições do grupo: canções

Tarik de Souza, jornalista e crítico musical, explica no documentário *Lóki – Arnaldo Baptista* (2009) que até o surgimento dos Mutantes, o rock no Brasil era um rock “primário”, instituído basicamente por cópias de músicas internacionais. Com os Mutantes, o rock nacional não apenas se desenvolve, mas ganha uma identidade brasileira. Uma explicação plausível no momento em que identificamos nos Mutantes o hibridismo, uma característica cultural intrínseca do Brasil. Os Mutantes foram o primeiro conjunto brasileiro a mesclar ritmos, instrumentos e temas brasileiros e latinos com o rock, o primeiro exercício concreto dessa união. Canções como *Ando Meio Desligado*, *Panis et Circenses*, *Cantor de Mambo*, *Bat Macumba*, *Dom Quixote* marcaram essa versatilidade. Além disso, o grupo gravou músicas em quatro línguas distintas: português, francês, inglês e espanhol.

Desde sua consolidação, o grupo é citado como influência por inúmeras bandas nacionais e suas canções foram regravadas em diversos momentos, inclusive em álbuns-tributo. Sua importância musical na Tropicália e na conjuntura cultural brasileira no fim dos anos 60 e inícios dos anos 70 é largamente reconhecida por seus antigos colegas tropicalistas. Em 2006 receberam a medalha Anchieta, conferida a artistas com produções relevantes para a cidade de São Paulo. Prêmio dado também a Glauber Rocha, Torquato Neto e aos outros tropicalistas.

A partir dos anos 90, os Mutantes foram citados também como influência entre músicos conhecidos internacionalmente. Entre eles, podemos citar David Byrne (ex-Talking Heads), Mike Patton, do Faith no More, o cantor inglês Sean Lennon (filho de John Lennon),

⁶⁶ Os Mutantes chegaram ao ponto de usar o som de uma Bomba de Flit (um inseticida muito popular na época) na gravação de *Le Premier Bonheur du Jour*. A ideia era substituir o som do chimbau da bateria. (Calado, 1995)

que inclusive foi convidado a elaborar a capa do álbum *Tecnicolor*⁶⁷. Além disso, o cantor e multi-instrumentalista norte-americano “Beck”, o cantor Devendra Banhart, além do líder do Nirvana, Kurt Cobain, que chegou a escrever uma carta para Arnaldo Baptista declarando-se fã.

4.5 Experimentalismo

Uma das características fundamentais dos Mutantes que serviu como diferencial em relação às bandas nacionais contemporâneas a eles e que os colocaram no patamar de outros grandes grupos de rock foi o experimentalismo.

Um dos pontos-chave para entender a inventividade dos Mutantes como característica marcante do grupo está na canção *Bat Macumba* do primeiro álbum e que já deflagrava um dos pontos altos do experimentalismo do grupo. Sobre isso, o próprio Cláudio César viria a explicar anos depois que o som de *Bat Macumba* seria especial e único devido ao pedal que ele fabricara e que Sérgio usou em sua 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 capacitor, 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 motor. (PAIVA, 2006, p.5)

Segundo Paiva (2005), nesse momento, o álbum *Tecnicolor* permite estabelecer algumas comparações importantes. Analisando duas versões da mesma canção, uma gravada no Brasil, nos Estúdios da Scatema – que permitiam gravações apenas em quatro canais, porém utilizando as invenções de Cláudio Baptista - com versões gravadas em um estúdio na França, que se igualava ao que havia de mais sofisticado internacionalmente. Além disso,

⁶⁷ Álbum gravado pelos Mutantes na França em 70 e lançado apenas 30 anos depois, em 2000. O Disco é composto por seis novas versões de músicas dos álbuns antecessores dos Mutantes e por seis músicas inéditas.

trata-se de um estúdio de oito canais⁶⁸ e, principalmente, com os equipamentos considerados “topo de linha” para a época.

Sobre isso, Calado (1995) – que escreveu antes do lançamento do álbum *Tecnicolor* – aponta para o avanço dos Mutantes como instrumentistas por elaborarem novos arranjos para antigas canções quando gravaram *Tecnicolor*. No entanto, José Paiva analisa, comparando, Bat Macumba:

A versão do primeiro disco do grupo é aquela onde a enghoca feita a partir do motor de máquina de costura da uma dimensão singular à guitarra de Sérgio; a versão contida em *Tecnicolor* é absolutamente insípida, com a guitarra tratada de forma convencional, muito próxima da linguagem do rock internacional da época. Essa comparação pode ser aplicada a todas as canções gravadas em *Tecnicolor*, onde, apesar de toda a tecnologia de ponta envolvida, elas acabam soando muito menos instigantes e criativas. (PAIVA, 2003, p.10)

Ainda com a ajuda de Cláudio César Dias Baptista, os Mutantes (já como um quinteto, incluindo o baterista Dinho Leme e o baixista Liminha) gravaram *Dia 36* (Johny Dandurand /Mutantes), que integra o segundo disco da banda Mutantes (69). Segundo Paiva (2003, P.5), este segundo disco “consolidou seu sucesso e sua veia experimentalista”. É justamente nessa faixa em que reinventam um efeito utilizado pelos Beatles em *Sgt Pepper’s Lonely Heart Club Band*: a amplificação da voz através de uma caixa Leslie⁶⁹. Era mais uma invenção de Cláudio César que, juntamente com os Mutantes, permitiu uma música de tom soturno que aglutinava Beatles e Jimi Hendrix sob uma forte dose de experimentalismo⁷⁰.

Analisando estes fatos, chegamos à conclusão que o grupo teve uma formação musical rica e diversificada desde a infância. Isto somado as influências do ambiente cultural, social e político da época ajuda a entender os fenômenos estudados neste trabalho.

⁶⁸ O primeiro estúdio de 16 canais no Brasil foi o estúdio Eldorado, em São Paulo, em 1972, mas mesmo assim, foi uma iniciativa isolada, não sendo seguida por outras gravadoras e estúdios. Somente no fim dos anos 70 é que os sistemas de 16 canais tornam-se padrão, principalmente pelo surgimento de gravadores mais baratos, como os Tascam e Fostex com fita de 1/2”. (Calado, 1995)

⁶⁹ As Caixas Leslie foram inventadas nos anos 30, compostas basicamente por um sistema de falantes giratórios para serem aplicados aos órgãos Hammond, mas que acabaram por ser utilizadas em guitarras, vocais e experimentos sonoros.

⁷⁰ Para conseguir o efeito na guitarra de Sérgio, Claudio construiu sua versão de um pedal *wah-wah* (aparelho de distorção da guitarra popularizado por Jimi Hendrix). Sua versão chamava-se *wooh-wooh*, um pedal para ser utilizado na região mais grave da guitarra ou em um baixo elétrico. A nova invenção que possibilitou o efeito da guitarra em soar como se estivesse vomitando. (Calado, 1995)

5 A matéria mutante: estratificação e análise

Neste capítulo serão analisadas cinco canções dos Mutantes ou nas quais eles tiveram importante participação, seja na execução, seja na composição da melodia, seja no tratamento musical. O objetivo é a identificação dos conceitos desenvolvidos neste trabalho, entre eles o principal: a antropofagia. As canções são: *Bat Macumba*, *Panis et Circenses*, *Domingo no Parque*, *2001 e Ave Gengis Khan*. Seus elementos serão estudados nos seguintes campos: Histórico, Musical (com menções ao experimentalismo), Cênico (quando for oportuno), Semântico e Antropofágico, com possíveis interconexões.

As canções analisadas foram escolhidas pela exploração cartográfica da obra dos Mutantes. Foi feita audição de todo o produto oficial do grupo, incluindo o álbum “Tudo Foi Feito Pelo Sol” (1974); o disco “Mutantes ao vivo” (1976); “*O A e Z*” (1973 - lançado em 1993); *Tecnicolor* (1970 – lançado em 2000) e do DVD “Mutantes Ao Vivo - Barbican Theater, Londres 2006”. Além disso, foram analisadas as apresentações disponíveis no endereço eletrônico www.youtube.com. Após audição e a pesquisa bibliográfica e levando em conta que o Tropicalismo passou apenas pelo período inicial da carreira do grupo (1967-1968), foram escolhidas canções sob o critério do ponto onde a antropofagia mostrou-se com mais intensidade, não restringindo a escolha apenas às canções elaboradas pelo trio fundador: Rita, Sérgio e Arnaldo.

Os critérios para escolha das canções foram: onde poderiam encontrar-se os “dualismos”, em cima dos quais a antropofagia poderia estar trabalhando e onde esses dualismos tinham algum tom de antagonismo (rural, urbano, artesanal, fabril, etc) e, ainda, onde poderia ser verificada certa ênfase no tratamento musical destes elementos. Ainda foram levados em conta, se cada pólo da relação dualística era adotado por outras escolas musicais da época (Jovem Guarda, MPB), o que reforçaria a ideia de um processo de relativização dos discursos.

Como critério ainda, foram tomadas a presença marcante de algum experimentalismo e, se possível, alguma apresentação que em que se sublinham os elementos estudados, ou acrescentam-se novos. Após a identificação de alguns fenômenos culturais mais amplos, foram revistas as canções onde poderia se inserir uma crítica baseada na teoria da *mestiçagem*, da *bricolagem* e das *identidades diaspóricas*. Foram identificados, também, nos instrumentos utilizados, nos ritmos elaborados, nas letras escritas, na origem dos compositores envolvidos e

suas relações entre si, nas referências a outras culturas, o que poderia ser extraído como significação destes elementos, não necessariamente respeitado o princípio de que para conter um sentido, a canção deveria ser trabalhada pelo músico para tal fim. Em outras palavras, analisa-se talvez aquilo que os músicos nem saibam que está implícito. Este é, enfim, um trabalho para um comunicador.

5.1 *Bat Macumba*

Bat Macumba é uma canção composta por Gilberto Gil e Caetano Veloso, foi musicada pelos Mutantes no disco *Mutantes* (68) em uma versão diferente da contida no disco *Tropicália – ou Panis et Circensis*. Para começar, a versão dos Mutantes tem a participação de Cláudio César Dias Baptista e de sua invenção intitulada de “*Inferno Verde*” que, como já foi explicado no capítulo III, proporciona efeitos de distorção. Possui uma releitura de si mesma gravada para o álbum *Tecnicolor* (70) utilizando uma distorção bem mais convencional para guitarras da época a que Paiva (2006) descreveu como “insípida” por suprimir um de seus grandes diferenciais. Uma versão que explorava elementos das duas anteriores foi apresentada pelos Mutantes quando esses se apresentaram no Barbican Centre, em Londres, em 2006 com Sérgio Dias, Dinho Leme e Arnaldo Baptista, sendo Rita Lee substituída pela cantora Zélia Duncan e, a partir de então, em outros espetáculos.

