



**Universidade de Brasília  
Instituto de Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em História  
Área de Concentração: História Cultural**

**Linha de Pesquisa: Identidades, Tradições, Processos  
Dissertação de Mestrado**

*Orientadora: Eleonora Zicari Costa de Brito*

## **Qualquer Bobagem: Uma História dos Mutantes**



**Eduardo Kolody Bay**

Brasília, Setembro de 2009.



**Universidade de Brasília**

**Qualquer Bobagem:  
Uma História dos Mutantes**

**Dissertação apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em  
História da Universidade de  
Brasília, na área de Concentração  
de História Cultural, como  
requisito à obtenção do título de  
Mestre em História.**

**Eduardo Kolody Bay**

Brasília, Setembro de 2009.

### **Banca Examinadora**

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Eleonora Zicari Costa de Brito (UnB – Orientadora)

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Thereza Ferraz Negrão de Mello (UnB)

Prof. Dr. Clodomir Souza Ferreira (UnB)

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Márcia Martins de Melo Kuyumjian (Suplente)

Ao maestro Rogério Duprat,  
falecido em 2006.

Se você se lembra dos anos sessenta,  
é porque não esteve lá

Abbie Hofmann

## Resumo:

Os Mutantes – grupo protagonizado por Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sérgio Dias, cuja importância foi fundamental na composição da música rock no Brasil. Reflexões acerca da construção de uma identidade musical e cultural brasileira e participação dos Mutantes junto ao movimento conhecido como tropicalismo. Nesta pesquisa, procura-se desvelar a participação do grupo no movimento tropicalista – percebendo sua importância estética e comportamental – bem como sua inserção junto às novas práticas e fazeres musicais relacionados à indústria cultural desenvolvidos durante os anos 60, período de desenvolvimento da contracultura e da música psicodélica.

Palavras-chave: Os Mutantes, identidades, música, tropicalismo, rock, contracultura, cotidiano, indústria cultural, psicodelia.

## Abstract:

Os Mutantes – group formed by Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sérgio Dias, with the importance was fundamental on the composition of the rock music in Brazil. Reflexions about the making of a musical and cultural brazilian identity and the participation of the Mutantes within the movement known as tropicalismo. On this research, the proposal is to show its participation on the tropicalist movement – its aesthetic and comportamental importance – as well as its participation within the new musical practices during the sixties, decade of development of the counterculture and of the psychedelic music.

Keywords: Os Mutantes, identities, music, tropicalism, counterculture, rock, quotidian, cultural industry, psychedelia.

## Sumário

<b>Introdução</b> .....	1
<b>Capítulo 1: Eles são o som!</b> .....	7
Os reis do iê-iê-iê .....	11
O futuro pertence à Jovem Guarda .....	15
Em busca de Mutações .....	19
Da Pompéia desvairada para o Mundo .....	23
O Maestro .....	29
<b>Capítulo 2: Em busca do som universal</b> .....	38
A explosão da Tropicália .....	44
Panis et Circencis .....	57
É proibido proibir .....	69
A fantasia dos Festivais .....	77
Pop art .....	87
<b>Capítulo 3: Identidades Mutantes</b> .....	95
A Divina Comédia .....	107
Meio Desligados .....	118
O país dos baurets .....	140
<b>Considerações finais</b> .....	149
<b>Corpus Documental</b> .....	154
<b>Bibliografia</b> .....	161



## Agradecimentos

Certamente, muitas pessoas merecem encontrar aqui o seu nome. Nesses sete anos transcorridos desde que adentrei a Universidade de Brasília, não foram poucos os colegas e mestres que fizeram parte do meu caminho. Não me alongarei em citá-los todos, pois o verdadeiro sentimento de gratidão reside em nossas amizades e nos férteis momentos que passamos juntos. Já é parte de minha vida.

Agradeço primeiramente à minha família, por possibilitar essa experiência. À professora Thereza Negrão e, obviamente minha orientadora, Eleonora Zicari. Seus ensinamentos não foram apenas na área dos estudos acadêmicos, mas para a vida. À todos os músicos que dividiram momentos de epifania comigo, mas especialmente ao Gabriel, colega nos palcos e nas pesquisas.

# INTRODUÇÃO

Sou o começo  
Sou o fim  
Sou o A e o Z

*O A e o Z* (Os Mutantes)

A presente dissertação é um desdobramento de uma pesquisa iniciada no ano de 2006, por ocasião da conclusão do bacharelado em História.<sup>1</sup> Minha intenção era fundir meus interesses na área de História com a paixão pela Música, tentando se possível, realizar uma pesquisa que possuísse alguma relevância – acreditava eu, inédita – para as pesquisas no campo da música brasileira. Logo escolhi *Os Mutantes* – grupo com o qual tive contato (não pessoalmente, infelizmente, mas quanto à apreciação de seu som) especialmente intenso no próprio período da graduação.

Minha escolha não pôde ser mais oportuna: os Mutantes são um grupo de rock especialmente conhecido dentro do meio musical em que estou inserido (me dedico a tocar e compor rock há alguns anos), e representam ainda um “elo perdido” da cultura musical brasileira. Sua existência é bastante conhecida entre os amantes do rock no Brasil, embora – paradoxalmente – seus discos fossem freqüentemente difíceis de serem encontrados, bem como informações a seu respeito, que pertenciam quase sempre ao campo das “lendas” do rock, amplamente difundidas em formato anedótico – e até mítico – pelos fãs. Por sorte, ou – quem sabe – por sintonia musical, tão logo comecei a pesquisar o assunto, me deparei com uma notícia inusitada: os Mutantes estavam preparando um retorno aos palcos naquele mesmo ano!

A notícia me veio primeiramente pelo próprio Sérgio Dias. Escrevi um e-mail perguntando sobre sua disponibilidade em colaborar com a pesquisa –

---

<sup>1</sup> BAY, Eduardo Kolody. *Qualquer Bobagem*. Monografia final de Graduação. Departamento de História da Universidade de Brasília, 2006.

fosse com documentos (que ele provavelmente teria guardado), fosse com alguma entrevista. O pedido foi devidamente negado, sob a alegação de que ele estaria muito ocupado nos próximos meses “com um casamento”. A resposta me soou absurda a princípio (nada que eu já não esperasse), e logo foi explicada pelos meios de comunicação, que divulgavam “o retorno dos Mutantes” para as comemorações dos 40 anos do tropicalismo a serem realizadas no ano de 2007.

Várias reportagens ocupariam então destaque na mídia, trazendo à tona velhas – e polêmicas – histórias em torno do grupo, que voltou (em parte) a conceder entrevistas, estimulando a curiosidade e realizando esclarecimentos a respeito de seu passado. O retorno do grupo não movimentou apenas os meios de comunicação, mas também o mercado. Foram reeditados os álbuns do grupo (remasterizados em formato CD), e a única biografia existente até então – *A Divina Comédia dos Mutantes*, de Carlos Calado<sup>2</sup> – deixou de ser “raridade” nos sebos para ocupar novamente as prateleiras<sup>3</sup>. Foram produzidos também dois documentários, “Making off do LP de 1968”<sup>4</sup>, pela MTV e “Loki”<sup>5</sup>, que se somariam ao antigo programa especial da rede Bandeirantes<sup>6</sup>, realizado à mesma época que a biografia de Carlos Calado.

Apesar dessa “revisitação” ao grupo, a dificuldade em encontrar fontes sobre eles se impôs desde o princípio da pesquisa. Mesmo durante seu período de atividade, foram realizadas poucas reportagens e entrevistas sobre os Mutantes – sendo em sua maioria muito pouco aprofundadas e / ou

---

<sup>2</sup> CALADO, Carlos. *A Divina Comédia dos Mutantes*. São Paulo, editora 34, 1995. A biografia de Carlos Calado é a pesquisa mais extensa já realizada acerca do grupo, contando (segundo o autor) com dezenas de entrevistas com os personagens envolvidos. No entanto, o livro parece não ter agradado o próprio Sérgio Dias, que, ao autografar um exemplar (ao qual tive acesso) escreveu “Calado, perdeu uma ótima oportunidade de permanecer calado”.

<sup>3</sup> Foram editados ainda os livros “Rita Lee mora ao lado” (BARTSCH, Henrique. *Rita Lee mora ao lado: uma biografia alucinada da rainha do rock*. São Paulo, Panda books, 2006.) – uma biografia ficcional bastante divertida – que se somaria à “Balada do Louco” (PACHECO, Mário. *A Balada do Louco*. Brasília, (independente), 1991.), ambos trabalhos biográficos realizados a respeito de membros dos Mutantes, e que seriam também úteis à compreensão dos personagens que comporiam esta história.

<sup>4</sup> OLIVEIRA, Xande. (direção). *Making off do LP de 1968*. Discoteca MTV, 2007.

<sup>5</sup> FONTENELLE, Paulo Henrique (diretor). *Loki: Arnaldo Baptista*. Artesanato Digital, 2009.

<sup>6</sup> Mutantes – Especial. (programa produzido pela Rede Bandeirantes). Disponível em [www.youtube.com](http://www.youtube.com)

esclarecedoras. Tais documentos são, também, difíceis de serem encontrados (seja em meio físico ou digital). Tendo em vista essas dificuldades, tive por vezes de me utilizar de documentos previamente selecionados pelos autores que trataram da banda, na impossibilidade de conseguir os originais. Tentei não permitir, no entanto, que o julgamento feito por esses autores acerca dessas fontes influísse nos resultados de minhas interpretações – busquei basicamente me utilizar apenas do material documental, e neles, dos discursos proferidos pelos personagens dessa história inscritos nas fontes utilizadas por tais autores.

Além disso, praticamente todas as reportagens (e demais textos e trabalhos acadêmicos) acerca do tropicalismo, costumam “desfocar” a participação do grupo – como veremos –, aspecto que me motivou a buscar um desvelamento de sua participação no movimento. A partir de “Verdade Tropical”<sup>7</sup>, o ponto de vista de Caetano Veloso sobre o movimento tropicalista foi canonizado, deixando alguns personagens (como os Mutantes) à margem da construção do discurso sobre o que “seria” o movimento. Devemos nos lembrar, contudo, que por vezes certos discursos são construídos realizando um processo metonímico – confundindo características de estilo e personalidade de um determinado intérprete com características gerais de um gênero musical – esquecendo-se que os elementos estético-formais do gênero não estão, necessariamente, subordinadas às características específicas inscritas na performance de seus autores. Marcos Napolitano já chamava atenção sobre a necessidade de se trabalhar o grupo a partir de uma perspectiva “descentralizadora”, em busca de múltiplas interpretações a respeito do movimento:

(...) o tropicalismo não deve ser confundido com um movimento coeso, no qual todos os artistas identificados como tropicalistas partilharam dos mesmos valores estéticos e políticos. (...) O que se conhece atualmente por tropicalismo oculta, na verdade, um conjunto de opções estéticas e ideológicas bastante heterogêneo.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

<sup>8</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia a e massificação (1950-1980)*. São Paulo, Contexto, 2006, p 65-66.

Esta pesquisa contribuiria, portanto, para o preenchimento de uma lacuna historiográfica, trazendo informações sobre um grupo que seguiu o “caminho dos malditos”, tendo ficado por décadas sem o devido reconhecimento perante a música e à cultura brasileiras. Nesse sentido, busquei realizar um trabalho que se abrisse para vários eixos, fundindo elementos descritivos (biográficos) a elementos analíticos (a respeito da obra e do cotidiano do grupo) e críticos (dialogando com autores que trataram do tropicalismo).

Desse modo, o trabalho se embasa – inevitavelmente – numa perspectiva biográfica, ao lidar com alguns dos principais acontecimentos envolvendo os membros do grupo. Tento situá-los no movimento tropicalista enfocando sua importância, tornando-os “personagens principais”, ao invés da perspectiva de coadjuvantes que frequentemente lhes foi reservada. Da mesma forma, essa perspectiva biográfica é fundamental para compreendermos as práticas necessárias para a realização de sua obra e conseqüentemente das representações construídas em torno do grupo.<sup>9</sup>

Quanto ao repertório do grupo, optei por fazer uma análise preocupada em colocar em diálogo o texto, a música propriamente dita, assim como a performance do grupo, com o contexto na qual esse repertório foi produzido, postura essa defendida, entre outros, pelo historiador Robert Darnton<sup>10</sup>. Baseada, sobretudo, na “mera” audição das músicas, esse tipo de análise pode pecar por destacar uma opinião pessoal em detrimento de um objetivo claro estabelecido pelo artista – mas não acredito que este seja um problema a ser discutido por historiadores. É uma análise que faz com que qualquer pessoa de posse dos fonogramas possa acompanhá-la. Optei

---

<sup>9</sup> Neste trabalho sigo de perto as reflexões acerca da biografia na perspectiva historiográfica desenvolvidas por LORIGA, Sabina. “A biografia como problema” In: Jacques Revel (org.). *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

<sup>10</sup> Essa postura antropológica fica clara na seguinte afirmação de Darnton: “... aprendemos a classificar as sensações e a entender as coisas pensando dentro de uma estrutura fornecida por nossa cultura. Ao historiador, portanto, deveria ser possível descobrir a dimensão social do pensamento e extrair a significação dos documentos, passando do texto ao contexto e voltando ao primeiro, até abrir caminho através de um universo mental estranho.” DARNTON, Robert. *O grande massacre dos gatos*. 2. ed, Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987, p.17

também, por não me concentrar estritamente em análises das letras das músicas, como fazem muitos historiadores ao tratarem de música. Tentei a todo momento reunir o máximo possível de informações musicais e extramusicais à análise da letra, afim de uma melhor compreensão por parte do leitor dos possíveis significados estabelecidos nas composições do grupo.

Quanto à perspectiva crítica, realizei uma seleção que se concentrasse em autores que desenvolveram reflexões importantes à análise da obra dos Mutantes, ou que tratassem ao menos de temas diretamente correlatos à sua produção, já que eles são muito pouco mencionados. Apesar de meus esforços, sei que procedi a uma seleção, por vezes foi arbitrária, e que poderia contar, sem dúvida com muitos outros textos, colocando diversos autores em diálogo, mas seria um trabalho excessivamente complexo e pouco fértil à elucidação dos aspectos mais diretamente abordados acerca da obra do grupo.

Alguns conceitos/noções tomados como instrumentos analíticos e que ajudaram a “ler” os sentidos inscritos nas fontes, são dignos de nota. Em primeiro lugar, o conceito de hibridação<sup>11</sup> adotado por Canclini; que é para mim útil à compreensão da formação de diversos fenômenos culturais e fundamental no caso do tropicalismo que, como veremos adiante, é um som bastante híbrido. O mesmo se pode dizer do conceito de contracultura, fundamental para compreender o movimento analisado e sua época.

No primeiro capítulo, procuro expor os elementos estético-comportamentais que já vinham sendo desenvolvido pelo grupo antes do momento tropicalista, demonstrando como esses elementos já continham diversos dos traços que seriam considerados inovadores durante as discussões sobre o movimento, realizadas após as primeiras aparições dos Mutantes com o grupo. Capítulo mais biográfico, procura desvelar o traçado

---

<sup>11</sup> Canclini entende “(...) por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou **práticas** discretas, que existiam de forma separada, se **combinem** para gerar novas estruturas, objetos e **práticas**”. Grifos meus. No caso do tropicalismo, um certo tipo de práticas passam a ser adotadas nos âmbitos musical e comportamental brasileiro, formados pela combinação de elementos anteriores à essas práticas em nossa cultura. CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, Edusp, 2006, p.19.

de uma trajetória que antecipava desde muito cedo o que viria a ser os Mutantes.

No segundo capítulo, desenvolvo a participação do grupo no movimento tropicalista, com o intuito de demonstrar sua importância e a forma como foram representados pela mídia, perante o público, e de certo modo à crítica. Ainda que a maioria dos comentaristas do tropicalismo não discorra sobre os Mutantes, percebemos que estes estiveram envolvidos (como veremos) nos dois momentos-chave do movimento, se constituindo como elemento central na formação estético-comportamental do grupo, ainda que não de seu aspecto discursivo.

No terceiro capítulo, discorro sobre algumas das características específicas dos Mutantes, relacionando-as aos principais elementos da chamada contracultura. São, sem dúvida, discussões que poderiam ser bem mais amplas, mas que necessitariam ainda de muita pesquisa acerca de temas obscuros e polêmicos do grupo para serem melhor trabalhadas. O que aqui se procurou realizar foram algumas incursões sobre como o grupo se integrou ao rico terreno da contracultura, num diálogo com o mundo *pop*, com o movimento psicodélico, com as drogas, e como chega ao fim a primeira experiência musical dos Mutantes.

Convido-os então a fazer comigo um passeio por esse passado onde a música pode se valer das mais diversas experiências, sem medo de inventar. Os Mutantes bem representaram isso. Ademais, não custa um esforço de memória, pois como bem disse Abbie Hofmann: “Se você se lembra dos anos sessenta, é porque não esteve lá”.

## CAPITULO 1: Eles são o som!

Os Mutantes só dariam certo se apresentassem algo novo, grandioso e brasileiro.

(Cláudio César Dias Baptista)

Desde a mais tenra infância, a casa da família Dias Baptista era um ambiente estimulante para os três irmãos: Cláudio César, Arnaldo e Sérgio. Localizado na rua Venâncio Ayres nº 408, no bairro paulistano da Pompéia, o pequeno sobrado vivia sempre movimentado com a presença de artistas e amigos dos pais César e Clarisse, bem como do crescente grupo de amigos de seus filhos, que apreciavam a liberdade e o ambiente existente na casa.<sup>12</sup>

O pai, César, apesar de possuir emprego como secretário do político Adhemar de Barros<sup>13</sup> (para quem escrevia discursos), dedicava-se também à arte como cantor e poeta. Foi editorialista da coluna *Amanhece o Dia*, do jornal *O Dia* durante sete anos, onde misturava prosa e poesia, além de vocalista tenor do Coral Paulistano. Gostava de realizar saraus, onde recitava poemas de sua autoria e chegou a escrever dois livros.<sup>14</sup> A mãe, Clarisse, era pianista profissional, tendo se formado no Conservatório Dramático Musical (onde foi aluna de Mário de Andrade) com apenas treze anos. Além de professora era concertista, tendo chegado a se apresentar

---

<sup>12</sup> Dados biográficos retirados do livro *A Divina comédia dos mutantes*, de Carlos Calado, única biografia existente sobre os Mutantes, e no site [dopropriobolso.com.br](http://dopropriobolso.com.br), pertencente ao jornalista Mario Pacheco. O site, que possui textos diversos (a maioria do próprio Mário Pacheco) sobre música, principalmente sobre rock, conta com inúmeras informações referentes aos componentes do grupo, especialmente sobre Arnaldo Baptista. Reunidas pelo autor, essas informações resultaram na biografia sobre Arnaldo Baptista, intitulada *Balada do Louco*.

<sup>13</sup> Adhemar de Barros foi duas vezes governador do Estado de São Paulo, entre 1947-51 e 1963-66, além de prefeito da capital, entre 1957 - 1961.

<sup>14</sup> Ele escreveu duas biografias: *Romance sem palavras*, sobre o maestro João Gomes Júnior; e outra inédita, sobre seu patrão, Adhemar de Barros, CALADO, Carlos. *A Divina Comédia dos Mutantes*. São Paulo, editora 34, 1995, p. 26.



várias vezes no eixo Rio-São Paulo e na Europa. Foi a primeira mulher brasileira a compor um concerto para piano e orquestra, apresentado pela Orquestra Sinfônica no Teatro Municipal de São Paulo, em 1971.<sup>15</sup>

Em entrevista a Giuliana Tatitni, realizada em 2005, Sérgio Dias recorda o clima musical de sua casa:

Uma vez, eu e o Régis [Reginaldo Bareto Agulha, baixista], que era da minha banda de Beatles, a *4ever*, estávamos tocando na sala quando entrou minha mãe. Ela andava sempre muito elegante, o cabelo preto solto, maravilhosa. Chegou, subiu a tampa do piano e desceu o cacete. Nem olhou para nós. Depois levantou e foi embora. Era assim: o dia inteiro música, música, música.<sup>16</sup>

Com todo esse contato íntimo com o ambiente artístico e, especialmente, o musical, não foi surpreendente o interesse dos filhos em desenvolver seus talentos voltados para essa área. Entretanto, ao invés de se interessarem pela música erudita, como seus pais, os irmãos caíram no balanço do Rock'n'roll. Ainda em 1962, Arnaldo (com 14 anos) e Cláudio César (com 17), montaram sua primeira banda, The Thunders,<sup>17</sup> junto com alguns de seus amigos.

A essa época, grande parte dos ídolos da primeira geração do rock'n'roll norte-americano estava vivendo uma fase de decadência ou mesmo fora de circulação<sup>18</sup>: Buddy Holly, Ritchie Valens e Big Booper morreram num acidente de avião, Chuck Berry e Jerry Lee Lewis se envolveram em escândalos sexuais (culminando na prisão do primeiro e no afastamento do palco para o outro) – tendo suas carreiras arruinadas – e Elvis Presley, havia “se entregado” às baladas românticas após voltar de seu alistamento no exército.

Surgia então, no rock, espaço para novos sons, e o ano de 1961 ficaria marcado pela explosão da “Surf Music”, que reverberava das areias da costa oeste norte-americana para o mundo. O primeiro grupo de sucesso foi o Dick

---

<sup>15</sup> CALADO, Carlos. *A Divina comedia dos mutantes*. Op cit., p. 26.

<sup>16</sup> Sérgio Dias em entrevista. TATINI, Giuliana. “Astronauta libertado”. *Trip*, edição nº116, São Paulo, 2005.

<sup>17</sup> “Os Trovões”

<sup>18</sup> *Revista Bizz*. Edição Especial. História do Rock, vol. 1. maio de 2005.

Dale & The Del-Tones, que impulsionou para a mídia outros grupos como The Ventures, The Shadows<sup>19</sup> (este último britânico) e posteriormente os Beach Boys<sup>20</sup>. A maioria desses grupos já existia há anos, e o rótulo “Surf Music” englobava uma grande quantidade de conjuntos de rock instrumentais que tocavam em ritmos de twist e hully-gully, inspirados nas bandas de baile e swing das décadas de 30, 40 e 50<sup>21</sup>: era um som dançante, rápido, nervoso e melodicamente centrado na guitarra ou em um saxofone.

Como não podia deixar de acontecer, os brasileiros entraram também nessa onda, e surgiram inúmeros grupos “de garagem” como The Jordans, The Clevers<sup>22</sup>, The Jet Blacks, The Fellows, The Snakes que tiveram suas oportunidades de gravar discos a partir de 1961, conseguindo espaço na mídia não apenas como grupos instrumentais, mas também acompanhando alguns dos cantores da época<sup>23</sup> ou mesmo realizando seus próprios trabalhos com vocais.

A maioria desses grupos tocava os twists americanos e versões para diversas músicas, adaptando a melodia do vocal para a guitarra. Os Thunders, dos irmãos Dias Baptista, eram também um grupo de rock instrumental. Arnaldo logo escolheu tocar o contrabaixo,<sup>24</sup> deixando as guitarras para seu irmão mais velho, Cláudio César e o amigo e inspirador da banda, Raphael Villardi.

O grupo durou cerca de um ano, chegando a tocar algumas vezes em recitais de colégios, mas logo se desfez devido à competição gerada pela grande quantidade de bandas. Outro grupo do mesmo gênero, os Wooden

---

<sup>19</sup> Idem.

<sup>20</sup> Os Beach Boys não eram uma banda instrumental, e seriam os concorrentes diretos dos Beatles nos Estados Unidos nos anos seguintes, ainda carregando o rótulo de fazerem “Surf Music”

<sup>21</sup> Para maiores informações, ver FRASUNKIEWICZ, Serge J. von. *Uma História do Jazz: do Swing ao Bebop*. Monografia de Graduação apresentada ao Departamento de História da Universidade de Brasília. (orientadoras: Professoras Eleonora Zicari Costa de Brito e Márcia de Melo Martins Kuyumjian), Brasília: 2004

<sup>22</sup> Que se tornaram Os Incríveis e deixaram de fazer rock instrumental. FRÓES, Marcelo. *Jovem Guarda: em ritmo de aventura*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 57.

<sup>23</sup> Por exemplo, The Jordans, já existia desde 1956, e acompanharia Tony e Cely Campelo, Roberto Carlos, Ronnie Cord nos anos subseqüentes. Para maiores informações ver FRÓES, Marcelo. *Jovem Guarda Op cit.*.

<sup>24</sup> Anos mais tarde, Arnaldo defenderia a idéia de que o contrabaixo elétrico era a primeira grande inovação instrumental do rock, já que a guitarra já era utilizada em outros estilos. Mais informações em [www.dopropriobolso.com.br](http://www.dopropriobolso.com.br)

Faces<sup>25</sup> chamou Raphael, e logo em seguida, Arnaldo, para tocarem com eles, no intuito de reunir alguns dos melhores músicos dentre os garotos da região para um pequeno concurso que fora organizado.

A imagem que segue é um testemunho dessa breve experiência dos irmãos Dias Baptista.

Figura 1



Wooden faces: Robertinho, Arnaldo, Raphael e Tobé

Na época, existiam vários grupos de rock semelhantes na zona sul de São Paulo (principalmente nas proximidades da Vila Mariana), como Os Álamos, The Fenders, The Hits, The Flashes, The Spitfires, Silver Strings e Os Lunáticos.<sup>26</sup> Essa região concentrava grande parte dos bons colégios de classe média da época, o que facilitava o intercâmbio de idéias e a formação de bandas entre seus alunos, que muitas vezes recebiam educação musical desde cedo, e eram estimulados a tocarem em recitais, festas e quermesses promovidos pelos próprios colégios.<sup>27</sup>

Foi num desses pequenos e freqüentes shows, que costumavam acontecer no Teatro João Caetano, que Arnaldo conheceu Rita Lee.

---

<sup>25</sup> “Caras-de-pau”

<sup>26</sup> CALADO, Carlos. *A Divina Comédia...* Op. cit., p. 35.

<sup>27</sup> Idem.

Rita Lee Jones era filha de Romilda Padula e Charles Fenley Jones, descendente de sulistas americanos fugitivos da guerra civil norte-americana<sup>28</sup> estabelecidos no interior de São Paulo.<sup>29</sup> O interesse de Rita pela música também veio cedo, apesar de ela nunca ter se definido por um instrumento principal, preferindo a criatividade e irreverência dos vocais.

No mesmo ano em que os rapazes montavam os Thunders, Rita Lee se juntava a algumas de suas amigas para formar um quarteto vocal, chamado The Teenage Singers. Embora a idéia inicial fosse apenas ajudar sua amiga Suely Chagas a participar de um concurso organizado pela rede Record, as garotas acabaram descobrindo que gostavam da coisa, e continuaram tocando, freqüentemente acompanhadas pelos Flashs.

Tão logo se conheceram, Rita e Arnaldo perceberam que tinham muito em comum. Rita, que já tinha tentado aprender piano e bateria, logo quis ter aulas de contrabaixo com Arnaldo, e a amizade entre eles rapidamente se transformou num namoro.

Com o crescimento da intimidade dos dois, e da amizade entre os outros integrantes das duas bandas, não demorou para que os Wooden Faces começassem a acompanhar as Teenage Singers em suas apresentações. No entanto, como é muito comum em grupos musicais, logo os diferentes interesses fizeram com que em alguns meses os dois grupos encerrassem suas atividades.

## Os reis do iê-iê-iê

Somos mais populares que Jesus atualmente.

(John Lennon)

Foi em 1965 que Arnaldo e Raphael se juntaram a Rita e Suely. Eles já não estavam mais apreciando as músicas que faziam com os Wooden Faces, enquanto que elas, além de precisarem de acompanhamento

---

<sup>28</sup> “Lee” era uma homenagem ao general Lee, grande estrategista sulista.

<sup>29</sup> CALADO, Carlos. *A Divina Comédia...* Op. cit., p. 44 e 45.

instrumental, pararam de cantar com suas outras colegas. Todos eles possuíam um interesse em comum claro: continuar tocando rock'n'roll. Sua inspiração vinha agora de um som que eles já conheciam bem, e que conquistava o mundo dia após dia: a 'invasão' cultural britânica liderada pelos Beatles no ano anterior.<sup>30</sup>

A primeira geração do rock era composta basicamente de artistas e grupos de norte-americanos, oriundos do blues e da música country, que haviam desenvolvido o gênero absorvendo características de estilos semelhantes a esses<sup>31</sup>, sem se importar com grandes inovações estéticas, preferindo fazer uma música que fosse visceral e divertida. Os Beatles, no início da carreira, não foram diferentes. Seus primeiros discos eram, basicamente, regravações de músicas de artistas desses estilos, como os sucessos de grupos da Motown<sup>32</sup>. Buscando um som pop<sup>33</sup>, dançante e desprezioso, com ritmos e melodias simples, sua música era criativa, vigorosa e combinava a pegada clássica do rock com belas canções sobre amor adolescente.

No entanto, com o desenvolvimento da carreira, os *covers* passaram a ser substituídos pelas composições próprias, e ao invés de se especializarem em um tipo específico de rock, os Beatles transitavam entre diferentes

---

<sup>30</sup> O som das bandas inglesas dos anos sessenta, como os Beatles, The Who e os Rolling Stones é frequentemente chamado de 'british wave' (onda britânica), ou invasão britânica - nomes criados pelos jornalistas da época - após a turnê de 1964 dos Beatles que lotou estádios nos Estados Unidos.

<sup>31</sup> Podemos mencionar o bluegrass, o folk, o skiffle, o soul e o gospel, dentre outros.

<sup>32</sup> A Motown era uma gravadora norte-americanas, que possuíam em seu *cast* diversos artistas negros que fizeram sucesso durante os anos 50, como Marvin Gaye, Steve Wonder, The Supremes, The Miracles, The Marvelettes. Os Beatles gravaram músicas como *Please Mr. Postman*, *You Really Got a Hold On Me* e *Money (That's What I Want)*. Para maiores informações, ver MARTINS, Sergio. *Bizz, A História do Rock vol. 1*, Motor da alma, São Paulo, 2005.

<sup>33</sup> Utilizo durante o texto o termo *pop* sob uma perspectiva ampla, admitindo que existe uma série de características inerentes à massificação da cultura (como a formatação de estruturas musicais vendáveis e a existência de padrões impostos pela indústria fonográfica), sem no entanto deixar de acreditar que - como poderemos inclusive perceber no decorrer do trabalho - existe também a possibilidade de uma organicidade no desenvolvimento da música considerada *pop*, que se assemelha às características normalmente atribuídas apenas à música *popular*, diferenciando-a da música *pop* por desconsiderá-la como parte da Indústria Cultural. No entanto, acredito que o período em questão foi justamente um momento chave de diluição dessa oposição - apesar do termo ainda ser usado amplamente de modo pejorativo - como percebemos no caso dos Beatles, dos Mutantes, e de muitos artistas que surgiram durante a década de sessenta.

ritmos e subgêneros, fundindo idéias e fazendo um apanhado de diversos tipos de som.

O grupo cresceu imensamente em popularidade na Inglaterra, e em 1964, já havia aparecido intensamente na grande mídia internacional, com entrevistas para o *Melody Maker*, *New York Times*, *Time*, *Newseek*, o programa de Ed Sullivan e diversas coletivas de imprensa<sup>34</sup>.

A beatlemania se expandia pelo mundo através da campanha publicitária realizada pela sua gravadora<sup>35</sup>, o que fazia com que os jovens entrassem em contato não apenas com a música dos Beatles, mas com todo um conjunto de valores expressos em suas canções, além de diversos produtos culturais. Os Beatles não vendiam apenas discos, mas também roupas, *bottons*, pôsteres, guitarras, e filmes no cinema. Logo, o que a juventude consumia não era apenas a sua música, mas uma moda – e por que não – um estilo de vida, que inspirava sentimentos bastante caros aos anseios da juventude da época. Para Sérgio Dias:

Foi com os Beatles que aprendi a cantar. Quando eu ouvi nem acreditei. Era *She loves you, I wanna hold your hand*. Cortei franjinha igual a eles no mesmo dia. Os Beatles foram meu desbunde musical. Eles me mostraram as harmonizações da música e suas cores.<sup>36</sup>

Sérgio tinha apenas 13 anos, mas já estava antenado com a cultura internacional e o som que seus amigos e irmãos mais velhos estavam curtindo: “Quando os Beatles lançaram *Help!* [em 1965] no Brasil, tocamos no mesmo dia na televisão. A gente tinha ouvido antes, na BBC de Londres, no rádio de ondas curtas. Íamos à luta para conseguir inovação”<sup>37</sup>. Tendo inicialmente o irmão mais velho, Cláudio César, como professor, sua capacidade de tocar guitarra parecia não possuir limites: tirava músicas ‘de

---

<sup>34</sup> CAVALCANTE, Paulo. *Bizz, A História do Rock vol. 2*, Conquista do oeste, São Paulo, 2005. Para maiores informações ver GODLEY, Kevin (direção). *The Beatles Anthology*. Chronicle, 2000.

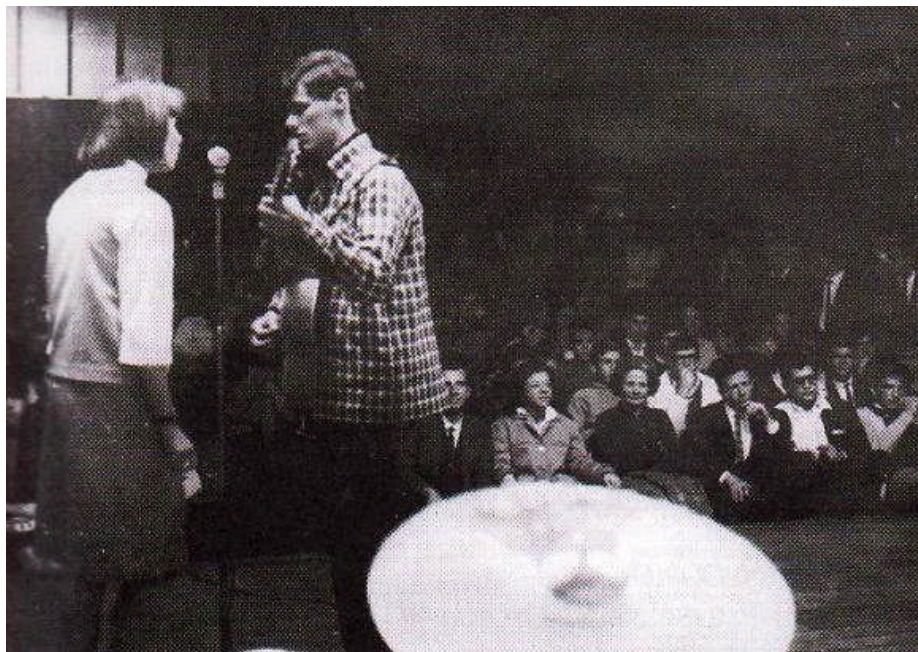
<sup>35</sup> EMI na Inglaterra, e sua representante nos EUA, a Capitol – ambas dentre as maiores empresas do mercado fonográfico no mundo.

<sup>36</sup> Sérgio Dias apud PACHECO, Mário. *A Balada do Louco*. Brasília, (independente), 1991, p. 17. Originalmente publicada na revista *Rock, História e Glória* n° 9.

<sup>37</sup> DIAS, Sergio. *Bizz, A História do Rock vol. 2*, Bem vindo ao clube, São Paulo, 2005, p. 43.

ouvido’, escutando os discos com a rotação desacelerada,<sup>38</sup> e era capaz de decorar peças eruditas inteiras, além de tocá-las com velocidade e precisão.

Figura 2



Six Sided Rockers no auditório da Folha de São Paulo

Logo ele e o baterista Pastura se incorporariam ao grupo, que devido à quantidade de integrantes, passou a ser chamado de Six Sided Rockers.<sup>39</sup>

Empresariados por Antônio Peticov, artista plástico, amigo da banda e amante de rock, o grupo conseguiu uma apresentação no auditório da *Folha de São Paulo*. A bela fusão de vocais masculinos e femininos combinada com os criativos arranjos chamou a atenção, e o grupo fez várias apresentações até conseguir sua primeira aparição televisiva no recém criado *Jovem Guarda*, programa da TV Record.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Devido à escassez de professores e métodos de estudo, a maioria dos jovens músicos, em especial os que gostavam de rock, aprendiam as músicas sozinhos, diminuindo a rotação dos discos. Quando tocados na metade da velocidade normal, as notas podem ser escutadas com calma, e mantêm a mesma tonalidade da música original.

<sup>39</sup> Algo como “Seis rockeiros lado a lado”.

<sup>40</sup> Época em que também realizaram a gravação de um acetato (formato de mídia comum na época, uma gravação bem rudimentar, que inclusive se deteriorava com as repetidas audições) com *The Diamond Ring* e *This girl* (versão de *This Boy* dos Beatles). Não existem cópias dessas gravações. CALADO, Carlos. *A Divina Comédia...* Op. cit., p. 61.

## O futuro pertence à Jovem Guarda<sup>41</sup>

Entrei na Rua Augusta  
a cento e vinte por hora  
botei a turma toda  
do passeio pra fora  
Fiz curva em duas rodas  
Sem usar a buzina  
Parei a quatro dedos da vitrine

*Rua Augusta*  
(Herve Cordovil)<sup>42</sup>

*Jovem Guarda* foi o nome dado ao programa televisivo exibido pela rede Record nos domingos à tarde, a partir de agosto de 1965. Liderado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia, o programa buscava reunir um elenco composto por artistas de rock, como Ronnie Cord, The Jet Blacks Golden Boys, Clevers, Youngsters, Renato e seus Blue Caps, Fevers, Trio Esperança<sup>43</sup>, dentre outros.

Desde sua chegada, no final dos anos 50, o rock causara impacto sócio-cultural no Brasil<sup>44</sup>. No entanto, apesar de ser considerada uma música

---

<sup>41</sup> Frase atribuída a Lênin que, por sua vez, supostamente inspirou o nome do programa, lembrada pelo empresário Paulinho de Carvalho, em FRÓES, Marcelo. *Jovem Guarda: em ritmo de aventura*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 76 e ROSA, Fernando. Os Brotos Comandam, In *Historia do rock brasileiro: anos 50 e 60*: São Paulo, 2004, p. 44. Entretanto, segundo Borges: “Apesar do charme que envolve a suposta origem, defende-se que o nome do programa tenha sido inspirado na coluna social assinada por Ricardo Amaral na *Folha de São Paulo* naquele mesmo ano. O nome da coluna – que tinha como leitores o público jovem – se contrapunha ao termo “velha guarda”, que andava em evidência devido a redescoberta de sambistas como Cartola.” BORGES, Pedro Machado de Assis Borges. *Rebeldia, alienação e angústia: Roberto Carlos na revista Realidade (1966/1968)*. Monografia de Graduação. Departamento de História. Universidade de Brasília. 2006, p. 14.

<sup>42</sup> Canção composta por Hervé Cordovil (também parceiro de Noel Rosa) e gravada por diversos artistas de rock brasileiros, dentre eles o próprio filho do compositor, Ronnie Cord, e pelos Mutantes no álbum *Mutantes e seus cometas no país dos baurets*, de 1971. Rua Augusta (Hervé Cordovil), Os Mutantes e seus cometas no país dos Baurets, Polydor, 1972. É considerada um dos hinos do rock nacional. BARBO, Sergio. Não como nossos pais, In *Historia do rock brasileiro: anos 50 e 60*: São Paulo, 2004, p. 22.

<sup>43</sup> FRÓES, Marcelo. *Jovem Guarda...* Op. cit, cap. 5.

<sup>44</sup> Apenas alguns anos antes da Jovem Guarda, em 1958, o governador de São Paulo, Jânio Quadros, ordenou ao secretário de segurança que determinasse “a policia deter, sumariamente, colocando em carro de preso” jovens que promovessem comportamento rebelde incitado pelo gênero do filme *Ao Balanço das horas (Rock Around the Clock* no original), e o juiz de menores Aldo de Assis Dias baixou uma portaria proibindo o filme para



rebelde e subversiva, conseguiu conquistar o público brasileiro com artistas que seguiam uma linha mais “ingênua”, que, apesar de possuir elementos transgressores dos padrões de conduta nas temáticas das letras, estas quase sempre não eram ofensivas, fazendo – quando muito – referências veladas a temas que pudessem afetar à moral e aos bons costumes. Quase sempre, as músicas tratavam de temas juvenis – como namoros, carros e festas – seguindo a mesma linha do rock dos Beatles e de artistas como os Beach Boys, Buddy Holy e Chuck Berry. Os primeiros anos de rock brasileiro são marcados por uma produção bastante incipiente, com os artistas tocando basicamente versões das músicas estrangeiras<sup>45</sup> e canções próprias que buscavam reproduzir a estética estrangeira. Por esses motivos, o rock era quase sempre chamado de iê-iê-iê<sup>46</sup>. Sobre a influência estrangeira em sua música, Roberto Carlos comenta:

Acho que os Beatles influenciaram todo mundo que fez parte da chamada Jovem Guarda. Quando nós começamos a cantar, éramos bastante influenciados pelos roqueiros dos anos 50, e escutávamos Elvis Presley, Little Richard, Chuck Berry, entre outros. Mas, de repente, todo mundo passou a ouvir Beatles e começou a seguir por outro caminho<sup>47</sup>.

O Brasil consolidava um mercado de rock destinado especialmente ao público juvenil, e a Jovem Guarda (e seus integrantes) despontava como movimento intimamente ligado ao mercado fonográfico, preocupado não apenas em produzir música, mas em produzir cultura *pop*, com terninhos e

---

menores de 18 anos, argumentando que o novo ritmo era “excitante, frenético, alucinante e mesmo provocante, de estranha sensação e de trejeitos exageradamente imorais” ROSA, FERNANDO. A hora do rock, In *Historia do rock brasileiro: anos 50 e 60*: São Paulo, 2004, p. 11.

<sup>45</sup> “Versão” foi o nome dado a uma música que copia os mesmos aspectos sonoros (harmonia/ritmo/melodia) de outra canção (nesses casos, geralmente estrangeiras), modificando apenas a sua letra (além obviamente, de ser outro fonograma, gravados por outros músicos e outro equipamento). Erasmo Carlos talvez seja o nome mais conhecido a se utilizar desse procedimento. Para maiores informações, ver FRÓES, Marcelo. *Jovem Guarda...* Op. cit.

<sup>46</sup> O nome iê-iê-iê é uma ‘abrasileiração’ da pronúncia em inglês presente no refrão da música *She loves You* dos Beatles, que termina com um coro cantando ‘She loves you, yeah, yeah, yeah’. O nome ficaria ainda mais popular no Brasil devido ao lançamento do filme *Help*, que teve o nome traduzido como “Os reis do iê-iê-iê” no Brasil.

<sup>47</sup> Apud CAVALCANTI, Paulo. “A conquista do Oeste”. *Bizz: A história do Rock*. vol. 2. Op. cit. p. 11.

cabelos ao estilo Beatles. Sobre o crescimento do movimento, Erasmo Carlos comenta:

Tanto os britânicos como nós, todos somos filhos do rock'n'roll. Quando aconteceu a ida pra São Paulo, todo aquele crescente interesse pelo rock deu em algo nacional – quando misturamos a turma do Rio com a de São Paulo. Foi surgindo uma turma, eu me lembro que a gente já levava cinco mil pessoas para um ginásio da periferia antes mesmo do estouro do programa. Mas era uma coisa muito popular, a elite estava mais preocupada em cultivar a Bossa Nova e o Jazz. A Jovem Guarda começou principalmente quando *Rock around the clock*<sup>48</sup> chegou ao Brasil, mas só o programa nacionalizou o movimento<sup>49</sup>.

Em 1964, Roberto Carlos já se tornava ídolo nacional, ficando acima de *Twist and Shout* dos Beatles com *O Calhambeque*, e no final de 1965, o programa *Jovem Guarda* já alcançava 90% de audiência<sup>50</sup>. De acordo com Farias, as comemoração do 23º aniversário de Roberto Carlos, em 1966, teriam atraído cerca de 15 mil pessoas ao centro de São Paulo, causando o bloqueio de ruas e perseguição e destruição dos vidros dos carros que transportavam os “ídolos da juventude”.<sup>51</sup> Através de sua linguagem direta e nada intelectualizada, o grupo estava atingindo rapidamente o grande público, se tornando um gênero muito influente no país, coisa que incomodava a ortodoxia musical brasileira.

O rock, obviamente, não era tido como um gênero genuinamente brasileiro, e por esse motivo era freqüentemente considerado uma música inferior, fruto de mera importação cultural para o mercado fonográfico, coisa que, num momento de acirradas tensões políticas no período posterior ao

---

<sup>48</sup> Música de Bill Haley & his Comets, usada na trilha sonora do filme *Blackboard Jungle*, traduzido no Brasil como *Sementes da violência*. A versão da música foi gravada pela cantora Nora Ney e o primeiro registro sonoro de rock feito no Brasil, foi de 1955, quando o filme foi lançado. ROSA, Fernando. *Historia do rock brasileiro: anos 50 e 60*. A hora... Op. cit. p. 8.

<sup>49</sup> Apud FRÓES, Marcelo. *Jovem Guarda...* Op. cit. p. 78

<sup>50</sup> “O programa *Jovem Guarda* alcançava, no início daquele ano [1966], os maiores índices de audiência do seu horário. Os cálculos indicavam aproximadamente 2,5 milhões e meio de espectadores.” BRITO, Eleonora Zicari C. de e OLIVEIRA, Emerson Dionísio G. de. “Roberto Carlos e a pop art de Nelson Leirner”. (artigo no prelo).

<sup>51</sup> FARIAS, P. “Jovem Guarda, ou: respostas que não foram perguntadas” In: DIAS, A.M. (org.). *A Missão e o Grande Show*. Políticas culturais no Brasil dos anos 60 e depois. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro Editora, 1999, p.227.

golpe militar de 1964, facilmente se traduziu em um campo de disputa, pois os defensores da “cultura nacional” o viam como uma invasão cultural, uma forma de alienação que ia contra os ideais de grande parte da esquerda brasileira, que considerava o seu ufanismo cultural uma forma de engajamento patriótico, e por isso não pouparam críticas aos intérpretes do movimento. Sobre essa relação musical conflituosa, Roberto Carlos avaliou, já em 1988:

A gente tem que reconhecer que a bossa nova foi um trabalho mais sofisticado que o rock que a gente fazia na época. A gente pode pensar que o pessoal da bossa nova, de repente, considerava que aquilo não era música da mesma qualidade, musicalmente, harmonicamente falando. Era muito difícil que alguém da bossa nova topasse cantar um iê-iê-iê, embora nós sempre estivéssemos dispostos a cantar uma bossa. Sabíamos dessa sofisticação, mas sabíamos também que nosso trabalho tinha uma identificação, um diálogo grande com o povo, que era uma música fácil de cantar, de decorar<sup>52</sup>.

Apesar das duras (e por vezes pertinentes) críticas feitas ao rock brasileiro (rotulado e sintetizado como iê-iê-iê), e apesar de ele ainda estar fortemente vinculado ao rock’n’roll estrangeiro, já era perceptível que essa vertente estética possuía um desenvolvimento próprio. Os artistas pertencentes ao dito iê-iê-iê, já haviam desenvolvido características próprias vinculadas ao som com o qual se identificavam, e avançavam no desenvolvimento de seu trabalho dentro dos padrões estéticos por eles mesmo consolidados nacionalmente,<sup>53</sup> como ficou evidente no álbum homônimo ao programa lançado no início de 1966<sup>54</sup>.

Paralelamente, Arnaldo, Sérgio e Rita, ainda que também influenciados pelos Beatles e outros grupos semelhantes, não se

---

<sup>52</sup> MAIA, Sonia e MENDONCA, Eduardo. Nasce um rei, In *Historia do rock brasileiro...* Op. cit. p. 37-38.

<sup>53</sup> Em parte, podemos relacionar algumas características desse desenvolvimento ao atraso do mercado brasileiro, que lançava tardiamente os produtos estrangeiros e com drásticas modificações, fazendo com que por vezes, os artistas nacionais conseguissem lançar suas versões antes mesmo das originais. Isso beneficiava os artistas brasileiros, além de dificultar a compreensão da obra dos artistas internacionais por parte do público, mais acostumado obviamente às letras em português.

<sup>54</sup> Mais informações em FRÓES, Marcelo. *Jovem Guarda...* Op. cit.

consideravam vinculados ao dito ‘iê-iê-iê’ brasileiro e à *Jovem Guarda* – desenvolviam o seu som em diálogo com novas idéias comportamentais e estéticas que estavam se desenvolvendo há alguns anos e que começaram a tomar forma na metade da década de sessenta. Essas idéias incorporavam novas formas de linguagem e de transmissão de linguagem, como se pode perceber com os álbuns *Rubber Soul* e *Pet Sounds*<sup>55</sup>. Não foi a toa que, ao comparecerem no programa capitaneado por Roberto Carlos, tiveram uma experiência negativa:

A gente queria levar nosso próprio som e a TV não ligava pra isso. Cantamos *Diamond Rings* dos Beach Boys e o público recebeu pessimamente mal. A gente tinha um *lay-out* diferente. A gente achava o Roberto um som velho, a gente já não curtia ele naquela época.<sup>56</sup>

A participação no programa rendeu outras aparições televisivas, nos programas *Show em Si-Monal*, *Papai sabe nada*, *Show do dia 7*, e *Almoço com as estrelas*,<sup>57</sup> mas os Six Sided – que não queria se enquadrar como um grupo de iê-iê-iê – ainda buscavam algo mais.

## Em busca de mutações

Heil heil Rock n roll  
Deliver me from the days of old

*School Day*  
(Chuck Berry)

---

<sup>55</sup> Segundo a crítica da época, *Rubber Soul* era o álbum com que os Beatles atingiam a maturidade, conseguindo um som próprio e diferenciado; mesma crítica feita ao *Pet Sounds* dos Beach Boys, que era uma resposta da banda norte-americana ao álbum inglês. Diversos tipos de inovações semelhantes podem ser vistos em álbuns da época, como *Blonde on Blonde* de Bob Dylan e *Fifth Dimension* dos Byrds, dentre muitos outros.

<sup>56</sup> Arnaldo apud “Mutantes: uma escola de rock da pesada”, *Geração Pop* n.º 29 em setembro de 1975.

<sup>57</sup> CALADO, Carlos. *A Divina Comédia ...* Op. cit., p. 61.

Com a experiência adquirida, novas discussões apareceram entre os integrantes do grupo. Apesar de estarem afinados com o estilo que queriam tocar, havia discordâncias a respeito dos rumos que a banda deveria tomar. A primeira delas foi sobre compor músicas próprias ou continuar tocando versões e *covers*.

A decisão não foi difícil. Apesar de conhecerem bem um amplo repertório, os garotos julgavam ter capacidade e criatividade para investirem num trabalho autoral, o que seria quase imprescindível para a carreira profissional que começavam a almejar.

Figura 3



Capa do compacto O'Seis, de 1966

Então, se não seriam uma banda *cover*, porque não fazer um trabalho com mais personalidade? Abandonaram o nome em inglês, aproveitando a oportunidade para não apenas abrigar seu sentido, mas ainda fazer um trocadilho com a sua pronúncia: O'seis poderia muito bem ser falado e compreendido como “ôeis”, forma caipira de dizer “vocês”.

O nome é criado durante as gravações do primeiro compacto.<sup>58</sup> O'Seis surgiram marcados pelo deboche e pela criatividade, tão característico do grupo, apresentando duas canções no mínimo inusitadas: *Suicida* e *Apocalypse*. Apesar de conservarem muitos dos elementos básicos de rock, como ritmo e harmonia, as duas músicas já exploravam outras possibilidades estéticas. Suas letras não falavam da famigerada temática do amor juvenil, comum às bandas de rock da época, mas tratavam de assuntos macabros, de uma forma irreverente e cômica:

### Suicida

Cisme outro dia e quis me suicidar  
Fui me atirar do Viaduto do Chá  
A turma que passava não queria deixar  
A vida pro meu lado estava má

Consciência pesada me mandava pular  
Consciência pesada me mandava pular

Resolvi então saltei  
O carro que passava eu achatei  
Minha cabeça se esfacelou  
E o chofer lá de dentro gritou

O viaduto quebrou  
Ou alguém louco ficou

Em cima da capota o meu corpo jazia  
E pela minha face o sangue escorria  
Chamaram o meu pai mas veio a minha tia  
Levar pro necrotério ela queria

Pois eu já não vivia  
Mais um inútil morria  
No dia seguinte o enterro saía  
Pra Quarta Parada ele se dirigia  
Uma flor negra o meu caixão cobria  
O túmulo frio a terra cobriu  
Foi mais um que partiu

Fui enterrado com a camisa do meu tio

---

<sup>58</sup> Formato de mídia comum na época, utilizada especialmente para a divulgação; um pequeno vinil contendo apenas duas faixas, uma de cada lado. Grande parte dos discos importados ao Brasil (e outros países) chegava nesse formato ao invés dos LPs (Long Playing), que possuíam duração bem maior.

Era meia noite quando eu quis sair  
A cova era apertada para eu dormir  
Eu era um fantasma e quis conversar  
Com alguém que estava sentado a fumar

Era uma caveira vulgar  
Não pode nem me assustar

Suicida já começa com ruídos trabalhados em estéreo pela guitarra enquanto os outros instrumentos tocam um riff dissonante. O humor pode ser considerado negro, ainda que de uma forma debochada e infantil: *Chamaram meu pai, mas veio minha tia (...) Mais um inútil morria*. O eu-lírico não possui nome, é tratado como apenas mais uma pessoa anônima na multidão paulista, invocando inclusive um espaço bastante conhecido pela população (*Fui me atirar do viaduto do chá*), e que, certamente, já foi palco de tragédias como a retratada pela canção.

O absurdo e *non-sense* aumentam no meio da música. O verso *Fui enterrado com a camisa do meu tio* é acompanhado pelo tema principal da Marcha Fúnebre,<sup>59</sup> e, na seqüência, a última estrofe termina a música de forma inusitada: *Era meia noite quando eu quis sair / A cova estava apertada para eu dormir*, transferindo o ponto de vista do narrador para a posição póstuma, ao melhor estilo Brás-Cubas.

No entanto, o compacto não agradou. Diversas falhas técnicas foram percebidas pelo grupo após a sua realização, que pediu para a Continental retirar o disco das lojas. O'Seis tocaram ainda por alguns meses em boates e programas de televisão, até finalmente se separarem. Uma pequena briga por causa de um contrato a ser assinado pela banda acirrou os ânimos, e por fim, Arnaldo, Rita e Sérgio acabaram seguindo seu caminho sem os outros amigos.

---

<sup>59</sup> Dentre as diversas marchas fúnebres existentes, a mais conhecida é o terceiro movimento da sonata n° 2 para piano em si bemol menor, Op. 35 de Chopin.

## Da Pompéia desvairada para o mundo

Nossa música não era rock'n'roll.  
O que a gente tocava era música dos Mutantes.

(Sérgio Dias)

O bairro de Pompéia, apelidado nos anos sessenta de “Liverpool brasileira”<sup>60</sup> parecia ser perfeito para abrigar o jovem grupo de roqueiros. Segundo a imagem (re)construída por Carlos Calado<sup>61</sup>, era um bairro em que não seria necessário andar muitos quarteirões para se deparar com um ensaio de uma banda ou uma casa onde se poderia escutar um bom vinil e fumar um baseado, além de abrigar uma grande quantidade de oficinas – o que certamente estimulava o gosto da juventude roqueira pelos carrões sobre os quais se cantavam em suas canções favoritas.

A casa na rua Venâncio Aires se tornou ‘quartel-general’ do grupo. Já havia sido sua escola, e agora, além de servir para os seus ensaios e experimentações – que freqüentemente contavam com a participação de vários amigos do grupo – havia se tornado a oficina pessoal de Cláudio Cesar.

Em 1966, Cláudio César, que havia se arriscado a tocar saxofone, guitarra e até mesmo bateria (com o fim d’O’Seis), desistiu de tentar executar qualquer instrumento e passou apenas a construí-los. Seu talento nessa área já vinha sendo explorado há vários anos, quando começou a construir aeromodelos e telescópios<sup>62</sup> nos fundos da casa. Mesmo na época dos Thunders, ele já havia explorado a possibilidade da *luthieria*,<sup>63</sup>

---

<sup>60</sup> Status que faz referencia a cidade natal do Beatles

<sup>61</sup> Maiores informações em CALADO, Carlos. *A Divina Comedia ...*Op. cit. Ainda hoje o bairro abriga muitos integrantes de bandas de rock, como os membros do Made in Brasil (banda de certo sucesso durante os anos setenta) e um dos mais conhecidos espaço para shows de rock do país, o SESC Pompéia.

<sup>62</sup> Os irmãos Dias Baptista já ‘viajavam’ em outras áreas, sendo apaixonados por ficção científica, astronomia e aeromodelismo, como relata Cláudio César Dias Baptista em [www.dopropriobolso.com.br](http://www.dopropriobolso.com.br)

<sup>63</sup> Nome dado ao ofício de confeccionar e reparar instrumentos musicais.



confeccionando uma guitarra bem simples. Em 1965, já era capaz de construir cópias de instrumentos importados – como as famosas Fenders – e sua habilidade já havia chamado a atenção de vários músicos, que compravam seus modelos, tendo, inclusive, confeccionado um ‘supercontrabaixo’, de qualidade excepcional, vendido ao baixista que acompanhava o cantor Erasmo Carlos.

Figura 4



Cláudio César com o ‘supercontrabaixo’

Trabalhando em uma oficina montada no quarto dos fundos da casa dos pais, Cláudio César trabalhava obstinadamente tentando aprimorar sua técnica. Sua determinação não era apenas uma qualidade excepcional,<sup>64</sup> mas uma necessidade. A essa época, eram raros no Brasil instrumentos elétricos de boa fabricação, bem como os amplificadores necessários para o seu funcionamento. Em sua maioria, as bandas utilizavam instrumentos de má qualidade – com as raras exceções de quem possuía dinheiro suficiente para adquirir uma guitarra ou contrabaixo importado, e de qualidade.

---

<sup>64</sup> Ele passava dias sem dormir aprimorando suas capacidades. CALADO, Carlos. *A Divina comedia ...* Op. cit., cap. 5.

Podemos ressaltar o quanto o grupo dava importância a essas questões técnicas pela afirmação de Cláudio César: “Toda a influência dos vários grupos musicais e artistas sobre os Mutantes deve ser cortejada à tecnologia que condicionou esses grupos.”<sup>65</sup> Essa ideia é recorrente no pensamento dos membros do grupo, como perceberemos mais adiante.

Sem dúvida alguma, os anos sessenta foram um período de salto tecnológico, com considerável aumento da qualidade dos equipamentos, bem como das técnicas utilizadas. As possibilidades surgidas devido à eletrificação do som estavam não apenas condicionando a execução pura e simples das músicas, mas se tornando parte do processo de composição; quando os músicos passaram a utilizar as alterações elétricas e acústicas do som como novas possibilidades para o fazer musical.

Nesse sentido, o ‘quarto mutante’ ou ‘mutante oculto’ (como logo ficaria conhecido Cláudio César na mídia) seria de muita importância para o grupo, tornando-se técnico de som e construtor dos equipamentos de alta qualidade utilizados pela banda. Esses equipamentos eram muitas vezes inventados pelo próprio Cláudio César, e dariam um colorido único às composições do grupo, visto que muitos dos sons produzidos por tais equipamentos eram impossíveis de se imitar.<sup>66</sup> De todos, sem dúvida o mais famoso seria a guitarra *Regulus*, também chamada de Guitarra de Ouro:<sup>67</sup> uma guitarra semi-acústica (com corpo oco e abaulado semelhante a um violino) que possuía uma série de efeitos embutidos em seu corpo. Para completar a ‘lenda’, a guitarra ainda possuía uma maldição escrita nas suas costas, que ‘invocaria as forças do mal’ em qualquer um que tentasse roubá-la.<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> Apud [www.dopropriobolso.com.br](http://www.dopropriobolso.com.br)

<sup>66</sup> Alguns tendo sido inclusive patenteados nos anos posteriores, como o pedal de wooh-wooh, que veremos a frente.

<sup>67</sup> Tinha esse apelido pois seu interior era banhado a ouro para evitar ruído indesejáveis.

<sup>68</sup> CALADO, Carlos. *A Divina Comédia...* Op. cit., cap. 5, mais informações (inclusive sobre o roubo da guitarra) em [www.dopropriobolso.com](http://www.dopropriobolso.com)

Figura 5



Arnaldo, Rita, Sérgio e a guitarra *Regulus*, construída por Cláudio César

Depois do fracasso com o compacto O'Seis e após terem sido 'rejeitados' no programa de Roberto Carlos, Arnaldo, Sérgio e Rita ensaiavam compulsivamente em busca de um som próprio, e logo entraram em contato com outro músico que estava à procura de valorizar artistas com uma proposta diferente: Ronnie Von.

Ronnie – que inicialmente pertencia ao elenco da *Jovem Guarda* – havia acabado de conseguir o seu próprio programa: *O Pequeno Mundo de Ronnie Von*, que desenvolvia temáticas que circulavam em torno de ficção científica e fantasia medieval, com atrações que eram quase sempre de bandas de rock. Seu sucesso foi repentino, e apenas algum meses após ter aparecido ao público já era comparado ao rei Roberto Carlos. A comparação por parte da mídia logo gerou uma rivalidade entre os dois (explorada pela direção da Record, que vetou qualquer artista que participasse de *Jovem Guarda* de participar também de seu programa e vice-versa<sup>69</sup>) e lhe rendeu o apelido de Pequeno Príncipe<sup>70</sup>.

---

<sup>69</sup> CALADO, Carlos. *A Divina Comédia ...Op. cit.*, p. 82

<sup>70</sup> Apelido dado pela apresentadora Hebe Camargo, quando Ronnie admitiu gostar do livro homônimo de Antoine de Saint-Exupéry, tendo inclusive composto uma música em sua homenagem. *A Divina Comédia ...Op. cit.*, p. 83

Ronnie estava à procura de um elenco de artistas para preencher sua programação, e Arnaldo, Sérgio e Rita – que estavam tocando sob o nome *O Konjunto* – não poderiam ser mais indicados: adoravam os Beatles e estavam ligados nas recentes inovações estéticas. A amizade foi instantânea e a afinidade musical também. Sobre esse encontro, Ronnie comenta:

Meu pai era diplomata em Londres em 1966 e trazia os discos dos Beatles. Foi quando *Revolver* surgiu na minha vida. A primeira audição do disco foi com Rita Lee. Ficamos alucinados. Quando ouvi *Eleanor Rigby*, não acreditei – além de beatlemaníaco, sou fascinado por música barroca. Era tudo que eu sempre quis gravar. Na época dei as costas aos Beach Boys e quase todo o rock, tudo parecia anacrônico.(...) antes de *Revolver* eu odiava praticamente tudo o que gravava – quem mandava na minha carreira era o comercial da Polygram<sup>71</sup>.

*Revolver* experimentava diversas novas possibilidades harmônicas e timbrísticas, como o uso de arranjos orquestrais e eletroacústicos<sup>72</sup>, além do uso de instrumentos orientais<sup>73</sup>. A complexidade de suas composições aumentava, iniciando uma ruptura com os temas de amor juvenil e a rebeldia ingênua de três acordes. Da mesma forma, a proposta musical dos rapazes paulistas continuava caminhando lado a lado com essas tendências internacionais. Logo os três se tornariam Os Bruxos, passando a ser uma banda fixa do programa, podendo explorar essas novas possibilidades de arranjos – e porque não – de composição de rock, misturando-o com música erudita. Eles apresentaram versões rock – executadas com novos arranjos para guitarras e contrabaixo – de *Ave Maria*, de Schubert e da *Marcha Turca*, de Mozart, além de canções que exploravam essas novas sonoridades,

---

<sup>71</sup> ROSA, Fernando. Concertos para a Juventude. In *Bizz, A Historia do Rock vol. 2* Op. cit. p. 27.

<sup>72</sup> Quase sempre compostos por George Martin, arranjador de orquestra e produtor dos Beatles desde o início da banda – considerado um dos maiores produtores do mundo –, versado em diversas técnicas de composição musical, como na citada *Eleanor Rigby*, composta apenas com arranjos vocais e quarteto de cordas, em estilo “barroco”. George, além de tomar importantes decisões a respeito de como seria a sonoridade da banda, tocou em muitas das gravações e foi responsável pelas orquestrações e vários dos efeitos produzidos em seus álbuns, sendo por vezes chamado de “quinto beatle”.

<sup>73</sup> Como a citara indiana, tocada por Gerge Harrisson, e mais tarde por Sérgio Dias, na música *Balada do Louco*. Balada do louco (Rita Lee/ Arnaldo Baptista), Os Mutantes e seus cometas no país dos Baurets, Polydor, 1972.

como *Eleanor Rigby*, acompanhada ao vivo por um quarteto de cordas (Semelhante a versão original de estúdio dos Beatles).

Em entrevista à *Folha de São Paulo*, Arnaldo explicava suas diferenciadas opções estéticas:

Se fosse possível o uso da guitarra de doze cordas no tempo de Bach, creio que ele teria usado a guitarra ao invés do cravo, pois o som é o mesmo, com uma vantagem: o instrumento eletrificado oferece muito mais recursos que o mecânico. (...) Se o Diogo Pacheco conseguiu algo de maravilhoso dando ao iê-iê-iê a estrutura da música clássica, por que, quando os recursos são maiores, não fazemos o inverso? Dar a determinadas peças a estrutura do ritmo moderno...<sup>74</sup>

A criatividade do grupo estava em efervescência. Eles já tinham explorado diversas possibilidades dentro do rock 'clássico' e agora avançavam em terreno desconhecido. Aonde suas experimentações sonoras poderiam levar?

Novas possibilidades estavam surgindo dentro do campo estético e comportamental, e o rock era o principal meio de comunicação dessas novas idéias. Arnaldo, Sérgio e Rita eram bastante versados nessa linguagem, e não apenas nela, mas na linguagem musical como um todo, possuindo talento para comporem uma música interessante e expressiva. Estavam imersos numa cultura cosmopolita, que se apropriava de qualquer tipo de idéia sem comprometimento com a manutenção das tradições a que essas idéias pudessem estar vinculadas. Pelo contrário, sua proposta era justamente encontrar elementos estéticos com os quais poderiam “inovar a tradição”, no caso, aquela ligada à estética vigente do principal gênero musical em que estavam inseridos, o rock. Coisa que, na segunda metade da década de sessenta, incluía a percepção e absorção de elementos tidos por “universais”, interdisciplinares, metalingüísticos, que transcendem as práticas usuais de composição e de comunicação da linguagem. O caráter rebelde, ainda que por vezes tímido do grupo, transparecia então em ruptura

---

<sup>74</sup> Arnaldo, em entrevista à *Folha de São Paulo*, em 22 de agosto de 1966. Apud CALADO, *A Divina Comédia...* Op. Cit. p. 70. O maestro Diogo Pacheco apresentou ainda à época canções de músicos da Jovem Guarda tocadas por orquestra.

para com as tradições musicais, tanto dentro daquilo que poderia ser caracterizado com seu gênero (o rock), quanto para o conservadorismo ortodoxo erudito, num processo que começou a fazer com que transitassem entre diferentes gêneros musicais, caminhando sempre na direção que sua criatividade indicava – eles eram Mutantes.

Figura 6



Arnaldo, Rita e Sérgio vestidos como Os Bruxos

## O Maestro

Não estou mais interessado em linguagens narrativas.<sup>75</sup>

(Rogério Duprat)

A atividade musical dos Mutantes na televisão acabou chamando a atenção de outro músico que viria a ser de fundamental importância na composição de seu som: Rogério Duprat. Logo ele viria a se transformar em

---

<sup>75</sup> “A alegre família de Rogério Duprat”, publicado originalmente no *Jornal da Tarde*, em 10 de outubro de 1968, apud COHN, Sérgio, COELHO, Frederico. *Tropicália*. (série Encontros) São Paulo, Azougue Editorial, p. 168.

arranjador e produtor de estúdio do grupo, em trabalho comparável ao de George Martin com os Beatles. Portanto, sob a perspectiva de coletivização das práticas do fazer musical e da noção de autoria<sup>76</sup>, me atrevo a considerar Duprat como mais um integrante d’Os Mutantes<sup>77</sup>- ainda que essa posição se dê no intuito de relevar e demonstrar sua importância, e não se encontre naturalizada nas falas presentes no texto.

No entanto, antes de nos concentrarmos nos momentos de seu encontro com o grupo, acredito ser importante reconstituir uma breve biografia do maestro Duprat, de modo a compreender a importância de seu trabalho na música brasileira e como as suas idéias se encontravam e complementavam aquilo que os roqueiros paulistas buscavam.

Rogério Duprat nasceu no Rio de Janeiro, mas mudou-se para São Paulo ainda criança, onde passou quase toda sua vida. Cresceu durante a “era do rádio”, quando esse meio de comunicação era o mais popular no país, sendo o responsável pelo início de sua educação musical, cujo interesse voltava-se para música erudita, mas também para as músicas de anúncios tocadas nas rádios.

Ainda criança, aprendeu a tocar sozinho o violão e gaita de boca, mas na adolescência passou a se dedicar ao violoncelo. Chegou a cursar filosofia

---

<sup>76</sup> Tomo por base a perspectiva antropológica discutida por Howard Becker, que enfoca as características coletivas e cooperativas da produção artística. Ainda que não desejemos deixar de perceber as características criativas inerentes às personalidades artísticas individuais, sua perspectiva é importante para compreendermos o momento tropicalista, onde uma série de pessoas contribuíram para a formação estética do movimento, como veremos adiante. Nesse sentido, as funções de produtor musical e arranjador – exercida por Duprat, bem como pelos próprios Mutantes quando tocando em parceria com outros artistas ganham grande importância. O resultado final daquilo do que conhecemos como uma música (ou um fonograma) é indissociável dessa participação. Costumamos a considerar o autor de uma canção, o autor de sua letra, ou de sua concepção inicial, e, no entanto, concluímos que as características desse resultado não são apenas a concretização sonora de algo pensado pelos compositores da letra, mas são também, resultado da capacidade e personalidade técnica e artística dos profissionais que atuam na composição de arranjos e na produção musical. Para maiores informações, ver BECKER, Howard. *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro, Zahar, 1977.

<sup>77</sup> Em confluência inclusive com o pensamento de diversos comentaristas da banda, como o jornalista Fernando Rosa, e mesmo o produtor executivo do grupo, Manoel Barenbein, que em entrevista ao documentário *Loki* afirmou: “Considero que Mutantes não são só os três, Mutantes são todos aqueles que trabalharam numa mesma equipe” apud FONTENELLE, Paulo Henrique (diretor). *Loki: Arnaldo Baptista*. Artesanato Digital, 2009. Manuel Barenbein trabalhou com a produção executiva de diversos artistas brasileiros, como Chico Buarque, Elis Regina, Jair Rodrigues, Ronnie Von, Toquinho, Erasmo Carlos, além é claro, do grupo tropicalista. Informações em <http://tropicalia.uol.com.br>

entre 1950 e 1952 na USP, abandonando o curso para se dedicar à música. Começa então a estudar violoncelo no Conservatório Musical Heitor Villa-Lobos, onde se formou em 1958.<sup>78</sup> Nesse período, tem aulas de composição com Cláudio Santoro, com quem descobre o dodecafonismo e começa a compor músicas sob esse embasamento, a que Cláudio Santoro chamava “Novo nacionalismo”, enfatizando o que para ele representaria uma sonoridade erudita propriamente brasileira.<sup>79</sup>

A partir da segunda metade da década, Rogério atuou em várias pequenas orquestras de São Paulo, participando inclusive das orquestras permanentes<sup>80</sup> da TV Tupi, da rádio Nacional e da TV Paulista (atual Globo), onde trabalhou até 1960. No mesmo período, fez também alguns arranjos para artistas que tocavam Bossa Nova.

Figura 7



Rogério Duprat em Londres

Em 1960, interessou-se pelo serialismo de Pierre Boulez – após um encontro com o mesmo em São Paulo – e decide estudar no exterior as novas técnicas de vanguarda da música erudita. Em 1962, faz um curso com

---

<sup>78</sup> GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat ... Op cit.*, Cap. 1.

<sup>79</sup> Idem.

<sup>80</sup> Nessa época as emissoras e rádios mantinham orquestras permanentes, visto que não existia o playback.



Boulez e Stockhausen em Darmstadt<sup>81</sup> na Alemanha, aperfeiçoando-se nessas técnicas. Logo descobre também a obra de John Cage e adota uma postura “Cagista” (dadaísta) com relação à sua produção, passando a considerar-se um anti-músico: acreditava que, como não havia mais possibilidades de inovações rítmicas e harmônicas na música, ela não tinha mais para onde se desenvolver. Seguindo esse raciocínio, passa a valorizar o que à época era chamado de *Happening* – o acontecimento artístico<sup>82</sup>, em detrimento da pura e simples execução da música erudita, a qual passa a desqualificar, por ser, segundo ele, produzida apenas para uma elite dentro de salas de concerto. Essa postura resultou num período de poucos registros de sua música.<sup>83</sup>

Em 1963, aprende computação em conjunto com Damiano Cozzella e Décio Pignatari, tornando-se parte da primeira geração de compositores brasileiros de música eletroacústica. No mesmo ano, em parceria com outros músicos da vanguarda erudita brasileira, organiza o movimento Música Nova, do qual é redator de seu manifesto<sup>84</sup>:

---

<sup>81</sup> Os cursos de verão de Darmstadt se tornaram famosos a partir da década de 1940 por reunir a vanguarda da música erudita em torno do ensino das novas técnicas composicionais – como o serialismo, o dodecafonismo, a música concreta, música aleatória, música eletrônica – desenvolvidas a partir do período do modernismo (início do século XX) por alguns de seus próprios criadores, como Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis e John Cage. Para maiores informações, ver SILVA, Conrado. *Em torno da escola de Darmstadt*. Uberlândia, 1977. (mimeografado).

<sup>82</sup> *Happening* (do inglês – acontecimento) Sobre o conceito, Cohen esclarece: “No *happening* interessa mais o processo, o rito, a interação e menos o resultado estético final. Não existe um superego crítico. Os valores de julgamentos foram abandonados. O contexto do *happening* é o da década de 60, da contracultura, da sociedade alternativa.” COHEN, Renato. *A performance como linguagem*. São Paulo, Perspectiva, 2004, p. 132. A idéia de *happening* tende – assim como a perspectiva musical explorada por Duprat – às práticas de experimentação e coletivização, onde se busca um resultado que não se tem controle absoluto e que depende da interação, transformando público em inter-ator, conceito desenvolvido posteriormente em MURRAY, Janet. *Hamlet no holodeck: O futuro da narrativa no ciberespaço*. São Paulo: UNESP, 2003.

<sup>83</sup> As obras *Organismo*, e *Mbaepu* de 1961, *Antinomies I*, de 1962, *Klavibm II*, de 1963, *Projeto Unbica* 1964 e *Tempo passou*, de 1966. GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat ... Op cit.*, cap. 1.

<sup>84</sup> O manifesto foi assinado também por Damiano Cozzella, Regis Duprat, Sandino Hohagen, Julio Medaglia, Gilberto Mendes, Willy Correa de Oliveira e Alexandre Pascoal.

## Música Nova:

Compromisso total com o mundo contemporâneo:

Desenvolvimento interno da linguagem musical (impressionismo, politonalismo, atonalismo, músicas experimentais, serialismo, processos fono-mecânicos e eletroacústicos em geral), com a contribuição de Debussy, Ravel, Stravinsky, Schoenberg, Webern, Varese, Messiaen, Schaffer, Cage, Boulez, Stockhausen.

(...)

Reavaliação dos meios de informação: importância do cinema, do desenho industrial, das telecomunicações, da máquina como instrumento e como objeto: cibernética (estudo global do sistema por seu comportamento).

Comunicação, mister da psico-fisiologia da percepção, auxiliada pelas outras ciências, e mais recentemente, pela teoria da informação.

(...)

Geometria não-euclidiana, mecânica não-newtoniana, relatividade, teoria dos *quanta*, probabilidade (estocástica), lógica polivalente, cibernética: aspectos de uma nova realidade.

(...)

Como consequência do novo conceito de execução-criação coletiva, resultado de uma programação (o projeto, ou plano escrito): transformação das relações na prática musical pela anulação dos resíduos românticos nas atribuições individuais e nas formas exteriores de criação, que se cristalizaram numa visão idealista e superada do mundo e do homem (elementos extra-musicais: *sedução* dos regentes, solistas e compositores, suas carreiras e seus públicos – o mito da personalidade enfim). Redução a esquemas racionais – logo, técnicos, de toda comunicação entre músicos. Música: arte coletiva por excelência, já na produção, já no consumo.

(...)

Superação definitiva da frequência (altura das notas) como único elemento importante do som. Som: fenômeno auditivo complexo em que estão comprometidos a natureza e o homem. Música Nova: procura de uma linguagem direta, utilizando os vários aspectos da realidade (física, fisiológica, psicológica, social, política, cultural) em que a máquina esta incluída, extensão ao mundo objetivo do processo criativo (indeterminação, inclusão de elementos *alea*, acaso controlado). Reformulação da questão estrutural: ao edifício lógico-dedutivo da organização tradicional (micro-estrutura: célula, motivos, frase, semi-período, período, tema; macro-estrutura: danças diversas, rondo, variações, invenção, suíte, sonata, sinfonia, divertimento, etc.... os chamados *estilos* fugado, contrapontístico, harmônico, assim como os conceitos e as regras que os envolvem: cadência, modulação, encadeamento, elipses, acentuação, rima, métricas, simetrias diversas, fraseio, desenvolvimento, dinâmicas, durações, timbre, etc.) deve-se substituir uma posição análogo-sintética refletindo a nova visão

dialética do homem e do mundo: construção concebida dinamicamente integrando o processo criativo (vide conceito de isomorfismo, in *plano piloto para poesia concreta*, grupo noigrandes).

Elaboração de uma *teoria dos afetos* (semântica musical) em face das novas condições do binômio criação-consumo (música no rádio, na televisão, no teatro literário, no *jingle* de propaganda, no *stand* da feira, no estéreo doméstico, na vida coletiva do homem), tendo em vista um equilíbrio informação semântica – informação estética. Ação sobre o real como *bloco* por uma arte participante.

Cultura brasileira: tradição de atualização internacionalista (p. ex. atual estado das artes plásticas, da arquitetura, da poesia), apesar do subdesenvolvimento econômico, estrutura agrária retrógrada e condição de subordinação semi-colonial. Participar significa libertar a cultura desses entraves (infra-estruturais) e das superestruturas ideológico-culturais que cristalizaram um passado cultural imediato alheio à cultura global (logo, provinciana) e insensível ao domínio da natureza atingida pelo homem.

Maiakovski: sem forma revolucionária não há arte revolucionária<sup>85</sup>.

Como podemos perceber, o manifesto é caracterizado pela busca de adequação da música erudita brasileira às inovações da estética, da cultura e da tecnologia durante o século XX, propondo uma “reavaliação dos meios de informação” frente aos “aspectos de uma nova realidade”. Ele enfatiza uma série de “transformações das relações na prática musical”, que, de maneira geral, tendem a se adequar às múltiplas funções surgidas dentro do fazer musical<sup>86</sup>, às necessidades impostas aos músicos devido a essa

---

<sup>85</sup> Apud GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat ...* Op cit.,p. 88-89. No manuscrito original, foram suprimidas todas as letras maiúsculas do texto.

<sup>86</sup> Explicando sobre essa produção da arte, Becker afirma que: “Falando em termos gerais, as atividades necessárias incluem, caracteristicamente, a concepção da idéia para o trabalho, a confecção dos artefatos físicos necessários, a criação de uma linguagem convencional de expressão, o treinamento do pessoal e platéias artísticas no uso da linguagem convencional para criar e experimentar, e a elaboração da mistura necessária desses ingredientes para uma obra ou uma representação particulares.” Ou ainda mais explicitamente citado para o caso da música: “Para que uma orquestra sinfônica dê um concerto, por exemplo, instrumentos precisam ser inventados, fabricados e conservados, uma notação precisou ser planejada e a música composta utilizando-se daquela notação, as pessoas devem ter aprendido a tocar aquelas notas nos instrumentos, horas e locais para as apresentações precisaram ser providenciados, anúncios para o concerto foram colocados, publicidade preparada e entradas vendidas e um a platéia capaz de ouvir e de alguma maneira entender a responder à apresentação precisou ser recrutada.” BECKER, Howard. *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro, Zahar, 1977, p. 206. Da mesma forma, os músicos contemporâneos precisam saber de uma excessiva quantidade de técnicas afim de atingirem os resultados sonoros por eles imaginados, em especial no tocante a aspectos

especialização do fazer musical, e a ampliação das áreas de atuação dos músicos, na utilização da música numa perspectiva multi-funcional e interdisciplinar.

Mais do que meramente tratar das práticas inerentes aos músicos e suas funções, o manifesto toca ainda numa questão muito delicada com relação a todo tipo de prática artística, ao salientar a influencia ativa do espectador no resultado final, no produto do fazer musical: “como conseqüência do novo conceito de execução-criação coletiva (...) Música: arte coletiva por excelência, **já na produção, já no consumo.**”

Como se percebe, já em 1963 os autores do Manifesto encontravam-se em harmonia com teses que apenas nos anos seguintes incitarão os intelectuais de várias áreas das humanidades a repensar o papel do consumidor/receptor na produção de sentidos/significados dos bens culturais. Um exemplo entre outros possíveis, Chartier chama atenção para o problema:

Contra a concepção (...) segundo a qual o sentido de um texto [no caso, de uma canção] nele se encontra escondido como pérola em ostra (sendo a crítica, desde logo, a operação que traz à luz do dia esse sentido oculto), é necessário lembrar que todo o texto [artefato cultural] é produto de uma leitura, uma construção de seu Leitor [consumidor]...<sup>87</sup>

E, citando Certeau, Chartier completa:

... este não toma nem o lugar do autor nem um lugar de autor. Inventar nos textos [canções] uma coisa diferente daquilo que era a “intenção” deles. Separa-os da sua origem (perdida ou ilusória). Combina os seus fragmentos e cria o desconhecido no espaço organizado pela capacidade que eles possuem de permitir uma pluralidade indefinida de significados.<sup>88</sup>

---

composicionais que dependam de técnicas de estúdio (além obviamente, das orquestrações), como foi, em grande parte o que foi realizado no tropicalismo. Nesse sentido, a função de Duprat como produtor e arranjador foi fundamental para aprofundar a coesão às forças criativas presentes no som dos Mutantes, assim como foi também, importante, a presença de outras pessoas no processo de divulgação e construção de sentido para o movimento enquanto bem simbólico.

<sup>87</sup> CHARTIER, Roger. “História intelectual e história das mentalidades: uma dupla reavaliação” In: *História Cultural*. Entre práticas e representações. Rio de Janeiro/Lisboa: Difel/Bertrand Brasil, 1990, p. 61.

<sup>88</sup> Michel de Certeau. Apud CHARTIER, Roger. “História intelectual e história das mentalidades: uma dupla reavaliação” In: *História Cultural* ... Op cit., p. 61.

Os exemplos lembrados acima reforçam mais uma vez o caráter vanguardista que identifica o discurso do Manifesto.

Enfatiza ainda a busca por novas sonoridades e inovações que não fossem unicamente relacionadas aos três parâmetros básicos de análise da música ocidental – harmonias, melodias e ritmos – “superação definitiva da frequência (altura das notas) como único elemento importante do som”, propondo uma “reformulação da questão estrutural”, ou seja, criação (ou modificação) de novos “formatos” estruturais, em oposição àqueles consagrados dentro da música ocidental e a elaboração de uma *teoria dos afetos* (semântica musical) (...) tendo em vista um equilíbrio informação semântica – informação estética”, manifestando assim a intenção de uma ampliação da compreensão discursiva dos sons, enfatizando sua importância enquanto comunicação. Por fim, salienta que a “cultura brasileira [possui uma] tradição de atualização internacionalista”, devendo, portanto, dialogar com a produção cultural internacional.

Como podemos ver, o manifesto já antecipava algumas das idéias que seriam desenvolvidas com os Mutantes e os demais artistas envolvidos posteriormente no tropicalismo.

Apesar da produção dos músicos assinantes do manifesto não ter conseguido realizar à época de sua escrita suas proposições (ou, ao menos, isso não chegou ao grande público), segundo José Maria Neves:

O impacto desse manifesto foi tão grande que ele foi transcrito em revistas especializadas do Brasil e do exterior e provocou importante debate público entre compositores. Naquele momento, ele encontrou muitos opositores, mas logo foi aceito e transformou-se em bandeira de luta dos jovens compositores brasileiros<sup>89</sup>.

Não foi a toa que no período posterior à escrita do manifesto, Rogério retorna para São Paulo<sup>90</sup>, onde passa a trabalhar fazendo jingles e trilhas sonoras – formato de música reconhecidamente pop e experimental – em

---

<sup>89</sup> Apud GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat ...* Op cit, p. 84. Mais informações em NEVES, J. M. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo, Ricordi Brasileira, 1981.

<sup>90</sup> Ele lecionou na UnB no ano de 1964, mas abandonou a carreira de professor após incidente ocorrido com o governo militar. GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat ...* Op cit.

parceria com Damiano Cozzella e Décio Pignatari, até ser indicado por Júlio Medaglia para compor com os futuros tropicalistas. Segundo Júlio Medaglia:

Realmente, ele não foi fazer “média” com a música popular. Foi levar todo o seu talento, a sua inteligência brilhante e a sua capacidade técnica que trazia de outras faces culturais e, sobretudo, o espírito da época, daquela década de 1960, onde ele atuou. Tudo isso prevê um gigantesco caldeirão orquestrado, tão bem, talvez como nenhum outro tenha feito.<sup>91</sup>

---

<sup>91</sup> Júlio Medaglia, entrevista à TV Cultura, série Arranjadores, agosto de 1992, apud GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat ... Op cit.*, p. 94.

## CAPITULO 2: Em busca do som universal

Se você insiste em classificar  
meu comportamento de anti-musical  
eu mesmo mentindo devo argumentar  
que isto é Bossa Nova  
isto é muito natural

*Desafinado*  
(Tom Jobim/ Newton Mendonça)

Desde 1965, o meio musical brasileiro estava agitado com a criação de festivais musicais competitivos. Patrocinados e transmitidos pelas redes de televisão – que já possuíam em sua programação diversos músicos como artistas contratados apresentando programas semanais – os festivais eram capazes de criar e destruir carreiras, bem como atizar os ânimos políticos de muitas artistas e espectadores.