5.1.1 Elementos musicais

Segundo Marconi (2007), na versão dos Mutantes, a parte rítmica é executada inicialmente por atabaques, que são instrumentos de origem africana e que nesta gravação são tocados diretamente com as mãos, representando a macumba: O ritmo é conduzido pela bateria americana⁷¹ (a sessão rítmica é a mesma da orquestra clássica do jazz) que é formada

⁷¹ Kit de bateria, geralmente formado pelos instrumentos mais comuns utilizados pelos bateristas, tais como bumbo, surdo, chimbau, caixa e pratos de diversos tipos.

pelo bumbo (percutido por meio de um pedal mecânico acionado pelo pé), além de tambores médio e baixo, caixa clara, pratos de vários modelos.

Junto com a bateria ainda é acrescentado um contrabaixo elétrico⁷². Marconi explica que a bateria americana, executada por apenas um músico que utiliza os pés e as mãos a partir de uma baqueta, foi “*um instrumento, inicialmente utilizado no jazz, que passou a ser usado também no blues e é presença constante em conjuntos de rock, representando a indústria cultural norte-americana*” (MARCONI, 2007, p.7)

Ainda é interessante de ser complementado é a forma como a música é conduzida após a ideia de métrica musical ser questionada pelo desaparecimento do material cantado, como Fraga registra:

O problema da métrica que varia de verso em verso é solucionado por uma guitarra que preenche os espaços deixados pela voz. Quando a voz alcança sua última sílaba da frase, a guitarra reconstitui, por meio de um solo, o restante da frase que não é mais cantada [...] esses elementos são balanceados pela tematização da melodia e pela levada constante do baixo e da guitarra base. A lenta desconstrução da frase melódica coloca em jogo a relação entre repetição e mudança ao mesmo tempo em que a frase é repetida, ela é mudada. (FRAGA, 2005, p.56)

5.1.2 Elementos semânticos

Segundo Guimarães (2004), Bat Macumba, por tratar-se de um poema visual de inspiração concretista, como foi explicado pelos próprios autores da canção e reconhecida pelos poetas concretistas, deve permitir ao leitor a possibilidade de “*romper a leitura horizontal, com um novo tempo de leitura, que não se prenda à linearidade da seqüência verbal, mas esteja atento à simultaneidade que a produção poética suscita*”. (GUIMARÃES, 2004, p.2). A autora afirma que no momento em que seja respeitada essa temporalidade própria da canção Bat Macumba, tal leitura terá caráter intersemiótico, ou seja, “*levará em conta as particularidades expressivas de cada elemento, no diálogo espaço-temporal criado*.” (GUIMARÃES, 2004, p.3)

⁷² Segundo Marconi, executando um “baixo ostinato”. O autor então traz a definição do musicólogo Robert Rawlings, na qual ele explica o ostinato como “qualquer padrão melódico ou rítmico que é repetido persistentemente”. Ele teria sido usado tanto no jazz e na música Barroca e, com frequência, no jazz modal, no jazz latino, na música africana tradicional e no Boogie-Woogie. “Mais uma vez um elemento utilizado nas duas culturas: na americana (via jazz e Boogie-Woogie) e na música africana.”

Em complemento, Guimarães sugere que o poema “Bat Macumba” é um poema para ser “visto”, “lido”, “ouvido” e “interpretado”. Neste momento, são interessantes duas leituras sugeridas e adotadas pela autora: a “audição” e a “leitura propriamente dita”. No caso da audição, Guimarães aponta:

No texto BATMACUMBA (sic), a sílaba Ba funciona como barreira fônica, sendo um som também presente no início do vocábulo Batman e no final de macumba. Esta bilabial (b) seguida de vogal aberta (a) efetua um contraponto ao som vocálico iê iê, visualmente destacado no poema, configurando verdadeiras "ilhas" sonoras. [...] A repetição dos sons é também uma iconização fônica das "batidas" dos tambores nos rituais de terreiro. *Bat* (inglês = morcego) sonoramente remete a "bate" (port. Verbo bater). (GUIMARÃES, 2004, p.7)

É interessante analisar a proposta da autora, em que ela sugere “*Ler ou semantizar os signos textuais*” (GUIMARÃES, 2004, p.7) onde, pela justaposição de palavras e sílabas, permite-nos identificar: *Batman* (o super-herói branco) e *macumba* (religião afro-brasileira). Ainda: *baobá* (árvore africana), *bat* (morcego, em inglês), *iê iê* (onomatopéia que faz alusão ao tipo de música reproduzido pela Jovem Guarda dos anos 60), *obá* (entidade da macumba) ou *oba* (saudação ou interjeição) e *ba* (ama de leite). Outro que identifica esses elementos e aponta a importância da guitarra como elemento de “oposição” é Fraga, como registra:

Na versão dos Mutantes a guitarra elétrica é mais presente e muito mais distorcida, aumentando o contraste entre a macumba e a modernidade do pop, oposição já presente no título. A partir daí, a levada de tambores é guiada pelo baixo e pela guitarra dos Mutantes [...] (FRAGA, 2005, p.56)

Até aqui temos alguns elementos interessantes de serem analisados em seu “diálogo espaço-temporal” criado. Temos, de um lado, ritmos, instrumentos e técnicas norte-americanas e inglesas e de outro, instrumentos e técnicas de canto de origem africana. Bat Macumba é escrita por dois baianos (um branco e um negro) que elaboram uma letra “multimídia” retomando a poesia concretista (apesar da inspiração brasileira, a origem da poesia é européia) e que expõe à leitura cuidadosa um mosaico de significantes. Esses significantes ora remetem ao pop/branco/americano (Batman) ora ao regional/negro/brasileiro (macumba), mas também remetem à Jovem Guarda (pop nacional). Caetano e Gil apresentam a canção para ser aprimorada por um trio paulista. O resultado é então enriquecido pela

utilização de uma técnica latina de elaboração artesanal de instrumentos, cuja origem é novamente estrangeira. Pressupõe-se também que a principal influência dos Mutantes nesse momento era inglesa, advinda de sua relação com os Beatles (pop estrangeiro) e que boa parte de sua formação foi de música erudita europeia (inclusive oriunda do período barroco). Esses fatos apontam para duas tendências ascendentes nesse momento histórico: a *diáspora de identidades*, na qual a identidade cultural deixa de ser um ponto fixo de referência no tempo e no espaço, fortemente vinculada à “etnicidade” e desarticula-se em crescentes relações transnacionais, com o processo de valorização das culturas regionais. A outra tendência implícita na composição, não apenas dessa canção, mas de todo o tropicalismo - do qual, é verdade, Bat Macumba é um dos melhores exemplos - retoma aquilo que Martín-Barbero (1987) assumia como nossa “verdade cultural”: a *mestiçagem*. Ou, como Escosteguy (2001) explica: os “movimentos particulares de negociação de sentidos” que incorporariam “imagens” da “cultura de massa global”, porém com “rastros de uma outra identidade, lastreada numa outra história”. Portanto, um regime cultural que viveria através da diferença. Tanto a diáspora de identidades quanto a mestiçagem latina são processos importantes para entender até que ponto a tendência a trocas culturais incidiu nessa canção. Bat Macumba tem elementos de outros lugares e épocas. Sua elaboração produz um corpo aglutinador de estilhaços de novas culturas e ecos de culturas passadas, que perpassavam nosso país. Não há apenas uma oposição moderno/arcaico, mas entre seus próprios modernismos e arcaísmos.

5.1.3 Antropofagia

Se com Gil e Caetano Bat Macumba reuniu vários elementos que já tornam essa uma canção importante para compreensão do momento social que estava sendo vivido, com a versão dos Mutantes essa música atinge o ápice da parábola em seu ritual antropofágico. Estende sua complexidade e também se torna completa como peça de método especial do fazer artístico: a devoração cultural em que elementos culturais estrangeiros são absorvidos, deglutidos e devolvidos como algo não meramente assimilado, mas em justaposição com ingredientes culturais locais. Ingredientes esses de origem temporal longínqua e de origens culturais supostamente distintas, excludentes umas das outras, como Marconi explica:

A poesia da canção Batmakumba (sic), de uma forma antropofágica, “devora” a cultura de massa norte-americana e acrescenta a cultura folclórica brasileira colocando, lado a lado, duas entidades até então não associáveis. O arranjo proposto por Rogério Duprat funde também esses elementos, como a utilização da guitarra elétrica (tipicamente americana) com a percussão brasileira, onde a música cria uma dicotomia bastante presente em todo movimento tropicalista: a tradição e a vanguarda, a indústria cultural e o folclore, o passado e o presente, o artesanato e a fábrica. (MARCONI, 2007, p.8)

É um momento de múltipla antropofagia, em que os Mutantes absorvem algo que já tinha traços do processo de deglutição da cultura externa, e complementa esse trabalho pela agregação da guitarra, um elemento estrangeiro em sua versão tupi, com a elaboração de uma distorção caseira inexistente no grande mercado e empregando a técnica do *contracanto* dos versos, em que a distorção única, até mesmo entre os Mutantes⁷³, substitui as sílabas que desaparecem em sequência. Ainda é importante chamar a atenção de que um outro grupo talvez não executasse uma distorção tão peculiar com a guitarra, ou possuísse um guitarrista com boa noção de acabamento técnico, ou não contasse com a orientação de Rogério Duprat, experiente em linguagem musical. O que poderia ter acontecido é que Bat Macumba era capaz de conter todos esses elementos e sofrer um processo de saturamento, tornando-se insuportável a sua audição. Até porque a melodia é bastante simples, como Fraga faz lembrar: *Bat macumba coloca em cheque tudo o que se tinha como música na época e sobrevive nas fronteiras do formato canção não há, na verdade, melodia de canção, mas algo que parece mais com um mantra.* (FRAGA, 2005, P.56)

A proposta, é claro, não poderia ser uma coincidência tão feliz, como de fato, não foi coincidência, como explica Favaretto:

Batmacumba (sic) é a única música que, nos três discos tropicalistas, realiza a proposta concreto-antropofágica de modo intencional. Realiza uma superposição de códigos verbal, sonoro e visual, com referências culturais sincréticas: *Batman* (os quadrinhos, e por extensão a indústria cultural); macumba (elemento cultural brasileiro); iê iê iê (música jovem proveniente do rock). (FAVARETTO, 1979, p. 98)

⁷³ O “*Inferno Verde*” de Cláudio César foi empregado apenas em Bat Macumba.

⁷⁴ Visualmente, o texto apresenta o procedimento de contração e expansão vocabular mínima (ba) há uma geração de palavras por espelhamento. A figura que resulta é um grande “K”, que corresponde ao som-fonema que repercute durante toda a música. É somente a partir do arranjo que se percebe o sincretismo cultural, em forma de devoração antropofágica. O ritmo básico é uma batida, mista de macumba e de ioruba cubano, com acompanhamento de guitarra elétrica e uma espécie de alaúde como fundo. Há, ainda, uma marcação rítmica de tambor que, pela sua repetição, funciona como uma forma encantatória semelhante ao que ocorre na macumba.

Bat Macumba, num exercício muito completo do método antropofágico oswaldiano, passa a suscitar respostas para certas perguntas. Por exemplo, como o Concretismo pode soar tropicalista? Lembrando que os concretistas praticavam a valorização da forma em detrimento do conteúdo e o tropicalismo continha um conteúdo discursivo muito forte cantado a plenos pulmões⁷⁵. Podemos perguntar ainda: como ritmos e temas africanos ou afro-brasileiros podem ser executados sem soar como uma “*triste xenofobia que acabou numa macumba para turistas*” (Oswald, 1928). Ou mesmo, como o iê iê iê pode estar em uma música, sem soar como cópia, mera assimilação e como o experimentalismo técnico e cultural pode ser exercido sem soar pretensioso ou subdesenvolvido.

5.2 Domingo no Parque

Composta por Gilberto Gil, a música Domingo no Parque foi gravada juntamente com os Mutantes em 1967, com arranjos Rogério Duprat. Foi inscrita por Gil para concorrer no III Festival de MPB da TV Record. Os Mutantes já haviam impressionado Gil na gravação de *Bom Dia* e, por isso, o baiano decidiu incluir o trio também na gravação de Domingo no Parque, que utilizaria um arranjo mais complexo. No dia da apresentação, a apenas algumas horas de subir ao palco, Gil chegou a estar momentaneamente sem condições de se apresentar⁷⁶. Após ser ajudado por Paulinho da Viola e forçosamente incentivado por Caetano Veloso, Gil decide defender a canção. Apesar de algumas vaias, a nova música foi bem aplaudida, ficando em segundo lugar no festival, atrás de *Ponteio*, de Edu Lobo. Foi a primeira vez que um grupo apresentou uma música tocando e guitarra e baixo elétricos⁷⁷, ato considerado “*um verdadeiro insulto para puristas e nacionalistas da época*” (CALADO, 1995 p.108)

⁷⁵ De fato, canções as do disco “*Tropicália ou Panis et circense*” assumiam-se como canções-manifesto.

⁷⁶ Gil entrou em pânico na hora de competir.

⁷⁷ Arnaldo tocou baixo, Sérgio Dias guitarra e Rita Lee pratos de percussão.

5.2.1 Elementos musicais

Segundo Mello, o que se viu a partir da apresentação da música no festival da Record é que Gil “injetara, antes de tudo, o ritmo da capoeira” (MELLO, 2003, p.194) e que, por isso, fora empregado um berimbau – que é o principal instrumento dessa arte – juntamente com a orquestra com a guitarra e o baixo. Uma vez que esse ritmo passasse a ditar o ritmo da música, Rogério Duprat trabalhou os arranjos no sentido de acrescentar contornos do erudito e do rock. Sobre esse trabalho, Mello registra:

O impressionante arranjo de Rogério Duprat permitiu que tamanho vácuo proveniente das diferentes genealogias musicais entre berimbau e guitarra pudesse desaparecer, fundindo-se ambos para integrarem harmoniosamente com a orquestra. (MELLO, 2003, p. 195)

Já em sua gravação definitiva, *Domingo no Parque* é descrita por Augusto de Campos como uma *assemblage*⁷⁸ (ENCICLOPÉDIA, 2008), referindo-se, além do emprego dos diferentes instrumentos, a utilização de ruídos de um parque. Ainda, a vocalização típica de Gil surge como contraponto ao acompanhamento coral da “música jovem” (CAMPOS, 1968, p.142). Tudo isso marcava o ritmo crescente da canção, “*Tudo numa cadência que ia se acelerando, à medida que a letra cinematográfica da canção ia aumentando a tensão da narrativa*” (BAY, 2009, p.50).

5.2.2 Elementos semânticos

Segundo Campos (1968), *Domingo no Parque*, da mesma forma que *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso, representava para a cena musical da época um movimento no sentido de “livrar” a música nacional de um “sistema fechado” de preconceitos supostamente

⁷⁸ Termo cunhado por Jean Dubuffet para fazer referência a trabalhos que, segundo ele, não seriam meras colagens. Assemblage diria respeito à concepção de que os objetos díspares reunidos na obra, ainda que produzam um novo conjunto, não perderiam seu sentido original. Seria um recurso de justaposição de elementos, em que ainda é possível identificar cada peça no interior do conjunto mais amplo.

nacionalistas e proporcionar a nossa música condições de liberdade para pesquisa e experimentação “*essenciais, mesmo nas manifestações artísticas de largo consumo, como é a música popular, para evitar a estagnação*”. (CAMPOS, 1968, p.140). Essa visão do autor vai ao encontro de uma proposta tropicalista e um de seus objetivos mais enfáticos: ceder espaço a diferentes estilos para, através de exercícios de justaposição de elementos, liberar caminhos a uma nova conjuntura cultural voltada à “retomada da linha evolutiva” da música popular brasileira.

Assim, o que Gil estava tentando com os Mutantes e com Duprat era mostrar uma proposta de relativização das influências que incidiam sobre nossa cultura. E consegue, juntamente com o trio, compor uma obra que não tomava partido entre o ufanismo nacionalista da música - aquilo que Stuart Hall (1993) chamou de “formas etnicamente fechadas” nos processos de criação da identidade cultural - ou as “formas de simples assimilação cultural estrangeira”. A partir da representatividade dessa apresentação, a ideia ganharia força no novo movimento recém declarado: a Tropicália.

5.2.3 Elementos Cênicos

Na apresentação das eliminatórias do festival da Record, Os Mutantes colaboram com o que viria a ser uma de suas marcas registradas nas apresentações: o visual extravagante. Rita estava usando um vestido estampado, largo e que deixava seus joelhos à vista. Sérgio entrou com uma capa preta sobre a roupa, além de usar um corte de cabelo nada convencional. Já Arnaldo estava de paletó e gravata. Segundo Calado (1995), em 21 de outubro, quando se realizou a “finalíssima”, Rita estava com vestido azul, também de joelhos à mostra e com um pequeno coração desenhado na bochecha esquerda⁷⁹. Neste momento, os irmãos Baptista, num ato de deboche, trocaram suas roupas anteriores. Gil, de cavanhaque, vestia um blazer trespassado de botões metálicos. A orquestra, regida pelo Maestro Ciro Pereira, executava a introdução de Rogério Duprat.

A apresentação trouxe outra novidade, além de apresentar guitarras elétricas em uma canção onde preponderava um ritmo regional afro-brasileiro. Não eram apenas os instrumentos de origem estrangeira que chamavam a atenção nos Mutantes. Mesmo que o

⁷⁹ Esse ato de Rita lançaria moda na semana seguinte entre as jovens, além de comentários e reportagens em revistas.

grupo tivesse feito pela segunda vez um bom trabalho na parceria com Gil, havia algo que tanto a gravação das músicas quanto nesta apresentação, indicava a representatividade que o grupo passava a ter. É uma concepção próxima de um estrangeirismo, mas que não adquiria o aspecto de cópia propriamente, adquirindo certo tom vanguardista que seria desenvolvido. Havia no grupo algo que se aproximava de um estado de pureza. Até então, os Mutantes haviam executado quase somente estilos estrangeiros, tocados por grupos estrangeiros, portanto, tratava-se de um conjunto sem territorialidade, que não havia tido ainda um contato tão forte com brasilidades⁸⁰. Esse fato tornava o grupo estrangeiro musicalmente em seu próprio país. Caetano é um dos que atenta para o descolamento cênico dos Mutantes e qual era sua representatividade ao tocar Domingo no Parque:

Os Mutantes pareciam uma aparição vinda do futuro. A fricção entre o tema afro-baiano e o som deles era instigante – Beatles + berimbau ou Beatles vs berimbau – e a belíssima orquestração de Rogério Duprat dava a tudo aquilo um ar imponente e respeitável que trazia a plateia para anos-luz de distância do momento em que, apenas um dia antes, esboçou vaiar “Alegria, alegria”. (VELOSO, 1997, p.180)

Calado também registra as impressões de Gil e Caetano⁸¹ após a execução de Domingo no Parque, confirmando a recorrente ideia do isolacionismo dos Mutantes, como se pertencessem a um mundo próprio, alheio ao de outros músicos do festival.

Gil e Caetano perceberam logo que a contribuição dos Mutantes em Domingo no Parque não fora de um mero conjunto de acompanhante. O trio trazia informações novas, que interferiram diretamente no futuro do grupo tropicalista. Rita, Arnaldo e Serginho tinham um jeito diferente de se vestir, de falar e de se comportar. Pareciam jovens ingleses da geração dos Beatles. Essa era uma diferença básica: Ao contrário dos baianos, que olhavam o universo do rock de fora, os Mutantes passavam a impressão de viverem dentro daquele mundo. (CALADO, 1995 p.113)

É importante salientar que tanto um quanto outro relato atentam para outro fator importante. Gil oferece o material para ser processado pelo grupo paulista e harmonizado por

⁸⁰ Mesmo quando os Mutantes tocaram no programa *O Pequeno Mundo de Ronnie Von* - que aproveitava as bandas que não se encaixavam no perfil da Jovem Guarda - o grupo tocava rock inglês e americano, com adaptações para música clássica. Nada, portanto, de música brasileira.

⁸¹ Não apenas Gil e Caetano, Manoel Barenbein, produtor musical que dirigiu as sessões de gravação de *Bom Dia e Domingo no Parque* no antigo Estúdio Scatena foi um dos que vislumbrou nos Mutantes mais do que qualidade musical, mas também a capacidade do novo grupo de produzir uma música jovem brasileira que “*se aproximasse de uma configuração de vanguarda*” fato que impulsionou-o a oferecer a possibilidade de gravação do primeiro disco dos Mutantes.