Basicamente, nos festivais mais importantes, os principais artistas poderiam ser considerados como divididos em duas alas: a da MPB<sup>92</sup> considerada “tradicional”, mais próxima à Bossa – uma questão de afinidade estética – e a dita MPB “engajada” – que compunha canções de protesto – músicas que serviam de veículo à discussão política. Nos primeiros anos, os dois maiores sucessos vencedores de festivais haviam sido *Arrastão*<sup>93</sup> (1965) e *Disparada*<sup>94</sup>, empatada com *A Banda*<sup>95</sup> (1966), representantes das alas “tradicional” e “engajada”<sup>96</sup>, respectivamente. 1967 prometia ser um ano de

---

<sup>92</sup> À época, o termo MPB (Música Popular Brasileira) ainda não era de uso corrente. O termo bossa nova vai gradativamente desaparecendo durante a década de sessenta cedendo espaço ao termo MPB – Música Popular Brasileira – que como o próprio termo diz, simbolizava a música produzida aqui que se assemelhava ao som da bossa. Mais informações em CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo, Companhia das letras, 1990.

<sup>93</sup> *Arrastão*, (Edu Lobo e Vinícius de Moraes), 1965.

<sup>94</sup> *Disparada*, (Théo de Barros, Geraldo Vandré), 1966.

<sup>95</sup> *A Banda*, (Chico Buarque), 1966.

<sup>96</sup> A linha que divide essas duas vertentes é tênue, pois é difícil encontrar um artista que possa ser considerado como pertencente a apenas uma delas durante toda sua carreira, como Geraldo Vandré (pertencente à ala engajada) ou Edu Lobo, (pertencente à tradicional). Poderíamos afirmar que qualquer tentativa de enquadramento esbarraria em características específicas de uma determinada música ou período, e que se poderia se resumir de maneira determinista numa opinião geral do público sobre o seu trabalho. De

disputa acirrada, devido à grande quantidade de artistas interessados na promoção garantida pelos festivais, e dois músicos baianos estavam especialmente interessados em concorrer com algum tipo de som que chamasse a atenção, diferenciando-os das duas alas da MPB em voga naquele momento.

Ambos estavam mais afinados com a MPB “tradicional”, por não estarem interessados em amplos debates políticos nem comporem músicas que se enquadrassem no que era considerado canção de protesto. No entanto, suas opções estéticas divergiam da de seus companheiros, pois estavam em busca de algo inovador, algo que propusesse uma “evolução” estética dentro da música brasileira. Essa posição já era defendida por Caetano Veloso no ano anterior, em debate publicado na *Revista da Civilização Brasileira*:

Ora, a música brasileira se moderniza e continua brasileira, à medida que toda informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade brasileira (...) Para isso nós da música popular devemos partir, creio, da compreensão emotiva e racional do que foi a música popular brasileira até agora; devemos criar uma possibilidade seletiva como base na criação. Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela, não só temos que senti-la mas conhecê-la. É este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela. Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação (...). Aliás João Gilberto, para mim, é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular ...<sup>97</sup>

Meses depois, Gilberto Gil acrescentaria ainda:

Quando Caetano fala em “retomada da linha evolutiva”, eu penso que se deva considerar como tal o fato de que João Gilberto foi a primeira consciência de uma formação complexa da música brasileira, de que essa música tinha sido formada por uma série de fatores não só surgidos na própria cultura

---

maneira geral, essas oposições se diluíram nos anos seguintes. Para maiores informações, ver HOMEM DE MELLO, Zuza. *A era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo, editora 34, 2003 e CASTRO, Ruy. *Chega de saudade* Op. Cit.

<sup>97</sup> Apud “Que caminhos seguir na música popular brasileira?” *Civilização Brasileira*, nº2 maio de 1966.



brasileira, como trazidos pela cultura internacional. (...) Os Beatles quase que puseram em liquidação todos os valores sedimentados da cultura internacional anterior. Eles procuram colocar tudo no mesmo nível: o primitivismo dos ritmos latino-americanos ou africanos em relação ao grande desenvolvimento musical de um Beethoven, por exemplo. Eles pegam todas essas coisas e colocam num único plano de discussão.<sup>98</sup>

Como podemos perceber, havia o interesse de ambos em dialogar com a tradição musical brasileira, de forma que ela avançasse em diálogo também com as novas informações culturais que estavam sendo produzidas na segunda metade da década de sessenta, internacionalmente, e para Gil, esse diálogo se dava, especialmente com o tipo de som que os Beatles estavam fazendo. Gil e Caetano estavam colocando-se no lugar de fala da MPB (mas, no entanto, em oposição a este, por não estar reafirmando sua tradição, à forma de artistas como Chico Buarque e Elis Regina), na busca de uma comunicação abrangente, internacionalista (em oposição ao nacionalista), universal.

Gil estava ligado no último álbum lançado pelos rapazes britânicos: *Sargent Peppers Lonely Hearts Club Band*<sup>99</sup>, que, para ele, havia conseguido atingir um “som universal”<sup>100</sup>, colocando diversos tipos de instrumentações “num mesmo nível”. Queria fazer algo semelhante ao que George Martin e os Beatles haviam feito em seu álbum, e exatamente por esse motivo procurou o maestro Julio Medaglia. Este por sua vez, indicou Rogerio Duprat (pois faria parte do júri do evento) – que com o objetivo de se aproximar ainda mais do som pop da banda inglesa – indicou os Mutantes.

---

<sup>98</sup> Apud CAMPOS, Augusto. “Conversa com Gilberto Gil (intervenções de Augusto de Campos e Torquato Neto)” In *O Balanço da Bossa...* Op. Cit., 1968, p. 190.

<sup>99</sup> O paradigmático álbum, considerado até os dias atuais como uma das maiores obras da música *pop* mundial. Sobre esse tipo de atitude inovadora na música *pop*, Gilberto Mendes comenta: [há um] momento em que o artista, consciente de sua responsabilidade frente ao povo, aproveita para elevá-lo em seu gosto, oferecendo-lhe algo mais elaborado que o force a participar com mais inteligência na sua apreciação. Uma gravação altamente inventiva como *Sgt. Peppers* jamais seria aceita pela massa se não fosse imposta pela personalidade dos Beatles. MENDES, Gilberto. “De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda” in CAMPOS, Augusto. *O Balanço da Bossa...* Op. Cit. p. 135. Essa comparação demonstra a idéia dos tropicalistas de fazer um tipo de som inovador que fosse capaz de ser *pop* ao mesmo tempo.

<sup>100</sup> Termo utilizado no período anterior ao surgimento do termo tropicalismo em diversas declarações e entrevistas, caracterizando seus objetivos musicais.

Figura 8



Gilberto Gil e os Mutantes no 3ºFIC

Esse encontro musical fez com que a composição que defenderam no Festival – *Domingo no Parque* – fluísse com muita naturalidade, afinal, todos os envolvidos estavam afinados quanto aos seus interesses musicais, complementando-se mutuamente. Ao violão e vocal de Gil, oriundos da MPB, somaram-se guitarra e contrabaixo rock de Sergio e Arnaldo, assim como *backing vocals* dos três Mutantes, em coro. O ritmo de capoeira, além de bateria, possuía também um berimbau<sup>101</sup>, que é contrapontado com os arranjos orquestrais de Duprat. Somaram-se também, fragmentos documentais, *samples*<sup>102</sup> de parque e ruídos afins, que compunham a parte eletroacústica da canção, tudo numa cadência que ia se acelerando, à medida que a letra cinematográfica da canção aumentava a tensão narrativa.

---

<sup>101</sup> Tocado pelo baterista Dirceu, presente em diversas gravações do grupo tropicalista

<sup>102</sup> A palavra *sample* vem do inglês, “amostra”, e embora não fosse utilizada na década de sessenta, denomina qualquer tipo de som gravado – qualquer amostra de áudio – utilizada, regravaada, *sampleada* em outra música.

As eliminatórias do festival foram cheias de vaias da chamada *linha dura*,<sup>103</sup> da platéia, que formava verdadeira torcida organizada – coisa que não desanimou o grupo, classificado para as finais. Na matéria intitulada “Gil espera tranqüilo outra vaia”, publicada no *Jornal da Tarde* nos dias seguintes, o baiano expunha mais uma vez o ponto de vista do grupo sobre o trabalho que estavam fazendo:

Na música pop de hoje, os Beatles passam a **utilizar todos os tipos de música e instrumentação eruditas que não pertenciam ao que chamavam iê-iê-iê**. Estão evoluindo sempre, enquanto no Brasil a própria música chamada jovem torna-se conservadora. E na música popular brasileira o conservadorismo é muito pior. Se pensássemos sempre assim, estaríamos tocando nossas músicas com instrumentos indígenas. E preciso pensar em termos universais. O mundo é muito pequeno, **não há razão para regionalismos**.<sup>104</sup>

O comentário de Gil é interessante por apontar exatamente para as características que estavam sendo desenvolvidas e exploradas pelos Mutantes, mesmo antes de eles se encontrarem com o baiano, e perceptíveis em várias falas dos membros da banda.

À canção defendida pelo grupo – *Domingo no parque* – foi atribuído o segundo lugar, atrás apenas de *Ponteio*, de Edu Lobo, e rendendo ainda um prêmio de melhor arranjo orquestral para Rogério Duprat (prêmio inexistente até aquele momento), enquanto que Caetano, tocando ao lado da banda de rock argentina *Beach Boys* ficou em quarto lugar, com a canção *Alegria, alegria*. Ocorreu então uma série de críticas ao uso de “estrangeirismos” (representados simbolicamente pelos instrumentos eletrificados do rock – guitarra e contrabaixo elétricos), por parte dos músicos da MPB, que se mostravam indignados com o sucesso da música de Gilberto Gil. Para eles, essa “mistura” da MPB com um gênero musical oriundo de outro país era uma desvirtuação de nossa tradição musical, algo de que devíamos nos proteger, e até mesmo banir. Sobre isso, Duprat,

---

<sup>103</sup> Expressão utilizada por Calado aos defensores da música tradicional brasileira.

<sup>104</sup> Apud COHN, Sergio e COELHO, Frederico. *Tropicalia*. Azougue editorial, publicado originalmente em 4 de outubro de 1967. (grifos meus)

músico já há muitos anos em contato com a música internacional e livre de ideais nacionalistas ufanistas<sup>105</sup> comentou:

Nós sentimos que o uso da guitarra não era um negócio puramente musical e sim um novo tipo de comportamento *pop* que vinha envolvendo o mundo desde 1960. Decidimos incluir em nossas atividades musicais os elementos desse novo comportamento. Não usamos a guitarra simplesmente para chatear Elis Regina, Edu Lobo ou qualquer um que pertencesse à ortodoxia musical brasileira. Queríamos mudar as coisas.<sup>106</sup>

O campo de disputa em questão se dava em torno do ponto de vista da tradição, pela definição do “que seria música”, ou a “verdadeira música brasileira”. A MPB era vista por seus defensores como superior e detentora da tradição da música brasileira, e o “som universal” de Gil, que logo viria a ser chamado de *tropicalismo*, como expressão cultural “inferior”, que ia de encontro à cultura alinhada com a “verdadeira” tradição, muito embora o tropicalismo se apresentasse, de acordo com seu próprio projeto de cultura, como a expressão musical capaz de reafirmar uma certa tradição – a “retomada de linha evolutiva” na música brasileira. Ademais, essa postura para com “a tradição” das práticas musicais era também conseqüência de mudanças comportamentais, já presente em Duprat e nos demais Mutantes. Retornaremos a esse ponto mais a frente.

---

<sup>105</sup> No tempo em que cursou filosofia, Duprat se considerava comunista, e ao ingressar no conservatório, compôs músicas “nacionalistas” – estilo logo abandonado pelo Novo Nacionalismo dodecafônico proposto por Claudio Santoro. GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat ...* Op cit. p. 46-49. No entanto, como vimos, à essa época, seu ponto de vista sobre a música já se encontrava bem mais desterritorializado.

<sup>106</sup> Rogério Duprat apud FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. 3ª ed. Cotia: Ateliê editorial, 2000, p. 46.

## A explosão da Tropicália

Só a antropofagia nos une.  
Socialmente.  
Economicamente.  
Filosoficamente.

Oswald de Andrade  
(*Manifesto Antropófago*)<sup>107</sup>

Logo após a consagração nos festivais, diversos artistas e intelectuais comprometidos com a renovação estética e a absorção e criação de novas formas de linguagem desenvolvidas à época se reuniram em torno desse grupo de artistas. Iniciou-se um processo de legitimação dessas novas concepções estéticas, que, para esse grupo, possuíam convergências em questões de linguagem e de projeto de modernização, assim como de produção de significados – apesar de seus distintos campos de atuação artística.

Apesar de em grande parte a disputa musical anteriormente referida ter sido ampliada pelo destaque que lhe foi dado pela mídia, ela era expressão não apenas de uma “disputa” estética, mas também de lutas políticas e culturais mais amplas. É em Chartier que podemos encontrar um caminho de reflexão capaz de nos aproximar desse jogo de forças, pois, como lembra esse historiador, “é necessário inscrever a importância crescente adquirida pelas lutas de representações onde o que está em jogo é a ordenação, logo a hierarquização da própria estrutura social”.<sup>108</sup> Essas lutas eram lutas por projetos de cultura, que podiam ser percebidas através das vanguardas artísticas presentes a época, e que haviam conseguido grande exposição pública através da música.

---

<sup>107</sup> Manifesto antropófago, publicado em BASUALDO, Carlos. (org.) *Tropicália: uma revolução na cultura ...* Op. Cit. p.205-207.

<sup>108</sup> CHARTIER, Roger. *História Cultural. Entre Práticas e Representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990, p. 23.

No campo das artes plásticas, encontramos os artistas Helio Oiticica<sup>109</sup> e Lygia Clark<sup>110</sup>, o primeiro responsável indireto pela denominação do que passaria então a ser considerado um movimento artístico – o Tropicalismo. O nome vinha de uma instalação sua, *Tropicália*,<sup>111</sup> nome que seria sugerido por Guilherme Araújo<sup>112</sup> a Caetano para uma de suas mais recentes composições, que, em sua opinião, sintetizava suas novas concepções sonoras. O nome logo seria usado pelo então jornalista Nelson Motta<sup>113</sup> – após conversa com alguns cineastas<sup>114</sup> – no artigo “A Cruzada Tropicalista”, publicado no jornal *Última Hora*, em fevereiro de 1968<sup>115</sup> e reforçado nos meses seguintes por diversos artigos<sup>116</sup>.

---

<sup>109</sup> Artista plástico carioca, membro do Grupo Frente de arte Concreta nos anos 1950, sendo um dos criadores do movimento neo-concreto no início dos anos 1960, tendo por predileção desenvolver obras que exigissem a participação direta do público, no intuito de demolir as barreiras entre o artista e as massas. Informações biográficas extraídas de BASUALDO, Carlos. (org.) *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo, Cosac-Naify, 2007, p. 331.

<sup>110</sup> Artista plástica mineira, membro do Grupo Frente de arte Concreta nos anos 1950, unindo-se posteriormente ao grupo que originou o movimento neo-concreto no início dos anos 1960, tendo influenciado diversos artistas e intelectuais nesse período. Informações biográficas extraídas de BASUALDO, Carlos. (org.) *Tropicália: uma revolução na cultura ...* Op. Cit. p. 323.

<sup>111</sup> Tropicália é um tipo de labirinto fechado, sem caminhos alternativos para a saída. Quando você entra nele não há teto, nos espaços que o espectador circula há elementos táteis. Na medida em que você vai avançando os sons que você ouve vindos de fora (vozes e todos os tipos de som) se revelam como tendo origem num receptor de televisão que está colocado ali perto. (...) Eu criei um tipo de cena tropical, com plantas, areias, cascalhos. O problema da imagem é colocado aqui objetivamente – mas desde que é um problema universal, eu também propus este problema num contexto que é tipicamente nacional, tropical e brasileiro. OITICICA, Hélio. Catálogo da exposição na Whitechapel Gallery em Londres, 1969. Texto presente no site [www.tropicalia.uol.com.br](http://www.tropicalia.uol.com.br)

<sup>112</sup> Carioca, já havia dirigido o espetáculo *Recital* de Maria Bethânia em 1966. Acabou se tornando o empresário coletivo do grupo tropicalista, tendo trabalhado também com diversos outros artistas brasileiros. Informações em [www.tropicalia.uol.com.br](http://www.tropicalia.uol.com.br)

<sup>113</sup> Jornalista, compositor, escritor, roteirista e produtor musical. Participou da Bossa Nova, tendo composto em parceria com Edu Lobo e Dori Caymmi (com quem venceu a etapa nacional do 1º Festival Internacional da Canção com a canção *Saveiros*, interpretada por Nana Caymmi). Crítico musical, escreveu para diversos jornais, difundindo a “música jovem”, o tropicalismo, e diversos outros movimentos musicais brasileiros, como a “disco music” nos anos 70, e o rock brasileiro nos anos 80. Mais informações em <http://wikipédia.org>

<sup>114</sup> Glauber Rocha, Luís Carlos Barreto, Gustavo Dahl, Cacá Diegues e Arnaldo Jabor. CALADO, Carlos. *A Divina comédia...* Op. Cit. p. 120.

<sup>115</sup> BASUALDO, Carlos. (org.) *Tropicália: uma revolução na cultura ...* Op. Cit. p. 235-237. Publicado originalmente na coluna “Roda Viva”, do Jornal *Última Hora*, em 5 de fevereiro de 1968.

<sup>116</sup> Dentre os quais podemos citar “O Rei da Vela – Manifesto Oficina”, publicado no jornal *Última Hora*, em 5 de fevereiro de 1968 e escrito por José Celso Martinês Correia; “A trama da terra que treme: o sentido de vanguarda do grupo baiano”, publicado no *Correio da*

Caetano Veloso e Gilberto Gil tornaram-se então os ícones do movimento, ao participarem de uma série de debates públicos e entrevistas – quase sempre intermediadas pelos poetas concretistas<sup>117</sup> – em que expunham suas posições acerca dessas concepções estéticas. O grupo concretista (os irmãos Haroldo e Augusto de Campos, e Decio Pignatari) seria responsável ainda por apresentar e atualizar os baianos com relação às discussões artísticas brasileiras através de outros movimentos: o modernismo (em especial as idéias expostas por Oswald de Andrade, presentes no manifesto antropofágico) e do próprio concretismo.

Como bem observou Flora Sussekind, “Essas confluências se desdobrariam em interferências, colaborações, contatos diversos e passariam a ser encarados para além de especificidades expressivas e de campos artísticos genéricos ou definidos”<sup>118</sup>. Corroborando essa reflexão, Caetano, por exemplo, afirmou que havia se sentido inspirado ao assistir a peça *O Rei da Vela* dirigida por José Celso Martinez Corrêa no início de 1967<sup>119</sup>, da mesma forma como poderemos perceber esses desdobramentos nas falas dos diversos atores que fizeram parte dessa história. Sobre esse momento de encontro, e a importância dos diversos elementos constitutivos do tropicalismo, Gilberto Gil afirmou:

Na verdade, eu não tinha nada na cabeça a respeito do tropicalismo. Então a imprensa inaugurou aquilo tudo com o nome de tropicalismo. E a gente teve que aceitar, porque tava lá, de certa forma era aquilo mesmo, era coisa que a gente não podia negar. Afinal, não era nada que viesse desmentir ou negar a nossa condição de artista, nossa posição, nosso

---

manhã em setembro de 1968, escrito por Hélio Oiticica; e demais artigos inclusos no livro *O Balanço da Bossa* de Augusto de Campos.

<sup>117</sup> Grupo criado em 1956 pelos poetas citados, vinculado a revista *Noigrandes*, que lançaria em 1958 o “Plano Piloto para a Poesia Concreta”. Maiores informações em CYNTRAO, Sylvia Helena (org.) *A forma da festa. Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*. Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 2000, p. 18-19.

<sup>118</sup> SUSSEKIND, Flora. “Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60” In BASUALDO, Carlos. (org.) *Tropicália: uma revolução na cultura ...* Op. Cit. p. 46.

<sup>119</sup> Fundado do grupo de teatro Oficina, em 1961, dirigiu diversas peças famosas e de cunho político, dentre elas *Roda Viva* e *O Rei da Vela*, sendo esta marco de um novo tipo de linguagem no teatro nacional. BASUALDO, Carlos. (org.) *Tropicália: uma revolução na cultura ...* Op. Cit. p. 322.

pensamento, não era. Mas a gente é posto em certas engrenagens e tem que responder por elas.<sup>120</sup>

Caetano, em entrevista a Augusto de Campos<sup>121</sup>, afirmou ainda,

E mais ainda: [o tropicalismo é] uma moda. Acho bacana tomar isso que a gente está querendo fazer como Tropicalismo. Topar esse nome e andar um pouco com ele. Acho bacana. O Tropicalismo é um neo-antropofagismo.

Os poetas concretistas logo se lançaram como “ideólogos” do movimento – ampliando sua visão crítica através de debates públicos – escrevendo vários artigos em defesa dos tropicalistas<sup>122</sup>, situando-os no contexto cultural e artístico da época, ao mesmo tempo em que passavam a invocar um passado para justificá-lo. Em 25 de novembro de 1967, Augusto de Campos escreveu no *Estado de São Paulo*:

A produção artística brasileira (...) já adquiriu maturidade, a partir de 1922, e universalidade, desde 1956. Não tem que temer coisa alguma. Pode e deve caminhar livremente. E para tanto, não se lhe há de negar nenhum dos recursos da tecnologia moderna dos países mais desenvolvidos: instrumentos elétricos, montagens, arranjos, novas sonoridades. Não creio que seja preciso, por ora, quebrar o violão, que o de João Gilberto ainda é lema e o leme de toda a nossa música. Mas que se quebrem umas tantas tradições e tabus é o de menos. “larga-me, deixa-me gritar”, já dizia o velho anúncio, redescoberto e transformado em *happening* por Décio Pignatari, Damiano Cozzella, Rogério Duprat e Sandino Honhagen. Deixemos a nossa música andar. Sem peias e sem preconceitos. Sem lenço e sem documento<sup>123</sup>.

---

<sup>120</sup> Gilberto Gil, Apud *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1971, fasc. 30, p. 10.

<sup>121</sup> CALADO, Carlos. *A Divina comedia...* Op. Cit. p. 121.

<sup>122</sup> Na introdução do livro *O Balanço da Bossa* (que apresenta textos sobre o movimento bem como discute o mesmo) Augusto de Campos se posiciona: “Nesse sentido, estou consciente de que o resultado é um livro parcial, de partido, polêmico. Contra. Definitivamente contra a Tradicional Família Musical. Contra o nacionalismo-nacionalóide em música. O nacionalismo em escala regional ou hemisférica, sempre alienante. Por uma música nacional universal.” CAMPOS, Augusto. *O Balanço da Bossa...* Op. cit. p. 14. Os poetas concretistas teriam sido responsáveis por apresentar as idéias modernistas à Caetano Veloso.

<sup>123</sup> CAMPOS, Augusto. *O Balanco da Bossa...* Op. cit. p. 157.



Sua fala é emblemática. Através dela, Augusto Campos oferece, ao mesmo tempo em que constrói através de uma série de ligações entre diversos momentos de nossa cultura, a linha de raciocínio que nos “explicita” a genealogia artística que levou ao momento tropicalista<sup>124</sup>.

No entanto, devemos perceber que tal construção discursiva feita (principalmente) por Campos e Veloso, situando o tropicalismo “no topo” de uma linha evolutiva da cultura brasileira (e que os hierarquizava como centralizadores e superiores dentro de uma perspectiva histórica e biográfica), vai de encontro a certas concepções teórico-filosóficas da construção do conhecimento histórico. Tal argumento – apesar de bem fundamentado – esconde diversas especificidades do desenvolvimento da cultura brasileira. A “linha” tão mencionada por Caetano e corroborada nos argumentos de Campos é uma dentre muitas que estão na superfície da trama histórica, sendo pertencente a um emaranhado de outros acontecimentos anteriores e simultâneos. Parafraseando Paul Veyne<sup>125</sup>: “a história não possui grandes linhas” – as explicações históricas dependem de uma infinidade de pequenos acasos, fenômenos “aleatórios” que explicam outras faces de um mesmo acontecimento. As causas do surgimento do som tropicalista são muito mais profundas e globais do que essa idéia de linha tende a supor, como podemos perceber através das idéias e práticas dos Mutantes.

Em sua genealogia, Augusto Campos menciona o movimento modernista brasileiro, instaurado oficialmente em 1922, como baliza inicial a ser considerada. Nele, a inteligência brasileira teria realizado sua “busca

---

<sup>124</sup> A construção dessa genealogia também transparece em matéria da revista *Veja* – “Existe algo de concreto nos baianos” – de 13 de novembro de 1968, explicitando as semelhanças existentes entre as letras do grupo tropicalista e a poesia concreta (citando as músicas *Batmacumba* e *Dom Quixote* dos Mutantes) – bem como o diálogo entre os grupos tropicalista e concretista. Nela afirma-se que os “poetas concretos e os músicos da Tropicália (...) querem é criar uma nova linguagem” e que essas inovações propostas pelos tropicalistas seriam “uma revolução poética iniciada antes por outra geração.” Em entrevista a mesma revista, Caetano desvelava a intencionalidade da construção dessa genealogia e a influência dos poetas concretistas na construção desse discurso “não tinha conhecimento do trabalho deles até bem pouco tempo. Quando tive, foi de uma maneira muito forte”.

<sup>125</sup> VEYNE, Paul. *Como se Escreve a História/ Foucault Revolucionou a História*. Brasília: Edunb, 1982, p. 90.

pelas origens”, pela sua identidade, culminando em uma série de propostas e projetos para uma cultura nacional com características próprias e autônomas<sup>126</sup>, que fosse capaz de pensar a si própria livre das amarras do colonialismo, mas sem deixar de estar em diálogo com outros movimentos artísticos mundiais. Dentro dessa perspectiva, o principal ponto de inflexão seria o Manifesto Antropofágico, de Oswald de Andrade, que buscava assimilar, “antropofagizar”, a cultura internacional, se apropriando de suas características “essenciais”<sup>127</sup>, sem deixar, no entanto, de aplicá-las à realidade brasileira, percebendo e praticando suas especificidades.<sup>128</sup>

Para Campos, a “universalidade adquirida em 1956” seriam as conquistas da poesia concreta, devido às suas múltiplas formas de exploração e uso da linguagem como forma de comunicação. As principais preocupações do movimento circulavam em torno dos aspectos formais da poesia, sua apresentação gráfica e semântica, como podemos perceber em alguns trechos:

Poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas dando por encerrado o ciclo histórico do verso. Começa por tomar conhecimento de espaço gráfico como agente estrutural. Método de compor baseado na justaposição direto-analógica, não lógico-discursiva (...)

---

<sup>126</sup> Os resultados dessa maturidade da cultura brasileira – movimento modernista – já era, na década de 40, alvo de uma reflexão do próprio Mário de Andrade, útil à compreensão da genealogia construída por Augusto de Campos. Mário afirmava que “O que caracteriza esta realidade que o movimento impôs, é, a meu ver, a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional.” Esses princípios são explorados diversas vezes por Campos na construção de seu discurso legitimador. ANDRADE, Mário. *O movimento modernista* (Conferência lida no salão de Conferências da Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, em 30 de abril de 1942). Rio de Janeiro, 1942.

<sup>127</sup> Definir o que seria essencial era um problema que não se colocava naquele momento. É mais tarde que os essencialismos serão colocados em cheque pelos estudos culturalistas. A esse respeito ver: HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

<sup>128</sup> Podemos compreender melhor essa concepção através das idéias de Nestor Garcia Canclini, que entende “(...) por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinem para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. Certamente a idéia de antropofagia proposta por Oswald (mencionada inclusive por Canclini na página 326) – assim como o tropicalismo – pode ser compreendido à luz da noção de hibridação, sendo um procedimento de apropriação cultural, como poderemos perceber no decorrer do trabalho. CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2006, p. 19.

Ideograma: apelo a comunicação não-verbal. Seu material a palavra (som, forma visual, carga semântica)<sup>129</sup>.

Para Campos, esse movimento teria dado à comunicação características universalistas ao se atentar à exploração e integração de aspectos sonoros e visuais (formais e semânticos) à linguagem escrita, bem como o uso crítico e consciente da utilização da arte frente ao grande público, como em campos de atuação comerciais.

A isso se somariam musicalmente a Bossa Nova; mais importante movimento de música popular brasileira até então, capaz de incorporar esses elementos concretistas à canção popular, não apenas no tocante ao componente lingüístico – as letras – mas também ao componente musical, incorporando a dissonância, o minimalismo e o expressionismo às formas tradicionais de composição do samba e da música popular como um todo; e a Música Nova, movimento já anteriormente citado no final do primeiro capítulo.

No campo das práticas, do fazer musical, os Mutantes eram inseridos nesse discurso como a “banda de rock” (mas sem se esquecer de que essa é uma caracterização demasiadamente reducionista), o elemento inovador no tocante às sonoridades – através de seus instrumentos elétricos (e utilização de efeitos eletrônicos) – e mais representativamente libertário no tocante à questão comportamental, mas tendo sido caracterizados freqüentemente apenas como acompanhantes, e, portanto, vistos como um grupo coadjuvante dentro do movimento. Em uma das poucas reportagens escritas a seu respeito, publicada mais de um ano após o 3º FIC na revista *Realidade*<sup>130</sup>, Dirceu Soares afirmava “Público e crítica se dividem em defini-los, sobretudo sem serem baianos. Foram tropicalistas sem serem tropicalistas e

---

<sup>129</sup> CYNTRAO, Sylvia Helena (org.) *A forma da festa. Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*. Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 2000, p. 18-19.

<sup>130</sup> SOARES, Dirceu. *Os Mutantes são demais*. In COHN, Sergio e COELHO, Frederico. *Tropicália*. Azougue editorial, p. 198. Publicado originalmente na revista *Realidade* em junho de 1969. Essa reportagem foi fundamental na construção de uma representação acerca do grupo, tendo sido utilizada futuramente pelos futuros biógrafos e comentaristas do grupo. É a única reportagem extensa – com trechos da entrevista realizada com Arnaldo, Sérgio e Rita – tratando do surgimento e desenvolvimento das características do grupo até aquele momento publicada ainda durante a sua existência (antes da separação dos três em 1972)

sem saberem bem do que se tratava (...) eles eram então um conjunto de iê-iê-iê.”

Tal representação não se apóia nas falas dos personagens dessa história<sup>131</sup>, muito menos na audição de seus discos, ainda que por vezes Caetano e Gil tratem a sua presença de maneira tímida, o que, aliás, era conveniente com suas posições de líderes intelectuais do movimento<sup>132</sup>. No documentário *Loki*<sup>133</sup>, Duprat defende categoricamente uma revisão crítica acerca dessa hierarquização:

Os Mutantes foram a coisa mais importante do tropicalismo, e que ninguém conseguiu deixar isso claro. E o Arnaldo, eu sei bem disso – talvez nem todos saibam, mas eu sei bem disso – que é a cabeça disso tudo, a cabeça dos Mutantes era o Arnaldo Baptista. Eles é que estavam com a vertente que vinha de Beatles, que vinha daquele rock nascente, um rock pós-rock’n’roll.

Não foi a toa, portanto, que os Mutantes acabaram por se encontrar com Gilberto Gil e o resto do grupo tropicalista, que buscava incorporar ao “lugar de fala” da MPB as características musicais que já estavam sendo praticadas por eles e outros artistas, afinal, essa também era a meta dos Mutantes, expressa, por exemplo, nessa fala de Arnaldo Batista: “Não havia preocupação com nada naquela época. Fomos sempre pela música universal. Só queríamos música de qualidade”<sup>134</sup>. Os Mutantes já tocavam sua música sem se preocupar com as discussões existentes em torno da tradição musical

---

<sup>131</sup> Apesar de por vezes os membros dos Mutantes darem declarações sobre sua incompreensão acerca dos acontecimentos envolvendo o movimento tropicalista, essas falas parecem se referir à sua dimensão política e não estético-comportamental. Veremos algumas dessas falas no decorrer do texto.

<sup>132</sup> Em seu livro – *Verdade Tropical* (VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.) – Caetano menciona a presença dos Mutantes como “extraordinariamente talentosos” (p. 171), “refinados com um estilo de comportamento cheio de nuances e delicadeza” (p. 172), sendo “extraordinário tê-los por perto”, mencionando inclusive que “pareciam uma aparição vinda do futuro” (ao se apresentarem ao lado de Gil em *Domingo no Parque*). No entanto, Caetano não discute mais nada a respeito de sua importância musical no desenvolvimento do tropicalismo, como o faz com diversos outros artistas e personagens envolvidos com sua vida pessoal e o movimento, de forma que a presença dos Mutantes termina mais uma vez por nos parecer secundária, coadjuvantes no desenvolvimento da sonoridade do tropicalismo.

<sup>133</sup> FONTENELLE, Paulo Henrique (diretor). *Loki... Op. cit.*

<sup>134</sup> Apud dopropriobolso.com

brasileira, negando-se a se engessar a padrões tradicionais, como podemos perceber na fala de Gilberto Gil em abril de 1968:

Eles [Os Mutantes] demonstraram uma sensibilidade enorme para aquilo que eu queria. E representaram muito, para nós, no sentido de evidenciar essa liberdade de que venho falando. Por exemplo, Serginho, o guitarrista, nunca se preocupou em pensar: será que isso que estou fazendo vai ser respeitável pelos músicos brasileiros, pelas pessoas que me cercam? Eu ainda era de certa forma perseguido por esses fantasmas. Serginho tocava indiferentemente Bach, Beethoven, ie-iês e rocks de Elvis Presley, para ele era a mesma coisa. Então, a seqüência de trabalho com eles me ajudou muito a me livrar dessas coisas todas. O *Pega a Voga, Cabeludo*, por exemplo, não poderia ter sido realizado, não fosse o aprendizado que eu tive com eles desse lado livre, descontraído, descompromissado em função da música. Nesse caso, a experiência foi muito mais positiva pra mim do que pra eles.<sup>135</sup>

Sobre o assunto, Caetano Veloso<sup>136</sup> afirmou ainda:

A mera convivência com Arnaldo, Serginho e Rita fazia com que a gente visse as coisas de uma maneira diferente, enriquecia nossa visão e nos dava uma familiaridade com o repertório de signos e jeitos que era ao repertório do neo rock'n'roll inglês que se afirmava naquele momento, e que veio de uma certa forma a mudar a face do mundo.

Rogério Duprat, ao avaliar o uso dessas “novas” concepções de linguagem musical no trabalho tropicalista, afirmava ainda:

Coisas que faziam parte da música erudita, a desordem sonora, todos os valores de Cage. Eu fazia *happenings* com partituras escritas para aparelhos domésticos, com coro lendo jornais do dia. Era tudo que os tropicalistas esperavam e que nós já praticávamos há dez anos<sup>137</sup>.

Percebemos então que a maior ousadia do tropicalismo não foi simplesmente acrescentar inovação (em oposição à redundância, tese

---

<sup>135</sup> CAMPOS, Augusto. *O Balanco da Bossa...* Op. Cit.p. 197, publicado originalmente em 6 de abril de 68

<sup>136</sup> Mutantes – Especial. (programa produzido pela Rede Bandeirantes) disponível em [www.youtube.com](http://www.youtube.com)

<sup>137</sup> GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat ...* Op. Cit., p. 97.

defendida por Augusto de Campos<sup>138</sup>), mas incorporar esses diversos elementos estéticos que vinham sendo pesquisados e praticados em outros campos artísticos nos anos sessenta à música popular. Sua postura *pop*, aliada à indústria fonográfica brasileira, no período em crescente expansão, e à difusão então alcançada pelos meios de comunicação de massa possibilitou com que a grande massa consumidora de música popular no Brasil – através do rádio, da televisão e dos discos – fosse capaz de entrar em contato com esses novos elementos estéticos<sup>139</sup>, da mesma forma que esses artistas foram beneficiados com a exposição dentro dos meios de comunicação de massa. Segundo Rita Lee<sup>140</sup>, “Sem os tropicalistas, jamais os Mutantes teriam a chance de se projetar com a mesma atenção que despertaram”. Arnaldo Baptista<sup>141</sup>, em entrevista, ainda no 3º FIC, já tinha consciência dessa necessidade da exposição nos festivais:

P: É melhor música brasileira assim desse jeito, ou é melhor o iê-iê-iê?

Bem, eu acho que com a música brasileira – a gente podendo tocar – é bem melhor: em vez de imitar os outros, estrangeiros, a gente faz coisa nacional e boa já.

P: E porque até agora vocês tocaram músicas que não foram brasileiras?

(...) não tinha oportunidade. Você já imaginou a gente entrando sem o Gilberto Gil num dia de bossa nova aí com a Elis? Não dava certo...

A perspectiva “antropofágica” (e importante para todos os envolvidos no processo de composição do som tropicalista), também assumida pelo

---

<sup>138</sup> Embasada nas discussões realizadas por Ezra Pound. Mais informações em CAMPOS, Augusto. *O Balanço da Bossa...* Op. Cit.

<sup>139</sup> Podemos conceituar esse tipo de procedimento como *kitsch*, sobre o qual Moles esclarece: “Trate-se de um conceito que corresponde a uma época de gênese estética, a um estilo marcado pela ausência de estilo, a uma função de conforto acrescentada às funções tradicionais, ao supérfluo do progresso. (...) A palavra kitsch (...) bem conhecida do alemão do sul, quer dizer fazer móveis novos com velhos.” MOLES, Abraham. *O Kitsch: a arte da felicidade*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2001, p. 10. O projeto tropicalista, em especial sua vertente musical, possuía, do lugar de fala da MPB, a idéia de levar às massas uma série de concepções, que, como pudemos perceber, já haviam sido desenvolvidas em outras áreas da música e da arte contemporânea, que corresponde em resumo, a levar os aspectos por vezes citados como “vanguarda” ao modo de consumo, à realidade doméstica.

<sup>140</sup> Apud GASPERIN, Emerson. “Algo mais”. *Show Bizz*, edição N° 184, São Paulo, novembro de 2000.

<sup>141</sup> FONTENELLE, Paulo Henrique (diretor). *Loki: Arnaldo Baptista*. Artesanato Digital, 2009.

grupo, pode ser percebida na fala de Arnaldo Baptista, ao explicar seu encontro com a MPB de Gilberto Gil e a possibilidade de inserção do grupo no diálogo com essa tradição musical:

Ele nos mostrou a música e falou de novas idéias, para o emprego da eletrônica na execução de músicas brasileiras, com letras funcionais, quase como as histórias em quadrinhos, em forma de colagens *pop* ou concretistas, combinando sons e palavras, mas sem perder a característica nacional. Eu, Sérgio e Rita vibramos: estava ali o caminho musical que procurávamos – notamos que finalmente parecia ter caído a barreira entre nós e a MPB.<sup>142</sup>

Em avaliação à presença de Duprat no grupo e sua influência na incorporação de elementos de outros gêneros musicais, Arnaldo afirmou ainda:

Duprat foi importantíssimo. A gente se encontrava com Gil, Jorge Ben, aquela coisa de violão e vocal. Mas Duprat complementou, abriu nossa cabeça. Comecei a tocar piano, a desenvolver meu lado clássico. Entramos com guitarra e baixo na MPB.<sup>143</sup>

As falas de Arnaldo evidenciam o ponto de vista dos Mutantes, de terem encontrado a possibilidade de se inserir num contexto musical (brasileiro) que até então não aceitava o tipo de liberdade que vinha sendo experimentada pela juventude e a inteligência criadora na década de sessenta.

Em artigo intitulado “O jardim do Solar”<sup>144</sup>, Zé Rodrix<sup>145</sup> se posiciona contra o ponto de vista, para ele unilateral, que atribui a genialidade criativa do grupo tropicalista aos baianos, explicitando como o surgimento desse momento histórico é repleto de tramas ainda veladas, numa reflexão

---

<sup>142</sup> Arnaldo Baptista apud [www.dopropriobolso.com](http://www.dopropriobolso.com)

<sup>143</sup> Apud GASPERIN, Emerson. “Algo mais”. *Show Bizz*, edição N° 184, São Paulo, novembro de 2000.

<sup>144</sup> RODRIX, Zé. “O Jardim do Solar”. In *Historia do rock brasileiro...* Op. cit. p. 63.

<sup>145</sup> Músico, compositor e produtor musical. Acompanhou Edu Lobo e o quarteto novo no 3° FIC apresentando *Ponteio*. Integrou ainda grupos Momento Quatro, Som Imaginário e Joelho de Porco, além de tocar ao lado de Sá e Guarabira. Informações extraídas de [www.cliquemusic.com.br](http://www.cliquemusic.com.br)

que demonstra incrível sintonia com a perspectiva histórica de Paul Veyne, ainda a pouco lembrada. Nas palavras de Zé Rodrix:

Não tiro o mérito de Gil e Caetano, mas tudo aconteceu porque o Rogério Duprat indicou Mutantes e Beat Boys para acompanhá-los. E não podemos esquecer que Ronnie Von já tinha lançado dois discos rigorosamente psicodélicos que são um primor. São seminais, são seu *Sgt. Pepper*. O problema no Brasil é o excesso de ego. Todos querem ser grandes descobridores e não liberam as referências. Isso deforma nossa história.

Tom Zé, de forma semelhante, exalta ainda a presença dos integrantes do movimento Música Nova – membros mais experientes e intelectualizados do grupo tropicalista:

Essa colaboração tão importante é que nunca ouvi falar. (...) O Gil e os Mutantes encontravam no Rogério o pensamento criativo para orquestra. Isso é muito difícil entre a sensibilidade das pessoas. (...) O tropicalismo deve ao Cozzella e principalmente ao Duprat e ao Medaglia, mais do que se credita a eles. Acho que se não tivessem presentes naquele momento com aquela formação do pós-moderno e com o mesmo espírito crítico que foi uma das prerrogativas estéticas mais praticadas do tropicalismo, não teria sido tão rico de linguagem e de força como foi.<sup>146</sup>

Já Rogério Duprat, em entrevista recente, comentou sobre a união do grupo e a importância atribuída à sua participação, sob uma perspectiva bem mais humilde e coletivista:

... foi a união da fome com a vontade de comer. Estávamos todos a fim disso aí. Não é que eu fiquei dando aula para eles; ao contrário, eu que aprendi pra burro com os Mutantes, com o Gil, com o Caetano, com todo mundo, como fazer uma coisa, que pode ser ao mesmo tempo com uma certa correção, com uma correção que a gente já conhecia, de músicos, e fazer isso, de uma coisa popular e avançada, uma coisa na frente dos Beatles<sup>147</sup>.

---

<sup>146</sup> GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat ...* Op. Cit., p. 96.

<sup>147</sup> Apud *SenhorF* (revista eletrônica). Edição nº 52, Maio de 2005. [www.senhorf.com.br](http://www.senhorf.com.br) (Entrevista concedida a Fernando Rosa).