Rogério Duprat, emancipando o processo criativo, que passa então a trazer um terceiro elemento: a orquestra. Assim, a mistura entre berimbau e guitarras, além de ter garantido um bom acabamento técnico, traz um diferencial cênico que nesse caso, não apenas sugere, mas traz o teor erudito que garante a sacralização daquela que é, *a priori*, uma operação dessacralizadora.

5.2.4 Antropofagia

A antropofagia em Domingo no Parque começa a se desvendar no momento em que Gilberto Gil escolhe, dentre todos os grupos disponíveis, um que mais se aproximasse do rock inglês para integrar sua composição. Na relação estabelecida a partir dessa escolha, os Mutantes atuam como uma ferramenta de legitimação para esta obra atingir o caráter antropofágico, a expressão conceitual daquilo que Gil aguardava como característica para sua nova música. Esse resultado é atingido através da justaposição de elementos culturais até então desconectados, que, apresentados lado a lado, compunham não apenas um produto inovador, mas uma postura, um discurso cultural para fazer frente às outras obras/discursos da cena musical da época. Essa ideia é intensificada pelo recurso do *assemblage*, que faz questão de explicitar quais elementos foram deglutidos na elaboração da obra e que agora são facilmente identificáveis na sua audição. Ou seja, a antropofagia aparece como violenta evidenciação do encontro cultural. No caso da apresentação, como aconteceu no Festival da Record, os elementos aparecem coisificados – o som do berimbau é produzido pelo próprio instrumento, a orquestra está presente fisicamente, quando poderia ser substituída por som mecânico, assim como os ritmos estrangeiros personificados pelos Mutantes, com a guitarra, o baixo e os pratos de percussão. Além, é claro, da influência pop, representada pelo figurino e pela *performance* dos Mutantes.

É importante lembrar que os Mutantes representavam uma força imprescindível para a elaboração do discurso contido na obra. Assim, além de colaborar com sua boa técnica, forneciam seu potencial icônico. Essa proposta de evidenciar os métodos passou a ser largamente adotada na Tropicália, um procedimento em que se “*alegorizam os materiais devorados e as técnicas de devoração, apresentando os elementos da mistura e o modo de misturá-los*” (FAVARETTO, 1978 p.73). Dessa forma, a presença dos Mutantes nesta

música, com seus instrumentos, sua juventude, seu visual irreverente era, por si só, aquilo que Bay (2009) chama de “*um elemento crítico (performático), de inserção desses aspectos numa tradição musical e comportamental que estava, naquele momento, indo contra as tendências da cultura internacional e do momento histórico vivido*” (BAY, 2009, p.85).

Numa época em que correntes da Música Popular brasileira buscavam incessantemente a “*reafirmção de supostas raízes nacionais puras ao invés de realizarem um projeto de cultura que incorporasse as diversas – e paradoxais – faces da realidade brasileira*” (BAY, 2009, p.85), Gil, os Mutantes e Duprat, com suas contribuições de origens tão distintas, escamoteiam as barreiras separatistas e provocam o “desmantelamento da ordem dos nichos” e a “saudável destruição de hierarquias” que Caetano viria a afirmar como sendo as razões do sucesso indubitável da Tropicália, ou seja: “a ampliação do mercado pela prática da convivência”. O mérito do objetivo, portanto, é indicativo do sucesso do método. Neste caso, o ritual antropofágico, por absorção de aparentes antagonismos e exaltação desse processo musicalmente pagão para a época, realizado em meio público. Lembrando que a meta da antropofagia, apesar das cisões propostas, é de união, como o próprio Oswald registrou. “*Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.*”

5.3 *Panis et Circenses*

Panis et Circenses tem letra de Gilberto Gil e Caetano Veloso. Foi musicada pelos Mutantes na companhia de Rogério Duprat. Aparece em duas versões idênticas no disco Mutantes (68) e *Tropicália – ou Panis et Circenses*⁸². Possui uma outra versão gravada na França para o álbum *Tecnicolor* (70), em que é cantada em inglês. É a canção que abre o disco de estréia do grupo.

5.3.1 Elementos musicais

⁸² Há, no entanto, uma diferença de grafia no título das duas canções. No álbum dos Mutantes está escrito “Circenses” e no álbum *Tropicália* lê-se “Circencis”.

A canção inicia com um trecho da vinheta do Repórter Esso⁸³ e pode ser dividida em duas partes distintas, onde há diferenças entre os elementos sonoros de cada uma. Na primeira, após a audição da vinheta, são introduzidos arranjos delicados, enquanto um coro alegre é acompanhado por uma nota de piano, marcando o tema básico da canção. Surge a letra cantada, numa melodia que lembra um desfile circense. “Eu quis cantar / minha canção iluminada de sol”, acompanhada por uma linha de baixo que auxilia no progresso melódico do conjunto. O arranjo é composto por instrumentos de sopro, pratos e outros instrumentos de percussão. Há uma grande repetição das mesmas notas nesta primeira parte, que ora são alongadas ora soam mais contidas.

Enquanto os acordes básicos da canção se repetem de maneira cíclica, na melodia os sopros passeiam em frases cada vez mais livres. Em cada uma das três estrofes dessa primeira parte, um instrumento de sopro sola. Na primeira estrofe é um trombone, já na segunda soa um trompete numa citação a Penny Lane, uma canção dos Beatles. Na terceira estrofe é a vez de uma flauta fazer o solo, acompanhada de alguns leves toques de guitarra elétrica que prenunciam a segunda parte da canção. (FRAGA, 2005, p.47)

Depois da terceira estrofe, ocorre uma mudança no ritmo, na harmonia e na instrumentalização da música. Por uma ideia de Arnaldo Baptista, há uma brincadeira com tons metalinguísticos. A música apresenta-se como um disco, que em dado momento é interrompido por falta de energia e depois volta a rodar. Então, inicia-se a próxima etapa bem diferente da anterior na música.

A segunda parte começa com uma atmosfera psicodélica, com efeitos eletroacústicos e um solo de flauta que preparam o ouvinte para o que, de certa forma, podemos chamar de refrão. Surge uma música incidental, à base de um arranjo de rock com instrumentos eletrificados e distorcidos – baixo, guitarra, teclado, bateria. A canção vai acelerando seu andamento [...] de maneira tal, que a partir de certo ponto o equilíbrio é insuportável. (FRAGA, 2005, p.49)

Neste momento, ela é novamente interrompida, com a introdução de conversas e ruídos de talheres numa mesa de jantar, enquanto no fundo toca uma valsa vienense. No final, há um ruído eletroacústico crescente ao mesmo tempo em que se ouve barulho de copos

⁸³ Programa jornalístico do rádio e, posteriormente, da televisão que veiculava notícias internacionais.

quebrando até que, diferentemente do “falso fim”, decrescente e progressivo, a música subitamente termina.

Quando pensamos em experimentalismo, uma das novidades trazidas pelos Mutantes em *Panis et Circenses* e que também se tornou uma prática comum entre os tropicalistas está representada pela utilização da vinheta do Repórter Esso. Entre outros exemplos semelhantes de inserções, podemos citar o Hino Nacional em *Parque Industrial*; a ópera O Guarani, de Carlos Gomes, em *Geleia Geral*; o hino da Internacional Comunista, em *Enquanto seu Lobo Não Vem*. Havia nisso não apenas um ato experimental, mas um pioneirismo: “*Dessa forma, o tropicalismo foi a primeira corrente musical brasileira realmente midiática, a primeira a utilizar a mídia como material para suas canções.*” (FRAGA, 2005, p.46)

Outro momento da canção que marca muito bem a inventividade do grupo é quando ouvimos sons que remetem a uma família jantando. Neste trecho da ambientação do jantar, todo o pessoal do estúdio foi convocado para a simulação que encerra a faixa. A voz que pede pão e salada entre ruídos de talheres, pratos e copos é a do próprio Manoel Barenbein. Após esse efeito, ouve-se a entrada do som de um oscilador⁸⁴, emitindo um agudo que se prolonga até o fim da música. Ambas as técnicas não estavam nos moldes das concepções musicais da época.

5.3.2 Elementos Semânticos:

Quanto à representatividade de *Panis et Circences* em relação ao contexto musical ao qual ela está inserida, Fraga destaca que, levando em conta a temática da letra, a instrumentalização e as citações, *Panis et Circenses* é a canção que tem maior identidade com a Tropicália. Não apenas isso, mas a escolha dessa canção para abrir o primeiro álbum representou: “*uma declaração de adesão ao movimento tropicalista*” (Fraga, 2005 p.46). É importante lembrar também que a canção é homônima ao álbum-manifesto dos tropicalistas: “*Tropicália ou Panis et Circencis*”. Neste título, está sugerida uma noção de dúvida ou de escolha em relação à postura que os críticos e consumidores poderiam adotar: Ou a Tropicália, ou Pão e Circo: “*uma provocação à noção de música pop, música de consumo*”. (BAY, 2009, p.68)

⁸⁴ O oscilador é um circuito eletrônico que produz um sinal repetitivo, geralmente uma onda senoidal, sem necessidade de um sinal externo. É uma das ferramentas básicas para sintetização de som, podendo ser manipulado de diferentes formas.

Quanto ao conteúdo da música, apesar de certa delicadeza na letra e leveza na melodia, *Panis et Circenses* tem claras vistas à sátira. No caso, um ritual diário: o jantar. A ele é contraposto o desejo de “cantar a canção iluminada de sol”. Favaretto explica esse momento da seguinte forma: “*A música contrapõe o desejo de libertação ao ritual da sala de jantar. À afirmação do sonho, opõe-se a vida regida pela ‘ocupação’ de ‘nascer e morrer’*” (FAVARETTO, 1979 p.89). A “cena” do jantar é perfeitamente identificável ao final da canção e ainda é invocada na letra durante três momentos antes do ritual ser composto de fato. Em todos esses momentos, ela ganha ênfase. Na primeira e segunda estrofes, por um alongamento do verso cantado: “As pessoas na sala de jantar / são ocupadas em nascer e morrer”. A segunda parte é estendida e cantada em coro. No final da terceira estrofe o já citado “falso fim”, progressivo e decrescente, também é aplicado sobre o mesmo verso, enfatizando o efeito crítico pela união da palavra *morrer* com o a morte da música, ainda que momentânea. Quando a música renasce, há um novo efeito enfático na crítica ao ritual diário.

A música nasce novamente, iniciando uma seqüência repetitiva, hipnótica e acelerada, tocada junto aos versos do refrão “mas as pessoas na sala de jantar/ Essas pessoas na sala de jantar...” culminando num clímax, uma “explosão”, que transforma completamente o clima da música, silenciando os instrumentos. (BAY, 2009, p.69)

É possível ainda outra leitura, a da utilização de recursos. A vinheta de Repórter Esso representava um modo irônico de iniciar a canção, visto que o programa estava no ar desde a década de 40 e era vinculado a pessoas mais velhas e a um hábito dos setores mais conservadores da sociedade, a família tradicional, que se senta unida em volta do aparelho para ouvir as notícias. O que os Mutantes irreverentemente fazem aqui é usar essa mesma vinheta para anunciar uma música que, na verdade, critica momentos do dia-a-dia como esse. “*A canção iluminada de sol projeta-se surrealisticamente para desarranjar o cotidiano*” (FAVARETTO, 1979 p.89)

5.3.3 Antropofagia

Panis et Circenses é um enfoque mais limitado dos interditos do desejo. É a contraposição entre exceção e a “ordem” cotidiana – uma experiência da paixão que se sabe destinada ao fracasso. (FAVARETTO, 1979, p.89)

A antropofagia em *Panis et Circenses* pode ser visualizada quando identificamos na canção o diálogo dos elementos “arcaicos” e “modernos”, estes sendo “*explícitos ou recalcados*” (Favaretto, 1979, p48). O arcaico está representado na forma de rituais do cotidiano, como o jantar. Devemos lembrar que na cena do jantar há também a audição de *Danúbio Azul*, uma valsa excessivamente tocada em ritos de passagem da classe alta e média (como baile de debutantes ou formaturas) e que reforça o enquadramento da crítica a um tipo de situação social mais conservadora. O recorte feito do programa Repórter Esso e a sugestão de uma ritualística familiar tradicional também remetem ao velho, ao antiquado, algo para ser desconstruído. Há também uma inferência à rotina de “nascido e morrer” e estar preocupado apenas com isso, num paralelismo à crítica que dominou o tropicalismo diante de um processo: a estagnação. Para suplantá-la, as palavras de ordem foram “retomadas da linha evolutiva” para a música. Há também a expressão no nome “Panis et Circenses”, termo referido a uma prática milenar de manipulação dos povos⁸⁵, a qual é sugerida a novidade tropical enquanto alternativa de conteúdo mais elaborado e representativo para os brasileiros. Entre os elementos “modernos” para a época que brotam no decorrer da canção, temos a presença das guitarras elétricas, do experimentalismo anárquico e metalinguístico, do uso de drogas (RODRIX apud FRAGA, 2005),⁸⁶ das letras que criticam instituições clássicas, da presença da mulher como artista de uma banda de rock. “*Mitos da cultura urbano-industrial*” (Favaretto, 1979, p.48). Há ainda elementos para uma leitura mais atenta do subentendido, como as citações aos Beatles e a demonstração de adesão à Tropicália. A antropofagia funciona com técnicas retidas do primitivismo antropofágico, entre eles “*humor corrosivo, atitude anárquica com relação aos valores burgueses*” (Favaretto, 1979, p.49). Não há, de fato, um discurso único, mas certa postura de relativização frente às raízes nacionais e à

⁸⁵ Esta foi uma política criada na antiga Roma, em sua fase imperial que previa a distribuição de comida e diversão ao povo, com o objetivo de diminuir a insatisfação popular contra os atos do governo.

⁸⁶ O verso - “mandei plantar folhas de sonho do jardim do solar” diria respeito ao Solar da Fossa, um cortiço transformado em hotel. Ele seria um lugar barato onde integrantes da bossa nova, da jovem guarda e da tropicália conviviam e onde, supostamente, plantavam maconha: as “folhas de sonho”. (Rodrix, ZÉ. O Jardim do Solar. Revista história do rock brasileiro: anos 50 e 60. São Paulo: editora Abril, 2004. Apud FRAGA, 2005)

importação cultural. O nacional não é verdadeiramente exaltado; pelo contrário, há uma crítica aos costumes da família de classe média brasileira. Por outro lado, não há um alinhamento cego com os ritmos estrangeiros, há um processo de deglutição técnica e de signos e a composição de um discurso desestabilizador. Esse discurso expelido irrompe contra os costumes, contra a estagnação cultural e contra a linguagem musical, propondo reformulações. Não há uma posição fixa, há movimento. Em tempo, a palavra para Panis et Circenses provavelmente seja distanciamento.

O tratamento que eles [Mutantes] deram a minha parceria com Gil “*Panis et Circences*” saía do limbo do subdesenvolvimento. [Os Mutantes] tinham um domínio da linguagem pop [...] que os distanciava tanto da MPB convencional quanto do iê iê iê e do próprio Tropicalismo (VELOSO, 1997 p. 291).

Há um distanciamento de origens culturais, musicais e de discurso que impedem uma fácil categorização da canção, ou seu enquadramento a um estilo específico. Há um processo de execução das relativizações que os cercavam. Um exercício oswaldiano, como queria o poeta, no momento em que, pelo choque de antagonismos, consegue exercer conciliação artística de materiais e fatos culturais nativos com as exigências universais da contemporaneidade. A concepção oswaldiana de “poesia de exportação”, pela elaboração de uma “poética de sentido puro”, da “inocência construtiva da arte”, propugnada já no Manifesto Pau-Brasil, que visava integrar *fatos da cultura – étnicos, lingüísticos, culinários, folclóricos, artísticos, históricos – que compunham a originalidade nativa a uma perspectiva moderna, propiciada pelas técnicas de vanguarda e industrialização.* (FAVARETTO, 1979, p.48)

5.4 2001

Tom Zé compôs a letra antes do carnaval de 1968, com o título de “*Astronauta libertado*” e solicitou ao colega Caetano Veloso para musicá-la. Após incitar Caetano a esforçar-se uma noite inteira na tentativa de musicá-la, mas sem sucesso, o Cantor Baiano desiste temporariamente e a música é engavetada. Tom Zé sentia-se insatisfeito com o

resultado de seu trabalho, até o momento em que Rita Lee apropriou-se da letra e inventou uma melodia caipira, juntamente com um novo título: 2001⁸⁷. Tom Zé ficou surpreso, mas aprovou o resultado. No entanto, Rita inscreveu a canção contra a vontade dele para o IV Festival da Record. Resultado: 2001 teve a maior votação no júri oficial, embora tenha sido a última no júri popular. Foi apresentada com a utilização do *Theremin*, recriado por Cláudio César Dias Baptista e viria a integrar o segundo álbum dos Mutantes, lançado em 1969.

5.4.1 Elementos Musicais

A canção começa com uma instrumentalização e melodia típicos dos utilizados pelas duplas caipiras, segundo AUTRAN (2007), tocados por autênticos caipiras⁸⁸, “o tema inicial ponteadado pela viola de cordas de aço, arranjada em conjunto com o acordeom, percussão e cantada com sotaque caipira puxado, cheio de maneirismos:” (BAY, 2009, p.101). A segunda e quarta estrofes tem ritmo mais dinâmico e execução mais pesada, tocadas com guitarra, bateria e baixo. A partir da quarta estrofe, o material melódico cede lugar a uma massa sonora totalmente caótica onde se ouve vozes, ecos, osciladores e o *theremin* de Cláudio César. Após alguns segundos, o tema principal é retomado. Guitarra e viola passam a executar as mesmas notas concomitantemente, mas o tom da cena musical ainda é caipira. Surgem falas com interjeições regionalistas e a viola caipira tocada juntamente com a guitarra elétrica seguem marcando o passo do conjunto até o final.

Quando os Mutantes defendem 2001 no IV Festival da Record, a ideia, do próprio Cláudio César Dias Baptista era ressuscitar o estranho *theremin*. Um aparelho que ficara esquecido durante décadas e estava ressurgindo nos anos 60, mas com outro propósito: criar efeitos sonoros em filmes de ficção científica. Baseado em um diagrama visto em uma revista norte americana, Cláudio construiu sua versão do aparelho⁸⁹.

⁸⁷ Inspirada no filme de Stanley Kubrick “2001: Uma Odisséia no espaço”, lançado um ano antes.

⁸⁸ Os acordes são tocados por seu Marinho e dona Iraci, dupla que fazia sucesso cantando modas caipiras nos anos 60. São os avós de Sandy e Júnior. .

⁸⁹ Na versão de Cláudio, de uma caixa retangular de madeira saíam saíam duas antenas em forma de losango, que produziam uma espécie de apito ao detectarem a aproximação das mãos de Rita; com uma ela controlava o volume; com a outra alterava graves e agudos (tecnicamente o sinal de áudio é provocado por dois osciladores de alta frequência). Por vezes o aparelho era inconveniente e disparava por contra própria, dependendo do grau de umidade do ar ou do local que estivesse instalado. As dificuldades de operação fizeram com que Rita desistisse do instrumento tempos depois do festival.

O aparelho, além de ser um diferencial cênico para o grupo, produzia um som “tenebroso”. Com ele, os Mutantes potencializaram o efeito musical anárquico que incide em 2001. A canção, que já inovava pela letra e pelo choque de estilos, passava a ter um elemento trazido do cinema, artesanal e que se somava aos instrumentos modernos e a letra com elementos futuristas, racionais e tecnológicos produzindo um antagonismo com a presença da viola, do timbre e dos maneirismos caipiras.

5.4.2 Elementos Cênicos

Apresentada no IV Festival da Record, 2001 chamou a atenção pela presença inusitada do theremin “*Não bastassem os estranhos sons eletrônicos que produzia, ainda trazia um enorme apelo cênico: para tocá-lo, Rita exibia uma vistosa coreografia com as mãos e o corpo*” (CALADO, 1995, p.148) e pelo acompanhamento de Gilberto Gil e do baixista Liminha, que começava a realizar algumas apresentações com a banda, ambos trajando roupas tipicamente caipiras sob o nome de “Gil e Jiló”. Além disso, havia Dinho Leme tocando bateria. Gil tocava acordeom e Liminha uma viola caipira.

Uma outra provocação dessa noite foi a roupa escolhida pelos Mutantes. Ao contrário das sugestões da produção da Record para não usar certas cores de roupas, principalmente o branco (que causava problemas na imagem da televisão preto-e-branco) os Mutantes não apenas trajaram vestidos brancos, mas também cobriram os cabelos e rosto com pó-de-arroz, fazendo-os parecerem três fantasmas, o que estourava a imagem do televisores da época. (CALADO, 1995, p.49)

5.4.3 Elementos Semânticos

Em 2001 há um sistema estrófico do tipo (ABAC), onde ouvimos a primeira estrofe duas vezes intercalada por duas estrofes diferente antes da entrada do theremin. Na primeira estrofe ouviu-se “*Astronauta libertado/ Minha vida me ultrapassa em **quarquê** rota que eu faça*”. Há uma representação do coloquial, do regionalismo, do rural, que remete os versos a

uma ideia de arcaísmo. Na estrofe seguinte, o tom de voz afasta-se do caipira e a letra passa a falar mais intensamente de elementos tecnológicos, urbanos, futuristas “Na velocidade da luz” “Equação me propõe” “Computador me resolve”. Isso somando-se à entrada da bateria, do baixo e da guitarra remetem à ideia de modernidade/universalidade. Num terceiro momento, temos uma repetição da primeira estrofe, retomando o tom caipira, suscitando novamente a ideia do rural/regional/arcaico. Então temos a quarta estrofe, onde novamente surgem versos como “Amei a velocidade” “Casei com sete planetas” “A rota do ano-luz”, portanto retomando a ideia de tecnologia, viagens espaciais e futurismo: elementos modernos.