Como podemos perceber, o movimento tropicalista foi um momento de encontros – de troca e diálogo de conhecimento e tradições musicais – e não um estilo ou gênero musical específico. Apesar de podermos falar em música tropicalista – através de uma série de características perceptíveis entre as composições desse período de seus artistas – não há como encontrar uma concepção unificada, tendo em vista os diferentes “lugares de fala” e proposições dos artistas que integraram o movimento. Apesar de compreendermos que esse momento de encontro e – principalmente – de difusão dessas idéias ter ocorrido no 3º FIC (e nos meses subseqüentes) e ter tido por interlocutores Caetano e Gil (representando, no grupo tropicalista, o “lugar de fala” da MPB), não podemos nos esquecer de quão ampla foi a importância dos conhecimentos e concepções dos outros músicos envolvidos nesse processo, e cuja inserção musical nada tinha a ver com o que então se considerava MPB.

Essa “retomada da linha evolutiva” é um ponto de vista dos baianos frente ao momento vivido pela MPB, mas seus resultados são responsabilidade de toda uma série de atitudes tomadas por outros artistas, que não estavam necessariamente seguindo essa “linha”, mas desenvolvendo suas concepções artísticas através de seus próprios parâmetros e ideais. Os Mutantes (assim como os maestros da Música Nova) não foram meros executores de um plano pré-concebido, mas a materialização daquilo que os músicos da MPB buscavam. A colaboração entre todos foi o início de um processo de hibridação intenso que nos faria repensar as noções de música brasileira, sobretudo se tomamos como fundamento para pensar essa questão as reflexões de Canclini a respeito dos processos de hibridação, característicos da modernidade.<sup>148</sup>

---

<sup>148</sup> Pois, como ressalta Canclini, nesses casos, “... o objeto de estudo não é a hibridez, mas sim, [os] processos de hibridação. (...) Esses processos incessantes, variados, de hibridação, levam a relativizar a noção de identidade.” CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas* Op. cit.

## Panis et Circencis

Eu, você, João  
girando na vitrola sem parar  
E o mundo dissonante que nós dois,  
Tentamos inventar

*Saudosismo*  
(Caetano Veloso)

Tão logo gravaram *Domingo no Parque*, com Gil, os Mutantes já receberam o convite de Manuel Barenbein para gravarem seu primeiro álbum – convite que, depois do sucesso conseguido pelo grupo tropicalista no 3º Festival Internacional da Canção, se ampliou para contratos com a *Philips* para os próximos anos.<sup>149</sup> O sucesso musical – tanto de público quanto de crítica – estimulou o grupo tropicalista a realizar um “álbum-manifesto”, que contaria com músicas compostas por diversos os artistas vinculados ao tropicalismo, sintetizando e materializando suas idéias.

Mas quem seriam, afinal, esses artistas que participariam do álbum-manifesto? A dupla de baianos precisava de aliados frente a uma disputa que parecia ser contra tudo e contra todos no meio musical brasileiro, pois seu discurso, apesar de ser a favor de um “som universal” e de se apropriar de elementos díspares de outros gêneros musicais, não contava, no entanto, com o apoio e participação de artistas que já se consideravam vinculados a outras tradições musicais. Somaram-se ao grupo os letristas e poetas Capinam e Torquato Neto<sup>150</sup>, além de Nara Leão, Jorge Ben, Gal Costa e

---

<sup>149</sup> CALADO, Carlos. *A Divina comedia dos mutantes*. Op cit., cap. 8.

<sup>150</sup> José Carlos Capinam, baiano, publicitário, poeta e compositor (letras). Venceu o 3º FIC ao compor ao lado de Edu Lobo *Ponteio*. Fez diversas outras parcerias como este, além de diversos artistas do grupo tropicalista (como *Soy loco por ti América* e *Misere Nobis*, com Gilberto Gil), como Jards Macalé (*Ghotam City*) e Gal Costa. Nos anos subsequentes ao movimento, compôs ainda com Paulinho da Viola, Fagner, Moraes Moreira, Geraldo Azevedo e João Bosco. Publicou também o livro de poemas *Uma canção de amor às árvores desesperadas*, em 1996. Torquato Neto, piauiense, letrista, poeta e jornalista. Trabalhou nas redações do *Correio da manhã* e *O Sol*, onde assinou durante quase um ano a coluna *Música Popular*. Compôs diversas canções com o grupo tropicalista (como *Louvação*, e *Marginália 2* ao lado de Gilberto Gil e *Mamãe, coragem*, com Caetano Veloso). Entre 1971 e 1972, assinou a coluna *Geléia Geral* para o jornal Última Hora. Escreveu ainda para os jornais marginais *Flor do Mal* e *Presença*, tendo organizado com Waly Salomão a única

Tom Zé.<sup>151</sup> Mais uma vez percebemos que na realidade, o grupo reunido apresentava pouca coesão, se constituindo de certa forma mais uma reunião de *outsiders* – músicos incompreendidos dentro de suas tradições/gêneros musicais, e que possuíam concepções que iam de encontro aos padrões culturais – do que num grupo unido em torno de um “manifesto”<sup>152</sup>.

Figura 9



Jorge Bem, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rita Lee, Gal Costa, Sérgio Dias e Arnaldo Baptista (agachados)

---

edição da revista *Navilouca*, em 1974. Seu material inédito foi lançado postumamente no livro *Os Últimos dias de Paupéria*. Informações extraídas de <http://tropicália.uol.com.br>

<sup>151</sup> Como a maioria desses artistas era formada de baianos, eles logo foram chamados de “grupo baiano”, sendo que Caetano, Gil, Gal Costa e Maria Betânia se conheciam antes de se mudarem para São Paulo e já haviam se apresentado juntos. Apesar de Caetano ter tentado inserir sua irmã Betânia no grupo (como demonstrado em entrevistas e no livro *Verdade Tropical*), esta aparentemente nunca se sentiu muito a vontade em se considerar tropicalista.

<sup>152</sup> Jorge Bem nunca havia se adequado a um padrão musical, caminhando quase sozinho com aquilo que seria chamado de “samba-rock” e Nara Leão, que já havia se desvinculado da Bossa, não parecia mais estar interessada em produzir músicas de protesto panfletárias, apesar de ser, sem dúvida uma artista que produziu muitas canções de protesto. Para maiores informações, ver CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo, Companhia das letras, 1990 e CALADO, Carlos. *Tropicália...* Op. Cit.

O álbum viria a se chamar *Tropicália ou Panis et Circencis*,<sup>153</sup> título provocativo, que sugere não apenas a idéia de dúvida sobre o surgimento e nomeação do “movimento” tropicalista como acrescentaria ainda à idéia inicial do tropicalismo à expressão (e canção) *Panis et Circencis*<sup>154</sup>. Esse título – “pão e circo” soa como uma outra face da mesma moeda, uma crítica adicional às propostas da canção *Tropicália*<sup>155</sup>, uma provocação à noção de música *pop*, de música como consumo. É de certa forma uma posição política: o grupo poderia realizar seu “protesto” comportamental, desde que ele fosse passível de consumo e entretenimento para as massas que, por sua vez os consumiria como moda, mal compreendendo essas novas concepções. Não por acaso, *Panis et Circencis* – música composta em parceria de Caetano, Gil, Duprat e Os Mutantes<sup>156</sup> – abriria o primeiro álbum do grupo.

*Panis et Circencis*

Eu quis cantar  
uma 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

---

<sup>153</sup> *Tropicália ou Panis et Circencis*, (diversos autores) Philips, 1968.

<sup>154</sup> *Panis et Circencis* (Gilberto Gil/ Caetano Veloso), *Tropicália ou Panis et Circencis* Philips, 1968.

<sup>155</sup> *Tropicália*, (Caetano Veloso), *Tropicália*, Philips, 1968.

<sup>156</sup> Música originalmente creditada apenas a Caetano e Gil, autores da letra. Entretanto, partindo da perspectiva de que o resultado de uma música não deve ser creditada unicamente a seus letristas, e seguindo a própria proposição tropicalista de universalização/democratização das práticas musicais, os Mutantes, assim como Duprat, seriam compositores do fonograma final, por serem instrumentistas e arranjadores dessa (assim como de outras canções).

Mas as pessoas da sala de jantar  
São ocupadas em nascer e morrer

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

Mas as pessoas da sala de jantar  
Essas pessoas da sala de jantar  
Mas as pessoas da sala de jantar ...

A canção se inicia com o *sample* da chamada do *Repórter Esso*<sup>157</sup>, dando a impressão no ouvinte de que ele está escutando o rádio e receberá um plantão de notícias, um informativo de utilidade pública. Na seqüência, iniciam-se arranjos alegres, junto aos versos *Eu quis cantar/ minha cancao iluminada de sol*, invocando o tema da liberdade, que logo se contrapõem aos sombrios *Soltei os panos sobre os mastros no ar/ soltei os tigres e os leões nos quintais* fazendo referência à prática política de “levantar bandeiras” – ainda que sem dar ao tema um tratamento militante. Demonstra-se também o incomodo causado por essas posições no âmbito familiar – privado – bem como a crítica à alienação das pessoas em relação ao que se passa a seu redor, ressaltada com o refrão *Mas as pessoas na sala de jantar/ estão ocupadas em nascer e morrer*, cantados ao som de trumpetes, ressaltando a idéia de “anúnciação” de uma acontecimento.

De repente, a gravação parece falhar<sup>158</sup>, retorcendo o som como se o disco parasse por defeito, e 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 climax, uma “explosão”, que transforma completamente o clima da música, silenciando os instrumentos e compondo a sonoplastia dessas pessoas “à sala de jantar”: uma cena sonora pintada através de um

---

<sup>157</sup> Noticiário radiofônico (e posteriormente televisivo) informativo sobre notícias de cunho geral internacionais.

<sup>158</sup> Segundo Sérgio Dias “A grande curtição de Panis é a hora que a gente desliga a vitrola da tomada. A idéia era fazer o cara levantar ‘Ih, parou a vitrola’, levantar e ir ver, e quando fosse botar no lugar ela continua a tocar.” Apud OLIVEIRA, Xande. (direção). *Making off do LP de 1968*. Discoteca MTV, 2007.

*happening*, com barulhos de pratos e pessoas conversando à mesa, enquanto que, ao fundo, ouve-se o *Danubio Azul*<sup>159</sup>, até a entrada do som de um oscilador<sup>160</sup> que faz um glissando até o agudo infinito para terminar a música.

Esse tipo de efeito sonoro era algo completamente inusitado para as concepções musicais da época, uma passagem musical que leva a música a se transformar numa colagem eletroacústica, como numa trilha para cinema. Esse tipo de experimentalismo foi característica fundamental do primeiro álbum dos Mutantes, gravado no lendário mês de maio de 1968, enquanto ainda ocorriam muitos dos debates públicos acerca do tropicalismo.

O álbum – chamado simplesmente *Os Mutantes* – é repleto de parcerias, e a maior parte das letras foi composta por outros músicos ligados ao tropicalismo, como a canção *Minha Menina*, parceria de Jorge Ben e *Baby*, com Caetano Veloso. A característica mais evidente e importante é, sem dúvida, a busca por inovação através de uma grande quantidade de novas técnicas, estruturas e sonoridades incorporadas às canções, e nas inventivas instrumentalizações realizadas. Tratava-se de uma busca de identidade sonora através da oposição às estruturas e sonoridades existentes na música ocidental, explorando ao mesmo tempo o uso de atitudes *pop*.

---

<sup>159</sup> Valsa que pode ser entendida como símbolo da “burguesia”, da classe média. À época de seu desenvolvimento, era muito tocada em festividades, especialmente das classes mais abastadas, simbolizando ritos de passagem (festa de debutantes, casamento, formaturas, etc.). *Danúbio azul* era também referência aos comentários feitos pelos modernistas em crítica a certas “posturas burguesas”. Desse modo, a escolha dessa música ajudava a tecer a crítica presente na cena em questão.

<sup>160</sup> 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 a sintetização de som, podendo ser manipulado de diferentes formas.

### *Bat Macumba*

Bat macumba ê ê, bat macumba oba  
Bat macumba ê ê, bat macumba oba  
Bat macumba ê ê, bat macumba oba  
Bat macumba ê ê, bat macumba o  
Bat macumba ê ê, bat macumba  
Bat macumba ê ê, bat macum  
Bat macumba ê ê, bat ma  
Bat macumba ê ê, bat  
Bat macumba ê ê, ba  
Bat macumba ê ê  
Bat macumba ê  
Bat macumba  
Bat macum  
Bat ma  
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, bat ma  
Bat macumba ê ê, bat macum  
Bat macumba ê ê, bat macumba  
Bat macumba ê ê, bat macumba o  
Bat macumba ê ê, bat macumba oba  
Bat macumba ê ê, bat macumba oba  
Bat macumba ê ê, bat macumba oba

*Bat-macumba*,<sup>161</sup> por exemplo, parceria dos Mutantes com Gilberto Gil, possui estrutura “mântrica”, sem versos, refrões, ou mudanças de tema. Ela é composta apenas por uma parte que, se repetindo indefinidamente, produz um efeito hipnótico e dançante. Sua letra é um excelente exemplo da incorporação da poesia concreta: baseada em um tema *pop*, o personagem dos quadrinhos Batman, cujo nome, sem nenhuma explicação, é somado à palavra “macumba” – palavra especificamente brasileira – produz uma combinação que não sugere nenhuma ligação entre os dois temas, mas que explora o interessante efeito sonoro desenvolvido na composição. Da mesma forma, a estrutura da letra se aproxima da daquela própria às composições

---

<sup>161</sup> Cujas versão de *Os Mutantes* se encontra no álbum *Os Mutantes*, de 1968.

concretas, explorando a estética de sua escrita, como pudemos observar acima. Sobre essa música, Cláudio César Dias Baptista explica a importância das inovações eletrônicas que ali se inscrevem:

O som de batmacumba é todo especial e único, por causa do pedal que inventei e o Sérgio usou na guitarra. Esse pedal era composto de um motor de máquina de costura ligado ao eixo de um potenciômetro, cuja trava eliminei, o qual, ao ser rodado pelo motor, produzia algo que os efeitos eletrônicos teriam de ser requintadíssimos para imitarem, porque reproduzia a inércia do motor ao subir e cair de rotação, bem como continha um 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 automóvel com a guitarra “passando dentro”, até fazer a guitarra falar “enrolando a língua” na direção das voltas mais lentas do motor.<sup>162</sup>

A busca por sons inusitados e únicos, a exemplo do pedal mencionado por Cláudio César, preenche todas as faixas do disco, como podemos ouvir em *Ave Genghis Kan*, música que se inicia com sons de risadas num auditório e possui um *sample*<sup>163</sup> de voz fazendo um canto lírico. Incompreensível num primeiro momento, a voz é, na realidade, uma gravação do pai dos garotos, César Dias Baptista reproduzida de trás pra frente. Novamente, a estrutura da música é inusitada, com um *riff*<sup>164</sup> repetitivo que se modula em intervalos incomuns<sup>165</sup> durante a música. A música não possui qualquer estrutura comum à canção, como refrões, apenas alternando diversas passagens instrumentais ao verso, que é apenas a repetição do título da música.

Em *O relógio*, observa-se uma mudança brusca de clima, com praticamente todos os sons se alterando de uma só vez; ritmo, dinâmica, instrumentalização e textura, retornando depois da mesma forma brusca à estrutura inicial da música, sem qualquer passagem ou conexão consoante.

---

<sup>163</sup> Cláudio César Dias Baptista, apud [www.dopropriobolso.com.br](http://www.dopropriobolso.com.br)

<sup>164</sup> Frase musical repetida de forma a compor o tema principal de uma música.

<sup>165</sup> Modulação é o tipo de recurso musical que faz com que uma parte da música se repita tocada de forma igual, mas em outro tom. Nessa música, ocorrem várias modulações, incluindo uma em quinta diminuta, intervalo quase inexistente na música ocidental por ser, desde a idade média considerado “profano”: é o intervalo mais dissonante possível.



Esse tipo de experimentalismo só foi possível devido a diversas técnicas de gravação que possibilitaram a execução de instrumentalizações que seriam impossíveis de serem realizadas ao vivo, e que eram tocadas separadamente e “coladas”, editadas em estúdio.

Nos casos mencionados, foi necessário a utilização de *overdubs*<sup>166</sup>, que possibilitavam essas “colagens” sonoras (*samples* ou trechos de música), bem como a aplicação de *reverb*<sup>167</sup>, que dá diferentes texturas ao som, de forma a transformar instrumentos ou trechos inteiros das músicas, deixando-os com ambientações distintas. Uma síntese interessante dessas duas técnicas pode ser percebida na canção *Le Premier Bonheur Du Jour*, em que a voz de Rita Lee é gravada de forma a compor um verdadeiro coral, cantando em contraponto com ela própria. A música também possui um som profundo de *reverb*, dando uma ambiência “impossível” à gravação. Por fim, foram utilizados ainda sons de corda de piano tocados com uma moeda (ao invés de tocados com as teclas) e uma bomba de *flit*<sup>168</sup> como percussão, marcando o andamento da música.

O primeiro álbum dos Mutantes foi um disco em que se utilizou do estúdio de gravação como um “instrumento”, fazendo com que as técnicas de gravação condicionassem as práticas composicionais e o resultado final do fonograma<sup>169</sup>. Essa função – de produção musical – era realizada por Rogério Duprat, como produtor de estúdio:

Os Mutantes me davam subsídios para avançar no terreno das idéias. Minha função era coordenar o caos – e nem era um caos, porque eles sabiam exatamente o que queriam. Não fui eu quem ficou dando aulas para eles. Ao contrário, eu é que aprendi com

---

<sup>166</sup> O *overdub* é a técnica que permite com que diferentes sons possam ser adicionados a uma gravação sem que os músicos estejam tocando simultaneamente. Dessa forma, pode-se adicionar a uma música sons captados em outros ambientes – as colagens ou *samples* – bem como um mesmo músico pode tocar “consigo mesmo”, gravando inúmeras vezes os seus instrumentos.

<sup>167</sup> Efeito de estúdio em que se simula o eco produzido por um determinado ambiente, podendo fazer com que a gravação possa parecer estar sendo executada numa sala pequena ou em uma caverna – bem como em ambientes inexistentes, possíveis apenas em estúdio.

<sup>168</sup> Aparato muito utilizado décadas atrás para dedetização, e que borrifava líquidos através de um mecanismo semelhante ao de uma seringa.

<sup>169</sup> O que tornava quase impossível a execução ao vivo das músicas – ao menos como gravadas originalmente.

os Mutantes, o Gil, o Caetano: como fazer uma música que poderia ser popular e avançada, à frente dos Beatles.<sup>170</sup>

Ele era não apenas o responsável por compor os arranjos para orquestra da banda como também era um “concretizador de idéias”, numa intermediação entre as idéias e objetivos da banda e como eles seriam executados no estúdio com o técnico da gravação. O resultado dessa série de procedimentos certamente impressiona o ouvinte, acostumado a ouvir músicas que seguem as estruturas e harmonizações padrões da música “contemporânea”, coisa que, aliada também a diferentes sons e letras, gera uma característica *non-sense* à sonoridade do álbum.

Não foi à toa que *Os Mutantes* foi considerado um dos álbuns mais experimentais da história da música, segundo a revista britânica *Mojo*,<sup>171</sup> que destaca as várias idéias ali contidas e consideradas revolucionárias para a música *pop* contemporânea. Apesar disso, as avaliações dos integrantes da banda sobre o período demonstram a forma espontânea como esse som foi criado. Em entrevista a Emerson Gasperin, para a *Bizz*, no ano 2000, questionado sobre se o grupo tinha “consciência da profundidade do que estavam fazendo” e “do papel revolucionário” de tudo aquilo, assim Arnaldo Batista se posicionou:

O fato de a gente ser mais cosmopolita influenciou bastante. (...) Mas nunca pensamos que estávamos revolucionando totalmente. Eu sempre achava que faltava algo. E foi isso que fez a gente crescer musicalmente.

Também Rita Lee se posicionou sobre a questão:

Agimos sem qualquer consciência da revolução que posteriormente nos creditaram. Rock era o nosso estilo predileto

---

<sup>170</sup> Apud GASPERIN, Emerson. “Algo mais”. *Show Bizz*, edição N° 184, São Paulo, novembro de 2000.

<sup>171</sup> Publicada em 11 de fevereiro, 2005: “O grupo Os Mutantes teve seu primeiro álbum, “Os Mutantes”, de 1968, incluído em uma lista dos 50 discos mais experimentais de todos os tempos, feita na edição deste mês da conceituada revista musical britânica “Mojo”: Os Mutantes obtiveram a 12ª posição na lista dos “50 Most Out There Albums of All Time” (algo como os 50 discos mais experimentais de todos os tempos), ficando à frente de nomes como Beatles, Pink Floyd, Ennio Morricone e Frank Zappa.” Mário Pacheco, em [www.dopropriobolso.com.br](http://www.dopropriobolso.com.br)

e não nos sentíamos peixe fora d'água nesse panorama. Tentar compensar a defasagem tecnológica virou um dos motivos pelos quais os Mutantes sempre estiveram anos-luz a frente de seu tempo.<sup>172</sup>

Suas falas evidenciam a falta de preocupação com a defesa dos resultados de seu trabalho, o mesmo descompromisso já observado anteriormente em fala registrada de Gil. Os Mutantes não foram compreendidos – ou talvez não tenham tido a oportunidade de se fazerem compreendidos – dentro do debate frente à MPB com relação às novas perspectivas musicais por ele realizadas. Nas discussões realizadas em torno do tropicalismo enquanto parte da MPB, sua presença no grupo se caracterizou mais como a “banda de rock engraçada”, centrando nas características *non-sense* e cômica da banda, e deixando de lado suas habilidades criativas e técnicas que representariam a pesquisa estética – característica fundamental ligada ao modernismo<sup>173</sup> – como demonstrado acima.

Talvez por serem mais jovens, ou por estarem mais vinculados à tradição (rebelde) do rock, os Mutantes não estavam muito preocupados com as discussões em torno da tradição da música brasileira, como os demais participantes do movimento. Diferentemente do que percebemos nas falas de Caetano e Gil, que buscavam explicar e teorizar os elementos constitutivos de sua música, os Mutantes, ao contrário, faziam questão de confundir as informações a seu respeito, além de ridicularizar os repórteres que os entrevistavam. Um exemplo dessa postura, é uma “entrevista” realizada nos bastidores de um festival: ao ser perguntado o porquê de estar fantasiado de super-homem<sup>174</sup>, Sérgio respondeu sem hesitar “Porque nós estamos aqui reunidos para essa maravilhosa festa, porque nós estamos todos aqui reunidos para essa maravilhosa festa e porque nós estamos todos aqui reunidos para essa maravilhosa festa”; *non-sense* completado por Arnaldo, rindo, que concordava “plenamente” com as palavras do irmão. Em outra

---

<sup>172</sup> Arnaldo Baptista e Rita Lee apud GASPERIN, Emerson. “Algo mais”. *Show Bizz*, edição Nº 184, São Paulo, novembro de 2000.

<sup>173</sup> Como já mencionado na declaração de Mário de Andrade.

<sup>174</sup> Apud FONTENELLE, Paulo Henrique (diretor). *Loki...* Op. cit.

entrevista, já em 1969, quando perguntado se havia se encontrado com Gil e Caetano no exílio, Sérgio respondeu não ter podido encontrá-los, pois estavam viajando de jipe pela África<sup>175</sup>.

“É Rita quem corta as unhas do pé do amigo Arnaldo”<sup>176</sup>, declaravam à revista *Intervalo*, conhecida por expor a vida pessoal dos artistas. Na mesma matéria<sup>177</sup>, Arnaldo e Sérgio se apresentavam sob nomes fictícios (Kyer e Kry) sem nenhuma razão aparente. Para Rita Lee:

Os Mutantes era um grupo inteiramente anárquico. Tudo para nós era motivo de brincadeira e curtição. Fazíamos questão de não levar a sério a absolutamente nada. Os jornalistas odiavam a gente, por que eles iam nos entrevistar e começávamos a curtir com a cara deles, dizer absurdos, contradizer as declarações uns dos outros. Uma loucura. Mas se não fosse assim os Mutantes nunca teriam existido.<sup>178</sup>

Por vezes é difícil saber quais afirmações do grupo representavam fatos reais e quais seriam apenas mais uma chacota para com as perguntas – freqüentemente não muito inteligentes – dos repórteres ou apenas histórias inventadas para seu próprio divertimento. Disseminaram a história de que a primeira guitarra de seu irmão Cláudio César<sup>179</sup> havia sido feita de uma tampa de privada, sobre o qual o próprio comentou “Não é mito; sim, mentira, que merece a descarga de um vaso sanitário essa história de tampa de privada”.

A atitude cômica – e até mesmo absurda – do grupo dificultou a compreensão de suas criações<sup>180</sup>, incompreensão reforçada pela ausência do grupo nas discussões acerca do movimento e até mesmo nas próprias

---

<sup>175</sup> Idem.

<sup>176</sup> CALADO, Carlos. *A Divina comedia dos mutantes*. Op cit. p. 138.

<sup>177</sup> Apud “Eis os Mutantes”, *Intervalo*, nº 284, 1968.

A mesma brincadeira foi utilizada em várias entrevistas, como em “Na música jovem chegou a hora de ver Os Mutantes” *Folha de São Paulo*, 14 de novembro de 1966; e “O’Seis e suas canções do absurdo” *Folha de São Paulo*, 4 de fevereiro de 1966.

<sup>178</sup> Apud “Mutantes: uma escola de rock da pesada”, *Geração Pop* n °29 em setembro de 1975.

<sup>179</sup> Apud [www.dopropriobolso.com.br](http://www.dopropriobolso.com.br)

<sup>180</sup> Segundo Carlos Calado, biógrafo do grupo “A imprensa da época – a mídia toda da época – não soube realmente entender o valor musical dos Mutantes, o valor criativo da música dos Mutantes. Eles realmente se mantiveram só na superficialidade do fenômeno Mutantes.” Apud Mutantes – Especial. (programa produzido pela Rede Bandeirantes) disponível em [www.youtube.com](http://www.youtube.com)

estratégias utilizadas pelo empresário do grupo tropicalista, Guilherme Araújo, como denunciavam em entrevista à Realidade<sup>181</sup>:

(...) éramos sempre acompanhantes de Caetano, Gil, Gal Costa. Pensávamos então se não teria sido melhor ficar nas músicas estrangeiras, cantadas em inglês, ou então seguir o caminho aberto por *Domingo no Parque*, mas por conta própria.

A matéria em questão foi o único texto grande (contando também com trechos de entrevista) publicado ainda à época de existência do grupo, se tornando a principal fonte escrita sobre o grupo nos anos subseqüentes. A representação construída através da matéria ajudava a corroborar a idéia transmitida através dos festivais, de que os Mutantes eram (...) **exatamente como aparecem em outras aparições públicas**: alegres, descontraídos, otimistas, brincalhões. E não se surpreendem com os comentários sobre o modo como se comportam, as roupas que vestem, as músicas que cantam, os instrumentos que tocam, as composições que fazem.”<sup>182</sup>

A mesma matéria não deixava de apontar ainda que “Os Mutantes são **eles mesmos**: três jovens que buscavam um caminho diferente na música popular e acreditam tê-lo encontrado”, contribuindo para a idéia de que a sonoridade e as atitudes criativas do grupo eram genuinamente inovadoras – sem, no entanto, discuti-las, como nas entrevistas e textos de forte cunho acadêmico da qual participavam os demais integrantes do movimento.

---

<sup>181</sup><sup>181</sup> SOARES, Dirceu. “Os Mutantes são demais” Realidade. Editora Abril, junho de 1969. Devemos lembrar que a matéria em questão foi publicada posteriormente ao AI-5 e ao fim das discussões públicas em torno do tropicalismo.

<sup>182</sup> Idem. Grifo meu.

## É proibido proibir

Seja Marginal, seja herói

Hélio Oiticica

No segundo semestre de 1968, o grupo tropicalista se inscreveu no mesmo Festival que o havia consagrado no ano anterior, o Festival Internacional da Canção, na pretensão de dar continuidade às propostas musicais lançadas nos meses anteriores. Durante todo o ano, as repercussões criaram polêmicas em torno do movimento e geraram reações distintas. Por um lado, eles se sentiam mais a vontade para apresentarem suas idéias – após certa aceitação do público e da crítica – e por outro, seus opositores haviam endurecido ainda mais suas posições contra o tropicalismo, como ficaria evidente nos acontecimentos subseqüentes.

Dessa vez, Gil se apresentaria com os Beat Boys, concorrendo com a música *Questão de Ordem*, enquanto que os Mutantes concorrerem com duas canções, *É proibido proibir*, ao lado de Caetano Veloso e *Caminhante Noturno*, uma composição própria. Igualmente ao ano anterior, as tensões existentes em torno do festival eram muito grandes. As vaias se tornaram comuns no ambiente de festival, e praticamente todos os artistas estavam sofrendo com a reação adversa do público durante suas apresentações.<sup>183</sup> A situação não foi diferente com os tropicalistas, que, novamente concorreram com canções que possuíam conceitos complexos e polêmicos.

*Questão de Ordem*, além do som das “malditas” guitarras fazendo uma verdadeira algazarra, possuía um vocal que variava entre a fala debochada e os gritos esganiçados, repleta de sons onomatopéicos. Sua letra satirizava a seriedade do engajamento político presente nos movimentos da época: *Se eu ficar em casa/ fico preparando/ palavras de ordem/ para os companheiros/ que esperam nas ruas/ pelo mundo inteiro/ em nome do amor.*

---

<sup>183</sup> Um dos episódios mais famosos foi aquele em que Sérgio Ricardo, ao não conseguir apresentar sua composição *Beto bom de bola* devido às vaias, quebrou seu violão, atirando-o à platéia e chamando-os de “animais”. CALADO, Carlos. *Tropicália...* Op cit. p. 145.

Tal provocação não desagradou apenas ao público, mas também ao júri, que a desclassificou.

Na seqüência, Caetano se apresentou com os Mutantes, mais uma vez presentes em outro clímax do movimento (como em seu surgimento, no ano anterior), no centro das atenções e das vaias com *É proibido proibir*. A música se inicia com uma série de arranjos confusos e atonais, gerando uma sensação de expectativa e tensão: os instrumentos produzem apenas ruídos e pequenas massas de som antes de a canção atingir lentamente seu ritmo, que cresce com os ruídos de guitarra *fuzz*<sup>184</sup> até desembocar no refrão exaltado que a nomeia, apropriado das pichações feitas em Paris durante as manifestações do mês de maio. O meio da música é adensado por mais ruídos de guitarra, ruídos percussivos e gemidos, enquanto Caetano declama um trecho da poesia de Fernando Pessoa.<sup>185</sup> A apresentação ao vivo se completava ainda com a presença de Johnny Dandurand<sup>186</sup>, que entrava no palco aos berros, antes da música terminar num caos sonoro.

A complexidade e agressividade estética da música não agradaram ao público – que já havia vaiado Gil com *Questão de Ordem* – e durante a apresentação, as vaias explodiram antes do meio da música, dificultando a audição de qualquer coisa que fosse, e tornando a apresentação um caos completo, com objetos atirados pela platéia. Os Mutantes permaneceram tocando a música, de costas para a platéia – gesto que pode ser interpretado como uma recusa, um deboche à manifestação do público – enquanto Caetano proferiu um discurso indignado, ao ser “proibido” de apresentar sua música, logo após o refrão:

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder?  
Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo

---

<sup>184</sup> Tipo de distorção de guitarra extremamente ruidoso, preferido dentre os utilizados por Sérgio Dias e característico de seu som no período em que tocava com os Mutantes, tendo se tornado um símbolo de seu estilo, comumente utilizado junto com o pedal de *wah-wah* e a alavanca da guitarra, gerando uma série de sons ruidosos e estridentes, muito expressivos. Esse estilo pode ser percebido em outras músicas dos Mutantes.

<sup>185</sup> A Terceira parte (O Encoberto) do poema *Mensagem*: Cai no areal e na hora adversa / Que Deus concede aos seus/ Para o intervalo em que esteja a alma imersa /Em sonhos que são Deus. /Que importa o areal e a morte e a desventura/ Se com Deus me guardei?! É o que eu me sonhei que eterno dura /É Esse que regressarei.

<sup>186</sup> Hippie amigo do grupo, parceiro em composições como *Dia 36*.

de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado! São a mesma juventude que vai sempre, sempre matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. Hoje não tem Fernando Pessoa. Eu hoje vim dizer aqui, que quem teve coragem de assumir a estrutura de festival não com o medo que o senhor Chico de Assis pediu, mas com a coragem, quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu. Não foi ninguém, foi Gilberto Gil e fui eu! [Gil entra no palco] Vocês estão por fora! Vocês não dão pra entender. Mas que juventude é essa? Que juventude é essa? [Os Mutantes começam a berrar nos microfones] Vocês jamais conterão ninguém. Vocês são iguais sabe a quem? São iguais sabem a quem? Tem som no microfone? Vocês são iguais sabe a quem? Aqueles que foram na *Roda Viva* e espancaram os atores! Vocês não diferem em nada deles, vocês não diferem em nada. E por falar nisso, viva Cacilda Becker! Viva Cacilda Becker! Eu tinha me comprometido a dar esse viva aqui, não tem nada a ver com vocês. O problema é o seguinte: vocês estão querendo policiar a música brasileira. (...) Mas eu e Gil já abrimos o caminho. O que é que vocês querem? Eu vim aqui para acabar com isso! Eu quero dizer ao júri: me desclassifique. Eu não tenho nada a ver com isso. Nada a ver com isso. Gilberto Gil. Gilberto Gil está comigo, para acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Acabar com tudo isso de uma vez. Nós entramos no festival para isso. Não é Gil? Não fingimos. Não fingimos aqui que desconhecemos o que seja festival, não. Ninguém nunca me ouviu falar assim. Entendeu? Eu só queria dizer isso baby, sabe como é? Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês forem... Se vocês forem em política como somos em estética, estamos feitos! Me desclassifiquem junto com o Gil! Junto com ele, tá entendendo? (...) <sup>187</sup>

Os Mutantes voltaram então ao tema da canção, incorporando o discurso de Caetano como parte da música – no lugar do poema de Pessoa – tornando o discurso um *happening*. Não há como sabermos se esse *happening* havia sido – ao menos em parte – planejado<sup>188</sup>, ainda que os participantes não soubessem exatamente o que iria acontecer. Contudo, esse aspecto não se impõe como um problema<sup>189</sup>; o discurso incorporado à música

---

<sup>187</sup> COHN, Sérgio, COELHO, Frederico. *Tropicália*. (série Encontros) São Paulo, Azougue Editorial, p. 158.

<sup>188</sup> Pois afinal, a canção estava sendo apresentada pela segunda vez.

<sup>189</sup> Segundo Cohen, “No *happening*, o limite entre o ficcional e o real é muito tênue e nesse sentido a convenção que sustenta a representação é constantemente rompida. Esta ruptura se dá de várias formas, como pelas situações de imprevisto que caracterizam os *happenings* – o público não sabendo o que vai acontecer – e nesse sentido entrando em “situações de



passou a carregar uma outra série de significados que sintetizavam em grande parte as tensões existentes na política e na música brasileira.

Sua fala é exaltada e tensa, como a música. Tendo consciência de que o protesto do público vinha primordialmente da ala “engajada”, Caetano dispara: *É essa a juventude que quer tomar o poder?*(...) *Vocês não estão entendendo nada*, referindo-se à falta de compreensão desse público frente a uma discussão estética complexa e que, como veremos mais adiante, não se resumia a uma proposta estética apenas, mas a uma posição “engajada” frente à realidade que transcende a politização da canção meramente através de sua letra. Ele traça ainda um paralelo das atitudes da *linha dura* “engajada” com os militares, ambos agindo de forma fanática e ufanista, ainda que em campos opostos de concepção político-ideológica.

É interessante perceber como Caetano coloca apenas a presença dele e de Gil como responsáveis pelas realizações do tropicalismo, ignorando em seu discurso a presença dos Mutantes, que tocavam ao seu lado no palco. Ainda que possamos entender essa atitude como nervosismo frente ao momento no palco, é, no entanto, um silêncio significativo frente ao que vimos demonstrando ao longo do trabalho no que se refere ao lugar de cada uma das personagens integrantes do movimento que passou à história sob a denominação de tropicália. Como em muitas outras vezes, os Mutantes aparecem no discurso<sup>190</sup> de Caetano como atores secundários no cenário do movimento tropicalista.

---

vida”, em que pode ser instado a participar a qualquer instante.” COHEN, Renato. *Performance como linguagem...* Op. cit. p. 133.

<sup>190</sup> Percebemos então que a “presença” dos Mutantes em torno do tropicalismo é construída através da ausência de voz ativa na construção dos discursos referentes ao movimento, como já pudemos perceber. Essa estratégia servia como elemento aglutinador das representações construídas sobre o movimento, dando-lhe uma identidade relativamente coesa frente a grande heterogeneidade de formulações possíveis entre tantos artistas presentes. Sobre essa construção, Orlandi esclarece que “O sujeito tem um espaço possível de singularidade nos desvãos que constituem os limites contraditórios das formações discursivas diferentes. Aí trabalham processos de identificação do sujeito que não estão fechados na sua “inscrição em uma formação discursiva determinada”, mas justamente nos deslocamentos possíveis – trabalhados no e pelo silêncio (...). É no silêncio que as diferentes vozes do sujeito se entretecem em uníssono. Ele é o amálgama das posições heterogêneas” Desse modo, percebemos o deslocamento construído por Caetano, identificando a ele e Gil como líderes, liderança essa construída através do silêncio em torno de quaisquer vozes dissonantes dentro do grupo tropicalista. ORLANDI, Eni Puccineli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas, SP, Editora da UNICAMP, 2002, p. 92.

Havia desde o princípio a intenção de causar estranhamento e polêmica, ainda que os tropicalistas não soubessem onde poderiam chegar com suas atitudes. Suas performances no festival evidenciavam a postura de colocar o artista e o público em “situações de vida”, de deslocar o sentido de suas atitudes no palco para além da barreira criada por este, em uma atitude crítica. Essa postura foi mais tarde explicada por Duprat, mais acostumado a essa concepção performática da música:

O que importa hoje, na música, é o que acontece quando ela é executada. Não queremos mais a tal da arte. Hoje ela deixou de ser um objeto do artista e passou a ser um resultado coletivo. Todo mundo cria. O que importa é o acontecimento. Assim, no *single* de *É proibido proibir*, acho que o lado mais importante do disco é aquele gravado ao vivo, com as vaias do público e o discurso do Caetano. (...) Por isso, a música *Questão de Ordem*, desclassificada do festival, em São Paulo, era propositalmente anti-musical. O que interessava era o acontecimento. E, se não quiserem chamar isso de música, então chamem a polícia...<sup>191</sup>

Dentro dessa perspectiva, não caberia mais ao artista ser simplesmente aquele que materializa a arte, mas ser também um proponente de práticas. O artista seria então alguém que desenvolve estruturas abertas e transformáveis através da participação, sugerindo coisas gerais, propostas em aberto, situações a serem vividas e experimentadas – tomando a experimentação como condição necessária à transformação, à modificação do público participante da obra, que, ao invés de espectador, se tornaria um inter-ator<sup>192</sup>.

Nesse caso, a ausência de ideologia política clara nas canções tropicalistas não se configuraria como alienação, mas se tornaria parte desse processo quase anárquico, que propõe modificar estruturas, eliminando padrões estéticos e ideológicos. Seu discurso contém a crítica a esses padrões de comportamento ideológico, ao afirmar: “Se vocês forem em política como são em estética, estamos feitos!”

---

<sup>191</sup> SOARES, Dirceu. “Os Mutantes são demais” Realidade. Editora Abril, junho de 1969.

<sup>192</sup> Para maiores informações sobre o conceito de inter-ator, ver MURRAY, Janet. *Hamlet no holodeck: O futuro da narrativa no ciberespaço*. São Paulo: UNESP, 2003.

As canções tropicalistas tinham (assim como as obras dos artistas de outras áreas do movimento) por objetivo partilhar essa nova concepção plural e interativa da realidade. Como o próprio Caetano afirmou: “O tropicalismo ou, as canções tropicalistas produziram a explicitação da função crítica da canção”.<sup>193</sup> Suas reflexões convidavam o ouvinte a modificarem suas próprias atitudes, como bem sintetiza Favaretto<sup>194</sup>:

As canções [tropicalistas] exploram o conflito entre o que é designado e o que é significado, instalando o ouvinte numa tensão de tal modo incômoda, inquietante, que exige dele uma transformação dos modos habituais de ouvir, de entender, de interpretar. Assim fazendo, as canções conseguem desmobilizar as significações consagradas, veiculadas pela arte e pela cultura que circulava. Assim, a Tropicália foi a similitude desmistificadora.

A canção tropicalista – tão mal compreendida à época – nos exige, como mencionou Caetano, a compreensão do que vem a ser a canção crítica, afim de possibilitar uma análise adequada à compreensão de diversos aspectos já mencionados nesse trabalho. Para Naves<sup>195</sup>:

A canção tropicalista é crítica por excelência, exercitando essa tarefa não apenas através da junção entre música e letra, como também recorrendo aos arranjos, às capas dos discos, e às performances. O elemento crítico da bossa-nova atém-se no geral, às estruturas musicais.

Ainda que o termo *canção crítica* tenha sido usado diversas vezes<sup>196</sup>, não acredito ser possível enquadrá-lo em apenas uma concepção teórica, tamanha quantidade de informações que poderiam ser vinculadas a análise de um objeto sonoro, de forma que, entendo por canção crítica<sup>197</sup>, uma canção em que o artista pretende estabelecer um elo de comunicação

---

<sup>193</sup> Apud FAVARETTO, Celso. “Tropicália: política e cultura” In DUARTE, P.S. e NAVES, S. C. (orgs.) *Do samba canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003, p. 243.

<sup>194</sup> Idem.

<sup>195</sup> NAVES, Santuza Cambraia. “A canção crítica”. In DUARTE, P.S. e NAVES, S. C. (orgs.) *Do samba canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003, p. 257.

<sup>196</sup> Como por Campos, Veloso, Naves e Favaretto.

<sup>197</sup> Para maiores informações, ver NAVES, Santuza Cambraia. “A canção... Op. Cit. onde a autora discute a noção de canção crítica.

metafórico com o ouvinte, onde as compreensões da mensagem precisam ser entendidas não apenas através da percepção de aspectos textuais (letra), mas também de uma relação dinâmica, orgânica, estabelecida entre esses aspectos e outros conteúdos transmitidos pelo artista, como o sonoro (tanto através dos parâmetros musicais básicos – harmonia, melodia e ritmo – quanto através da concepção de estruturas, arranjos, timbres e efeitos), ou performático (gestual e comportamental). Essas relações gerariam novos sentidos à obra além dos explícitos em uma análise estática (de apenas um desses elementos, como freqüentemente se faz com o parâmetro poético – letra), gerando outros possíveis sentidos e interpretações à canção original. A configuração nas quais essas informações se relacionam é fundamental na formação deste “segundo texto” metafórico, como pudemos observar em algumas das músicas já apresentadas.

Figura 10



Caetano, Gil e os Mutantes durante apresentação de *É proibido proibir*.

Apesar de *Domingo no parque* ou *É proibido proibir* apresentarem características inovadoras frente as preocupações estéticas discutidas por seus autores, sua intervenção não teria o mesmo sentido sem o acréscimo, por exemplo, da hibridação timbrística dos instrumentos eletrificados do rock ao violão, símbolo da MPB e a percussão regionalista (no primeiro caso)

ou do atonalismo orquestral aliado ao caos sonoro e as mensagens libertárias e panfletárias (no caso da segunda canção).