A partir da quarta estrofe há uma confusão musical, com um efeito de bruta cacofonia, mas que ainda assim lembra a trilha sonora de um filme de ficção, ou de suspense, ocasionada pelo coro de vozes lembrando lamentos e instrumentos como o *theremin*⁹⁰ preenchendo de uma forma um tanto sombria o que antes era um ritmo descontraído. Após a retomada do tema inicial caipiresco, há uma certa mistura dos elementos contidos nos outros versos, possibilitando outras leituras “Nos braços de dois mil anos” “Eu nasci sem ter idade” remete a uma ideia de atemporalidade. Já “sou casado, sou solteiro” “sou baiano estrangeiro” remete a uma indefinição da identidade. Há também, como lembra Bay, “*uma fusão de elementos orgânicos/humanos: Meu sangue é de gasolina (...) meu peito é de sar de fruta, fervendo num copo d’água*” (Bay, 2009, p.101). É importante lembrar que, após a retomada da música, os instrumentos caipiras e o rock são tocados ao mesmo tempo⁹¹.

Por outro lado, em relação à conjuntura musical da época, *2001* foi uma surpresa. Apesar de provocativa, fato que era reforçado pela *performance* debochada do grupo, teve a maior votação no IV Festival da Record pelo escolha do júri oficial, surpreendendo até mesmo os Mutantes, que não esperavam estar entre os vencedores. A apresentação de “2001” neste festival ainda levou o grupo a receber o troféu imprensa de melhor conjunto musical de 1968. “*Um verdadeiro achado tropicalista [...] elogiada dias depois pelo poeta Augusto de Campos, assim que a ouviu.*” (CALADO, 1995, p.147)

⁹⁰ Não é a toa que o instrumento foi usado para a trilha sonora das cenas mais arrepiantes do filme *Spellbound* (Quando Fala o Coração, dirigido por Alfred Hitchcock)

⁹¹ A interpretação desse fenômeno está no subcapítulo “antropofagia”.

5.4.5 Antropofagia

Apesar de supor que tenha sido coincidência criativa, pelas circunstâncias em que a música foi criada, o discurso antropofágico tropicalista em 2001 é tão evidente que soa proposital. Analisemos: na primeira estrofe são fortíssimos os signos do rural/regional/arcaico; na estrofe seguinte insere-se futurismo/moderno/tecnológico. Daí em diante os dois mundos são novamente intercalados, alternando-se e, após uma agitação sonora, surgem unidos, tocados juntamente e identificáveis, mas dialogando e produzindo algo diferente de si mesmo, universal. Funcionam como ingredientes sendo evidenciados e, após sua trituração, surgem misturados na próxima etapa da música que, a essa altura, já era um produto completamente inovador, mas que ainda adquire um tom metalinguístico do fazer musical proposto pela Tropicália. É a manifestação musical do processo antropofágico, a própria dinâmica da “digestão” das influências aparece sonorizada em tom violento, conflituoso. Como cita Favaretto (1979, p.112), a alegria tropicalista é *a alegria de destruir*. No caso dos Mutantes em 2001, analisando-se os significados, tanto na letra, quanto no ritmo e nas performances, há algo em comum: a alegria. Um tom alegre, num processo anárquico de aniquilação da distância entre as diferenças dos mundos em conflito, com uma ênfase poética no processo.

O efeito surge como um somatório de discontinuidades na figura de Rita, Tom Zé e dos Mutantes enquanto conjunto. Rita Lee e sua familiaridade com o ritmo, que provavelmente seja advindo da infância e da adolescência, por seu contato com esse tipo de música no rádio. Tom Zé, por outro lado, mais comprometido ideologicamente com suas ações, elabora uma letra/discurso evidenciando o seu o auto-reconhecimento como um compositor de desejos universalizantes⁹². Nem Rita tinha composto oficialmente o caipira, nem Tom Zé tinha musicado definitivamente a letra. Somam-se a essas discontinuidades, o pioneirismo do uso do *theremin* na música nacional via Cláudio César e a estréia de Sérgio e Arnaldo em tocar tais ritmos. A paródia surge pela descontextualização dos ritmos e dos elementos, no momento em que os Mutantes captam fragmentos das culturas. “*O fragmento é agressivo, pois ironiza o todo*” (FAVARETTO, 1979, p.112). Isso realmente ocorre, seja no tropicalismo de Tom Zé, seja no *pop/cult* de Stanley Kubrick, no reaproveitamento artesanal do aparelho russo, ou na recriação dos ritmos regionalistas. Favaretto bem registra “*o tropicalismo*

⁹² Lembrando que sua poesia indica essa vontade quando traz a atemporalidade em “*Nos braços de dois mil anos/Eu nasci sem ter idade*” indefinição/alternância em “*sou casado, sou solteiro*” cosmopolitismo ou diferenças quanto ao estado de origem “*sou baiano estrangeiro*”.

considera a alegoria como procedimento [...] seu tema [dos tropicalistas] não é o Brasil, seu trabalho é, antes, o de estilhá-lo – as imagens alegorias, parodiando-o, rompem a totalidade.” (FAVARETTO, 1979, p.111). Alegria, portanto, surge como efeito da presença dos estilhaços que se tornam paródia pela sua descontextualização. O fato é potencializado pela postura de não-seriedade das apresentações, quase uma auto-ironia, uma carnavalização. Porém são efeitos que não estão nos meios técnicos, nos instrumentos e não há também hilaridade na letra. O efeito é resultado de uma múltipla absorção/recriação, experimentalista, antropofágica, subjetivamente metalingüística.

5.5 Ave Gengis Khan

Gravada em 1968, é a música que encerra o primeiro disco dos Mutantes. É creditada a Sérgio, Rita e Arnaldo, diferentemente de algumas outras faixas deste disco, onde se lê “Os Mutantes”. Segundo Fraga (2005), a ideia é de que o maestro Rogério Duprat, que fazia os arranjos de todas as canções com exceção desta, seria também um “mutante”. Uma versão ligeiramente estendida de Ave Gengis Khan foi apresentada pelos Mutantes no Barbican Center, em Londres, em 2006.

5.5.1 Elementos musicais

Segundo Fraga (2005) Ave Gengis Khan mal poderia ser considerada uma canção. Ele justifica a afirmação explicando que a música não possui letra, nem estrutura básica própria da canção. O que se verifica não seria exatamente o canto, mas a “presença de voz”, que ora balbuciaría sons ininteligíveis, ora imitaria sons de instrumentos.

A música inicia com uma risada de platéia, permeada por alguns aplausos que duram poucos segundos. A letra é composta basicamente desta expressão: “Ave Gengis Khan”, que se repete continuamente até ser interrompida pela introdução de uma vocalização estranha, lembrando o efeito sonoro de um rádio ou megafone. Trata-se de um discurso proferido pelo pai de Arnaldo e Sérgio, o Doutor Cláudio César Baptista, gravado e revertido em uma fita

cassete, lembrando o idioma russo e que divide a canção em partes quase gêmeas. Os instrumentos fazem um diálogo entre si, onde cada músico tem a oportunidade de solar. Temos a presença do teclado, de instrumentos de percussão, da guitarra e de um coro de vozes que acompanha o discurso de Cláudio César em tons de lamentação.

5.5.2 Elementos semânticos

Neste momento, Fraga (2005, p.61) faz a seguinte afirmação sobre a canção “*Essa faixa se afasta do tropicalismo para abraçar o rock, dessa vez sem misturas ou ironias mostrando o caminho seguido pela banda no futuro*”. Aqui, pode haver certa discordância. Primeiro, subentende-se ironia nos primeiros segundos, pois a música inicia por risadas e aplausos (algo usualmente esperado para o final de uma obra). A ironia também reside na colagem do discurso invertido de Doutor Cláudio César, que induz a pensarmos em uma língua estrangeira que na verdade não existe. O tom irônico e a própria mistura verificam-se na presença de elementos dificilmente utilizáveis em uma tradição musical mais clássica, como o discurso invertido, sendo ouvidos claramente neste caso. Uma técnica adotada em outras amostras tropicalistas: a experimentação.

A música também pode ser entendida como uma homenagem ao Oriente, como os Beatles já estavam fazendo desde *Revolver* e *Sgt Pepper's* e como propunha a visão multicultural tropicalista. Além disso, pode ser uma saudação ao lendário imperador mongol, que partiu da Ásia e chegou a conquistar boa parte da China, Japão, além de partes da Europa. Como a ideia tropicalista era de emancipação dos mercados culturais brasileiros, pode estar subentendida uma ideia de tentativa de conquista musical de outros povos. Em terceiro lugar, há indícios de influência da poesia concreta.

O escritor Augusto de Campos, que também era poeta, foi um dos precursores do concretismo no Brasil ao lado de Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Os três são responsáveis pela escrita do Manifesto Concretista, em 1958. Nele, está expresso que: “*o poeta concreto vê a palavra em si mesma - campo magnético de possibilidades – como um objeto dinâmico, uma célula viva, um organismo completo, com propriedades psicofísicoquímicas tacto antenas circulação coração: viva.*” (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1958).

Assim, entende-se que, da mesma forma que Bat Macumba - que é uma experiência fidedignamente de poesia concreta, onde de uma palavra que sequer existia, surge um repertório de novos sons e significantes – Ave, Gengis Khan também é um desafio musical pelo uso de uma só expressão. Sua letra e sua única expressão: “Ave, Gengis Khan” é repetida múltiplas vezes, por um sopro de voz estendido, que oscila de forma quase hipnótica. Há resquícios do concretismo, que estão expostos desde seu manifesto em momentos como “*o núcleo poético é posto em evidência não mais pelo encadeamento sucessivo e linear de versos, mas por um sistema de relações e equilíbrios entre quaisquer partes do poema.*” (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1958). Essa evidência fica clara quando os instrumentos envolvem o tema básico da canção, evidenciando-o para a entrada da repetida expressão, conseguindo assim, equilíbrio em uma experiência onde este elemento está em cheque.