A própria presença dos Mutantes (assim como de seus instrumentos, suas fantasias e sua atitude rebelde) é por si só 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. Essa tradição musical – MPB – buscava de certa forma uma reafirmação das supostas raízes nacionais “puras” ao invés de realizarem um projeto de cultura que incorporasse as diversas – e paradoxais – faces da realidade brasileira, que fragmentavam a concepção de uma identidade nacional unificada, justamente em um momento de tensões políticas em que o nacionalismo (e a identidade nacional) – seja ele voltado para qualquer orientação política que fosse – fazia parte da agenda em qualquer campo de discussão dentro da inteligência brasileira. A presença desses elementos estéticos era um elemento desagregador das construções de identidade nacional polarizadoras representadas através da música naquele momento histórico.

Os tropicalistas propunham, em suma, uma intervenção cultural e comportamental da sociedade perceptível através de uma modificação estética.

## A fantasia dos festivais

Ninguém entende a gente e isso é ótimo!

(Arnaldo Baptista)

Após essa apresentação, Caetano se retirou do festival, e uma das vagas na final foi concedida aos Mutantes, que haviam se colocado bem, mas não haviam chegado a se classificar para a final. No dia de sua apresentação, alguns artistas participantes do festival organizaram um abaixo-assinado contra sua classificação “arbitrária”<sup>198</sup> (argumentando também que estavam se utilizando de estrangeirismos num festival de musica brasileira). Segundo Arnaldo Baptista: <sup>199</sup>

Lá chegando, vejam vocês, fomos recebidos com um baixo-assinado dos músicos e críticos, pedindo nossa desclassificação porque usávamos guitarras elétricas e não fazíamos MPB! Ah sim, as quatro primeiras assinaturas eu me lembro bem. Eram de Geraldo Vandré, Danilo Caymmi, Edu Lobo e Sérgio Cabral.

Tal posicionamento da ala radical da MPB não era novidade. Pouco antes do 3º FIC, no ano anterior, já havia sido organizada uma passeata contra esses estrangeirismos na música brasileira (mais especificamente contra o rock iê-iê-iê), episódio conhecido como “passeata contra as guitarras elétricas”<sup>200</sup>.

Os Mutantes, concorrendo com uma música própria, sem a presença de membros da MPB como intérpretes, perdiam então seu respaldo perante a tradição de música brasileira, por serem considerados por esses músicos um grupo de iê-iê-iê – logo, “estrangeiros”. O júri não os desclassificou, e sua

---

<sup>198</sup> CALADO, Carlos. *A Divina comedia dos mutantes*. Op cit. p. 139

<sup>199</sup> Apud dopropriobolso.com.

<sup>200</sup> CALADO, Carlos. *A Divina comedia dos mutantes*. Op cit. p. 96.

apresentação foi ovacionada na final no Rio de Janeiro.<sup>201</sup> Em entrevista a *Veja*, após o festival, Arnaldo se defendia, numa fala que relacionava bem as características sincréticas da cultura brasileira:

Nossa música não é menos brasileira por gostarmos do que se faz nos Estados Unidos, na Inglaterra. Afinal, o samba é africano, o futebol é inglês e o violão veio de Portugal, como veio também a viola das canções caipiras, dos violeiros e dos repentistas do nordeste.<sup>202</sup>

Seu posicionamento “universalista” – ausente de barreiras políticas em sua apreciação da cultura – ficaria marcado como “antinacionalista” por muitos anos, como podemos perceber na entrevista de Emerson Gasperin, que, no ano 2000, ainda se prendia a esses questionamentos: “Como, detestando MPB, deu-se a mistura que teve forte presença de sonoridades nacionais?”<sup>203</sup>, respondida por dois dos Mutantes:

Rita Lee: Havia esse rótulo de “antinacionalistas”, mas era puramente por sermos do contra. Nem sabíamos direito contra o quê (risos). Era nossa maneira de esnobar quem nos esnobava, ou seja, a MPB, a Jovem Guarda...

Sérgio Dias: Para começar, a MPB que a gente odiava – e continua odiando – era qualquer música popular brasileira burra. Mas, naquela época, éramos fãs de Demônios da Garoa, de sertanejo... Por exemplo, “2001” não é uma citação, aquilo fazia parte da nossa bagagem.

A canção apresentada no festival – *Caminhante Noturno* – exemplifica bem o desenvolvimento do som dos Mutantes em relação às suas participações no meio musical com que estavam em diálogo – não apenas o tropicalismo, mas os festivais e a concorrência com os demais artistas participantes – após a divulgação do tropicalismo e o lançamento de seu primeiro álbum.

---

<sup>201</sup>Segundo a matéria no *Jornal da Tarde* apud CALADO, Carlos. *A Divina Comédia...* Op. cit. p. 138. O Festival rendeu também outro troféu de melhor arranjador para Rogério Duprat.

<sup>202</sup> Apud “A música dos Mutantes no Festival” *Veja*, 2 de outubro 1968.

<sup>203</sup> GASPERIN, Émerson. “Os Mutantes são demais” In *Historia do rock brasileiro: anos 50 e 60*: São Paulo, 2004, p. 68.

Sua letra é cinematográfica (incluindo até os versos *Luzes, câmera!*) narrando uma história de forma não linear (retratando cenas) com versos evocando imagens soltas, ao mesmo tempo em que muda constantemente de compasso e andamento. A expressividade, ressaltada principalmente pelos arranjos orquestrais, alterna momentos de expectativa – *No chão de asfalto/ ecos, um sapato* – a momentos cômicos, onde o andamento se desmancha em um compasso 3/4, de valsa, como uma dança triste, cantada em um coro ébrio – *Foge do amor/ que a noite lhe deu sem cobrar* –, chegando ainda a momentos épicos e explosivos, como em sua introdução e no refrão *Vai caminhante/ antes do dia nascer*. São utilizados diversos efeitos nos vocais, tanto os onomatopéicos – produzidos pela boca – quanto ecos (quando a própria palavra “eco” é pronunciada) e distorções – *Fúria de ter nas suas mãos dedos finos de alguém*. A canção embala um solo de guitarra para de repente fazer uma pausa; momento de silêncio que serve de ponte para outra explosão do refrão. Por fim, a gravação de estúdio incorpora o *sample* do discurso de Caetano Veloso em *É Proibido Proibir*<sup>204</sup>, e que foi tocado ao vivo no FIC utilizando-se um aparelho de som portátil, já em preparação às vaias que o grupo esperava receber com a sua apresentação.

#### *Caminhante Noturno*

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

Vai caminhante  
Antes do dia nascer  
Vai caminhante  
Antes da noite morrer

Luzes, câmera!  
Canção que horas são?  
Sombra na esquina  
Alguém, Maria...

---

<sup>204</sup> Onde pode-se ouvir, no disco, a platéia gritando “Bicha, bicha!” ao mesmo tempo em que aparece a frase “Perigo! Rota de colisão”



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

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

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

É de sua apresentação a foto que serve de capa para o segundo disco do grupo, denominado apenas *mutantes*<sup>205</sup>, escrito sem letra maiúscula. A repetição do nome do grupo não poderia ser mais oportuna: as músicas do disco – quase todas apresentadas em festivais – são, em sua maioria, repletas de hibridações e estruturas complexas. Músicas compostas para apresentações em festivais, freqüentemente longas, cheias de passagens instrumentais e mudanças de tema, andamento e compasso, se utilizando do máximo possível de elementos na intenção de sintetizar uma grande quantidade de informações sonoras numa mesma canção.

A foto – que mostra Rita vestida de noiva ao lado de seus “pretendentes” – é símbolo de uma inovação criada pelos tropicalistas e intensamente explorada pelos Mutantes: o uso de fantasias durante suas apresentações nos festivais. Como os festivais eram levados muito a sério por seus participantes, estes se apresentavam sempre em trajes sociais, provavelmente na intenção de parecer elegantes e respeitáveis perante o público e o júri. No 3º FIC, em 1967, os tropicalistas – ainda tímidos – se apresentaram com roupas relativamente comuns e sóbrias, com os Mutantes representando apenas sua postura jovem, de tênis e camisetas coloridas. Rita Lee se utilizou apenas de maquiagem, pintando um pequeno coração na bochecha, imitado por diversas adolescentes na época.<sup>206</sup>

---

<sup>205</sup> Mutantes, (Os mutantes), Polydor, 1968. Foto presente na capa desse trabalho.

<sup>206</sup> Como registrou à época a Revista *Intervalo*, em sua edição nº 255, de 1967

Muito embora Caetano e Gil tenham se apresentado com roupas bastante incomuns em 1968 – como a toga colorida de Gil e a roupa de plástico utilizada por Caetano e os Mutantes em *É proibido proibir* – suas vestimentas não eram tão absurdas e debochadas para com as convenções quanto as que seriam utilizadas por Arnaldo, Sérgio e Rita – principal responsável pela escolha desse caráter performático como marca do grupo. As fantasias espalhafatosas já haviam sido utilizadas durante a apresentação de *Mágica*<sup>207</sup> no Festival Nacional de Música Brasileira, organizado pela TV Excelsior pouco antes do FIC<sup>208</sup>, onde apareceram timidamente vestidos com chapéus, paletós e gravadas incomuns. No entanto, o exagero se deu mesmo após o incidente de *É proibido proibir*.

O vestido de noiva utilizado por Rita foi bastante polêmico<sup>209</sup>, uma provocação não apenas ao padrão comportamental relacionado à formalidade exigida dos músicos num contexto competitivo e inserido num espaço de discussão da cultura, mas também – sendo este um possível significado talvez impensado naquele momento – em referência à cerimônia do matrimônio e à monogamia, caracterizando-o como um *happening*. Para Rita:

Uma apresentação é um todo. Como fazemos música que quebra os padrões tradicionais, nossa roupa também terá que representar uma ruptura. Em nós isso cola. Se acham que não, imaginem o Arnaldo Rayol entrando no palco vestido de toureiro, ou a Ângela Maria vestida de noiva.<sup>210</sup>

Para *Dom Quixote*, apresentada no 4º Festival da MPB (organizado pela TV Record), Rita vestiu-se de Dulcinéia, enquanto Arnaldo usou uma armadura medieval e Sérgio fantasiou-se de chacrinha<sup>211</sup>, com roupas

---

<sup>207</sup> CALADO, Carlos. *A Divina comedia dos mutantes...* Op cit. p. 124.

<sup>208</sup> Idem.

<sup>209</sup> Como podemos perceber através do *lite* da matéria “Um Festival de protestos”, publicada na revista *Veja*, de 4 de setembro de 1968, sobre o 4º FIC: “Depois que os compositores partiram para a cenografia, quem começa a protestar é o público”

<sup>210</sup> “Existe algo de concreto nos baianos” *Veja*, Ed. Abril, 13 de novembro de 1968.

<sup>211</sup> Apresentador de TV que já se dizia “tropicalista há muitos anos”. Mais informações em CALADO, Carlos. *A Divina comedia dos mutantes...* Op cit., p. 139 e matéria “O sol ainda brilha?: O décimo aniversário do movimento tropicalista e as sombras que ameaçam cair sobre seus criadores” *Veja*, 23 de novembro de 1977.

emprestadas pelo próprio.<sup>212</sup> Já para *Dois Mil e Um* – inscrita no mesmo festival em parceria com Tom Zé<sup>213</sup> – eles foram mais longe: sua performance visava atrapalhar a própria transmissão televisiva do evento. Ao serem aconselhados a não se utilizarem de vestimentas brancas (que atrapalhavam a transmissão, ainda em preto e branco), os garotos não tiveram dúvida: não apenas se vestiram como também se maquiaram completamente de branco, se tornando “fantasmas” na transmissão, como podemos ver na foto abaixo.

Figura 11



Rita, Arnaldo e Sérgio atrapalhando a transmissão televisiva durante o 4º Festival da MPB

Essa performance cômica não se repetiu durante a final, embora eles ainda tenham utilizado fantasias “caipiras” e roupas de plástico (bem como o *theremin*, visível nas duas fotos) em referência à letra da canção, que tratava da fusão de elementos arcaicos e modernos.

---

<sup>212</sup> CALADO, Carlos. *A Divina comedia dos mutantes...* Op cit. p. 148-149.

<sup>213</sup> Na verdade, Rita terminou uma letra de Tom Zé chamada “astronauta libertado”, e o cantor só conheceu o resultado quando a música já estava pronta. CALADO, Carlos. *A Divina comedia dos mutantes...* Op cit., p. 147. Segundo o próprio Tom Zé “É a música mais tabarôa (feminino de mulher do campo) do mundo e a Rita dos Mutantes fez para ela uma música caipira porque teve espírito crítico” apud “Existe algo de concreto nos baianos” *Veja*, Ed. Abril, 13 de novembro de 1968.

As reportagens da época não pouparam críticas às performances utilizadas pelo grupo (e outros artistas), que começaram também a incorporar esses elementos cênicos às suas apresentações.<sup>214</sup> O *Jornal da Tarde*<sup>215</sup> indagava: “Música? Foi um festival de fantasias”, enquanto Guilherme de Araújo, em declaração a *Veja* comemorava “Conseguimos acabar com a seriedade dos Festivais”<sup>216</sup>.

Figura 12



Os Mutantes tocando *Dois Mil e Um* vestindo roupas “espaciais” (de plástico), ao lado da “dupla caipira” composta por Liminha e Gilberto Gil

A postura debochada dos Mutantes era uma crítica corrosiva à própria estrutura dos Festivais, re-significando sua participação nesses eventos, considerados mais importantes pela divulgação proporcionada do que pela possibilidade da vitória, como ficaria evidenciado na letra de

---

<sup>214</sup> “Como a música *Capoeira*, de Evaldo Gouveia e Jair Amorin [que] trouxe a São Paulo um verdadeiro grupo de capoeiristas baianos. Também *Lapinha*, de Baden Powell e Paulo César Pinheiro (...) apresentou-se com um grupo completo de sambistas (...)” apud “Um Festival de Protestos”. *Veja*. 4 de setembro de 1968.

<sup>215</sup> Apud CALADO, Carlos. *A Divina comedia dos mutantes...* Op cit. p. 149.

<sup>216</sup> Apud “Um Festival ligado na tomada” *Veja*, 20 de novembro de 1968.

*Mande um abraço pra velha*<sup>217</sup>, última participação do grupo em festivais, no ano de 1972, e que salientava: *Já faz tempo pacas que eu não vinha aqui cantar no festival /Eu não vou ganhar, quem sabe até eu vou perder ou empatar /Nós não estamos nem aí /Nós queremos é criar. (...) Imagine um Festival sem caretas e ao sol.* Essa crítica pode ser percebida na já citada *Dom Quixote*, que nem sequer chegou às finais do 4º Festival da MPB.

*Dom Quixote* se inicia com uma colagem orquestral retirada do filme *Ben Hur*<sup>218</sup>, invocando um clima de grandiosidade épica, que segundos depois se desmancha num arranjo leve e pontual, acentuando a pronúncia das palavras com o som de flautas, cordas e pratos. A letra é um verdadeiro trava-língua concretista (sendo inclusive repetido mais rápido um pouco adiante, como na brincadeira infantil), cheia de aliteraões com os fonemas produzidos através das pronúncias das letras “s”, “x” e “c”. Esse primeiro verso logo é cortado por um andamento marcado de rock – *Vem devagar/ dia de chegar* – que já no próximo verso se alterna novamente para outro andamento emendado com um *sample* de palmas. Os arranjos de Duprat se complementam então com o *sample* da introdução, reafirmando o caráter épico durante a longa passagem instrumental no meio da música, marcada pelas guitarras características de Sérgio Dias e diversas viradas de bateria.

#### *Dom Quixote*

A vida é o moinho  
É o sonho é o caminho  
É do Sancho, o Quixote  
Chupando chiclete  
O Sancho tem chance  
E a chance é o chicote  
É o vento e a morte  
Mascando o Quixote  
Chicote no Sancho  
Moinho sem vinho  
Não corra me puxe  
Meu vinho meu Crush  
Que triste caminho

---

<sup>217</sup> Mande um abraço pra velha (Os Mutantes), *compacto*, 1972.

<sup>218</sup> Como afirma Sérgio Dias em TATINI, Giuliana. “Astronauta libertado”. *Trip*, edição n°116, São Paulo, 2005, contrariando a afirmação de Carlos Calado de que seria retirada da ópera *Aida*, de Verdi em CALADO, Carlos. *A Divina comedia dos mutantes...* Op cit. p. 156.

Sem Sancho ou Quixote  
Sua chance em chicote  
Sua vida na morte

Vem devagar  
Dia há de chegar  
E a vida há de parar  
Para Sancho descer  
E os jornais todos a anunciar  
Dulcinéia que vai se casar

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

O conteúdo da letra mistura elementos temáticos do clássico personagem de Cervantes com idéias e objetos contemporâneos típicos da cultura jovem – numa postura *pop* – como o chiclete, o refrigerante Crush e a TV, brincando com as palavras em sentido altamente imaginativo, de livre associação de idéias através de sua sonoridade – *É do Sancho, o Quixote/ Chupando chiclete (...) Meu vinho meu Crush (...) E os jornais todos a anunciar/ Dulcinéia que vai se casar /Dom Quixote cantar na TV*. Apesar de possuir pouca relação com a narrativa original, a letra incorpora, contudo, a personalidade sonhadora do personagem título do livro ao eu-lírico da canção – evidenciada pela relação com a última passagem instrumental, junto aos versos *Vai cantar na TV/ vai cantar, vai subir* que, após toda a grandiosidade orquestral da música, emenda-se com o barulho de uma buzina de brinquedo, seguida de frases soltas – *Palmas para Dom Quixote que ele merece!* –, e o som de gargalhadas e chacotas – referência à grandiosidade imaginada por Dom Quixote em oposição à realidade por ele vivida, que se re-significa em comicidade. Pode-se fazer um paralelo entre essa canção e uma crítica aos próprios festivais e à exposição pública – o sucesso sonhado pelos artistas que neles concorriam frente a uma realidade bem mais dura quanto ao meio cultural e político em que estavam inseridos.

As polêmicas geradas pelas participações do grupo tropicalista nos festivais – bem como diversas das inovações por eles introduzidas e posteriormente apropriadas por outros artistas – geraram também críticas à estrutura dos festivais, que proliferaram por todo o país abrangendo os mais diversos gêneros musicais. Se para Julio Medaglia: “O interesse despertado e os prêmios oferecidos possibilitam, favorecem e obrigam a renovação da música brasileira”,<sup>219</sup> segundo o crítico Ilmar de Carvalho, os festivais haviam se tornado moda: “Estamos vivendo a civilização da lanchonete, do dietil e dos festivais”.<sup>220</sup> Já José Ramos Tinhorão – famoso defensor da ala tradicional da MPB – comentava<sup>221</sup> que “esqueceram que o festival era de música popular” e “Embora qualquer experiência seja válida, parece que Festival não é laboratório”, comentando sobre o “arranjo de gritos” de *Dom Quixote*. Para ele, os festivais haviam se tornado o espaço onde “[os tropicalistas] tentam impor suas experiências, onde toda loucura é válida e comercialmente vendável”. Essas percepções polarizadas sobre a existência dos festivais demonstram justamente a perspectiva inovadora (e kitsch) desenvolvidas pelos tropicalistas, bem como o impacto que estavam causando.

---

<sup>219</sup> Apud “Um Festival de Protestos”. *Veja*. 4 de setembro de 1968.

<sup>220</sup> *Idem*.

<sup>221</sup> Apud “Um Festival ligado na tomada” *Veja*, 20 de novembro de 1968. A mesma matéria apontava em seu *Lite* para essa “modernização” da canção popular brasileira: “No 4 Festival da Record, em São Paulo, a eletricidade é o grande músico”.

## Pop art

Eles tiveram a perspicácia de sintetizar um rock'n'roll – rock'n'roll mesmo – brasileiro.

(Antônio Peticov)

Como pudemos perceber, em suas participações nos festivais os tropicalistas exploraram uma postura crítica a respeito do que vem a ser o espetáculo e mesmo a produção musical em si. Inserindo-se num novo momento da história da indústria cultural, onde o raio de atuação dos meios de comunicação de massa atingia outro patamar, ao mesmo tempo em que se desenvolviam novas concepções de estética e de linguagem, os tropicalistas dessacralizavam a arte, sem contudo perder a consciência das imposições de mercado e da indústria do entretenimento, e sem receio de exporem-se a essa comercialização<sup>222</sup>. Como bem mencionou Duprat<sup>223</sup> “Vivemos num mundo que compra significados. Nós somos iguais aos fabricantes de camisa, com a diferença que produzimos música”.

---

<sup>222</sup> Canclini entende essas práticas por processos de reconversão, que seriam “estratégias mediante as quais um pintor se converte em *designer*, ou as burguesias nacionais adquirem os idiomas e outras competências necessárias para reinvestir seus capitais econômicos e simbólicos em circuitos transnacionais (Bourdieu).” CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas*. Op. cit. p. XXII. Podemos perceber inserção do tropicalismo como um movimento artístico que se relaciona intimamente com mercado musical – a utilização da música em processos de reconversão de bens simbólicos – em diversas matérias, da época, como “Um Festival ligado na tomada” *Veja*, 20 de novembro de 1968; “Um Festival de Protestos”. *Veja*, 4 de setembro de 1968; “Com eles, briga na certa” *Veja*, 16 de outubro de 1968; “A Bossa é nossa, mas leva quem paga mais” 25 de dezembro de 1968 (onde se discute a inserção do grupo no mercado internacional através do MIDEM), o maestro Paul Mauriat acrescentaria ainda nessa matéria que “Os Mutantes são os que mais fariam sucesso na Europa” (após sua apresentação na França). A matéria “A incrível moda masculina”, *Veja*, 15 de janeiro de 1969 relacionava os Mutantes e moda, fazendo analogia aos Beatles (o grupo tropicalista se apresentou inclusive num espetáculo de moda da Rhodia, promovendo a marca. Mais informações em CALADO. Carlos. *A Divina comédia...* Op. cit. Cap. 12. O grupo também trabalhou na campanha publicitária da Shell, como atores da propaganda e compondo o jingle - Algo mais (Os Mutantes), *mutantes*, Philips, 1969 – na tentativa de fazer um jingle que não fosse “atrasado”, segundo a matéria “Tigre, elefantes a agora Os Mutantes” *Veja*, 08 de janeiro de 1969. No entanto a posição do grupo parece nunca ter sido de fazer música “estritamente comercial”, ou facilmente vendável, como vemos na avaliação de Rita Lee “Era um som que não tinha marketing, não existia aquela coisa de ‘vamos fazer isto pra tocar no radio’, era uma coisa muito honesta apud OLIVEIRA, Xande. (direção). *Making off do LP de 1968*. Discoteca MTV, 2007.

<sup>223</sup> Apud “A festa acabou” *Veja*, 11 de dezembro de 1968.



Ao invés de produzirem uma música que negasse essa relação comercial inevitável dos bens simbólicos (como supostamente acreditavam fazer certos artistas da MPB) ou uma que aceitasse essa relação sem se ater a preocupações estéticas (crítica comumente dirigida à Jovem Guarda), o grupo tropicalista procurava se utilizar de elementos da cultura de massa no processo de criação e inserção da música no próprio mercado cultural. Essa união de aspectos aparentemente conflitantes, representativos do que pode ser considerada “alta” e “baixa” cultura – também um procedimento kitsch<sup>224</sup> – fez com que “Em nenhum outro momento da história cultural brasileira a mensagem questionadora e estetizada, a respeito do que somos e do que não somos, [tenha sido] passada para tantos.”<sup>225</sup>

Além da utilização dos festivais como espaço para discussão e crítica estética (e comportamental), essa consciência crítica se estendia para a aceitação de sua produção artística como artigo de consumo passível de ampla difusão através dos meios de comunicação em massa. Essa “postura *pop*” (já anteriormente mencionada através da fala de Duprat que se referia à inserção das guitarras e do rock) se desenvolvia em diálogo com a postura artística assumida pelo grupo, pois a utilização desses meios e de diversos procedimentos referentes à cultura *pop* continham em si, também, concepções estéticas e mensagens questionadoras, como já mencionado por Ivo Luchesi<sup>226</sup>.

As falas dos tropicalistas parecem se complementar, exemplificando a idéia de reconversão discutida por Canclini. Para Gilberto Gil<sup>227</sup> “Música *pop* (...) é a música que se consegue comunicar de uma maneira tão simples como um cartaz de rua, um *outdoor*, um sinal de trânsito, uma história em quadrinhos”; definição que pode ainda ser complementada pela afirmação de

---

<sup>224</sup> Encontramos novamente em Moles uma reflexão sobre a fusão e a difusão de bens simbólicos nas sociedades industrializadas. Segundo ele “O fenômeno Kitsch baseia-se em uma civilização consumidora que produz para consumir e cria para produzir, em um ciclo cultural onde a noção fundamental e a de aceleração.” MOLES, Abraham. *O Kitsch*, Op. cit. p. 20-21. A própria idéia de uma arte Kitsch não é, senão, uma consequência da produção artística nas sociedades industrializadas.

<sup>225</sup> Apud CYNTRÃO, Sylvia Helena. *A forma da festa: tropicalismo, a explosão e seus estilhaços*. Brasília, Editora UnB, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2000, p. 171.

<sup>226</sup> Idem.

<sup>227</sup> CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa...* Op. cit. p. 155

Caetano<sup>228</sup> que “[acredita] que a necessidade de comunicação com as massas seja responsável, ela mesma, por inovações musicais”. Já para Arnaldo Baptista:<sup>229</sup>

A coisa mais importante da arte é a comunicação. Não adianta a gente fazer um espetáculo do qual o público não participe. (...) no último Festival de São Paulo *Ando Meio Desligado* foi tão bem aceita que ficamos até com medo. É preciso ter um pouco de consumo. O ideal realmente é arte e consumo. Fazer arte só não é mole. Fazer consumo só não é mole. Nós sempre procuramos fazer o meio.

As canções tropicalistas eram *pop* no sentido de buscar uma comunicação simples, direta – mas que pudesse conter uma grande quantidade de significados, de expressão artística, num pequeno fragmento musical. Essa característica entra em contraponto com a noção de alegoria – já amplamente discutida também como uma das principais características do som tropicalista.

Celso Favaretto<sup>230</sup> relaciona o uso da alegoria como uma das principais características do tropicalismo. Compreendemos aqui noção de alegoria utilizada pelos tropicalistas como discutida por Joao Adolfo Hansen<sup>231</sup>, sendo a *alegoria dos poetas*: “expressão alegórica, técnica metafórica de representar e personificar abstrações (...) ela é mimética, da ordem da representação, funcionando por semelhança”. A estética tropicalista se utiliza dessa técnica metafórica – tanto lírica quanto musical – afim de compor sua expressão musical, representando certas idéias já presentes através de símbolos pré-existentes no imaginário do ouvinte. Heloísa Buarque de Hollanda<sup>232</sup>, (ao discutir a concepção de alegoria em Walter Benjamin) esclarece o conceito de alegoria como

---

<sup>228</sup> Idem p. 199.

<sup>229</sup> Apud Calado, *A Divina Comédia ou...* Op. cit. p. 197, publicado originalmente na revista *Fatos e Fotos*, logo após o 3 FIC.

<sup>230</sup> No livro *Tropicália: Alegoria, alegria...* Op cit.

<sup>231</sup> HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo, SP, Hedra, Campinas, SP, Editora da UNICAMP, 2006, p. 7 e 8.

<sup>232</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde 1960/1970*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1980, p. 59.

(...) chave teórica para compreensão da modernidade. Ao contrário do símbolo, universal-concreto que exprime uma visão de totalidade, a alegoria, segundo Benjamin, é representação do outro. Sua alusividade é pluralista, tende à diversidade. (...) o procedimento alegórico é fundamentalmente crítico: não se prestando a construção de naturezas estáticas, ele mostra uma profunda desconfiança da realidade e da linguagem.

Elas faziam com que uma série de idéias, conceitos, arquétipos e personagens se entrecruzassem nas canções, numa relação que se utilizava da consciência da existência de seus significados pré-existentes, que seriam então apropriados e re-utilizados através de sua inserção nesse novo contexto (musical), afim de comporem parte do discurso existente na canção.

A alegoria se relaciona diretamente, sem dúvida, ao que chamamos de *ready-made* – característica da *pop-art*<sup>233</sup> - um processo metalingüístico, que por vezes se insere apenas como citação, mas que, freqüentemente resulta na incorporação de novos significados a símbolos já estabelecidos no imaginário cultural, e que podem ser percebidos em diversas músicas dos Mutantes. Além dos *samples* – manifestações mais óbvias desse procedimento –, como o chamada do Repórter Esso em *Panis et Circencis* e a introdução de *Dom Quixote* (retirada da trilha do filme *Ben Hur*); existem várias referências literárias, como o próprio Dom Quixote de Cervantes, Batman, de *Batmacumba*, e A Divina Comédia de Dante Aligheri; plásticas, como a capa do mesmo álbum, baseada na obra de Gustavo Doré; citações musicais, como a marcha fúnebre de Chopin ou introdução de *Ando Meio Desligado*<sup>234</sup>; o uso de expressões, como o *slogan* “Hoje é o primeiro dia do resto de sua vida”<sup>235</sup>; e até mesmo de personagens arquetípicos como *El Justiciero*.

Parafraseando a citação de Chartier (p.29), poderíamos dizer que os Mutantes inventavam em suas canções novos sentidos a partir das

---

<sup>233</sup> O *ready-made* foi criado por Marcel Duchamp e desenvolvido (principalmente nas artes plásticas) durante a década de sessenta. É um procedimento que se utiliza da noção kitsch de reaproveitamento de objetos e conceitos já “materializados” (em outros objetos culturais) deslocando seu significado original. É um procedimento notadamente moderno, que costuma se utilizar de elementos característicos da industrialização.

<sup>234</sup> Apropriada da música *Time of the Season* dos Zombies.

<sup>235</sup> Apropriado de uma pichação vista em um muro na Inglaterra, frase famosa, que se tornou título da música e do disco

combinações de fragmentos de textos separados de sua origem e reorganizados no contexto de surgimento de suas composições.

Em resumo, podemos dizer que essas características do som tropicalista – hibridações, uso de alegorias, postura *pop*, coletivização da produção musical<sup>236</sup> – são, todas, processos de assimilação<sup>237</sup>, de apropriação de significados e bens simbólicos, e que podem ser entendidos também à luz das reflexões sobre os processos de reconversão descritos por Canclini, marcas estéticas da produção de cultura na modernidade, onde as relações de produção artística transcendem a simples realização de uma canção (no caso da música), reconvertendo bens simbólicos de outras tradições musicais e artísticas em novos capitais simbólicos.

Nelson Motta, na contracapa do segundo álbum dos Mutantes, sintetizava a capacidade do grupo em relacionar criticamente a sua música aos modernos processos de produção cultural, ensaiando já ali a idéia de uma experiência de reconversão:

As imagens de 2001 cada vez se tornam mais vida e menos sonho (ou pesadelo). A cada dia, nas voltas mais rápidas do mundo, mudam os conceitos, muda o sentido das coisas, muda a direção das emoções e a arte caminha cada vez mais livre, pelos mais estranhos e impossíveis caminhos. Ficou longe o dia da “Arte”, e o mundo moderno decretou as inevitáveis ligacões arte-consumo, arte-comunicação, arte-indústria, arte-massa, arte-utilidade: Mutantes.<sup>238</sup>

A supracitada canção – *Dois mil e um*<sup>239</sup> – é, sem dúvida, uma interessante referência às relações e processos acima abordados. Ela inicia-

---

<sup>236</sup> Essa complexidade e heterogeneidade das práticas da produção musical, colocam em reavaliação as noções de indústria cultural e cultura de massa, ao promoverem diversos novos processos de produção, recepção e apropriação, como discutido por Canclini. CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas...* Op. cit. p. 258, sendo processos típicos do período em questão, onde as diversas inovações tecnológicas propiciaram essas inovações. Segundo Hollanda “A estética alegórica, marca da modernidade, é procedimento que vai ser reativado, de forma marcante, a partir do tropicalismo, num momento em que o problema da industrialização e modernização do país – que vinha sendo pano de fundo dos debates desde o fim da década de 50 – já estava definitivamente colocado.” HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de Viagem...* Op. cit. p. 59.

<sup>237</sup> A Idéia de assimilação é defendida por Tatit como uma das principais características do tropicalismo.

<sup>238</sup> Texto presente no encarte do álbum *mutantes* (Os Mutantes), Polydor, 1969.

<sup>239</sup> Dois mil e um (Rita Lee/ Tom Zé), mutantes, Polydor, 1969.

se com um som típico de dupla caipira<sup>240</sup>: o tema inicial ponteadado pela viola de cordas de aço, arranjada em conjunto com acordeom, percussão e cantada com sotaque caipira puxado, cheio de maneirismos: *Astronarta libertado/ minha vida me ultrapassa em **quarqu**é rota que eu faça*. A essa estrofe inicial – representativa da realidade arcaico/rural/regional – seguem-se a segunda e quarta estrofes (a terceira repete os versos da primeira, em estrutura ABAC), mais pesadas, em andamento rápido, tocadas com guitarra bateria e baixo – representativa da realidade moderna/urbana/universal – com sonoridade rock e idéias e palavras que retratam aspectos racionais e tecnológicos *A equação me propõe/ Computador me resolve (...) Amei a velocidade/ Casei com sete planetas*.

As estrofes dialogam até o meio da música, onde “se encontram” numa passagem instrumental atonal e sem ritmo – um caos sonoro realizado através de diversos sons: vozes, ecos, osciladores, bateria e um *theremin*<sup>241</sup> (instrumento tipicamente utilizado em trilhas de filmes de ficção científica) – retornando depois ao tema inicial, cantado com versos que misturam as características apresentadas nas estrofes anteriores, numa fusão de elementos orgânicos/ humanos com elementos artificiais: *Meu sangue é de gasolina (...) Meu peito é de sar de fruta*. O fraseado da viola é então repetido na guitarra, introduzindo os instrumentos elétricos e retornando à parte rock, interpretada dessa vez em conjunto com a primeira estrofe da canção (caipira). Surgem as falas – *Tá ficando **bão**, né?* – Barbaridade **uai!**, e a viola caipira retorna, acompanhando o final entusiasmado da música onde os instrumentos – caipiras e modernos – são tocados juntos.

### *Dois mil e um*

Astronauta libertado  
Minha vida me ultrapassa  
Em qualquer rota que eu faça

---

<sup>240</sup> Apesar da semelhança com as vozes de Arnaldo e Rita, esse som “típico” foi encontrado convidando uma dupla caipira para a gravação, seu Marinho e dona Araci. AUTRAN, Paula Chagas. *A volta dos Mutantes*. São Paulo, Publisher Brasil, 2007.

<sup>241</sup> O Theremin foi o primeiro instrumento elétrico, inventado por um cientista Russo homônimo. Consiste numa antena que capta movimentos realizados pela mão ao seu redor, convertendo-os em um glissando agudo e monotônico.

Dei um grito no escuro  
Sou parceiro do futuro  
Na reluzente galáxia

Eu quase posso falar  
A minha vida é que grita  
Emprenha, se reproduz  
Na velocidade da luz  
A cor do sol me compõe  
O mar azul me dissolve  
A equação me propõe  
Computador me resolve

Amei a velocidade  
Casei com sete 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 dois mil 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 no copo d'água

*Dois mil e um* é uma canção crítica que expõe os elementos paradoxais da realidade brasileira (e porque não, mundial), em que o eu-lírico participa do choque de sua realidade regional com os processos de modernização: *Minha vida me ultrapassa /em qualquer rota que eu faça*. Ela demonstra criticamente sua inserção nesse processo, absorvendo e hibridando essas características opostas – sendo uma bela metáfora da noção antropofágica de hibridação abordada por Canclini – naturalizando a relação que opõe o arcaico/rural/regional ao moderno/urbano/universal, ligando o caipira ao astronauta, que pisaria na lua pela primeira vez naquele ano de 1969. Como bem sintetizou Roberto Schwartz, *Dois mil e um*, assim como muitas outras canções dos tropicalistas segue de perto a seguinte rota

O efeito básico do tropicalismo está justamente na submissão de anacronismos desse tipo, grotescos à primeira vista, inevitáveis a segunda, à luz branca do ultramoderno, transformando-se o resultado em alegoria do Brasil.<sup>242</sup>

---

<sup>242</sup> SCHWARTZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, p. 74.

## CAPITULO 3: Identidades Mutantes

Sejam realistas:  
Peçam o impossível!<sup>243</sup>

No final de 1968, o grupo tropicalista consegue seu próprio programa televisivo – *Divino, maravilhoso* – onde continua apresentando sua música em meio a atitudes consideradas polêmicas,<sup>244</sup> interrompidas com a prisão de Caetano e Gil em dezembro, após ao Ato Institucional nº5.

Ao contrário dos baianos, no entanto, o ano terminava bem para os Mutantes, que receberam o Troféu Imprensa de melhor grupo musical de 1968 e foram convidados a participar do MIDEM (Mercado Internacional de Discos e Editores Musicais), realizado anualmente em Cannes, na França<sup>245</sup>. Após a apresentação, o grupo permaneceu na Europa por alguns meses, numa pequena turnê que os colocou em maior contato com a música e a cultura internacional – especialmente aquela informada pela contracultura. Teriam os Mutantes permanecido fora do Brasil por temerem serem presos, a exemplo do que aconteceu com Caetano e Gil? Nada foi dito a respeito, embora possamos suspeitar que sim, visto que permaneceram fora do país até que os baianos fossem liberados<sup>246</sup>.

Logo os dois baianos seguiriam em exílio para a Inglaterra – com o AI-5, esfriaram as discussões em torno do movimento e diminuiram as

---

<sup>243</sup> Slogan dos estudantes franceses do maio de 68.

<sup>244</sup> Como por exemplo a “ceia tropicalista”, encenada com Gilberto Gil representando Jesus negro e a execução da música *Anoiteceu* com Caetano apontando uma arma para a sua cabeça. Para maiores informações, ver CALADO, *A Divina Comédia...* Op. Cit, cap. 9.

<sup>245</sup> CALADO, *A Divina Comédia...* Op. Cit, p. 155.

<sup>246</sup> Ainda que estivessem sob prisão domiciliar quando os garotos retornaram. Para maiores informações ver CALADO, *A Divina Comédia...* Op. Cit e VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.



aparições públicas – configurando um período que é chamado por alguns autores<sup>247</sup> de pós-tropicalista. Segundo Duprat<sup>248</sup>,

O movimento decaiu com a ausência de Gil e Caetano. É a falta de perspectiva. O próprio grupo inicial, que foi chamado de tropicalista, queixava-se que a palavra estava gasta, contaminada por outros significados. Havia quem colocasse até Mario de Andrade e sambistas cariocas entre os tropicalistas.

No entanto, a produção artística dos outros integrantes desse grupo não cessou nem negou suas principais características – embora tenha se desenvolvido de forma ainda mais heterogênea que no primeiro momento – visto que a suposta coesão buscada pelo grupo se dissolvia dentro de suas carreiras individuais, caminhando agora em busca de identidades mais específicas.

Muito embora a associação entre o Tropicalismo e contracultura não seja comumente discutida nos textos voltados ao assunto<sup>249</sup>, percebemos que aquele pode ser entendido como um movimento contracultural, devido a diversas características que, como pudemos perceber, propunham uma série de discussões e rupturas dentro daquilo que se entendia por cultura brasileira. Essa análise já pôde ser percebida em diversos dos textos apresentados no capítulo anterior, e perpassa as discussões realizadas desde então<sup>250</sup> – sem, no entanto, dar conta de diversas especificidades relacionadas aos Mutantes e que pretendo abordar neste capítulo.

A presença de representações associadas à contracultura pode ser percebida nos comportamentos e modo de vida dos integrantes do movimento, sendo indissociáveis da forma como produziam sua arte<sup>251</sup>, e

---

<sup>247</sup> Idéia defendida principalmente por Hollanda, mas discutida também por Sant’Anna e Brito e Vasconcellos. Maiores informações em CYNTRÃO, Sylvia Helena. *A forma da festa: tropicalismo, a explosão e seus estilhaços*. Brasília, Editora UnB, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2000.

<sup>248</sup> Apud [www.dopropriobolso.com.br](http://www.dopropriobolso.com.br)

<sup>249</sup> A associação do tropicalismo como um movimento contracultural (e suas relações com os movimentos contraculturais internacionais) não costuma ser profundamente discutida, nem claramente aceita, ao contrário da posição de autores estrangeiros com Christopher Dunn e Dan Joy e Ken Goffman.

<sup>250</sup> Como nos trabalhos de Celso Favaretto e Roberto Schwartz, por exemplo.

<sup>251</sup> Sobre essa associação entre vida e obra, Cliford Geertz, ao analisar outras manifestações artísticas, observa que “não é nenhuma surpresa, Matisse estava certo: os meios através

perceptíveis, portanto, através de uma análise de sua obra paralelamente à narrativa de suas atitudes. Nesse sentido, é fundamental que possamos realizar essa análise considerando alguns dos princípios que ajudaram a compor aquilo que se consagrou como contracultura – a fim de que possamos captar essas representações e entender como os Mutantes “materializavam”<sup>252</sup> essas idéias em seu modo de vida e na sua música.

O que viria a ser a contracultura? Certamente, não se encontrará uma definição que possa englobar tamanha quantidade de manifestações heterogêneas atribuídas ao fenômeno e ocorridas ao redor do mundo. Existem poucos textos acadêmicos voltados a construir uma conceituação ou classificação – o que está a apontar para mais uma característica desse fenômeno, ou seja, sua forma dispersiva, fluida, complexa e pouco afeita a definições reducionistas –, embora muitos se propusessem a compreender algumas de suas características – ainda que de forma pouco coesa em sua abordagem<sup>253</sup>. As próprias características dos movimentos contraculturais dificultam seu estudo, por normalmente se colocarem em oposição às configurações vigentes de racionalidade e cultura, e, ao mesmo tempo, terem seus símbolos facilmente incorporados a elas.

A abordagem proposta no livro *Contracultura através dos tempos* é bastante interessante, pois entende a contracultura como um fenômeno recorrente na civilização, presente em diversos momentos onde se encontrou

---

dos quais a arte se expressa e o sentimento pela vida que os estimula são inseparáveis ...” GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 142-181, citação da p. 148.

<sup>252</sup> Sobre essa “materialização” do modo de vida, Geertz afirma ainda que “os rabiscos coloridos de Matisse (em suas próprias palavras) e as composições de linhas dos Ioruba não celebram uma estrutura social nem pregam doutrinas úteis. Apenas **materializam** uma forma de viver, e trazem um modelo específico de pensar para o mundo dos objetos, tornando-o visível.” GEERTZ. op. cit., p. 150. (grifo meu). Embora a música em si não seja “material”, é uma forma de comunicação entre o modo de vida do artista e seus ouvintes e espectadores – que podem absorver esse modo de vida ao entrarem em contato com as mensagens por ela transmitidas.