Tanto Bat Macumba quanto Ave Gengis Khan aparentam exemplos do que Campos e seus companheiros chamam de “novo sentido de estrutura” que, segundo eles, seria capaz de captar, em dado momento histórico, “sem desgaste ou regressão”, o “cerne da experiência humana poetizável”.

5.5.3 Antropofagia

Se a antropofagia em Ave Gengis Khan é produzida num sentido mais tradicional do termo, sua análise permite algumas ressalvas. Segundo Fraga (2005), a música seria uma *jam session* em que diferentes instrumentos estariam solando, realizando um diálogo entre si pela repetição do tema da canção. Essa prática, no entanto, foi desenvolvida amplamente nos Estados Unidos, comum em apresentações mais psicodélicas, onde os solos costumam estender-se durante muito tempo, o que costuma distrair as percepções dos ouvintes. O que os Mutantes fazem, no entanto, é utilizar a técnica trazendo não apenas instrumentos de percussão e cantos brasileiros, mas um elemento oriental, além de alguns vultos da infância musical dos irmãos Baptista. Dr. Cláudio César está presente fisicamente e Dona Clarisse Leite, através das duas linhas de piano distintas, ambas tocadas por Arnaldo, que reproduzia muito bem sua escolarização erudita. Assim, creio que o processo antropófago realiza-se pela apropriação de técnicas estrangeiras para exteriorizar um pouco do tecido psíquico de cada

membro, não necessariamente compondo um processamento de elementos dualísticos tão identificáveis. O dualismo, em um formato que se aproxima mais de uma contradição, se refere à ideia de compor a canção utilizando elementos que são contra ela. Elabora-se uma música sem letra, sem estrutura, com palmas, risadas, voz invertida, lamentos. Outra leitura possível da presença de dualismos é a seguinte: o arcaico está no nome do comandante mongol, na antiga saudação de origem latina (*ave*), o moderno é reconhecido nos já supracitados instrumentos, além da técnica norte-americana do *jam session*, empregada como arranjadora do conteúdo psíquico/cacofônico em música.

Em sua versão executada no Barbican Theater, verifica-se um fenômeno curioso. Sérgio Dias Baptista reproduz o trecho de *Ave Gengis Khan* que cabia à voz invertida do pai, utilizando uma impressionante técnica vocal de tenor (que o próprio pai também dominava). Neste momento, é interessante o tom contraditório que esta versão assume. Nota-se a utilização de uma técnica erudita para o canto de algo puramente *nonsense*, sem letra ou melodia. Assim deve parecer, num primeiro momento, aos desavisados, pois, ao que se supõe, Sérgio canta recortes de uma famosa ópera, da qual, no entanto, dificilmente se abstrairá algum significado vocabular em uma primeira audição.

6 Considerações finais

Com este trabalho pode-se observar, primeiramente, que de fato houve uma prática antropofágica pelos Mutantes quando estes estavam no chamado “período clássico” do grupo. Essa prática utilizou tons oswaldianos em seu método de devoração. Como o próprio Oswald (1928) dizia: na “absorção do inimigo sacro, para transformá-lo em totem”. Entre os inimigos, não apenas o tão discutido rock britânico, mas as tensões que desencadeavam as contradições em jogo por formas fechadas de cultura, o desafio das limitações técnicas. Enfim, foram “totemizados”.

De fato, também alguns “tabus” foram transformados em totens. Isso é demonstrado em instantes como: registros da contestação da lógica cotidiana ocidental de classe média, presença de elementos estrangeiros em músicas nacionais, coexistência de elementos antagônicos, eruditos e pagãos. Desierarquização de estilos, com desorganização dos tabus para reerguê-los em totens.

O tom oswaldiano também é verificado na afirmação de uma música marcada pela feminilidade de Rita Lee num estilo e num país potencialmente patriarcais. Também é verificável no fascínio desenvolvido por Arnaldo e Sérgio pelo que era estrangeiro: a “lei oswaldiana” fundamental do homem e do antropófago. Além disso, a supressão da fronteira discriminatória, ou como afirmava Oswald (1928) “*O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido*”. Os desafios lançados à própria lógica musical, pela insistência do irreverente, do carnavalesco, do cacofônico, da anti-música.

A perspectiva antropofágica foi enriquecida pela implantação dos ditos “imperativos básicos da arte moderna”, tais como o experimentalismo, enfático no processo produtivo, o espírito de paródia, a alegorização, a visão carnavalesca do mundo. Evidência do conflito entre exigência de nacionalização estética e cosmopolitismo da prática artística, com a explicitação da situação problemática da arte.

Os Mutantes utilizaram técnicas estrangeiras e reformulação destas técnicas para processar elementos locais (latino-americanos) devolvendo produtos inovadores. O processo indicava o tom de indefinição da música nacional, e seu êxito denunciou certo trunfo em registrar nosso multiculturalismo. Nossa identidade apresentava resquícios de antigos dualismos, cuja separação era antiquada do ponto de vista da arte. Nossa identidade era, sim,

contraditória, uma trama de descontinuidades, produto do somatório de fenômenos culturais típicos da América Latina, como a *mestiçagem*.

A antropofagia ocorreu pela devoração das tensões estabelecidas entre as diferentes escolas musicais em conflito, que soavam até excludentes. Os antagonismos mutuamente temerosos agora podem ser encontrados juntos em suas canções. Em um painel sincrético, o processo de bricolagem trata de reduzir antigos fins a novos meios para conquistar fins inéditos, em uma prática que sincronizou elementos culturais diacronicamente separados, compondo obras que uniam fragmentos de culturas esparsas tanto temporalmente quanto espacialmente, com conflitos não apenas entre o velho e o novo, mas também entre o velho e o velho, o novo e o novo.

Esses elementos culturais estavam à disposição deste trio de jovens paulistas não apenas pela trama de fragmentos das culturas que compõe a *mestiçagem* latina, mas também pelo processo que foi chamado de *diáspora de identidades* e que desarticulava a ideia de cultura limitada pelas fronteiras políticas de um país, ou uma referência fixa no tempo e espaço. A partir desses fenômenos, os Mutantes passaram a ter acesso a elementos culturais milenares, territorialmente distantes ou ideologicamente estranhos. Esses elementos estavam aptos à exportação nos países onde o fenômeno da *mestiçagem* não é tão pleno quanto no Brasil, como a Inglaterra. Soma-se a isso, o fato de músicos como Tom Zé, Caetano Veloso e Gilberto Gil desempenharam o importante papel de ramificar o processo antropofágico, do qual as canções escolhidas por este trabalho são o seu registro. Assim o fizeram por trazerem elementos por eles desenvolvidos para serem deglutidos e transformados pelo trio que, por sua vez, era dono de elementos que os músicos baianos não dispunham, apesar do declarado fascínio. Assim, a identidade da obra dos Mutantes não deveria ser compreendida pela matriz do *essencialismo*, mas sim pela *construção social*, onde seu legado deve ser analisado não apenas como fruto da exteriorização do individualismo de cada um dos membros, mas também como o produto de um ambiente, um meio musical (tropicalista) que compreendia bem as características de nosso instante social.

Num sistema múltiplo de parcerias, as canções escolhidas permitem identificar um pouco do legado de cada um, marcando plenamente a passagem dos Mutantes pelo movimento tropicalista. Rogério Duprat exerceu o importante papel de incentivador do processo, procedendo a organização dos arranjos entre instrumentos e ritmos estranhos uns aos outros e por implantar a orquestra, que dava muitas vezes o tom erudito que impunha respeito a um processo assumidamente desrespeitoso. A Tropicália surge como estética desafiadora do subdesenvolvimento e que, além disso, trata de revolucionar o padrão clássico

do fazer musical, trazendo o cinema para dentro da música, o teatro para as apresentações, o estrangeiro para o nacional, o erudito para o popular, a guitarra para a MPB, além de exemplificar como um discurso politicamente disruptivo pode estar contido em uma obra artística *pop*. Era, enfim, um exercício musical brasileiro de reinvenção, proposto por artistas cientes da necessidade de se conviver com o princípio universal da diferença.

Os Mutantes, mesmo apaixonados por um estilo estrangeiro mais unificado, registraram as inquietações de um país culturalmente híbrido, pela exaltação deste hibridismo. Consomem o legado dos pais: Rita traz de casa as influências populares, Arnaldo e Sérgio a música erudita, o twist e o Cláudio César, suposto *bricoleur*, aprendiz de engenheiro, deixa de ser o mutante oculto e torna-se um antropófago que reproduzia artesanalmente um produto de nível internacional quando a indústria de um país inteiro não estava habilitada. Os Mutantes extravasam a música e elaboram uma antropofagia também na teatralidade das canções, no figurino adotado e nos espetáculos apresentados, abusando dos *happenings*, do cinema de participação, do *theremin*, dos filmes de ficção e sendo atores-*performers*.

Os festivais transformam o ato de se fazer canções, cedendo espaço para o desenvolvimento da “canção de festival”, que exigia mais dinamismo e interatividade. Além disso, as músicas tornam-se “discursos” desenvolvendo também ímpetus teatrais. O experimentalismo, muito explorado na música nos anos 60 e lançado quase como uma moda pelos Beatles, é retomado pelos Mutantes como técnica enriquecedora dos discursos de ruptura de suas canções e apresentações no palco, reforçando a peculiaridade dos efeitos musicais, que recorrentemente tornaram-se irreproduzíveis, a não ser pelo próprio grupo. Com o experimentalismo, os Mutantes trazem aquilo que era até então totalmente estranho à música, num exercício desafiador de superação e ampliação do campo musical. Além disso, a mera presença dos Mutantes nos festivais já apresentava um discurso de abdicação dos preconceitos.

As canções analisadas permitem identificar como a antropofagia pode ser enriquecida pelo nível de contribuições, preferencialmente, de influências distintas. Bat Macumba é um bom exemplo deste processo. Traz a possibilidade das análises intersemióticas, rompendo a linearidade da letra. É onde lê-se o legado dos diferentes compositores envolvidos, num diálogo que mesclava os atabaques com a bateria, a guitarra com os ritmos africanos, a poesia concretista com o tropicalismo, as referências nas letras que misturavam o pop impregnado com o religioso “pagão”.

Domingo no Parque serve como ritual de superação dos preconceitos. Panis et Circenses, antropofagia complexa, soa como um chamado à reinvenção do cotidiano. A

canção 2001 é a canção que, desconstruída, revela um discurso supostamente não inserido. Ave, Gengis Khan, por outro lado, impressiona pela elaboração de uma música buscando elementos que desviam da musicalidade tradicional.

Quanto ao critério das análises, seria também interessante a exploração da antropofagia nas canções compostas especificamente pelo trio, quando então teríamos em mãos um projeto de análise do potencial do grupo, exclusivamente. Neste trabalho pesquisaram-se canções com a mão de outros artistas, que tornaram o produto emblemático para compreensão da perspectiva antropofágica, pelo fato de os compositores compartilharem de objetivos semelhantes. Quando se reuniram artistas de outros meios, a antropofagia exibiu sua plenitude, pela junção das contribuições das partes, compondo um todo maior que o simples somatório dos componentes.

O potencial antropofágico da banda é desenvolvido em uma relação que combina basicamente três fatores: herança de teoria musical aprimorada, num micro-ambiente livre e incentivador; o desenvolvimento de uma postura que desconstruía as hierarquias forjadas e passava, como diz Rolnik (1998), a utilizar quaisquer repertórios - tomados como equivalentes - como fornecedores de recursos para produzir sentido e, num terceiro momento, o desenvolvimento da carreira em um movimento que catalisou suas latências e construiu com eles a ideia de uma revolução musical que desrespeitava as fronteiras entre cultura popular e cultura oficial. Não há a figura do patrocinador paternalista e a do patrocinado. É possível, sim, identificar um sentido paradoxal, heterogêneo e descontínuo para o tratamento da modernidade latino-americana. A Tropicália estendeu o repertório do grupo e fez nascer o tão pretendido “encontro cultural”, compondo uma trama repleta de relações dualísticas provavelmente desconstruíveis em um processo cuja subversão poética irritante à situação política foi responsável pelo seu dissolvimento. Essas relações têm pontualmente seus pólos identificáveis, seja pelo projeto próprio do tropicalismo de enfatizar métodos e “ingredientes”, seja por uma exteriorização inconsciente, porém visível de determinadas inspirações. Pensando em um encontro cultural nas artes no país onde essa expressão deveria ser palavra de ordem, esse foi, enfim, o apelo elementar para a retomada da linha evolutiva na música brasileira.

Referências

ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropofágico*, maio 1928. Disponível em <<http://www.fafich.ufmg.br/manifestoa/pdf/manifestoa>>. Acesso em: 20 de agosto de 2010.

AUTRAN, Paula Chagas. *A volta dos Mutantes*. São Paulo: Publisher Brasil, 2007

BAPTISTA, ARNALDO. *Malandro Velho*. Entrevista setembro 2010. Entrevistador: Luzdalva Silva Magi. Disponível em: <<http://www.dgabc.com.br/News/5831491/malandro-velho.aspx>>. Acesso em: 31 out. 2010

BAY, Eduardo Koloby. *Qualquer Bobagem*. 2009. 177 f. Dissertação (mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2009. Disponível em: <http://repositorio.bce.unb.br/bitstream/10482/4901/1/2009_EduardoKolodyBay.pdf>. Acesso em: 3 ago. 2010.

CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. São Paulo, editora 34, 1995.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1968

CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Manifesto Concretista*.

1958. Disponível em: <http://www.mariosantiago.net/Textos%20em%20PDF/Manifesto%20Concretista.pdf>. Acesso em 16 set. 2010.

COSTA, Rodrigo Marconi. Antropofagia na canção “Batmakumba” de Caetano Veloso e Gilberto Gil. In: SIMPÓSIO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 11., 2007, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ABRALIC, 2007. 1 CD-ROM

DANTAS, Danilo Fraga. *Qualquer Bobagem (Sobre os Mutantes): uma análise do primeiro álbum dos Mutantes como ponto de conciliação entre o rock e a MPB*. 2005. 79 f. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação em Jornalismo) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006. Disponível em: <http://www.facom.ufba.br/pex/2004_2/DaniloFraga.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2010.

DIAS, Sérgio. *Sérgio Dias e a volta dos Mutantes*. Entrevista maio 2006. Entrevistador: Marcelo Fróes. Disponível em: <<http://www.jovemguarda.com.br/entrevista-mutantes.php>>. Acesso em: 10 ago. 2010

DIAS, Sérgio. *Entrevista com os Mutantes*. Entrevista 29 mar. 2008. Entrevistadora: Sabrina Parlatore. Entrevista concedida ao Programa Vitrine da TV Cultura. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=U85Uel6AVNo>>. Acesso em: 10 out. 2010.

DINIZ, Julio. Antropofagia e Tropicália”: devoração /devoção. In: SEMINÁRIO MÚSICA POPULAR, LITERATURA E MEMÓRIA, 2009, Rio de Janeiro. *Ensaios e Artigos*. Rio de Janeiro: Núcleo de Estudos em Literatura e Música, 2009. Disponível em: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/NELIMSEMINARIO/ensaios_artigos/julio_antropogafiaetropicalia.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2010.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural: artes visuais. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=325>. Acesso em: 12 ago. 2010.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. *Cartografias dos estudos culturais: uma versão latino-americana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: Alegoria, Alegria*. São Paulo. Ateliê Editorial, 1979.

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. *O espaço poético em busca da identidade nacional: BATMAKUMBA*. *Eletras*, Curitiba, v. 9, n. 9, p. 1-20, 2004.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. 10. ed. Campinas: Papirus, 2009

LÓKI: Arnaldo Baptista. Direção: Paulo Henrique Fontenelle. Produção: Canal Brasil. [S. l.]: Microservice, c2008. 1 DVD (120 min).

MELLO, Zuzana Homem de. *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo. Editora 34, 2003

PAIVA, José Eduardo Ribeiro. Os Mutantes: hibridismo tecnológico na música popular brasileira dos anos 60/70. CONGRESO LATINOAMERICANO DA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR, 2006, La Habana. *Actas...* La Habana: IASPM – AL, 2006. Disponível em: <<http://www.uc.cl/historia/iaspm/lahabana/articulosPDF/JoseRibeiroPaiva.pdf>>. Acesso em: 12 ago. 2010.

ROCHA, Glauber. *Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma*. apud: PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Campinas, SP: papirus, 1996, p.36-37

ROCHA, Glauber. *Eztetyka da Fome*, 1965. Disponível em <<http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Textos/eztetyka.htm>>. Acesso em: 10 de setembro de 2010.

ROCHA, Glauber. *Eztetyka do Sonho*, 1971. Disponível em <http://memoriasdosubdesenvolvimento.blogspot.com/2007/06/esttica-do-sonho-manifesto-de-glauber_16.html>. Acesso em: 12 de setembro de 2010.

TROPICÁLIA ou Panis ET Circencis. [S.l.]: Philips, 1968. 1 CD (38:38 min)

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

VICENTINO, Cláudio; DORIGO, Gianpaolo. *História do Brasil*. São Paulo. Scipione, 2002.

ANEXO – Letras das canções

Bat Macumba (Caetano Veloso/ Gilberto Gil)

Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba oh
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba
 Bat Macumba ê ê, Bat Macum
 Bat Macumba ê ê, Batman
 Bat Macumba ê ê, Bat
 Bat Macumba ê ê, Ba
 Bat Macumba ê ê
 Bat Macumba ê
 Bat Macumba
 Bat Macum
 Batman
 Bat
 Ba
 Bat
 Bat Ma
 Bat Macum
 Bat Macumba
 Bat Macumba ê
 Bat Macumba ê ê
 Bat Macumba ê ê, Ba
 Bat Macumba ê ê, Bat
 Bat Macumba ê ê, Batman
 Bat Macumba ê ê, Bat Macum
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba oh
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá!

Panis et Circenses (Caetano Veloso/ Gilberto Gil)

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 sonho 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 na sala de jantar
 São ocupadas em nascer e morrer

Essas pessoas na sala de jantar...

Domingo no Parque (Gilberto Gil)

O rei da brincadeira
 Ê, José!
 O rei da confusão
 Ê, João!
 Um trabalhava na feira
 Ê, José!
 Outro na construção
 Ê, João!...
 A semana passada
 No fim da semana
 João resolveu não brigar
 No domingo de tarde
 Saiu apressado
 E não foi prá Ribeira jogar
 Capoeira!
 Não foi prá lá
 Pra Ribeira, foi namorar...
 O José como sempre
 No fim da semana

Guardou a barraca e sumiu
Foi fazer no domingo
Um passeio no parque
Lá perto da Boca do Rio...
Foi no parque
Que ele avistou
Juliana
Foi que ele viu
Foi que ele viu Juliana na roda com João
Uma rosa e um sorvete na mão
Juliana seu sonho, uma ilusão
Juliana e o amigo João...
O espinho da rosa feriu Zé
(Feriu Zé!) (Feriu Zé!)
E o sorvete gelou seu coração
O sorvete e a rosa
Ô, José!
A rosa e o sorvete
Ô, José!
Foi dançando no peito
Ô, José!
Do José brincalhão
Ô, José!...
O sorvete e a rosa
Ô, José!
A rosa e o sorvete
Ô, José!
Oi girando na mente
Ô, José!
Do José brincalhão
Ô, José!...
Juliana girando
Oi girando!
Oi, na roda gigante
Oi, girando!
Oi, na roda gigante
Oi, girando!
O amigo João (João)...
O sorvete é morango
É vermelho!
Oi, girando e a rosa
É vermelha!
Oi girando, girando
É vermelha!
Oi, girando, girando...
Olha a faca! (Olha a faca!)
Olha o sangue na mão
Ê, José!
Juliana no chão
Ê, José!

Outro corpo caído
 Ê, José!
 Seu amigo João
 Ê, José!...
 Amanhã não tem feira
 Ê, José!
 Não tem mais construção
 Ê, João!
 Não tem mais brincadeira
 Ê, José!
 Não tem mais confusão
 Ê, João!...
 Êh! Êh! Êh Êh Êh Êh!
 Êh! Êh! Êh Êh Êh Êh!...

2001 (Rita Lee/ Tom Zé)

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 palpar , a minha vida que grita
 Emprenha e se reproduz, na velocidade da luz
 A cor do céu me compõe, o mar azul me dissolve
 A equação me propõe, computador me resolve
 Aahhh

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

Nos braços de 2000 anos, eu nasci sem ter idade
 Sou casado, sou solteiro, sou baiano, estrangeiro
 Meu sangue é de gasolina, correndo não tenho mágoa
 Meu peito é de sal de fruta, fervendo num copo d'água

Ave Gengis Khan (Os Mutantes)

Ave Gengis Khan, Ave Gengis Khan