<sup>253</sup> Para o presente trabalho utilizei-me, sobretudo, das obras ROSZAK, Theodore *Contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. 2.<sup>a</sup> ed. Petrópolis: Vozes, 1972, e GOFFMAN, Ken, JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2007.

a ruptura com o *establishment* – as estruturas sociais, ou a cultura “oficial”. Segundo Leary<sup>254</sup>,

A contracultura floresce sempre e onde quer que alguns membros de uma sociedade escolham estilos de vida, expressões artísticas e formas de pensamento e comportamento que incorporam o antigo axioma segundo o qual a única verdade constante é a própria mudança. A marca da contracultura não é uma forma ou estrutura em particular, mas fluidez de formas e estruturas, a perturbadora velocidade e flexibilidade com que surge, sofre mutação, se transforma em outra e desaparece.

A reflexão de Leary explicita a dificuldade de compreensão do fenômeno<sup>255</sup>, bem como a sua característica “mutante” – característica essa indissociável do grupo escolhido como objeto desta pesquisa, e que se explicita desde o nome –, e que nos induz a analisar uma série de aspectos relacionados à trajetória da banda que, embora a primeira vista possam parecer pouco coesos ou sequer compreensíveis, abarcam em si uma complexidade dinâmica própria dos movimentos contraculturais – como poderemos perceber ao acompanhar as diferentes características presentes em cada momento da banda.

Embora algumas das suas principais características já tenham sido abordadas no capítulo anterior, devemos compreender que elas estavam ligadas principalmente à percepção do grupo tropicalista como um todo – sendo características gerais – e, como pudemos perceber na construção do discurso acerca do movimento, estavam sendo analisadas quase sempre a partir de uma perspectiva centralizadora, construída em torno e a partir dos discursos produzidos por aqueles que se fizeram porta-vozes e líderes do movimento (Caetano, Gil, os concretistas). No entanto, tomando ainda por

---

<sup>254</sup> LEARY, Timothy In GOFFMAN, Ken, JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos...* Op. cit. p. 9.

<sup>255</sup> Da mesma forma que não podemos nos satisfazer, segundo essa mesma perspectiva, com uma concepção de contracultura restrita no espaço e no tempo, também não podemos generalizar suas características. O mais indicado talvez seja falar em contraculturas, ou em movimentos contraculturais – no plural. Quando me referir a “contracultura”, faço-o apoiando-me num certo senso comum a respeito daquilo que se costumou denominar como tal, num período de difícil precisão, que vai do pós-guerra até o início dos anos 1970.

base a reflexão de Leary<sup>256</sup> de que “a contracultura não tem estrutura formal nem uma liderança formal”, devemos passar – depois de um panorama geral sobre os movimentos contraculturais e suas principais características – a uma análise mais específica, percebendo as características mais pertinentes aos Mutantes e até o presente momento pouco abordadas na maioria dos trabalhos referentes ao tropicalismo.

Podemos perceber uma série de características comuns nos movimentos contraculturais da década de sessenta em diversos pontos do mundo, frutos de diversas formas de contato entre esses movimentos, que, como mencionamos, podem nos servir de princípios norteadores a compreensão de aspectos mais específicos à realidade brasileira. Da mesma forma que a música tropicalista era resultado de uma experiência em curso no campo da música e da arte, a contracultura internacional é também resultado de um conjunto de idéias e práticas que não surgem na década de sessenta – período em que se convencionou situar seu surgimento, mas que para muitos autores teria representado, ao contrário, o seu fim.

Apesar de não querer situar suas origens com exatidão, os pensadores mais comumente citados como “ideólogos” da contracultura tiveram sua produção reconhecida no período do pós-guerra, quando a crença nos valores relacionados a um pretense “progresso” da civilização ocidental encontrou franco campo de oposição. Dentre os mais populares, podemos citar William Burroughs, Jack Kerouac, Allan Ginsberg, Aldous Huxley, Herbert Marcuse, Norman Brown, Alan Watts, Timothy Leary, Paul Goodman e Abbie Hoffman, sendo esta lista facilmente expansível a dezenas de nomes, ainda mais se tomarmos por referência contextos nacionais específicos.

Esses pensadores, escritores (e, não podemos esquecer, muitos músicos e artistas plásticos não citados na lista) popularizaram uma série de reflexões que iriam permear o movimento da contracultura, que explode na segunda metade da década e expande progressivamente suas idéias nos anos subseqüentes, tornando-se parte dos hábitos da cultura ocidental até os dias atuais. Segundo Luiz Carlos Maciel, “A transmutação dos valores (do

---

<sup>256</sup> GOFFMAN, Ken, JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos...* Op. cit. p.10.

anos 60) foi resumida pelos *mass media*, na célebre tríade: sexo, drogas e rock'n'roll. Cada uma dessas áreas assinalou um rompimento radical com o passado”.<sup>257</sup> No entanto, esse “resumo realizado pelos meios de comunicação em massa” não é, senão, resultado de uma apropriação realizada pelos próprios meios de comunicação – de maneira bastante simplista e, de certa forma, pejorativa – de um conjunto de símbolos, um senso comum a respeito da realidade vivida e compreendida a época. Segundo Dan Joy:

O impacto final da contracultura na história freqüentemente é determinado pela adoção de seus símbolos, artefatos e práticas pela cultura dominante, que os isola violentamente de suas fontes na experiência real<sup>258</sup>.

Compreende-se nessa reflexão de Joy, que a perspectiva de contracultura é bem mais ampla e profunda do que um conjunto de manifestações generalizado pela mídia, como afirmado por Maciel, mas que envolve uma série de práticas e experiências cuja intenção, embora possa ser representada através desses e de diversos outros símbolos, só pode ser compreendida quando relacionada à sua intencionalidade prática. Segundo Carlos Alberto Pereira,

O termo *contracultura* foi inventado pela imprensa norte-americana, nos anos 60, para designar um conjunto de manifestações culturais novas que floresceram, não só nos Estados Unidos, como em vários outros países, especialmente na Europa, e embora com menor intensidade e repercussão, na América Latina. Na verdade, é um termo adequado porque uma das características básicas do fenômeno é o fato de se opor, de diferentes maneiras, à cultura vigente e oficializada pelas principais instituições das sociedades do Ocidente.<sup>259</sup>

A noção de contracultura é construída – como o próprio termo sugere – através da oposição ao *establishment*, às estruturas sociais e instituições desenvolvidas pela sociedade ocidental. Ora, tais manifestações não poderiam ser percebidas como mais intensas senão nos países que, à época,

---

<sup>257</sup> MACIEL, Luiz Carlos. *Anos 60*. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 43.

<sup>258</sup> GOFFMAN, Ken, JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos...* Op. cit. p. 13.

<sup>259</sup> PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é contracultura?* São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 13.

possuíam os maiores aparatos de produção de cultura em massa, bem como uma situação social – perceptível pela suas inteligências específicas – onde essas estruturas e instituições possuem atuação mais profunda. Nesses países, certos valores que estes aparatos difundiam não eram mais percebidos como fazendo sentido – cultural e socialmente – à realidade percebida por uma grande camada da população, que passou, portanto, a se opor a essas instituições e propor – como fariam os tropicalistas no Brasil – novos projetos de cultura.

Se a intensidade dos discursos/práticas contraculturais na América Latina foram reduzidos, isso se deu possivelmente devido à forma diferenciada do desenvolvimento de nossa cultura<sup>260</sup>. Como ela é resultado de intensa miscigenação (hibridação), fruto de um passado colonial – e portanto organizado de forma específica e diferente em relação à adoção dessas estruturas – possui uma adequação bastante heterogênea quanto aos padrões tidos por característicos da modernidade e das sociedades “mais desenvolvidas”. Desse modo, algumas das características dos movimentos contraculturais norte-americanos e europeus adquiriram aqui um sentido um pouco diferente – por vezes considerado “menos intenso” – e que poderíamos entendê-los, no entanto, como mais adequados à nossa realidade<sup>261</sup>.

---

<sup>260</sup> Devemos observar que na Europa, a absorção da cultura pela população e sua inserção nos meios de comunicação se deu de forma lenta e gradual desde os períodos iniciais de produção de cultura letrada até a formação dos estados nacionais e a intensificação da alfabetização no século dezanove. Com bem lembra Canclini “A noção de cultura massiva surge quando as sociedades já estavam massificadas. Na América Latina as transformações promovidas pelos meios modernos de comunicação se entrelaçam com a integração das nações.” CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas*: Op cit. p. 256. Na América Latina, a produção de cultura massiva e sua absorção pela população se deu apenas após os primeiros impulsos industrializadores – já no século XX – e foi intensificada no período em questão. Desse modo, não há como separarmos a tradição musical brasileira – representada através da MPB – senão como elemento aglutinador da “comunidade imaginada Brasil”, visto que foi apenas à época de sua difusão – e a partir dela – na era do rádio que nossa população teve capacidade para absorver algum tipo de música que poderia ser considerada nacional, como foi o caso do samba.

<sup>261</sup> Uma das contradições presentes na modernização latino-americana foi que “Aqueles que estavam realizando a racionalidade expansiva e renovadora do sistema sociocultural eram os mesmo que queriam democratizar a produção artística” CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas*: Op cit. p. 87. Apesar de possuímos uma cultura musical nacionalmente estabelecida para “ir contra” – como desejavam os tropicalistas – seu momento de consolidação e democratização se dá quase simultaneamente a produção dessa contracultura. É sobre essa perspectiva que o tropicalismo se confunde com a arte *pop*, ao

O projeto tropicalista tinha como um de seus objetivos justamente expor essas especificidades paradoxais da realidade brasileira (sendo a canção *Dois mil e um* talvez o exemplo aqui analisado mais interessante), aspecto que não pode deixar de ser relacionado com as diferentes “posições de sujeito” existentes dentro do que pode ser entendido como uma identidade nacional forjada na modernidade tardia.<sup>262</sup> Essa exposição dos paradoxos não tinha como intenção apenas chocar a audiência pela exposição do absurdo, mas carregava em si, alegoricamente, a intencionalidade de ruptura para com os padrões uniformizantes da nossa tradição cultural, e, conseqüentemente de nossa concepção unificada de identidade nacional. Esse momento histórico em que se insere a contracultura – e o tropicalismo – é um momento caracterizado por Stuart Hall como de crise de identidades, de surgimento de “novos movimentos sociais”, em que

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas. Correspondentemente, as identidades que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se “**celebração móvel**”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.<sup>263</sup>

---

contrário de muitos outros contextos específicos (como outros países e mesmo outras regiões brasileiras) onde a música contracultural permaneceu “subterrânea”, pertencendo a guetos e pequenos grupos sociais.

<sup>262</sup> Stuart Hall, ao observar a formação do estado-nação, das sociedades modernas como “comunidades imaginadas” (cap. 3) observa que: “As sociedades da modernidade tardia, são caracterizadas pela “diferença”; elas são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes “posições de sujeito” – isto é, identidades – para os indivíduos.” HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A, 2005, p. 17.

<sup>263</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Op cit., p. 12-13 (grifo meu).

Esse momento de ruptura, em que nasce a contracultura, é o momento de busca por práticas inovadoras, em que esses novos movimentos sociais se opunham às concepções identitárias totalizantes e determinadas criadas no período inicial da modernidade, fragmentando-as – o “colapso estrutural e institucional” citado por Hall. Essa é, como mencionado por Carlos Alberto Pereira, uma das características básicas dos movimentos contraculturais, um de seus princípios: a busca por rupturas – práticas que seriam geradoras desse colapso estrutural e institucional. Para Joy,

A contracultura é “ruptura” por definição, mas também é uma espécie de tradição. É a tradição de romper com a tradição, ou de atravessar as tradições do presente de modo a abrir uma janela para aquela dimensão mais profunda da possibilidade humana ...<sup>264</sup>

A reflexão de Joy abre caminhos para que pensemos na “fluidez de formas e estruturas” rápida e constante – citada por Leary como princípio da contracultura – que termina por caracterizar a identidade do sujeito pós-moderno como uma “celebração móvel”, inserida nesse processo constante de rompimento com as tradições culturais. Ainda que não nos seja necessário adentrar na idéia da contracultura ser a tradição de romper com as tradições<sup>265</sup>, é interessante perceber que “atravessar as tradições do presente” pode ser compreendido como outra forma de “encontrar” tradições no passado, construir tradições, modificar as tradições a partir de concepções que estão em desuso.

Dentro da perspectiva etnológica proposta por Gerard Lenclud<sup>266</sup>, tradição seria “a ausência de mudança, em um contexto de mudança”, ou, em uma palavra – permanência – e “operar-se-ia por meio dela uma

---

<sup>264</sup> GOFFMAN, Ken, JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos...* Op. cit. p. 12.

<sup>265</sup> Idéia também discutida por Octavio Paz, que caracteriza certos movimentos por “ritualizar a ruptura”, engessando-a (apud CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas...* Op cit. p. 45), característica que acredito não se aplicar ao caso estudado.

<sup>266</sup> LENCLUD, Gérard. “A tradição não é mais o que era. Sobre as noções de tradição e de sociedade tradicional em etnologia”. Extraído de *Terrain: revue d’ethnologie de l’Europe*, nº 9 (*Habiter la Maison*), 1987. On line: <http://terrain.revues.org/document3195.html>. (Traduzido do francês por José Otávio Nogueira Guimarães – Núcleo de Estudos Clássicos/Departamento de História/UnB).



filtragem; [e] a tradição seria o produto dessa triagem”. A tradição se consolida, portanto, através da eliminação de elementos “indesejáveis” da cultura, e os movimentos contraculturais seriam, por sua vez, os momentos de rompimento para com as práticas configuradas através desses elementos consagrados dentro da nossa cultura.

Tendo refletido, a partir do diálogo travado com os autores aqui apresentados, sobre o que constituiria esse momento de ruptura, creio ser importante voltar a atenção para uma reflexão acerca do modo como se operaram essas rupturas dentro da nossa sociedade, pois como acrescenta Lenclud, “Tudo parece se dar como se a ‘tradição’ não estivesse nas idéias, mas reside nas próprias práticas, como se fosse menos um sistema de pensamento do que modos de fazer.”<sup>267</sup> Portanto, a ruptura com essas tradições não se daria simplesmente por mudanças nos sistemas de pensamento, mas por adoção e modificação de práticas, pela realização de experiências concretas<sup>268</sup>, pela modificação de modos de vida.

Esteticamente, a principal manifestação cultural a veicular representações associadas à contracultura no cenário musical (ou mesmo das artes em geral) foi, sem dúvida, o rock. Sua existência sempre esteve ligada a um caráter rebelde, jovem e contestador dos valores sociais. Embora seu momento de surgimento – durante os anos 50 do século passado nos Estados Unidos – tenha sido criticado por revelar certa ingenuidade travestida de rebeldia (críticas semelhantes àquelas que mais tarde serão dirigidas à Jovem Guarda no Brasil), seu desenvolvimento – durante os anos 60 em todo o mundo, notadamente na Inglaterra – já era marcado pelo aprofundamento desse aspecto contestador, realizado, sobretudo, através da crítica aos costumes. Durante os 60, observa-se que o gênero se hibridou em todo o mundo, assimilando elementos referentes a outros gêneros e tradições musicais. No Brasil, a perspectiva cultural se deu de modo inversamente

---

<sup>267</sup> LENCLUD, Gérard. “A tradição ...” Op cit.

<sup>268</sup> Encontramos também em Chartier reflexão que complementa essa afirmação. Segundo ele “As estruturas do mundo social não são um dado objetivo tal como não são categorias intelectuais e psicológicas: todas elas são historicamente produzidas pelas práticas articuladas (políticas, sociais, discursivas) que constroem suas figuras.” CHARTIER, Roger. *A história cultural: Entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990, p. 27.

análogo: como não reconhecíamos o rock como pertencente a nossa tradição musical, nossa ruptura se deu justamente em desenvolver um rock híbrido, típico da sonoridade brasileira, nele se incluindo características do que se entendia como pertencentes a nossa identidade.

Sob a perspectiva tropicalista (desenvolvida principalmente nos discursos de Caetano, Gil e Augusto de Campos) a MPB estava – no tocante às práticas musicais – engessada em certos moldes propostos desde a Bossa Nova. Ainda que pouco houvesse sobrado dos acordes minimalistas e concretistas de João Gilberto (tido como representante máximo da bossa e bastião do tradicionalismo em termos de música brasileira) nos sambas explosivos de Elis Regina, líder do *Fino da Bossa*; ou na redundância panfletária de Geraldo Vandré, *falando das flores*; a maior parte das práticas musicais filiadas à MPB ainda se inscrevia no material sonoro da bossa, como os usos dos instrumentos, do ritmo, e da harmonia próprias daquele estilo.<sup>269</sup>

Embora o pensamento dos tropicalistas buscasse – em confluência com a característica crítica da bossa – uma “essência”<sup>270</sup> da música brasileira, esta não se encontrava, para eles, dentro do processo (tradição) de filtragem – prática já realizada até seu limite com a Bossa – mas no caminho inverso, no processo de assimilação de elementos (tanto endógenos quando exógenos a nossa cultura), em uma série de práticas que não rompiam apenas com os elementos mais básicos de percepção musical (estético-formais), mas com a própria representação do que se considerava como tradição musical brasileira.

É sob esta perspectiva que Augusto de Campos traça sua genealogia<sup>271</sup>, identificando a cultura brasileira com uma tradição

---

<sup>269</sup> Não podemos, contudo, deixar de considerar esse característico como resultado, também, de um estilo pessoal desenvolvido por esses artistas.

<sup>270</sup> Lembrando que a própria idéia de “essência” da música brasileira já havia sido construída como representada por um gênero específico, o samba – construção que, através da bossa e, posteriormente da MPB – já havia atingido certos limites estéticos excluindo tudo o que não fosse “nacional”, tudo que não fosse samba.

<sup>271</sup> Lenclud também ressalta que “A tradição é um processo de reconhecimento de paternidade”. LENCLUD, Gérard. “A tradição ...” Op cit. Com os tropicalistas, a tradição musical foi construída discursivamente através da “retomada da linha evolutiva” e das ligações do tropicalismo com outros movimentos de vanguarda artística brasileiros, como o

“internacionalista”, de necessidade da construção de uma identidade nacional que respeitasse e reconhecesse os processos inevitavelmente híbridos da constituição dos estados modernos<sup>272</sup>. Essa perspectiva correspondia justamente às práticas musicais desenvolvidas pelos Mutantes: brasileiros, mas apreciadores de música sem fronteiras nacionais, capazes de tocarem rock com instrumentos brasileiros e letras em português, misturando ritmos de samba e baião com bateria e baixo, viola de aço e rabeca com guitarras, fuzz, canções de cunho político com música eletroacústica, batucadas de congas e afoxés com flauta doce e solos de guitarra, orquestra com vinheta da TV.

Desse modo, podemos perceber o contraponto existente entre a crise de identidades vivida naquele momento e as modificações nas representações acerca do que viria a ser a *comunidade imaginada* Brasil<sup>273</sup>, na construção da narrativa de identidade brasileira. Encontramos novamente em Canclini a reflexão que elucida a existência dessa identidade nacional fragmentada representada através de uma musicalidade híbrida:

---

modernismo de Oswald de Andrade e o Concretismo. Esse reconhecimento de paternidade pode também ser compreendido à luz da afirmação de Gellner acerca das construções discursivas sobre as identidades nacionais “Há a ênfase nas *origens*, na *continuidade*, na *tradição* e na *intemporalidade*. A identidade nacional é representada com primordial – “está lá, na verdadeira natureza das coisas”, algumas vezes adormecida, mas sempre pronta para ser “acordada” de sua “longa, persistente e misteriosa sonolência”, para reassumir sua inquebrantável existência” Gellner apud HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Op cit. p. 53. O discurso tropicalista invocava uma identidade nacional “original” – baseada na concepção “naturalmente” híbrida do surgimento de nossa cultura – adormecida ante a perda da “linha evolutiva” de nossa tradição musical. Essa tradição passaria então a ser reclamada pelo grupo, conferindo legitimidade às suas práticas e a responsabilidade pela continuidade de uma tradição “esquecida” ou “desviada”

<sup>272</sup> Eric Hobsbawn, ao analisar as construções discursivas das tradições afirma: “*Tradição inventada* significa um conjunto de práticas (...) [que] implica a continuidade de um passado histórico adequado.” HOBSEBAWN, Eric e RANGER, T. (orgs.) *A invenção da Tradição*. Cambridge, University of Cambridge Press 1983 p. 1. Recentemente Caetano reconheceu semelhante intencionalidade na construção do discurso tropicalista: “Estou seguro de que se criam tradições musicais” WEINSCHLBAUM, Violeta. *Estação Brasil: conversa com músicos brasileiros*. São Paulo, Editora 34, 2006, p. 29.

<sup>273</sup> Segundo Stuart Hall “As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso (...) As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre ‘nação’, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades”. HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Op cit. O discurso tropicalista contribuía (ao mesmo tempo em que se opunha) para a construção da identidade nacional do Brasil.

Os estudos de narrativas identitárias com enfoques teóricos que levam em conta os processos de hibridação mostram que não é possível falar das identidades como se tratasse apenas de um conjunto de traços fixos, nem afirmá-las como a essência de uma etnia ou de uma nação. A história dos movimentos identitários revela uma série de operações de seleção de elementos de diferentes épocas articulados pelos grupos hegemônicos em um relato que lhes dá coerência, dramaticidade e eloquência.<sup>274</sup>

Os Mutantes, com sua sonoridade híbrida, transitavam entre diversos tipos de representações de sujeito presentes na (heterogênea) concepção de identidade nacional brasileira, se tornando assim exemplos de uma concepção de sujeito fragmentado – bem como compositores de um mosaico, uma paisagem caótica configurada pela existência de sujeitos com noções identitárias transitórias, deslocáveis.

## A Divina Comédia

Eles gostavam de fazer aquilo que estavam fazendo  
– a ideologia deles era o divertimento, o prazer.

(Ezequiel Neves)

É a partir da dissolução do tropicalismo, enquanto movimento, que os Mutantes intensificam a busca pela identidade da banda – busca que se operava ainda dentro do princípio fragmentário que deu o tom do movimento tropicalista, e que implicava em trabalhar com diferentes posições de sujeito dentro da mesma obra, caracterizando a obra da banda pela perspectiva de um “processo em andamento”, como lembrado por Hall.<sup>275</sup> Ao contrário da maioria dos artistas, que costumam projetar um sujeito, um “eu” sobre sua obra, os Mutantes preferiam explorar uma reconfiguração contínua desse

---

<sup>274</sup> CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas...* Op cit. p. XXIII.

<sup>275</sup> Assim, em vez de falarmos de identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento. HALL, Stuart. *A identidade cultural...* Op. Cit. p. 39.

sujeito, uma multiplicidade de sujeitos, todos em sintonia com as representações acerca da contracultura, como nos é permitido perceber através de seu repertório.

Enquanto o primeiro álbum é mais marcado pelo experimentalismo e o segundo por canções “feitas para festivais”, o terceiro – *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado*<sup>276</sup> – intensifica a construção de um rock com identidade brasileira (característica que se acentua nos dois álbuns posteriores), processo construtivo que se realiza principalmente através da oposição a valores ligados a certas tradição(ões) musical(is) ditas essencialmente brasileira(s). Observando criticamente a sonoridade do álbum, percebemos que é uma música que possui o sentimento rebelde e contestatório do rock, dentro de suas sonoridades mais características – expressas através da guitarra, do contrabaixo, da bateria, do piano e de sintetizadores (com cada vez menos arranjos orquestrais, embora a participação de Duprat ainda seja marcante) –, mas que continua hibridando esse rock com ritmos e sonoridades praticadas em outros gêneros musicais presentes no Brasil (como o samba), e sonoridades consideradas brasileiras, como o violão e diversos tipos de percussões.<sup>277</sup> A matéria da revista *Realidade* já apontava para essa sonoridade almejada pelos Mutantes

Arnaldo, Sérgio e Rita decidiram abandonar os baianos. Sentiram que o caminho melhor seria o de compor suas próprias músicas e fazer seus próprios arranjos, dentro de uma linha que fosse jovem como eles e ao nível das estrangeiras, mas ao mesmo tempo brasileira – o fato das músicas serem brasileiras não é apenas um detalhe patriótico – explica Arnaldo – há todo um campo a explorar, porque a nossa música ainda é nova, numa país novo, **sem tradição**. Existem recursos primitivos a serem aproveitados, como ainda acontece nos Estados Unidos, mas não na Europa, hoje esgotada.<sup>278</sup>

---

<sup>276</sup> Título que novamente se utiliza da relação de ambigüidade explorada no título do álbum-manifesto tropicalista.

<sup>277</sup> Tocadas nesse álbum por Naná Vasconcelos.

<sup>278</sup> SOARES, Dirceu. “Os Mutantes são demais” *Realidade*. Editora Abril, junho de 1969. (grifo meu) A afirmação de Arnaldo contribui para a idéia de criação de uma tradição – se referindo provavelmente ao rock brasileiro – que se distanciava, com os Mutantes, da estética “emprestada” do rock estrangeiro até aquele momento pela Jovem Guarda.

Contrariando (e ao mesmo tempo, complementando) a afirmação de Rita Lee de que os Mutantes *eram rebeldes sem saber contra o quê*, Arnaldo,<sup>279</sup> em análise posterior, afirmou que “... se a gente era rebelde, a gente tinha uma causa, e nessa causa espelhou-se a letra” de muitas de suas canções. Essa afirmação me parece entrar em sintonia com a reflexão exposta por Hall de que, dentro do processo de construção de identidades “O significado surge nas relações de similaridade e diferença (...). Eu sei quem “eu” sou em relação com “o outro” que eu não posso ser”,<sup>280</sup> princípio que esteve presente em muitas das criações da banda, como poderemos perceber em alguns exemplos.

Muitas letras são piadas, brincadeiras com esses “outros” – como o cantor de fossa, o playboy “alienado” amante da Jovem Guarda, os “caretas” – de forma similar às chacotas realizadas freqüentemente contra membros da MPB nos Festivais. Essa relação de oposição era o que Rita Lee caracterizou como “(...) nossa maneira de esnobar quem nos esnobava, ou seja, a MPB, a Jovem Guarda...”<sup>281</sup> – “esnobação” que demarca uma das principais características do grupo – o humor.

Se a cafonice, uma das características do tropicalismo – explorada (principalmente) por Caetano e caracterizada pelo pastiche – costuma ser colocada em oposição à sonoridade *cool* da bossa, podemos sem dúvida afirmar que os Mutantes criaram essa relação de oposição fazendo um som *hot* – pesado, enérgico e principalmente alegre, marcado pela ironia<sup>282</sup> –

---

<sup>279</sup> Apud FONTENELLE, Paulo Henrique (diretor). *Loki...* Op. cit.

<sup>280</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural...* Op. Cit. p. 40.

<sup>281</sup> Apud GASPERIN, Emerson. *Algo mais*. Revista Show Bizz, edição N° 184, São Paulo, novembro de 2000.

<sup>282</sup> Segundo Canclini, “Ironia, distância crítica, re-elaboração lúdica são três traços fecundos das práticas culturais modernas em relação aos desafios pré-modernos e à industrialização dos campos simbólicos”. CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas...* Op cit. p. p. 114. Octavio Paz examina a ironia, ao lado da analogia, como dois ingredientes fundamentais da literatura moderna: “... no mundo moderno, que perdeu a crença no tempo linear e nos mitos que respondiam às contradições, que vive a história como mudança e soma de exceções, a ironia acompanha a analogia. Toda tentativa de buscar o manancial original, a fonte das correspondências, está corroida pelas transformações sem regras fixas da modernidade. A secularização conduz ao infortúnio da consciência, diz Paz, ao grotesco, ao bizarro, à destruição da ordem”. Idem p. 112. A ironia está entre um dos traços fundamentais da contracultura, no intuito de promover a destruição da ordem e das tradições vigentes através do humor, do deboche.

como podemos perceber na declaração de Arnaldo Baptista à revista *Realidade*, esclarecendo essa especificidade de seu som:

É mais fácil dizer a um repórter a palavra tropicalismo do que explicar, em 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.<sup>283</sup>

A ironia utilizada pelos Mutantes é quase sempre alegórica, se utiliza das referências musicais perceptíveis aos ouvintes – sua consciência de uma sonoridade específica – ironizadas enquanto símbolo. Com bem ressaltou Tom Zé, contrariando a representação comumente construída sobre os Mutantes como um grupo meramente *brincalhão*, o que escamoteava sua perspectiva crítica, “[o som dos mutantes] era feito com uma certa inteligência, um certo bom gosto, uma certa sofisticação. Não eram só meninos mal educados”<sup>284</sup>. Rogério Duprat, em entrevista recente, afirmou que o grupo tinha consciência da construção dessa representação cômica, explorando-a:

Aquelas brincadeiras de Rita eram coisas que os americanos andavam fazendo, aquela coisa de simular certa ingenuidade, fingir que é bobo, aquelas coisas, e só eles sabendo que aquilo era gozação. Então, isso aí foi se desenvolvendo, eles acabavam fazendo disso um retrato, a cara do grupo era isso.<sup>285</sup>

Na busca desse sentido cômico, o principal instrumento utilizado pelos Mutantes foi a paródia, procedimento que opera “Tirando um texto de seu uso habitual e colocando-o em outro contexto fazendo-lhe ressaltar o ridículo.”<sup>286</sup> Normalmente esse procedimento tem efeitos de difícil

---

<sup>283</sup> Grifo meu. SOARES, Dirceu. “Os Mutantes são demais” *Realidade*. Editora Abril, junho de 1969. “Os Mutantes são demais” *Realidade*. Op. cit.

<sup>284</sup> Apud Mutantes – Especial. (programa produzido pela Rede Bandeirantes) disponível em [www.youtube.com](http://www.youtube.com)

<sup>285</sup> Apud *SenhorF* (revista eletrônica). Edição nº 52, Maio de 2005. [www.senhorf.com.br](http://www.senhorf.com.br) (Entrevista concedida a Fernando Rosa).

<sup>286</sup> Sant’Anna apud CYNTRÃO, Sylvia Helena. *A forma da festa: tropicalismo, a explosão e seus estilhaços*. Brasília, Editora UnB, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2000, p. 50.

compreensão, visto que nem sempre o ouvinte tem a consciência do símbolo parodiado (ou do contexto em que a paródia está inserida), nem compreende que o efeito paródico é resultado de uma interpretação – uma *performance* – uma re-significação através da forma como ele é apresentado, pois “As vezes, o essencial do que diz um texto ou um discurso está naquilo que ele não diz. Está na forma em que o diz, na entonação”<sup>287</sup> – característica que só pode ser compreendida através de uma audição do fonograma consciente dessa intenção.

Certamente a maior paródia realizada contra os valores tradicionais da música brasileira foi a interpretação de *Chão de Estrelas*<sup>288</sup>, uma releitura da famosa canção de Sílvio Caldas, representante da “velha guarda” da música brasileira, ironizada com a inserção de parâmetros musicais críticos. A canção invoca um tema típico ao período anterior à bossa nova, a tristeza de um amor perdido, a “fossa”, cantada em linguagem rebuscada, ao som do violão de nylon.

Durante a primeira metade da versão dos Mutantes, a canção é cantada em conformidade com essa estética tradicional, tocada ao violão com arranjos simples e melancólicos. A interpretação do vocal – feita por Arnaldo Baptista – expõe o eu-lírico à iminência do pranto, até os versos *Sinto saudade /da mulher pomba-rola que voou* – frase que é emendada ao som de um avião – anunciando de forma espalhafatosa a segunda parte da música, reinterpretada com o acompanhamento dos arranjos de Duprat, ao estilo do jazz *dixieland* – bastante alegre, com farta utilização de metais e banjo num andamento festivo, dançante, semelhante a trilhas de desenhos animados e filmes de comédia “pastelão”. Os versos são constantemente comentados por diversos sons, efeitos de sonoplastia, como bem descrito por Adalberto Paranhos:

Instaura-se, na seqüência, uma esculhambação total. *Nossas roupas comuns dependuradas/ Na corda qual bandeiras*

---

<sup>287</sup> BOURDIEU, Pierre. “A leitura: uma prática cultural” In CHARTIER, Roger. (org.) Práticas de leitura. São Paulo, Estação Liberdade, 2001, p. 253.

<sup>288</sup> Chão de estrelas (Orestes Barbosa/ Sílvio Caldas), *A Divina comédia ou ando meio desligado*, Polydor, 1970.



*agitadas/ Pareciam um estranho festival* (aqui, ao toque de clarins e ao rufar de tambores, a sensação que se tem é a de estarmos no meio de uma parada militar)/ *A festa do barraco era sem trinco/ Mas a lua furando nosso zinco* (e os disparos contra a tradição se fazem ouvir ao pé da letra, transformando-os em tiros)/ *Salpicava de estrelas nosso chão/ Tu pisava nos astros distraída* (um ruído estranho que sugere alguém caminhando sobre estrelas)/ *Sem saber que a ventura dessa vida/ É a cabrocha, o luar e o violão*. Não satisfeitos com a desconstrução de *Chão de Estrelas*, o desfecho não é menos insolente: à imagem romântica da cabrocha, do luar e do violão em comunhão opõem-se versos postiços que despoetizam a poesia: *É a cabrocha escorregando no sabão/ É os gato (sic) miando no porão*.<sup>289</sup>

Essa releitura propunha um choque metafórico entre os valores românticos e melancólicos da geração musical de Sílvio Caldas com a descontração buscada nos relacionamentos da juventude durante os anos 60, freqüentemente mais interessada em “viver” os relacionamentos de acordo com práticas hedonistas, e não presididos pelo sentimento de perda inevitável composto por Sílvio. Esse humor ácido é, sem dúvida, uma reelaboração lúdica de um símbolo musical da velha guarda, a construção de uma representação mais alegre em torno da juventude vivenciada por Arnaldo, Sérgio e Rita. Ainda que fosse mais um choque de gerações, esse se deu de forma mais intensa que o normal, pois a geração da contracultura possuía aspirações revolucionárias nos planos político e cultural. Para Xico Chaves<sup>290</sup>:

Viva-se um clima praticamente revolucionário, de transformar uma linguagem que no momento estava careta e chata e que a própria esquerda não conseguia absorver, e libertar de dentro de si o próprio processo revolucionário em termos de linguagem.

---

<sup>289</sup> PARANHOS, Adalberto. “A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo”. *Revista ArtCultura*. n° 9, Uberlândia: EDUFU, 2004, p. 26.

<sup>290</sup> Xico Chaves apud CYNTRÃO, Sylvia Helena. *A forma da festa: tropicalismo, a explosão e seus estilhaços*. Brasília, Editora UnB, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2000. p. 48.

Os jovens formavam a base dos novos movimentos políticos e sociais,<sup>291</sup> num momento em que se intensificou a valorização desse período da vida, aspecto que encontrava um contraponto na valorização da novidade e no aumento do consumo entre os jovens – principalmente da classe média urbana – propiciado pela melhoria das condições econômicas. Criaram-se rótulos como “cultura jovem” e “música jovem”, no qual os Mutantes estavam inscritos<sup>292</sup>, por serem uma banda de rock – “iê-iê-iê”. Como já mencionado, essa geração da contracultura tinha por ideal modificar os aspectos estruturais de nossa sociedade que, para eles não faziam mais sentido no atual estado de desenvolvimento da nossa cultura. Essa característica não passou despercebida por ouvintes mais atentos, como Antônio Aguillar, que anunciou a participação do grupo em seu programa com a seguinte declaração:

Durante todo este tempo nós tentamos mostrar no programa que existe um tipo de adulto que é detestável para um jovem que seja razoavelmente saudável. Será que os jovens já disseram isso alguma vez na música? Eles já disseram centenas de vezes na música. Existe uma delas que eu gostaria de pedir aos Mutantes que executassem. E gostaria de pedir aos adultos que ouvissem: Panis et Circencis.<sup>293</sup>

---

<sup>291</sup> De acordo com Brito: “Entre as várias mudanças que marcaram esse período [anos 60], Hobsbawm destaca o crescimento, a partir da segunda metade do século XX, principalmente no Ocidente, do número de jovens estudantes secundaristas e de nível superior preocupados em atender a demanda por ocupações que passaram a exigir este tipo de formação. Essa massa multiplicada de ‘rapazes, moças e seus professores’, concentrados em cidades universitárias e campus ‘constituíam um novo fator na cultura e na política’ capaz de promover revoltas contra valores como a instituição do casamento e os tabus relacionados à sexualidade, como bem mostraram aquelas que explodiram no ano de 68. Ora, esse novo grupo, que a partir de meados do século XX aparece no cenário político com grande potencial transformador, era formado por agentes denotados desde sempre como perigosos: os jovens.” BRITO, Eleonora Zicari Costa de. *Justiça e Gênero: uma história da justiça de menores em Brasília (1960-1990)*. Brasília: Editora Universidade de Brasília/FINATEC, 2007, p. 244.

<sup>292</sup> Matéria da Folha: “Na música Jovem, chegou a hora de conhecer os Mutantes” de 1966

<sup>293</sup> Apud FONTENELLE, Paulo Henrique (diretor). *Loki...* Op. cit. Antônio Aguillar foi um dos grandes divulgadores da cultura e da “música jovem” Segundo ele “Eu lhes proporcionava [aos jovens] essa oportunidade, de maneira sadia e com certa liberdade, sem excessos. E ainda mostrava aos pais e à sociedade que as músicas que eles tanto abominavam e temiam não tinham nada de prejudicial à moral e aos bons costumes. Refletiam apenas uma mudança de comportamento mundial” apud AGUILLAR, Antônio. *Histórias da Jovem Guarda: por Antônio Aguillar, Débora Aguillar e Paulo César Ribeiro*. São Paulo, Globo, 2005, p. 62-62.

O tom de denúncia e seriedade dessa fala representava a preocupação de Aguillar – assim como de outros adultos – frente às práticas projetadas por uma juventude que parecia embebida de uma disposição para a mudança e cujo discurso, bastante maduro (embora irônico), parecia prematuro considerando-se sua experiência de vida. Para Tom Zé, cerca de uma década mais velho que os garotos paulistanos:<sup>294</sup>

Se as pessoas me perguntassem ‘O que foi que vocês mais velhos, formados em universidade ensinaram aos Mutantes?’ Eu diria: nada! Nós não sabíamos nada pra ensinar aos mutantes. Todo nosso aprendizado, da escola de Viena, da exclusão da tonalidade, ficava tudo aquilo absolutamente inútil. Então os Mutantes é que ensinaram a gente, o Arnaldo é que ensinou a gente, a gente não ensinou nada ao Arnaldo, nunca.

No entanto, sequer a juventude, ou melhor, uma certa juventude, deixou de ser alvo da ironia corrosiva dos Mutantes que realizavam sua crítica à própria “música jovem”, colocando-se em oposição ao jovem alienado, representado como o playboy amante do iê-iê-iê na canção *Hey Boy*<sup>295</sup>:

*Hey Boy*

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

He he he hey boy  
Teu pai já deu tua mesada hey boy  
A tua mina tá gamada hey boy  
Mas você nunca fez na nada  
No pequeno mundo do teu carro  
O tempo é tão pequeno

Teu blusão importado  
Tua pinta de abonado  
tuas idéias modernas

He hey boy

---

<sup>294</sup> Apud FONTENELLE, Paulo Henrique (diretor). *Loki...* Op. cit.

<sup>295</sup> Hey Boy (Arnaldo Baptista/ Elcio Decário), *A Divina comédia ou ando meio desligado*, Polydor, 1970.

Mas teu cabelo tá bonito, hey boy  
Tua caranga até assusta, hey boy  
Vai passear na rua Augusta tá

A menina e as pernas  
Vão aparecer  
Nos passos ritmados úúú  
No iê iê iê bem dançado  
Da cuba libre gelada

Hey boy  
Viver por viver  
Hey boy  
Viver por viver  
Hey boy  
Viver por viver

A sonoridade da música é a de um rock – iê-iê-iê – típico, com o clima de balada, ainda que possua pequenas alterações atípicas de compasso e estrutura, alternando momentos de andamento blues com arranjos e solos de guitarra fuzz de Sérgio. Sua letra menciona todos os clichês temáticos do iê-iê-iê, como o carro (*sua caranga até assusta*), as festas, simbolizadas pela Rua Augusta (local típico de badalação e ponto de encontro dos jovens roqueiros), a namorada (*tua mina tá gamada*), a busca imediatista e hedonista das relações de prazer, *O pequeno mundo do teu carro/ o tempo é tão pequeno*, só que com a crítica ao orgulho e à futilidade de um estilo de vida que se resumisse a esses aspectos *Teu cabelo tá bonito (...) Teu pai já deu tua mesada (...) Mas você nunca fez nada*. No entanto, a interpretação da música possui certo tom de tédio (em oposição às entonações emocionadas da evocação desses temas) e deboche – expresso claramente na última estrofe da música – denotando a futilidade desse estilo de vida, completado pelo último som da canção, que é o de um carro freando e batendo.

Apesar da crítica à Jovem Guarda, no mesmo álbum o grupo prestava ainda uma homenagem ao rock de Roberto e Erasmo – ao mesmo tempo em que desabafavam sua falta de perspectiva frente aos debates musicais da época – interpretando *Preciso Urgentemente Encontrar um Amigo*<sup>296</sup>, que a

---

<sup>296</sup> Preciso Urgentemente Encontrar um Amigo, (Roberto Carlos/ Erasmo Carlos) *A Divina comédia ou ando meio desligado*, Polydor, 1970.

exceção do som de um arroteo no começo da música, não possuía maiores características cômicas.

*Preciso Urgentemente Encontrar um Amigo*

Preciso urgentemente encontrar um amigo  
Pra lutar comigo  
Pra lutar comigo  
Quero ver o sol nascer  
E a flor desabrochar  
E no mundo de amanhã  
Quero acreditar  
Quero acreditar  
Quero acreditar e a paz que eu tanto quero  
Eu consiga encontrar  
Preciso urgentemente encontrar um amigo  
Pra lutar comigo  
Pra lutar comigo  
É difícil encontrar  
Pois é grande a confusão  
Pode até estar aqui  
Nessa multidão  
Nessa multidão  
Nessa multidão  
E a paz que eu tanto quero  
Ele traz no coração

Em oposição a essa idéia – de homenagear o rock nacional – se utilizavam de seu humor ácido para ironizar o rock-blues estrangeiro, com a canção *Meu refrigerador não funciona*<sup>297</sup>. Nela, o grupo retira o lamento *blues* de seu contexto sentimental e erótico, relacionando a decepção amorosa com a perda de um eletrodoméstico particularmente útil nos trópicos.

*Meu refrigerador não funciona*

Yeah, I feel good  
Yeah, I feel lite  
Now, you know that I'm no good alone  
No good alone, I miss you baby  
Tell me baby  
Say you do baby

---

<sup>297</sup> Meu refrigerador não funciona (Arnaldo Baptista/ Rita Lee/ Sérgio Dias), *A Divina comédia ou ando meio desligado*, Polydor, 1970.

I know one thing you don't  
Try, my honey  
Try to get someone lovin', baby  
Try me late tonight, yeah  
Try everything you want  
But try me, baby  
I feel good  
E feel lite, baby  
Singing our song  
Try, my honey  
I miss you  
Come soon, baby  
You gotta give someone love

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

Na primeira parte da canção Rita Lee canta em inglês, com versos que falam da solidão, de uma desilusão amorosa *You know Im not good alone /No good alone /I miss you baby*<sup>298</sup> numa interpretação melancólica e executada aos gritos, (comparável a da cantora Janis Joplin) acompanhada pela banda que parece improvisar num clima blues/jazz, explodindo junto aos momentos mais efusivos do vocal. Na entanto, a surpresa, o absurdo e o deboche se dão a partir da metade da música, quando o eu-lírico explicita o motivo de seu lamento *Meu refrigerador não funciona*, introduzindo um solo de trompete totalmente *non-sense*, lembrando trilhas sonoras de dramas latinos.

Do mesmo modo que para entendemos esses jogos paródicos temos que os relacionar a um contexto musical, sua compreensão exige, ainda, que se remeta a um contexto maior no qual os Mutantes se inseriam. Como ressalta Nelson Motta

Isso é num contexto de uma ditadura militar – as pessoas tem que entender isso – a ditadura militar não tinha o menor humor, não se podia brincar com nada, não se podia falar de política (...) os Mutantes traziam esse frescor, essa liberdade, e

---

<sup>298</sup> “Você sabe que não fico bem sozinha /nada bem sozinha/ sinto sua falta querido”

essa irreverência – que se valorizavam mais ainda por estarmos numa ditadura militar.<sup>299</sup>

Com relação às duas perspectivas, político-social e estético-musical, Canclini lembra que “Os jogos paródicos (...) permitem aos que não tem possibilidade de mudar radicalmente o curso da obra, manejar os interstícios com parcial criatividade em benefício próprio”. Os Mutantes – apesar de um certo sucesso (mas pequeno reconhecimento) relativo às suas participações nos festivais e na televisão – estavam quase sempre à margem do processo de construção discursiva da tradição musical brasileira, não tendo (como vimos no capítulo anterior) voz ativa nesse processo. Seus jogos paródicos serviam para colocá-los em diálogo com as demais tradições musicais brasileiras, produzindo, através do humor, uma ruptura que abalava a hierarquização.<sup>300</sup>

---

<sup>299</sup> Apud FONTENELLE, Paulo Henrique (diretor). *Loki...* Op. cit.

<sup>300</sup> CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas...* Op cit. p. 280. Há também uma reflexão de Thompson que ajuda a esclarecer a questão sobre esse diálogo manejado entre a identidade dos Mutantes e outros gêneros musicais através dos jogos paródicos. Segundo esse historiador, “... uma cultura é também um conjunto de diferentes recursos, em que há sempre uma troca entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole; é uma arena de elementos conflitivos, que somente sob uma pressão imperiosa – por exemplo, o nacionalismo, a consciência de classe ou a ortodoxia religiosa predominante – assume a forma de um “sistema”. THOMPSON, E. P. *Costumes em comum*. Estudos sobre a cultura popular tradicional. SP: Cia das letras, 1998, p. 17. Os Mutantes promoviam esse diálogo através de sua obra, que podemos considerar estabelecido entre artistas e gêneros considerados “tradicionais”, “essenciais” na cultura brasileira e a sua própria produção artística, seu projeto de cultura pessoal.

## Meio desligados

A gente entrou no labirinto  
sem a cordinha pra amarrar atrás,  
entende?

(Sérgio Dias)

Esse som é psicodélico que só uma gota!

(Dirceu)

Se a contracultura buscou realizar uma ruptura comportamental através de práticas de forte caráter individualista, que iam de encontro às tradições institucionais – em confronto com as concepções e instituições estabelecidas socialmente – não podemos deixar de nos aprofundar numa análise que considere os princípios contraculturais mais evidentes e complementares (como citado por Maciel) sintetizados na tríade “sexo, drogas e rock’n’roll” e às formas como os Mutantes praticaram – vivenciaram e representaram – esses princípios.

Na realidade, percebemos que esses princípios englobam um conjunto de práticas e idéias que estão ligadas a novos estilos de vida – uma noção de liberdade que incorporasse outros possíveis usos do corpo e da mente dos indivíduos. Devemos ressaltar que esses outros possíveis usos não estavam estabelecidos dentro de um campo de objetivos pré-estabelecidos, mas como um universo de possibilidades, dentro do campo da experiência e da vivência cotidiana. Nesse sentido, a epígrafe pronunciada por Sérgio Dias acima não poderia ser mais elucidativa, metaforizando exatamente esse constante sentido de busca, de experimentação e vivência de uma realidade – considerada mais importante do que os possíveis (e inusitados) resultados que poderiam ser atingidos. Dan Joy, complementando a idéia de que a adoção dos símbolos contraculturais não pode ser entendida de forma isolada de sua fonte de experiência real, afirma que



A contracultura não pode ser construída ou produzida: precisa ser vivida. Se a contracultura valoriza ampliar as fronteiras da arte, ela valoriza muito mais levar a vida como uma experiência artística em progresso. Se a contracultura valoriza o pensamento inovador, ela se empenha ainda mais em exprimir essa idéia na ação do momento. (...) Os artefatos de uma determinada contracultura são subprodutos, não produtos finais de uma vida contracultural<sup>301</sup>.

Arnaldo Baptista, em conformidade com a idéia de levar sua vida como uma “experiência artística em progresso”, durante o período de efervescência criativa do grupo, afirmou

Naquela época, era impossível a gente prever o que seria a nossa vida daqui a um ano, por exemplo, então a gente levava isso adiante no sentido de fazer a experiência prevalecer acima de tudo.<sup>302</sup>

Como já mencionado, o período inicial da contracultura vivenciou uma ruptura comportamental que se intensificou no decorrer da década de sessenta. Com relação aos usos do corpo, esse caráter rebelde se restringia inicialmente a elementos mais superficialmente observáveis relacionados a determinados grupos ou “tribos”, como a adoção de modos de vestir, cortes de cabelo (ou mesmo deixado sem cortes, bastante compridos), tornando esses aspectos referências identitárias dos grupos (e subgrupos) – tribos – de jovens.

No campo artístico, esse momento de intensificação das propostas da contracultura foi reforçado pelo peso atribuído à performance, que não apenas definiu a importância do corpo como parte do discurso estético<sup>303</sup>, mas também subverteu seu caráter simbólico, compreendendo suas possíveis utilizações não apenas através de uma representação unificada (a

---

<sup>301</sup> GOFFMAN, Ken, JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos...* Op. cit. p. 17 e 18.

<sup>302</sup> Mutantes – Especial. (programa produzido pela Rede Bandeirantes) disponível em [www.youtube.com](http://www.youtube.com)

<sup>303</sup> Evelina Hoisel também ressalta que a importância do “(...) uso do corpo é parte da mensagem: Ele é o elemento catalisador de experiências: usado como signo semiológico diz também de implicações político-sociais. Ele deixa de ser instrumento resignado de força de trabalho para se tornar veículo de liberação.” Apud CYNTRÃO, Sylvia Helena. *A forma da festa...* Op. cit. p. 43.

identidade criada em torno do artista e à tradição a que ele se vincula), mas como “celebração móvel” – alegorizando, também, a performance do artista.

Pudemos perceber no capítulo anterior a utilização das performances dos Mutantes nos festivais como alegoria, criando representações que podem ser compreendidas em vários níveis. Primeiramente, a própria inserção do grupo (e de sua sonoridade, representada principalmente através dos instrumentos elétricos, como a guitarra) era representativa do parâmetro “rock”, representando a música *pop*, jovem e rebelde. O uso das fantasias em si servia não apenas como um procedimento paródico com relação aos seus colegas/concorrentes de festival: representava também os aspectos cênicos relacionados à canção com que estavam participando (quando vestidos como os personagens presentes na canção como em *Dom Quixote* ou em *Dois Mil e Um*) e que expunha, além disso, a consciência crítica da idéia de liberdade comportamental associada ao corpo, com Rita Lee “criando moda” com sua maquiagem de coração na bochecha ou, de forma muito mais agressiva – vestida de noiva grávida<sup>304</sup>. Essa fantasia deslocava o lugar-comum da vestimenta representativa da união matrimonial monogâmica para o palco e, dessacralizava a representação de pureza construída em torno dessa instituição, ao representar a gravidez pré-nupcial.

Apesar da ampla utilização das performances, os Mutantes tiveram uma única experiência no campo do Teatro propriamente dito, quando apresentaram o espetáculo *O Planeta dos Mutantes*<sup>305</sup> (peça escrita em conjunto com José Agrippino de Paula<sup>306</sup>), explorando diversos temas caros ao período, como viagens espaciais, transplantes de órgãos, sexo, violência e ficção científica. O espetáculo também explorava uma linguagem cênica inovadora, sem a tradicional separação entre público e platéia – os espectadores eram convidados a participar de diversas cenas, inclusive das

---

<sup>304</sup> CALADO, Carlos. *A Divina Comédia...* Op. cit. cap. 12. Arnaldo e Rita faziam outro *happening* chocante após seu casamento (em 30 de dezembro de 1971): foram ao programa da Hebe, e rasgaram sua certidão de casamento ao vivo. Idem, p. 260.

<sup>305</sup> Idem.

<sup>306</sup> José Agrippino de Paula, paulista escritor. Escreveu *Panamerica* em 1967, tendo contribuído para o desenvolvimento do tropicalismo. A obra se utiliza de diversas apropriações *pop* e outras utilizações da linguagem próprias do movimento. Informacoes extraídas de [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)

apresentações musicais do grupo, que apresentava diversas canções ao vivo durante o espetáculo<sup>307</sup>.

No campo das práticas cotidianas, a intensificação da liberdade proclamada com relação aos usos do corpo se deflagrou entre os adeptos da contracultura em diversas formas de “liberação sexual”, que se inserem naquilo que Stuart Hall chamou de “novos movimentos sociais”<sup>308</sup>, cujo principal representante seria o feminismo. Em resumo, esses movimentos defendiam a quebra de diversos tabus sexuais presentes em nossa sociedade, como os relacionamentos monogâmicos, a virgindade feminina pré-nupcial, o homossexualismo e a hierarquia patriarcal, lutando por uma pretensa igualdade social entre os sexos e questionando as distinções tradicionais associadas aos pares masculino / feminino, público / privado.

Não foi apenas no palco que os Mutantes construíram representações em torno dessas idéias de liberação sexual. Na contracapa do terceiro álbum da banda – *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado* – o grupo expõe essa idéia através de uma foto, em que Rita Lee aparece acompanhada dos irmãos Arnaldo e Sérgio (aparentemente nus) tomando café-da-manhã juntos na cama, em referência à idéia de um relacionamento poligâmico, ou à concepção de “amor livre”, termo comum utilizado para tratar esse tipo de relacionamento à época.

Apesar de se tratar de mais uma representação cômica desses novos valores que estavam sendo colocados em debate através da contracultura, a foto não deixa de ser, também, significativa no tocante às práticas realizadas pelo grupo em sua vida cotidiana. Arnaldo e Rita, apesar de terem se casado oficialmente em 1971, continuaram mantendo relações

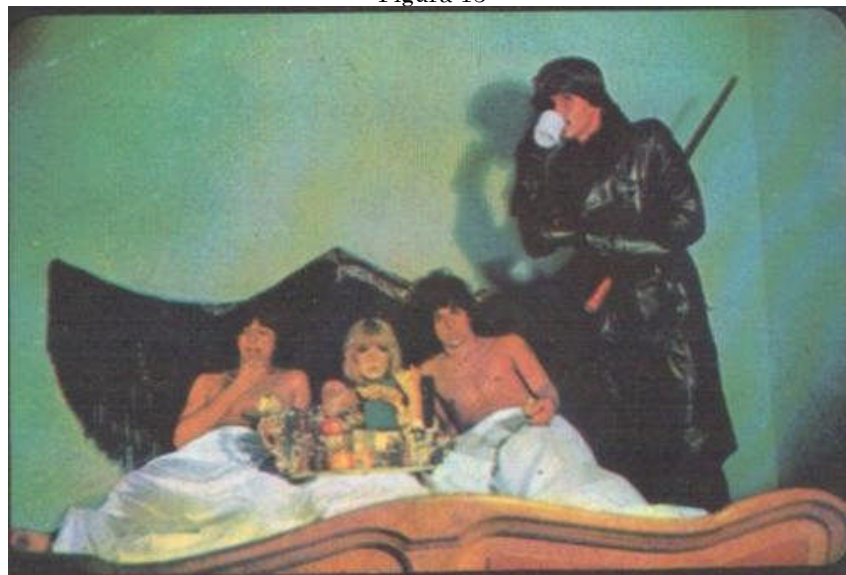
---

<sup>307</sup> Caracterizando-se por aquilo que Cohen chama de modelo (cênico) mítico, típico da performance, “em que a relação entre atuentes e espectadores vai ser mítica, ritualística (...) em que público e atuentes vão ocupar posições cambiáveis [acontecendo em espaços como] galerias e museus utilizados para performances” COHEN, Renato. *Performance como linguagem...* Op. cit. p. 128, 129. Cláudio César ressaltava a intenção do grupo em se utilizar desse tipo de linguagem para aproximar o público do espetáculo “No planeta dos Mutantes, o público ficava dentro do show. Não havia separação entre palco e platéia. Tudo acontecia no meio do público, o que é bem bonito, o som inclusive; isso é muito bonito. Nenhuma gravação tem a mesma sensação do que e a de estar lá dentro.”apud [www.dopropriobolso.com](http://www.dopropriobolso.com)

<sup>308</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural...* Op. Cit. p. 44 e 45.

extra-conjugais com consentimento mútuo<sup>309</sup>, bem como o fizeram os demais integrantes do grupo, que mantiveram a prática do “amor-livre” em diversos momentos, mantendo relações sexuais com diversos parceiros<sup>310</sup>.

Figura 13



Contracapa de *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado*

Apesar dessas experiências de “amor livre” terem posteriormente atingido conseqüências negativas para os integrantes do grupo<sup>311</sup>, viveu-se por um certo tempo um clima hedonista, de bastante informalidade e alegria nos relacionamentos pessoais, retratado, por exemplo, na canção *Quem Tem Medo de Brincar de Amor*<sup>312</sup>. A canção se opõe à melancolia explorada por outros gêneros poético-musicais com os versos *Ah! Deixa pra lá meu amor/ Vem comigo e esquece/ Este drama ou o que for/ Sem sentido*. Utiliza-se também de diversas colagens de sons “infantis” como ruídos de brinquedos, risadas de crianças e efeitos de sonoplastia de desenhos animados, logo após um refrão que se assemelha à brincadeira infantil relacionada aos

<sup>309</sup> CALADO, Carlos. *A Divina Comédia...* Op. Cit. cap. 16.

<sup>310</sup> Idem.

<sup>311</sup> Ibidem. Posteriormente, Sérgio Dias criticou essa postura do grupo, mencionando a separação de Rita e Arnaldo: “O que é amor livre? Se apaixonar por um monte de gente? Aquilo estava mais para sexo livre, experiências sensoriais. Coisa da idade. O problema é que eles não mediram as conseqüências porque não conheciam o tamanho do próprio amor.” Apud TATINI, Giuliana. “Astronauta libertado”. *Trip*, edição nº116, São Paulo, 2005. Apud FONTENELLE, Paulo Henrique (diretor). *Loki...* Op. cit.

<sup>312</sup> Quem tem medo de brincar de amor (Arnaldo Baptista/ Rita Lee), *A Divina comédia ou ando meio desligado*, Polydor, 1970.

relacionamentos afetivos “bem-me-quer / mal-me-quer”: *Ama, não ama* emendado ao verso provocativo *Se ama me chama que eu vou* ao invés de realizar a oposição “não me ama” equivalente ao “mal-me-quer”.

*Quem Tem Medo de Brincar de Amor*

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

A música dos Mutantes possuía uma sonoridade alegre e intensa, que convidava o ouvinte a pensar que nada é tão sério que não mereça uma boa piada. Seu humor ácido desconstruía as noções hierárquicas estabelecidas através das instituições sociais, promovendo uma inversão, suspensão de valores, carnavalizando a consciência identitária<sup>313</sup>. Essa configuração fragmentária seria mais uma forma de ruptura comportamental – dessa vez

---

<sup>313</sup> Alguns estudos científicos corroboram a idéia da fragmentação do sujeito envolvendo o uso de substâncias alucinógenas através de uma abordagem psicanalítica: “O efeito básico da cannabis é a fragmentação temporária do Ego. Uma vez fragmentado, (...) o indivíduo fica sobre o estado de vigília, quer dizer, o indivíduo fica à mercê do instinto (Id). A desagregação do pensamento e a despersonalização são características evidentes dessa fragmentação. O Ego sofre uma divisão, não chega a apagar-se totalmente, (como freqüentemente ocorre com o LSD, o Peyote, a Mescalina e certos cogumelos comuns), fazendo com que a pessoa acredite estar num estado em que constantemente surgem pensamentos aparentemente desconexos e “sugestões” psíquicas incomuns. BONTEMPO. Marcio. *Estudos atuais sobre os efeitos da cannabis sativa*. Rio de Janeiro, Global editora, 1986, p 39-40. Essa abordagem parece estar em confluência com a concepção de fragmentação do sujeito discutida por Stuart Hall e mencionada também em GOFFMAN, Ken, JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos...* Op. cit. p. 300.

dirigida à mente ao invés de ao corpo – desenvolvida através do que podemos chamar de experiência psicodélica<sup>314</sup>.

Apesar dessa característica da contracultura ser comumente relacionada pelo uso do termo “drogas” – termo que nos leva facilmente ao senso comum de busca de um prazer imediato e hedonista através do consumo de substâncias alucinógenas nocivas – percebemos que é uma característica que envolve concepções mais profundas e complexas. Assim como muitas outras idéias propostas dentro daquilo que entendemos por contracultura, esse tipo de prática – o uso de substâncias que produzem a alteração de estados de consciência – não pode ser facilmente resumido como o hábito em si, mas se tratava de um conjunto de práticas resultante desse hábito, da utilização dessas substâncias e da alteração de consciência por elas provocadas. Arnaldo Baptista, em conformidade com tais concepções – e em negação de uma perspectiva pejorativa associada à utilização dessas substâncias – afirmou<sup>315</sup> “LSD não quer dizer para mim rebeldia, vagabundagem, libertinagem, descontrole e overdose. Mas, sim, experiência com sua mente, que se torna mais ampla e elástica.”

Os adeptos da contracultura utilizavam-se do consumo de uma série de substâncias alucinógenas<sup>316</sup> em uma espécie de busca transcendental por novas idéias e modos de vida – que surgiriam como resultado de uma pretensa expansão da consciência que seria gerada por essas substâncias. O uso dos alucinógenos se respaldava em uma série de estudos que estavam sendo desenvolvidos desde a descoberta do LSD<sup>317</sup> e possuíam uma ligação íntima com diversas tradições religiosas que se utilizavam de substâncias alucinógenas como parte de rituais sagrados<sup>318</sup>, em busca de revelações místicas e do desenvolvimento de sistemas de pensamentos “anti-rationais”,

---

<sup>314</sup> Utilizo aqui do termo “experiência psicodélica” em conformidade com diversos autores que discutem a contracultura (Goffman, Roszak). Acredito que o termo “drogas” é por demais pejorativo dentro das atuais discussões em torno do uso de substâncias alucinógenas, e que o termo “psicodélico” – de uso corrente no período – se adequa melhor aos objetivos buscados pelos adeptos da contracultura.

<sup>315</sup> Arnaldo apud [www.dopropriobolso.com.br](http://www.dopropriobolso.com.br).

<sup>316</sup> Praticamente todas derivadas de plantas, como a maconha, o haxixe, a psilocibina, o peyote, a pata de elefante e o ácido lisérgico, ou LSD (Dietilamida de ácido lisérgico).

<sup>317</sup> Mais informações em COHEN, Sidney. *Drugs of hallucination...* Op. cit.

<sup>318</sup> Idem.

que não se utilizassem da lógica “racional” (tradicional/cartesiana) desenvolvida pela inteligência ocidental. Segundo Theodore Roszak “O método proposto era o cultivo sistemático de estados de consciência anormal que abordavam essas tradições [anti-rationais] ladeando o intelecto discursivo, que abre caminho para golpes de lógica”<sup>319</sup>.

A experiência psicodélica era vista como um meio de exploração do inconsciente, de reformulação da personalidade, em busca de novas perspectivas de vida. Essas idéias ganharam grande destaque na mídia norte-americana a partir de 1962, quando os professores de psicologia em Harvard, Richard Alpert e Timothy Leary – que estavam desenvolvendo uma série de experiências com a psilocibina e outras substâncias psicoativas – foram demitidos<sup>320</sup>. A publicidade gerada em torno do caso fez com que os professores se tornassem verdadeiros “rebeldes visionários”, ícones de uma guerra contra o suposto controle mental exercido pelo *establishment*, e a favor de uma revisão das concepções lógico-rationais desenvolvidas pelas instituições intelectuais e científicas<sup>321</sup>.

Suas idéias logo arrebanharam uma legião de seguidores nos Estados Unidos – principalmente jovens universitários e artistas<sup>322</sup> – como o escritor Ken Kesey<sup>323</sup>, que a partir de 1964 começou a realizar os *acid tests*<sup>324</sup> - distribuição pública gratuita de doses de LSD para a população comum. Ainda que a reação governamental contra as substâncias alucinógenas tenha começado cedo<sup>325</sup>, o impacto dos princípios relacionados ao seu uso já

---

<sup>319</sup> ROSZAK, Theodore *Contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. 2.<sup>a</sup> ed. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 188.

<sup>320</sup> GOFFMAN, Ken, JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos...* Op. cit. p. 274, 275. Suas demissões estiveram supostamente ligadas ao governo norte-americano e a uma operação da CIA. Idem, p. 277, 278.

<sup>321</sup> E que se ligava, também, ainda que com pouca intensidade, ao movimento anti-manicomial em desenvolvimento no período.

<sup>322</sup> Como Alan Watts (que publicou “This is it”) e Aldous Huxley ( que publicou “ As portas da percepção), trabalhos sobre o uso de alucinógenos. Seria notória também uma declaração de Paul McCartney a televisão britânica afirmando que havia tomado LSD, e que todo jovem o deveria fazê-lo.

<sup>323</sup> Escritor da obra *Um Estranho no Ninho*, participante do movimento anti-manicomial.

<sup>324</sup> GOFFMAN, Ken, JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos...* Op. cit. p. 288, 289.

<sup>325</sup> O governo e a mídia norte-americana divulgaram manchetes como “Garota de cinco anos come LSD e enlouquece” e ‘Droga excitante deforma a mente’. Uma pesquisa do governo anunciou que o LSD provocava danos aos cromossomos, tornando perigoso o bem-estar dos filhos dos usuários. (tendo confessado mais tarde que essa era um completa mentira)”

havia atingido diversos lugares do mundo através de pessoas influentes, como intelectuais e artistas, disseminando seu uso – bem como a prática da experiência psicodélica como um todo.

Certamente podemos afirmar que ninguém dentro do grupo tropicalista tenha penetrado tão a fundo nesse tipo de experiência quanto os integrantes dos Mutantes. Embora existam relatos sobre o uso de substâncias alucinógenas dentre os demais personagens<sup>326</sup> envolvidos, ninguém se utilizou dessas substâncias com tamanha intensidade e recorrência, como podemos perceber em algumas falas dos membros do grupo:

Rogério Duprat: Todo mundo consumia um pouco [de maconha]. Mas, eu, por exemplo, nunca fui às drogas pesadas, não cheguei... Acho que também Caetano e Gil, não. O Arnaldo, um pouco; a Rita, uma ou outra experiência, talvez. Mas, maconha rolou pra todo lado. Quase igual ao tabaco...<sup>327</sup>

Rita Lee: Até o exílio dos mestres (Caetano e Gil, em 1969), os Mutantes usavam maconha. Uma vez experimentamos Ayahuasca e, em outra ocasião, meia pedrinha de mescalina. Quando nos apresentamos no Olympia, em Paris, encontramos Peticov, e aí, sim, é que a festa começou. Apenas Serginho se recusou a experimentar LSD. [nessa ocasião]<sup>328</sup>

Como vemos, a relação do grupo com os alucinógenos (em especial a maconha) se desenvolveu com relativa harmonia em relação à sua vida cotidiana, pois mesmo sendo uma substância legalmente proibida, ela não gerava conflitos dentro de círculo social, como percebemos através da declaração da própria Clarisse Baptista:<sup>329</sup> “Não tinha porque me preocupar, só se eu quisesse me preocupar” – corroborando uma educação libertária para com seus filhos. Mesmo assim, a apologia ao uso dessas substâncias em

---

GOFFMAN, Ken, JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos...* Op. cit. p. 291. Em 1966, a campanha contra LSD e a maconha atingiria a ONU, que pedia a proibição das referidas substâncias.

<sup>326</sup> Maiores informações em CALADO, Carlos. *A Divina Comédia...* Op. Cit.; CALADO, Carlos. *Tropicalia...* Op. Cit. e VELOSO, Caetano. *Verdade...* Op. cit.

<sup>327</sup> Apud *SenhorF* (revista eletrônica). Edição nº 52, Maio de 2005. [www.senhorf.com.br](http://www.senhorf.com.br) (Entrevista concedida a Fernando Rosa).

<sup>328</sup> Apud GASPERIN, Emerson. *Algo mais*. Op. cit.

<sup>329</sup> Apud Mutantes – Especial. (programa produzido pela Rede Bandeirantes) disponível em [www.youtube.com](http://www.youtube.com)



suas canções precisava – obviamente – ser feita de forma velada, através de letras metafóricas, misturando esse tema com outros assuntos, ainda que perceptíveis à juventude ligada à contracultura. É esse o caso da canção *Ando Meio Desligado*.<sup>330</sup>

*Ando meio desligado*

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

Eu nem vejo a hora de lhe dizer  
Aquilo tudo que eu decorei  
E depois um beijo que eu já sonhei  
Você vai sentir, mas...

Por favor  
Não leve a mal  
Eu só quero  
Que você me queira  
Não leve a mal

A música se inicia com uma linha simples de baixo, acompanhada de percussão e piano. O vocal principal é acompanhado por sussurros (a partir da segunda parte da música), sugerindo um pensamento obsessivo, inconsciente. Sua primeira estrofe possui um significado ambíguo, que funde as sensações provocadas pelo uso da maconha (representada no título da música) – de falta de concentração e de percepção objetiva – semelhante à sensação de se estar apaixonado, reflexivo com relação à pessoa desejada. Essa situação só pode ser realmente percebida como relacionada ao amor na relação estabelecida entre o último verso da primeira estrofe e a segunda estrofe da canção, que expõe o pensamento temeroso do eu-lírico em se declarar, revelando um romantismo tímido, retratado em seu refrão enfático.

---

<sup>330</sup> Ando meio desligado (Arnaldo Baptista/ Rita Lee/ Sérgio Dias), *A Divina comédia ou ando meio desligado*, Polydor, 1970.

Essa compreensão ambígua da letra é corroborada pelo subtítulo – “não faz marola” – utilizado no festival em que foi apresentada<sup>331</sup>, em referência ao odor característico provocado pela queima da maconha, que obviamente não era mencionado na interpretação da canção (nem no encarte do álbum).

O uso de substâncias alucinógenas é assunto recorrente em praticamente todas as entrevistas realizadas com os integrantes do grupo nos anos subsequentes ao seu fim, demonstrando o grande interesse gerado a respeito de suas polêmicas experiências o que acabou por gerar uma grande quantidade de declarações a respeito do assunto. As falas abaixo se complementam as anteriormente citadas:

Dinho<sup>332</sup>: As pessoas falavam muito na época de drogas, muita coisa, a gente tomava uns ácidos aí, era coisa normal entre os grupos europeus e americanos e a gente tomava normalmente assim, fumava...

Arnaldo<sup>333</sup>: acho que comecei com maconha ainda nos tempos do colégio (*Mackenzie*)... mas a expansão mesmo se deu em Paris, quando tomamos LSD pela primeira vez. Não uso o termo “drogas”, chamo de expansores da musculatura mental”. A gente passou a ter uma visão muito mais ampla da música, algo do tipo: “Está tudo muito bom, vamos adiante”.

Sérgio Dias<sup>334</sup>: Minha primeira viagem [de LSD] foi extremamente poderosa. Lembro da compreensão de ser música. As caixas acústicas tocando e eu era aquilo, saía por ali. Não via nada derreter, mas tive momentos de consciência cósmica. (...) Essa consciência diz respeito a mim, à Rita, ao Arnaldo, a todos que viveram aquilo. Durante muitos anos, isso foi explorado e parece história da carochinha. Mas quando se experimenta, o buraco é mais embaixo. Nós alcançamos isso na marra, e saímos muito machucados. O ácido é um instrumento de iniciação. Tinha aquelas experiências bestas de ficar viajando de carro pra lá e pra cá, mas o negócio era todo interno. Infelizmente, ninguém sabia disso e muita gente se fodeu...

---

<sup>331</sup> 5º Festival Internacional da Canção Popular.

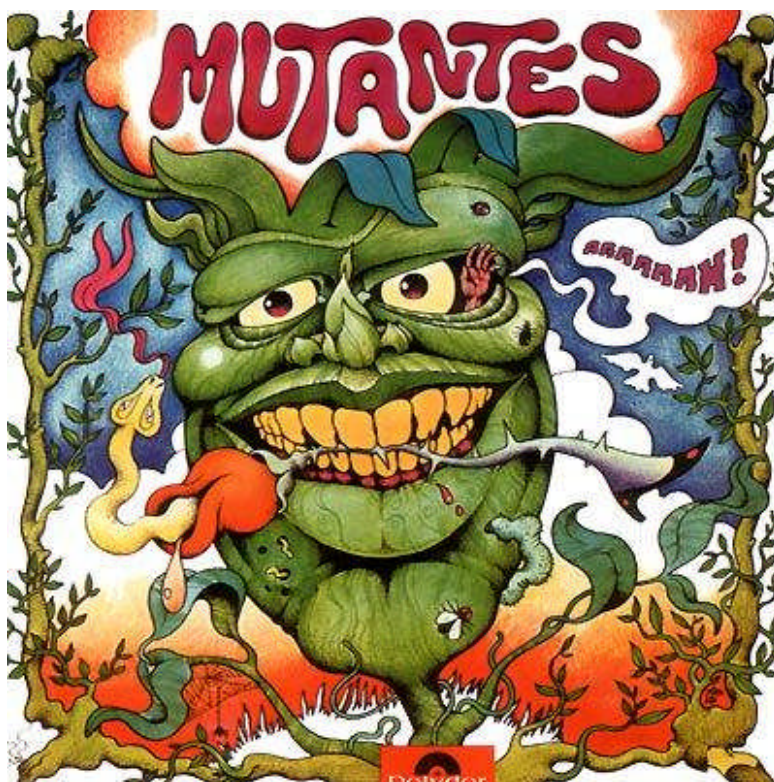
<sup>332</sup> Mutantes – Especial. (programa produzido pela Rede Bandeirantes) disponível em [www.youtube.com](http://www.youtube.com)

<sup>333</sup> GASPERIN, Emerson. *Algo mais*. Op. cit.

<sup>334</sup> Apud TATINI, Giuliana. “Astronauta libertado”. Op. cit.

Como podemos perceber através das falas (principalmente dos irmãos Dias Baptista), o uso da experiência psicodélica possuía um significado profundo – por diversas vezes tratado como místico – “um instrumento de iniciação”, “expansor da musculatura mental”, responsável pela liberação de processos mentais não lógico-rationais, mas pertencentes ao campo do inconsciente e do transcendental – de difícil compreensão se não experimentados – e que foram responsáveis, em grande medida, por uma série de transformações mentais em seus usuários, cujos resultados foram pouco comentados, mas que parecem ser fundamentais para a compreensão de sua obra.

Figura 14



Capa do álbum Jardim Elétrico

A utilização cotidiana da experiência psicodélica bem foi representada através do álbum *Jardim Elétrico*.<sup>335</sup> Sua capa possui o desenho de uma planta – um pé de maconha estilizado e personificado. Ele sorri enquanto morde uma rosa vermelha – aparentemente simbolizando o amor e a sedução. Do cálice dessa flor sai uma fumaça em forma de serpente, que

<sup>335</sup> *Jardim Elétrico* (Os Mutantes), Polydor, 1971.

assim como os espinhos da flor nos lembra dos perigos do desejo. Há ainda uma mão humana afundada dentro de seus olhos, com o caricato balão de história em quadrinhos, de onde salta um grito, possivelmente simbolizando o “aprofundamento” do personagem – e do grupo – no uso da planta.

O próprio nome do álbum – *Jardim Elétrico* – faz referência às plantas que influenciavam na sonoridade do grupo, que se tornava cada vez mais eletrificado e pesado<sup>336</sup>, sem, no entanto, perder diversas das características que o aproximavam de uma identidade própria do grupo e ligada às tradições musicais e sonoridades brasileiras. A canção homônima<sup>337</sup> representa bem essa sonoridade, tendo uma letra curta, mas que faz ligação sinestésica (e também metalingüística) com a idéia da experiência psicodélica, suas surpresas e perigos.

#### *Jardim Elétrico*

No Jardim  
Eu me ligo  
Em você

Planto cores  
Mordo a fruta  
Levo choques

Dessa vez o álbum foi produzido por Arnaldo Baptista, que tomava cada vez mais a posição de liderança da banda, sem, no entanto, deixar de contar ainda com a presença dos arranjos orquestrais de Rogério Duprat. Todas as músicas são composições apenas do grupo, com “exceção” da releitura de *Baby*<sup>338</sup>, regravada em inglês. O álbum explora bastante o uso de canções em outras línguas<sup>339</sup> como a canção *Tecnicolor*<sup>340</sup> (também em

---

<sup>336</sup> Na própria contracapa do álbum, Os Mutantes posavam em foto com sua parafernália instrumental eletrificada.

<sup>337</sup> Jardim Elétrico (Arnaldo Baptista/ Rita Lee/ Sérgio Dias), *Jardim Elétrico*, Polydor, 1971.

<sup>338</sup> Baby (Caetano Veloso), *Jardim Elétrico*, Polydor, 1971. Gravado no primeiro álbum do grupo, *Os Mutantes*, de 1968.

<sup>339</sup> Algumas dessas gravações surgiram durante sua estada na França para show no teatro Olympia (quando foram substituir Elis Regina), de onde surgiria o álbum *Tecnicolor*, gravado no exterior com o intuito de lançar o grupo no mercado internacional. No entanto, esse álbum foi rejeitado pela gravadora, e só seria lançado no ano de 2000, quando o grupo começou a ser revisitado nacionalmente.

<sup>340</sup> Tecnicolor (Arnaldo Baptista/ Rita Lee/ Sérgio Dias), *Jardim Elétrico*, Polydor, 1971.

inglês), e *El Justiciero*<sup>341</sup> feita com mistura de inglês (a pequena anedota em sua introdução) e o “portunhol” em que é cantada, representando parodicamente uma hibridação lingüística tipicamente realizada pelos habitantes da América Latina. A evolução psicodélica do grupo é representada a través da canção *It's Very Nice pra Xuxu*, uma homenagem à descoberta do ácido lisérgico:

*It's very nice pra xuxu*

Hoje tudo mudou  
Ontem amei você  
O que você me dá é lindo de morrer  
É lindo, Oh! Oh! Oh, yeah!  
It's very nice pra xuxu, baby  
It's very nice pra xuxu, baby  
It's very nice pra xuxu, baby

Provei do seu amor  
Eu sei, foi muito bom  
O que você me dá é lindo de morrer  
É lindo, Oh! Oh! Oh, yeah!  
It's very nice pra xuxu, baby  
It's very nice pra xuxu, baby  
It's very nice pra xuxu, baby

Hoje eu falo a sua língua  
Eu era meio desligado  
Eu não sou mais aquele  
Palmas para mim  
Minha menina

It's very nice pra xuxu, baby  
It's very nice pra xuxu, baby  
It's very nice pra xuxu, baby

A canção se utiliza da mesma sutileza ambígua de *Ando meio desligado*, estabelecendo uma relação entre seu instrumental – executado ao estilo das baladas românticas do rock'n'roll dos anos 50 – levada ao som de órgão e harmonias vocais. Ainda que não haja grande profundidade semântica, como ouvimos em seu refrão – mera repetição do título – a canção possui uma interpretação emocionada e explosiva – com o eu-lírico

---

<sup>341</sup> El Justiciero (Arnaldo Baptista/ Rita Lee/ Sérgio Dias), *Jardim Elétrico*, Polydor, 1971.

interpretado em sensação de extrema alegria – enfatizando em todas as estrofes a sensação de descoberta, de renovação. Sua letra é claramente uma declaração de amor – apaixonada – cantada por Arnaldo Baptista, indescritivelmente emocionante nos versos *O que você me dá é lindo de morrer /é lindo*.

A relação entre as substâncias alucinógenas pode ser percebida pela própria referência feita à canção que anteriormente falava da maconha *Hoje eu falo a sua língua /Eu era meio desligado/ Eu não sou mais aquele*.<sup>342</sup> Embora não exista nenhuma palavra que se refira especificamente a uma substância – o LSD – a menção desse amor como sendo a uma pessoa também não se realiza, a não ser nos últimos dois versos da canção, onde Arnaldo funde *Palmas para mim com minha menina* (outra referência a uma canção do grupo), gerando também uma noção polissêmica: a relação de ambigüidade se estabelece entre o sentimento inefável de estar apaixonado e a semelhança desse sentimento com a descoberta de uma nova sensação.

Por diversas vezes a imersão do grupo nesses estados alterados de consciência tomou também proporções desmedidas, pois os Mutantes não tinham a noção de até onde desejavam – ou podiam – levar adiante esse tipo de experiência, acreditando inclusive que a compreensão de certos tipos de atitudes e de sua música precisava necessariamente passar pelo uso de alucinógenos. Um exemplo disso pode ser percebido na declaração de Cláudio César, que apesar de ter sido o primeiro a experimentar o LSD, não se tornou um usuário recorrente da substância:

Houve época em que só admitiam tocar usando drogas. Só admitiam que as pessoas conversassem com eles no mesmo estado. Eu salvei um jornalista, de ser obrigado, sem saber, a tomar LSD. A esse jornalista, iam dar, no café, ácido lisérgico, porque achavam que ele só poderia entendê-los se estivesse passando por uma viagem<sup>343</sup>.

---

<sup>342</sup> Fazendo a referência à idéia (já comentada como divulgada pela mídia norte-americana) corrente à época de que quem tomava LSD mudaria para sempre.

<sup>343</sup> Apud [www.dopropriobolso.com.br](http://www.dopropriobolso.com.br)

Como já mencionado por Sérgio Dias, a utilização de tais substâncias poderia levar a conseqüências negativas para a mente dos usuários, como o desenvolvimento de diversos estados psicóticos ou paranóicos, além de servir, supostamente, como elemento desencadeador de algumas doenças mentais<sup>344</sup>. É sob essa teoria que costuma se explicar uma série de problemas ocorridos com o próprio Arnaldo Baptista após sua saída do grupo, embora não se possa afirmar com exatidão o que tenha desencadeado seus surtos e a suposta tentativa de suicídio nos anos 80.<sup>345</sup>

Para Sérgio Dias, o uso de tais substâncias possuía um aspecto fundamental na concepção da obra do grupo: “A gente não tomava ácido só pra ficar louco, a gente tomava ácido pra fazer música”.<sup>346</sup> Tal idéia é corroborada também por Cláudio César, em declaração bastante lúcida a respeito da influência dos alucinógenos sobre a produção musical e a vida cotidiana do grupo:

P: Até que ponto as drogas foram importantes para o grupo?  
Isso modificou muito o conjunto daí pra frente... Apesar de que música executada sobre o efeito de drogas pode sair ruim, a droga permite uma espécie de criatividade que fez algumas pessoas serem reconhecidas depois da morte, porque não nasceram com droga, mas nasceram com a cabeça como se tivessem droga. Acho que teve importância, sim. E teve toda a fase depois dessa época em que o conjunto produziu coisas baseadas no que via nas viagens; e nasceu um objetivo, porque os Mutantes transformavam a sociedade vivendo nesse estilo. Mas não tinham (pelo menos de forma explícita) um objetivo do tipo ‘nós queremos mudar a sociedade a tal ponto e provocar tal acontecimento na sociedade’. Eles simplesmente viviam aquela época, aquela maneira de ser, aquela dicotomia entre o careta e o não-careta; e assim por diante.<sup>347</sup>

É sob essa perspectiva – de utilização dos alucinógenos como característica fundamental da composição do som e do estilo de vida dos Mutantes – que podemos compreender o porquê de sua música ser

---

<sup>344</sup> Mais informações em COHEN, Sidney. *Drugs of hallucination...* Op. cit.

<sup>345</sup> Ver mais informações sobre a suposta tentativa de suicídio em CALADO, Carlos. *A Divina Comédia...* Op. cit. No documentário Loki, o próprio Arnaldo expõe argumentos que contradizem certas teorias a respeito de sua loucura. FONTENELLE, Paulo Henrique (diretor). *Loki...* Op. cit.

<sup>346</sup> Mutantes – Especial. (programa produzido pela Rede Bandeirantes) disponível em [www.youtube.com](http://www.youtube.com).

<sup>347</sup> Apud [www.dopropriobolso.com.br](http://www.dopropriobolso.com.br).

comumente chamado de rock psicodélico. Era uma música que – ao menos conceitualmente – seria concebida, executada (e, portanto, deveria também ser apreciada) sob estados alterados de consciência, proporcionado pelo uso das substâncias supracitadas. O próprio termo “psicodélico” se relaciona com a idéia de “ativação da mente”.

No entanto, ao invés de buscarmos uma conceituação do que viria a ser o rock psicodélico – coisa que seria tão difícil quanto conceituar a própria contracultura, devido toda à sua fluidez de formas e práticas – nos seria mais interessante explorar o que há de “psicodélico” no som dos Mutantes. A música – ou o rock – psicodélico<sup>348</sup> não pode ser caracterizada como um gênero musical, mas sim como uma concepção estética, um princípio que adquire diversas formas possíveis, de acordo com as experiências estéticas desenvolvidas por seus interlocutores específicos.

Podemos observar que em praticamente todos os lugares onde esse tipo de som se desenvolveu ele adquiriu características híbridas, fundindo elementos das tradições a que os músicos que o compuseram estavam vinculados com elementos extrínsecos a esses gêneros. No entanto – e embora inicialmente a idéia de uma música psicodélica esteja ligada ao rock e seus instrumentos e sonoridades – nem sempre essas hibridações se realizaram fundindo gêneros nacionais com características de outras culturas como no caso dos Beatles e dos Mutantes<sup>349</sup>. Podemos perceber que essas hibridações se desenvolveram em relação orgânica com outras características relacionadas à psicodelia, como a espontaneidade e a expressividade – uso de características performáticas, interpretativas e timbrísticas, cujo intuito era chegar a um determinado resultado sonoro.

Esse tipo de expressividade transcendia as noções musicais centradas em características composicionais estabelecidas através da relação binária entre letra / melodia e tendo o gênero musical quase sempre estabelecido através de um ritmo musical (e suas variações próximas) – como em quase

---

<sup>348</sup> Refiro-me a música e não ao rock especificamente visto que nem todas as manifestações se deram no gênero música rock.

<sup>349</sup> Podemos citar, sobre esse caso, o grupo norte-americano Grateful Dead.



todos os gêneros musicais contemporâneos aos Mutantes.<sup>350</sup> Buscava-se fazer uma música que incorporasse novas formas de se falar sobre “velhos” temas, que atribuísse sentido através dos *modos*<sup>351</sup> de dizer.

O uso das hibridações de gêneros musicais não surgia apenas como necessidade de se produzir algo novo em um campo musical aparentemente esgotado, mas de incorporar instrumentos, timbres e estruturas musicais passíveis de serem compreendidas como alegorias. Segundo Arnaldo “Estamos na fase do rebuscamento, pois quase tudo já foi feito. Estamos na fase da complexidade. O rock é novo, mesmo sendo negócio velho, graças à técnica que a eletrônica permite.”<sup>352</sup> Rita Lee acrescenta ainda que “Os tropicalistas todos se envolveram nessa coisa toda de Beatles, de equipamento, de efeitos, loucura...”<sup>353</sup>

Como percebemos em suas falas, grande parte desse “rebuscamento” – essas inovações – se tornaram possíveis através de uma grande quantidade de aparatos tecnológicos e técnicas desenvolvidas à época e já detalhadas no decorrer do trabalho. Para Canclini<sup>354</sup>, essas técnicas de gravação se inserem como os novos processos de produção, “características fundamentais da compreensão da indústria cultural”. Moles<sup>355</sup> acrescenta ainda que “[essa característica kitsch de] acumulação dos efeitos, a ausência de sobriedade nos meios empregados, visava obter uma sinestesia musical.”, exatamente o tipo de efeito buscado com a música psicodélica. Sobre o período inicial do rock brasileiro (a Jovem Guarda), Rogério Duprat afirmaria que “Em termos musicais, aquilo me dizia pouco, porque era uma retomada de

---

<sup>350</sup> Ainda que de forma jornalística, simplificada, temos um posicionamento dos Mutantes sobre o assunto: “Queremos dizer tudo em nossa música, no tema e no som: os ruídos, as vozes, o canto de um pássaro. Nossos temas estão no mundo em volta de nós: um dia de sol, um sorriso, muito amor nas pessoas, bancas de jornais, gente.” Apud “A música dos Mutantes no Festival” *Veja*, 2 de outubro 1968.

<sup>351</sup> Como já mencionado na página 99. Essa é uma característica que liga também a sua sonoridade às idéias ao movimento concretista, que atribuía importância à forma com que os parâmetros poéticos eram apresentados e dispostos no material em que estavam inscritos, bem como o uso de aliterações e onomatopéias, que não significam nada em si, sendo apenas sons passíveis de uso na música, assim como qualquer som provido através de um instrumento.

<sup>352</sup> Apud [www.dopropriobolso.com.br](http://www.dopropriobolso.com.br)

<sup>353</sup> Apud OLIVEIRA, Xande. (direção). *Making off...* Op. cit.

<sup>354</sup> CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas...* Op cit. p. 258.

<sup>355</sup> MOLES, Abraham. *O Kitsch*. Op. cit. p. 130.

experiências já vividas. Mas o mais importante é que hoje em dia todos nós podemos andar cabeludos pelas ruas” – enfatizando sua importância comportamental. No entanto, Arnaldo Baptista, comentando essa afirmação, ao mesmo tempo em que corroborava a opinião de seu irmão mais velho (cap. 1), bem, como as idéias apresentadas acima, acrescentaria finalmente que

A opinião do maestro Rogério Duprat, corresponde a não adição de nada musical: como contribuição – correspondente à verdade da pauta musical escrita. Porém, distante da realidade quanto ao som, que passou a ser eletrônico através dos amplificadores e seus alto-falantes<sup>356</sup>.

O uso de recursos tecnológicos se torna uma constante, acrescentando a exploração de diferentes timbres, ruídos e texturas como aspecto fundamental da composição de sua sonoridade, fazendo com que esses parâmetros se somem como características fundamentais para a compreensão crítica dessas canções.

O resultado é uma música complexa, fragmentária, cheia de mudanças – por vezes bruscas – de sonoridade, hibridando elementos de diversos gêneros e estilos em apenas uma música, ou mesmo em uma parte de uma música, compostas através de aspectos ligados ao inconsciente e à livre associação de idéias<sup>357</sup>. A instrumentação opera atingindo um resultado onírico, não-narrativo, não-linear, reafirmado pelas alegorias, que funcionam deslocando os sentidos originais – ao invés de significar o que realmente são. O resultado se torna dessa forma obscuro, ambíguo, *non-sense*. As metáforas se processam de forma metalingüística, sinestésica, semelhante às sensações alucinatórias. Essas concepções foram caracterizadas por Arnaldo como *surrealistas*: “A gente teve a idéia de fazer uma coisa bem surrealista (...) [o relógio] é uma música que deu muito

---

<sup>356</sup> Apud “Mutantes: uma escola de rock da pesada”, *Geração Pop* n.º 29 em setembro de 1975.

<sup>357</sup> Ao vivo, essa concepção musical que se utilizava da livre associação de idéias levava o grupo diversas improvisações, grandes trechos musicais – freqüentemente instrumentais – inventados na hora. Segundo Liminha, isso fazia com que “nenhum show fosse igual ao outro” apud FONTENELLE, Paulo Henrique (direção). *Loki: Arnaldo Baptista*. Artesanato Digital, 2009.

avanço no lado surrealista nosso.”<sup>358</sup> Outra composição especialmente representativa dessas concepções sonoras do grupo é a música *Dia 36*.<sup>359</sup>

*Dia 36*

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

Hoje é dia 26  
Quem sabe vive outra vez  
Ela se foi sem eu ver  
Um beijo a flutuar  
Cabelos rosas gente a se abraçar  
Tudo alegre indo e vindo  
Tudo em volta a brilhar

Esquece não pensa mais  
Um grito ele amou  
Lençóis e colchas vão se encontrar

Não é mais dia 26  
Tudo começa outra vez  
Um, dois, três, 26  
Tudo isso já ficou  
A paz é forte e ele vai viver  
A menina em frente quente  
O amor a fez girar

Hoje é dia 36  
Um grito ele amou  
Lençóis e colchas vão se encontrar  
Não é mais dia 36  
Tudo começa outra vez  
Esquece e não pensa mais

Nessa canção, o violão de Sérgio Dias é tocado com um efeito que faz parecer que o som está “enrolando”, atrasando (que pode ser percebido logo nos primeiros acordes da música), acentuado pelo som de um violoncelo executando glissandos<sup>360</sup> graves e intensos com o arco. O resultado sonoro é

---

<sup>358</sup> Apud OLIVEIRA, Xande. (direção). *Making off...* Op. cit.

<sup>359</sup> *Dia 36* (Johnny Dndurand/Mutantes), *mutantes*, Polydor, 1969.

<sup>360</sup> Técnica de se tocar instrumentos de cordas onde, com apenas um toque, se desliza os dedos entre diferentes notas.

semelhante à distorção produzida por fitas magnéticas velhas e desgastadas, ou aparelhos de som com defeito, que alteram sua velocidade de rotação ao serem reproduzidas, distorcendo também a velocidade da música tocada, que passa a parecer mais devagar. Sobre esse efeito, Cláudio César comenta:

(...) inventei um aparelho chamado “wooh-wooh”, para criar o som específico dessa música, que sugerisse o tempo a fluir mais devagar. Isso as pessoas sentem ao ouvi-la, porque conhecem (saiba ou não do que se trata), de tanto o ouvirem em Jimi Hendrix e outros, o som do “wah-wah”, mais agudo; e o “wooh-wooh”, mais grave, se assemelha a disco, ou filme, ou a percepção, ou viagem lisérgica, onde a quarta dimensão é mais lenta.<sup>361</sup>

Como podemos perceber, houve intencionalidade clara em produzir um som que representasse uma alteração de percepção induzida por alucinógenos, ou “viagem lisérgica”. A esse efeito, somam-se ainda o som de um tambor acrescido de um eco reverso – que parece “sugar” o som ao invés de expandi-lo, como em condições normais – e um efeito fantasmagórico no vocal, tornando-o tremulado e sintético. Novamente, encontramos a perspicácia técnica a serviço da criatividade, criada por Cláudio César:

O som da voz passando pelo canal do órgão eu que fiz. Fui chamado de casa ao estúdio por Arnaldo, para conseguir na hora o que os técnicos e os Mutantes de lá não puderam (...). Levei de casa um fone a carvão, tirado do telefone, e o adaptei ao sistema valvulado de amplificação do órgão de Arnaldo<sup>362</sup>.

Todos os instrumentos executados da música estão alterados por efeitos, provocando um resultado estético psicodélico e altamente inusitado – visto que isso não poderia ser atingido sem as criações de Cláudio César e a inventividade do grupo na relação crítica desse som com a composição da canção. Esse resultado entra em confluência com a letra da música, que é melancólica e nostálgica, possuindo a própria temporalidade como temática.

O eu-lírico constrói uma narrativa densamente psicológica, onírica, fragmentada, que se assemelha a um diálogo mental. A voz de sua

---

<sup>361</sup> Cláudio César Dias Baptista apud [www.dopropriobolso.com.br](http://www.dopropriobolso.com.br)

<sup>362</sup> Apud [www.dopropriobolso.com.br](http://www.dopropriobolso.com.br).

consciência (ou de seu inconsciente) se repete: *Esquece, não pensa mais*. Surgem elementos sem uma relação claramente cognoscível no contexto da canção – *Lenço azul a apertar /Em branco o seu pensar (...) Cabelos rosas, gente a se abraçar* – enquanto o eu-lírico reflete sobre uma situação de perda amorosa – *Ela se foi sem eu ver /Um beijo a flutuar – e, embora pareça estar tentando superá-la – Não é mais dia 26 /Tudo começa outra vez (...) Tudo isso já ficou* – cria ao final da música uma temporalidade imaginária – o dia 36 – em que *lençóis e colchas vão se encontrar (...) tudo começa outra vez*.

A letra da canção narra, e ao mesmo tempo critica, o eu-lírico – *Toda uma vida embaça o seu olhar/ e andando vê passando tudo aquilo que errou* – alternando entre esses dois momentos, de modo que não conseguimos precisar as vozes contidas nessa poética densamente psicológica. Uma realidade psicológica, uma reflexão lisérgica, que alterna estados de consciência com imagens construídas através da memória, uma temporalidade impossível, assim como o som dos instrumentos produzido na gravação.

## O país dos baurets

O objetivo da gente é isso mesmo:  
desbundar o máximo o possível,  
o maior número possível de pessoas.

Arnaldo Baptista

O período subsequente à gravação de *Jardim Elétrico* demarca uma ruptura no cotidiano do grupo. Vivendo cada vez mais imersos nas práticas contraculturais, impunham a si próprios a dificuldade de permanecer vivendo no espaço urbano da cidade de São Paulo. A casa dos Dias Baptista na Pompéia já não comportava mais seu estilo de vida – além de que já

avançavam na idade adulta. É entre 1971 e 1972 que começam a se mudar então para a Serra da Cantareira<sup>363</sup> – última região preservada de São Paulo – em busca de maior contato com a natureza, sem deixar de estar, no entanto, próximos a seus possíveis compromissos e comodidades.

Figura 15



Sérgio Dias e Liminha, na serra da cantareira

Essa atitude não era senão uma forma de realizar o que foi chamado nos Estados Unidos de *Drop Out*<sup>364</sup> – uma ruptura espacial (e supostamente definitiva) para com os modos de vida tradicionais – se desligando das principais instituições e hábitos instituídos pela nossa sociedade. Era a busca por uma realidade que incorporasse um estilo de vida comunitário, com maior contato com a natureza e que criasse outras relações perante

---

<sup>363</sup> CALADO, Carlos. *A Divina Comédia...* Op. cit. cap. 17.

<sup>364</sup> “Cair fora”. No Brasil, a expressão equivalente comumente utilizada foi o *desbunde*. Esse período de desbunde (já mencionado como sendo “pós-tropicalista”) é frequentemente associado a uma produção musical inferior, como podemos perceber na fala de Sant’Anna “Passado o primeiro momento de euforia criativa, foi abarcado pelo hippismo internacional: o que era crítica passou a ser curtição; depois do carnaval vem a quaresma, poemas envolvidos por uma utopia mística e esotérica, revelando a influência de drogas e entorpecentes”. Apud CYNTRÃO, Sylvia Helena. *A forma da festa: tropicalismo, a explosão e seus estilhaços*. Brasília: Editora UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000, p. 171.

uma das “instituições” mais criticadas pelos praticantes da contracultura: o trabalho. Era em suma uma ruptura radical com qualquer forma institucionalizada de cooptação das liberdades dos indivíduos sobre seus corpos e mentes.

Essa concepção era influenciada principalmente pelas idéias do filósofo neo-marxista Herbert Marcuse, que criticava a inaptidão da classe operária (e da humanidade de modo geral) em formular qualquer tipo de mudança social que não fosse assimilada e posteriormente re-inserida no capitalismo, tornando inúteis as sublevações políticas e fortalecendo sua superestrutura contra futuras re-estruturações. Era uma concepção que confrontava duramente os pretensos progressos realizados pela civilização. Para Herbert Marcuse:

**Progresso intenso parece estar ligado a intensa falta de liberdade.** Campos de concentração, extermínio em massa, guerras mundiais e bombas atômicas não são uma recaída na barbárie, mas implementação incontida das conquistas da ciência e da tecnologia modernas e dominação. E a subjugação e destruição mais eficaz do homem pelo homem acontecem no auge da civilização<sup>365</sup>.

Theodore Roszak, ao discutir as teorias de Marcuse, afirmou que

É impossível o pensamento escapar à contaminação por suposições subjacentes à estrutura e ao comportamento das instituições existentes. A linguagem e a filosofia se tornam instrumentos por intermédio dos quais o homem é impedido de se tornar consciente da existência da possibilidade sua própria libertação. (...) Sexo, ‘tolerância’ como um princípio geral, liberdade de imprensa e expressão, bem como as liberdades civis – tudo isso tem (...) aspectos manipuladores; ‘a dessublimação repressiva’ evita a liberdade instintiva, embora ‘sob o comando de um todo repressivo a liberdade possa ser convertida em um poderoso instrumento de dominação.’”<sup>366</sup>

---

<sup>365</sup> MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Rio de Janeiro, Zahar, 1955, p.14. (grifo meu)  
As idéias dos adeptos da contracultura seguem de perto o raciocínio de Marcuse. É sob essa perspectiva que se constroem discursos contra a idéia de progresso – e por conseguinte à “racionalidade” – numa falaciosa relação de causa e efeito (o desenvolvimento do pensamento racional atingiria indubitavelmente o pretense progresso, então contestado).

<sup>366</sup> ROSZAK, Theodore. *A Contracultura...* Op. cit. p. 107.

Sob essa perspectiva, o processo de libertação do indivíduo não poderia acontecer enquanto inserido, “contaminado” pelas instituições existentes. Sua postura política não deveria se voltar contra alvos políticos (personalidades ou sistemas políticos) específicos, mas contra o *establishment* – a chamada tecnocracia. Sobre ela Roszak esclarece:

Quando falo em tecnocracia, refiro-me àquela forma social na qual uma sociedade industrial atinge o ápice de sua integração organizacional. É o ideal que geralmente as pessoas têm em mente quando falam de modernização, atualização, racionalização, planejamento. (...) Chegamos assim à era da engenharia social, na qual o talento empresarial amplia sua esfera de ação para orquestrar o complexo humano que cerca o complexo industrial. A política, a educação, o lazer, o entretenimento, a cultura como um todo, os impulsos inconscientes e até mesmo, como veremos, o protesto contra a tecnocracia – tudo se torna objeto de exame e de manipulação puramente técnicos.<sup>367</sup>

Segundo essa concepção, as respostas para os impasses da sociedade não poderiam ser encontradas enquanto os indivíduos estivessem inseridos em instituições que estivessem de acordo com essa lógica tecnocrática – argumento que reforçava também o pensamento anticientífico e “anti-racional” já mencionado. A postura contra a tecnocracia gerava uma posição política que se opunha a todas as manifestações políticas vigentes – tanto ao capitalismo quanto ao socialismo – na alegação de serem ambos parte de um sistema de dominação muito mais complexo: tecnocrático. Havia que se criar então algo que escapasse à lógica que organizava a vida política, e o *drop out* – ou desbunde – foi uma resposta encontrada por muitos a essa questão.

O desbunde era encarado, principalmente pela esquerda, como uma atitude “escapista”, “apolítica”, alienada – mais ainda no Brasil – onde a situação política interna era extremamente tensa e exigia – para estes – participação ativa.<sup>368</sup> No entanto, não há como não percebermos que, apesar

---

<sup>367</sup> ROSZAK, Theodore. *A Contracultura ...* Op cit. p. 22.

<sup>368</sup> O depoimento de Fernando Gabeira, em revisão ao contexto político da época e suas relações com o tropicalismo é bastante elucidativo sobre essas intenções, revelando que “Na verdade, nós queríamos panfletos bem lineares (“abaixo a ditadura” e “vamos para a luta armada”). É isso que esperávamos. E o que a música tropicalista trazia (...) era uma coisa muito mais sutil. Os membros participantes do tropicalismo afirmam que eles não estavam



dos *desbundados* estarem sim fugindo ao confronto com a realidade social em que estavam inseridos, sua posição não pode ser considerada apolítica, muito pelo contrário – se inseria, assim como o tropicalismo, num tipo de ativismo não-panfletário, se utilizando da própria existência como representação de recusa à situação política – bem como de solução imediata a alguns de seus problemas. Para os Mutantes, foi a realização de um estilo de vida há muito almejado.

Como já vimos no capítulo anterior, os Mutantes (assim como os demais tropicalistas) eram tidos por alienados, principalmente por tocarem rock. Essa posição sobre o momento tropicalista é, de certa forma, corroborada pelos três, que durante o desenvolvimento do movimento não estavam envolvidos em nenhum tipo de engajamento político mais evidente:

Sérgio Dias: Meu negócio era tocar guitarra. Todo aquele rolo político eu desconhecia. Só me lembro mesmo que tudo era uma loucura. Foi muito divertido, pode crer<sup>369</sup>.

Rita Lee: Não sabíamos nada do que estava acontecendo com a MPB, todas aquelas fofocas contra a tropicália<sup>370</sup>.

Arnaldo Baptista: muita gente queria cobrar uma posição política, mas a gente não tava nem aí. E o Gil dava força nesse sentido, por isso a preocupação política nunca pintou com a gente<sup>371</sup>.

---

interessados na política diretamente e estavam apenas fazendo uma afirmação estética. Mas a verdade é que “É Proibido proibir” (...) foi uma das palavras de ordem do movimento de 68. O que significava talvez aquele momento, do ponto de vista político (...) mas o que eu entendo é que o ponto de vista político de Caetano [tropicalista] não era alienado e não ignorava o que estava se passando. É que ele queria dizer algo mais. Não queria expressar pura e simplesmente a revolta que nós estávamos preparando. A revolta que nós estávamos preparando não atingia os costumes, não atingia a arte, não atingia superestrutura cultural. Era destinada a derrubar a ditadura, ao passo que o movimento, na França, já expressava um momento muito mais avançado do capitalismo, em que os estudantes não se rebelavam apenas contra a falta de verbas e contra a falta de democracia. Eles colocavam questões novas: colocavam a imaginação no poder, colocavam a questão do questionamento da arte tal como ela existia. Era um movimento de um país mais maduro do ponto de vista político e mais maduro do ponto de vista do próprio capitalismo.” Apud CYNTRÃO, Sylvia Helena. *A forma da festa: tropicalismo, a explosão e seus estilhaços*. Brasília, Editora UnB, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2000, p. 77.

<sup>369</sup> Apud “Sérgio, a explosiva mutação do rock”, *Última Hora*, 19 de outubro de 1974.

<sup>370</sup> Apud [www.dopropriobolso.com.br](http://www.dopropriobolso.com.br)

<sup>371</sup> Idem.

Apesar de percebermos o completo desprezo por qualquer discussão de cunho objetivamente político, anos mais tarde Arnaldo Baptista já esboçaria a subjetividade de suas atitudes em uma explicação (sobre a censura de algumas letras da banda) ao repórter de *Bondinho* que, se por um lado nega qualquer tipo de engajamento político tradicional, redimensiona o próprio plano do que poderia ser compreendido como político:

Nossa intenção é outra: não estamos a fim de nos meter com política. Acho que política não tem mais nada a ver. Acho que se tem que ser um negócio só: não tem que ter país, não tem que ter nada. Os caras acham que a gente quer mudar o presidente, mas não é nada disso. Acho que devia ser uma coisa única, entende? Com os caras voltados para a Terra e não pro Brasil; com os caras voltado prum negócio muito mais bonito.<sup>372</sup>

Essa atitude “política” fora dos padrões da época, pois informada por uma subjetividade que redesenhava o plano do político, foi posteriormente, corroborada pelos outros membros da banda:

Sérgio Dias: Os caras realmente não conseguiam colocar o dedo aonde era que é que a gente se encaixava, né? Por exemplo, a turminha da esquerda falava mal da gente porque achava que a gente era de direita, ou que era americanizado, e aí os caras da direita diziam que a gente era da esquerda porque a gente estava com Gil e o Caetano... quer dizer, a gente estava era fazendo música, era isso o que a gente fazia.<sup>373</sup>

Rita Lee: A turma da MPB radical, (...) nos xingavam de imperialistas, né? E não, a gente era justamente o contrário, era tão patriótico a coisa que a gente musicalmente trazia – a liberdade de expressão ao Brasil – olha, a música não tem fronteiras. (...) Aqui no Brasil, em plena ditadura, você era considerado alienado se tomasse droga.<sup>374</sup>

Essas declarações demonstram a sintonia dos Mutantes para com a contracultura internacional e uma postura que não se enquadrava nos moldes políticos estabelecidos<sup>375</sup>. Eles se postavam contra a tecnocracia e o

---

<sup>372</sup>Apud “Os Mutantes, que peça” *Bondinho*, nº31, 1972.

<sup>373</sup> OLIVEIRA, Xande. (direção). *Making off...* Op. cit.

<sup>374</sup> Idem.

<sup>375</sup> Michel Maffesoli afirma que “Existe uma força, em muitos aspectos imaterial, direi *imaginal*, que funda o político, serve-lhe de garantia e de legitimação ao longo das histórias

*establishment* – (ainda que tais palavras não sejam utilizadas em seus discursos) a favor de “algo mais bonito” que “não fosse de esquerda ou de direita”, uma forma de liberdade que atuasse diretamente sobre o cotidiano negado por essa juventude que tentava se expressar livremente<sup>376</sup>.

Sem dúvida, praticamente todos os fenômenos musicais da modernidade foram produzidos nos espaços urbanos, e os Mutantes – paulistas “infiltrados” no “grupo baiano” tropicalista – não poderiam ter realizado uma música mais característica e representativa da colcha de retalhos que era a “paulicéia desvairada” de Mário de Andrade: seu som costurava sonoridades de diferentes cantos do país da mesma forma que as ruas, avenidas, viadutos e metrô de São Paulo faziam com que migrantes de todo o Brasil transitassem – e vivenciassem – “seus regionalismos” intercomunicando a pluralidade de nossa cultura das forma mais inusitadas. Portanto, é interessante percebermos o quanto essa ruptura espacial – as possibilidades geradas através dos possíveis usos de um outro espaço, no caso o “rural” – influenciou na sonoridade da banda. Segundo Rita Lee

Ficávamos horas, dias, semanas e semanas tocando. Nada de muito objetivo, mas grandes viagens em grupo. Nessa é que o som começou a tomar tais rumos progressivos. Não foi da noite

---

humanas” (p. 30), Sua afirmação destaca a importância dos usos subjetivos da política, da *dimensão mental do político*, acreditando ser fácil traçar uma genealogia de suas idéias fundadoras. Desse modo, podemos perceber as relações existentes entre essas idéias e as práticas políticas de determinados períodos. Ele acrescenta que “(...) do joachinismo à Revolução, passando pela Reforma, encontramos a mesma preocupação, a da morte do chefe (papa, rei, senhor) ou da instituição que lhe serve de suporte. Isso para que o sacrifício crie um novo ethos comunitário e sirva de anamnese ao ato fundador que permitiria a sociedade à considerar-se como tal.” (p. 96) O período em que a contracultura se desenvolve percebe esse “chefe” como um sistema – a tecnocracia, o *establishment* – procurando, portanto, a “morte” das instituições que, de acordo com suas concepções pessoais seriam o suporte de sistema. MAFFESOLI, Michel. *A transfiguração do político: a tribalização do mundo*. Porto Alegre, Sulina, 1997.

<sup>376</sup> É interessante observar a declaração de Júlio Medaglia (sobre o que supostamente o General Sarmiento teria dito a Caetano e Gil quando estes estavam presos): “Vocês que estão fazendo da realidade atual uma pasta informe, estão destruindo conceitos, não estão deixando pedra sobre pedra, vocês estão provavelmente agindo com uma das formas mais modernas de subversão. Talvez a única.” A suposta afirmação do militar deixa clara a percepção destes a respeito dos usos políticos subjetivos, sutis exercidos pelos membros do grupo tropicalista. CYNTRÃO, Sylvia Helena. *A forma da festa: tropicalismo, a explosão e seus estilhaços*. Brasília, Editora UnB, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2000, p. 141.

para o dia, mas a idéia de “ser uma pessoa só” passou a assombrar Arnaldo ...<sup>377</sup>

Foi nesse período que o grupo compôs a canção *Tiroleite*<sup>378</sup> (presente no álbum *Hoje é o primeiro dia do resto de sua vida*<sup>379</sup>), que explicita sua decisão em constituir uma comunidade num espaço “bucólico”, em oposição à vida urbana e à *turma da cidade /que dá um duro até as seis:*

*Tiroleite*

Estou aqui sentado no sol  
Bicando o céu  
Fumando só  
Então pensei  
Por que não viver aqui?  
Enquanto a turma de vaqueiros  
tira o leite

Eu vejo daqui a nuvem passar  
E lá no chão a grama brotar  
Por que não viver aqui?  
Enquanto a turma de vaqueiros  
tira o leite

*Tiroleite*

Cheirinho bom  
Pairando no ar  
Que curtição  
Que leite legal  
Então pensei  
Por que não viver aqui  
Enquanto a turma da cidade  
Dá um duro até as seis.

---

<sup>377</sup> GASPERIN, Emerson. Op. cit.

<sup>378</sup> *Tiroleite* (Arnaldo Baptista/ Sérgio Dias/ Rita Lee/ Liminha), *Hoje é o primeiro dia do resto de sua vida*, Polydor, 1972.

<sup>379</sup> *Hoje é o primeiro dia do resto de sua vida*, (Rita Lee) Polydor, 1972. Apesar do álbum ter sido gravado com o nome de Rita Lee como cantora solo, todas as músicas foram compostas, gravadas e executadas pelos Mutantes, segundo a própria Rita Lee “Passei a vida toda considerando esse trabalho como da banda” apud GASPERIN, Emerson. *Algo mais*. Show Bizz, edição N° 184, São Paulo, novembro de 2000.

É nesse contexto que o grupo compõe e grava seu último álbum – *Os Mutantes e seus Cometas no País dos Baurets*<sup>380</sup> – antes da dissolução do grupo original (composto por Arnaldo, Sérgio e Rita). O nome do álbum faz referência ao grupo de rock *Bill Halley and His Comets* (mencionado no primeiro capítulo), parodiado ao estilo dos Mutantes, que acrescentavam os “baurets” (gíria para maconha) ao seu país – e estilo de vida – na Serra da Cantareira. Seu som se tornava cada vez mais “progressivo” – nome dado ao rock que se desenvolvia na época, repleto de solos e longas passagens instrumentais, freqüentemente com temáticas místicas, esotéricas. Sua viabilidade comercial era quase nula, além de se tratar de uma sonoridade difícil aos ouvidos brasileiros, o que não desanimou o grupo de prosseguir nos próximos anos, mesmo com as saídas de Rita e Arnaldo. Para este, os Mutantes conseguiram atingir plena liberdade artística: “Tudo o que a gente quis fazer, fez: rock sertanejo, psicodélico, tropicalismo. Aí quisemos ser progressivos. Foi a última viagem dos Mutantes.”<sup>381</sup>

---

<sup>380</sup> *Os Mutantes e seus Cometas no País dos Baurets*, (Os Mutantes), Polydor, 1972.

<sup>381</sup> GASPERIN, Emerson. *Algo mais*. Op. cit.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

I can get no satisfaction

*Satisfaction*  
(Rolling Stones)

Deve haver um modo de concluir sem terminar – pois afinal, toda pesquisa em História é sempre uma jornada em busca do arco-íris –; nunca se atinge de fato o que era inicialmente buscado, sempre se encontram novos assuntos a serem abordados, bem como elementos (narrativos, dialéticos) que poderiam ter sido mais bem desenvolvidos. Acredito ter ajudado a compor mais uma peça, mais um fragmento de sentido a respeito de alguns assuntos – do tropicalismo, da contracultura, e principalmente, das realizações dos Mutantes na música e na cultura brasileira.

Sem sombra de dúvida, a produção do grupo foi um precioso bem simbólico acrescentado ao já vasto capital existente no seio da música popular brasileira. Sua influência pode ser observada ainda na época, através de incursões em campos estéticos semelhantes. Durante os anos 70, diversos artistas ainda encontravam fusões entre elementos do “rock” e elementos da música popular brasileira, como observamos nas obras de Raul Seixas e do grupo Secos e Molhados<sup>382</sup> – que se utilizavam de diversas características desenvolvidas pelos Mutantes, já sentidas como “referência” do modo de se compor rock no Brasil: como a utilização do humor parodístico, do escracho, na crítica aos comportamentos – bem como uma relação aparentemente descompromissada (desbundada) – para com as instituições sociais, que se inscreviam num momento repressivo, inversamente proporcional às expectativas da juventude da década anterior.

---

<sup>382</sup> Ou mesmo do grupo Doces Bárbaros, formados pelo “grupo baiano” do tropicalismo.

Em todos os casos, existe ainda uma relação íntima com os princípios e as práticas propostas pela contracultura, apesar de muitos de seus sentidos terem se esvaziado – transmutados ou sublimados – no decorrer de uma década que minou os discursos e as possibilidades de realização dos ideários da contracultura. Ainda que o governo militar tenha tentado conter a “explosão” da tropicália – e quaisquer formas de sublevações contraculturais passíveis de serem identificadas e destruídas – quando não absorvidas – algo subsistiu à essa repressão. Michel Maffesoli ajuda a compreender esse fenômeno quando ressalta que

Ao lado de explosões, de diversas ordens, que esburacam o tecido social, quando esse se torna demasiado apertado, existem outras maneiras, mais suaves, de desestabilizar o político, de mostrar sua relatividade e seu aspecto limitado. Pode ser a abstenção, a astúcia, a inversão carnavalesca e ainda muitas outras modulações<sup>383</sup>.

Foi justamente através das tais “modulações” que os adeptos da contracultura tiveram que esboçar sua reação à repressão social e cultural num ambiente político sufocante, que permitia liberdades mínimas, e onde os discursos construídos em torno de possíveis alterações estruturais da sociedade se dissolviam através de uma crítica rasa e à falta de compreensão por parte da sociedade, ainda pouco consciente dos benefícios dos possíveis resultados almejados pela contracultura.

No entanto, os discursos construídos por esses artistas, intelectuais e livre-pensadores desestabilizavam o *imaginal* político, abrindo caminhos para uma aceitação mais ampla das concepções “libertárias” inscritas nos discursos contraculturais. A dificuldade imediata de penetração das idéias da contracultura era resultado de seus próprios princípios – a destruição do *establishment* – tendo em vista a “contaminação por suposições subjacentes à estrutura e ao comportamento das instituições existentes” (Roszak) definida principalmente pelo *princípio de desempenho* estabelecido na sociedade tecnocrática e aos benefícios materiais por ela trazidos.

---

<sup>383</sup> MAFFESOLI, Michel. *A transfiguração...* Op. cit, p. 99.

É em oposição a esse *princípio de desempenho* e a todas as formas de repressão por ele imputadas que surgem as concepções “não racionais” discutidas pela contracultura, que não eram senão discursos construídos contra os princípios com os quais foram desenvolvidas as estruturas sociais pela nossa civilização. Essa “oposição à racionalidade” discutida pelos pensadores/artistas contraculturais era uma oposição ao desenvolvimento puro e simples da face lógico-racional, “cartesiana”, “newtoniana”, determinista e totalizante dos indivíduos inscritos nas normas da sociedade que se combatia – além de um estímulo à face *erótica* e inconsciente dos indivíduos, ainda pouco desenvolvida dentro dessas estruturas<sup>384</sup>.

Marcuse lembrava em seus escritos, que “De acordo com a concepção de Freud, a equação liberdade e felicidade, sujeita ao tabu da consciência é sustentada pelo inconsciente”<sup>385</sup>. A “liberação” desse inconsciente resultaria, portanto, em modos de vida e práticas estabelecidas através do *princípio de prazer* – como pudemos perceber nas pretensas idéias individualistas da juventude no período de desenvolvimento da contracultura.

Paralelamente, a libertação do *princípio de prazer* resultaria – em termos de realização artística – na chamada música “psicodélica”. Nesta, o prazer estético superaria quaisquer outros modos de se conceber os fazeres musicais, então inseridos e concebidos sob discursos de construção da tradição cultural nacional (MPB); objetivamente políticos (MPB engajada); ou simplesmente inseridos nos circuitos comerciais de trocas de bens simbólicos (Jovem Guarda). Essa libertação viria acompanhada “pela

---

<sup>384</sup> Sobre o desenvolvimento de aspectos culturais que vão de encontro à racionalidade em nossa sociedade, Maffesoli ressalta que “Os diversos processos de reunião, esportivos, políticos, religiosos, musicais estão aí para testemunhar a persistência do aspecto pelo menos “não-racional” em nossas sociedades. É possível mesmo, e a atualidade dá numerosos exemplos nesse sentido, que esse não-racional seja levado a desenvolver-se de maneira exponencial. Alguns vêem nisso uma marca da pós-modernidade.” MAFFESOLI, Michel. *A transfiguração...* Op. cit. p. 97. Marcuse acrescenta que esses momentos de desenvolvimento do ‘não racional’ instauram um conflito no qual os usos de corpo e mente tendem a ser desligados das relações de trabalho: “O conflito entre sexualidade e civilização desenrola-se com esse desenvolvimento da dominação. Sob o domínio do princípio de desempenho, o corpo e a mente passam a ser instrumentos de trabalho alienado; só podem funcionar como tais instrumentos se renunciam a liberdade do sujeito-objeto libidinal que o organismo humano primeiramente é e deseja.” MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Rio de Janeiro, Zahar, 1955, p. 59.

<sup>385</sup> Idem, p. 38.



recuperação do conteúdo cognitivo da fantasia”, produzindo uma música onírica, fragmentada, com significados atribuídos alegoricamente, distanciados de seus sentidos mais evidentes – estabelecidos pelas nossas estruturas sociais. É nesse sentido que os adeptos da contracultura se utilizam da experiência psicodélica. Sua busca é dupla: por um lado se utilizam das substâncias alucinógenas para se ligar a esses aspectos “não-rationais”, para compreender e compor através deles. Por outro lado (complementar a este), se utilizam tal estado para a apreciação da mesma. Ambas são, enfim, relações musicais estabelecidas através dos *princípios de prazer*.

Obviamente, nem as concepções baseadas nesses *princípios de prazer* puderam ser colocadas em práticas sem que, em diversos momentos, tenham ocorrido choques com a realidade. Mesmo vivendo um tanto quanto isolados, as atitudes do grupo demonstraram que muitos desses ideais esbarravam em diversos aspectos não previstos deixando-os presos no “labirinto” (mencionado por Sérgio Dias) das utopias da contracultura – jovens e individualistas demais para avaliar certos resultados e atitudes, os adeptos da contracultura abusaram de suas experiências, atingindo resultados inesperados e desagradáveis.<sup>386</sup>

Em resumo, os Mutantes não deixavam de estar profundamente sintonizados com o *zeitgeist* – o espírito coletivo de sua época – formulando através de suas práticas os valores idealizados pela “cultura jovem” que se desenvolvia na década de sessenta. Suas realizações, ainda que muitas vezes presas a concepções utópicas, representavam os ideais da

---

<sup>386</sup> Sem dúvida, os assuntos mais polêmicos referentes aos Mutantes se inserem como parte desses resultados. A saída de Rita Lee do grupo se dá (supostamente) após uma briga com Arnaldo Baptista – resultado das posturas sexuais “libertárias” de ambos. Desse momento em diante, percebe-se uma profunda modificação das atitudes de Arnaldo, ligada também ao abuso da experiência psicodélica. Arnaldo deixa também o grupo e se afunda em depressão nos anos seguintes, ao seguir sua carreira solo. Após sucessivas internações em hospitais psiquiátricos, ele (supostamente) tenta suicídio, no início dos anos 80. Frequentemente, o comportamento “anormal”, excêntrico de Arnaldo – que, diga-se de passagem, sempre existiu – foi explorado como sendo parte do desenvolvimento de patologias mentais (possivelmente psicose ou esquizofrenia) desencadeadas após o consumo de LSD. Após seu desligamento dos Mutantes, Arnaldo se inseriu no meio musical como um artista marginal – considerado louco – aspecto que prejudicou profundamente sua carreira. Embora essa idéia tenha sido amplamente difundida nas últimas décadas, no documentário *Loki*, Arnaldo concede depoimentos bastante lúcidos quanto a sua situação psicológica e a construção de uma identidade de “loucura” em torno da sua pessoa, bem como da influência de Rita Lee e de sua dificuldade de inserção na sociedade após seu período de desbunde.

contracultura, servindo de inspiração e “respiração” dentro da nossa cultura. Mais uma vez, vale retornar a Maffesoli para entender esse processo:

(...) Em realidade, deve-se salientar que esses sonhos, visões e outras utopias (...) estruturam culturalmente todo conjunto social. Pelo viés das lendas, das canções, da memória coletiva, dos chistes, etc. todas as coisas se capilarizam na vida cotidiana, fazendo sociedade. (...) Os mitos, outra maneira de falar fantasias, exprimem, no sentido mais profundo, o simbolismo de um conjunto social; ou, para dizê-lo com simplicidade, sua *cosa mentale*. Esse simbolismo existe antes e depois do político, irrigando-o em profundidade, servindo-lhe de lençol freático.<sup>387</sup>

A arte dos Mutantes materializava “o contexto” de sua época, realizando-o no plano simbólico e servindo de referência imaginal – representações – acerca do período. Ainda que a literatura voltada ao tema tenha discutido pouco acerca da participação do grupo no movimento tropicalista, os fonogramas que servem de base a essas discussões são testemunhos irrefutáveis de suas concepções estéticas. Ainda que os debates acerca dessas concepções não tenham atingido a fundo a obra dos Mutantes, ela permaneceu como influência para as gerações futuras, permitindo a permanência – ritualizada – das propostas de ruptura estabelecidas pela contracultura.

---

<sup>387</sup> MAFFESOLI, Michel. *A transfiguração...* Op. cit. p.97.

# CORPUS DOCUMENTAL

## REVISTAS E JORNAIS

### Revista Bizz

DIAS, Sérgio. *Bem-vindo ao clube*. Bizz, História do rock vol. 2, São Paulo, editora Abril, maio de 2005.

GASPERIN, Emerson. *Algo mais*. Show Bizz, edição N° 184, São Paulo, novembro de 2000.

PAPPON, Thomas. *Mutantes: o elo perdido*. partes 1 e 2. Bizz edições n° 19 e 20, São Paulo, fevereiro e março de 1987.

### Revista Geração Pop

“Mutantes: uma escola de rock da pesada”, *Geração Pop* n°29 em setembro de 1975.

### Revista Intervalo

“A maldição da guitarra de ouro” N°270, ano VI, 1968.

“Tropicália: Não é só Veloso” N°281, ano VI, 1968.

“Tropicalismo não é só banana,”.N° 284, ano VI, 1968.

“Tropicália: Quem não entendeu entenda agora” N° 286, ano VI, p. 1968.

“O sonho eletrônico dos Mutantes” N° 290, ano VI, 1968.

“Eis os Mutantes” N° 293, ano VI, 1968.

“Tropicália: uma noite de loucura” N°296, ano VI, 1968.

“O Hippie proibido de Veloso”,N°302, ano VI, 1968.

“Duprat: o tiro musical” N°304, ano VI, 1968.

“Rita: o feitiço dos Mutantes” N°306, ano VI, 1968.

“Muita surpresa neste festival” N°309, ano VI, 1968.

“São coisas do Festival” N°308, ano VI, 1968.

“O Hippie proibido de Veloso” N°302, ano VI, 1968.

“Tropicalismo será o fim?”N° 315, ano VII, 1969.

“A volta dos Mutantes” N° 325, ano VII, 1969.

### **Revista Realidade**

SOARES, Dirceu. “Os Mutantes são demais” *Realidade*. Editora Abril, junho de 1969.

### **Revista Super Interessante**

MAIA, Sonia e MENDONÇA, Eduardo. “Nasce um rei”. *Revista Super Interessante*. História do rock brasileiro. São Paulo: Abril, 2005.

RODRIX, Zé. “O jardim do solar”. *Revista Super Interessante*. História do rock brasileiro. São Paulo: Editora Abril, 2005.

ROSA, Fernando. “A hora do rock”. *Revista Super Interessante*. História do rock brasileiro. São Paulo: Editora Abril, 2005.

### **Revista Trip**

TATINI, Giuliana. “Astronauta libertado”. *Revista Trip*, Edição nº116, São Paulo: 2005.

### **Revista Veja**

“Um Festival de Protestos”. *Veja*. 4 de setembro de 1968.

“A música dos Mutantes no Festival” *Veja*, 2 de outubro 1968.

“Com eles, briga na certa” *Veja*, 16 de outubro de 1968.

“Existe algo de concreto nos baianos” *Veja*, Ed. Abril, 13 de novembro de 1968.

“Um Festival ligado na tomada” *Veja*, 20 de novembro de 1968.

“A festa acabou” *Veja*, 11 de dezembro de 1968.

“A Bossa é nossa, mas leva quem paga mais” 25 de dezembro de 1968.

“Tigre, elefantes a agora Os Mutantes” *Veja*, 08 de janeiro de 1969.

“A incrível moda masculina”, *Veja*, 15 de janeiro de 1969.

### **Bondinho**

“Os Mutantes, que peça” *Bondinho*, nº31, 1972.

## **Folha de São Paulo**

“Na música jovem chegou a hora de ver os mutantes” *Folha de São Paulo*, 14 de novembro de 1966.

“Confiança e tristeza”, *Folha de São Paulo*, 12 de maio de 1973.

“O som dos mutantes e um rock de Elvis”, *Folha de São Paulo*, 12 de maio de 1973.

“Rock: os Mutantes transformados”, *Folha de São Paulo*, 29 de outubro de 1974.

## **Última Hora**

“Sérgio, a explosiva mutação do rock”, *Última Hora*, 19 de outubro de 1974.

## **LIVROS**

CALADO, Carlos. *A Divina comedia dos mutantes*. São Paulo, editora 34, 1995.

\_\_\_\_\_ *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo, editora 34, 1997.

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

GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo, Ed. Unesp, 2001.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. *A forma da festa: tropicalismo, a explosão e seus estilhaços*. Brasília, Editora UnB, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2000.

COHN, Sérgio, COELHO, Frederico. *Tropicália*. (série Encontros) São Paulo, Azougue Editorial, 2007.

## VÍDEOS

FONTENELLE, Paulo Henrique (direção). *Loki: Arnaldo Baptista*. Artesanato Digital, 2009.

GODLEY, Kevin (direção). *The Beatles Anthology*. Chronicle, 2000.

OLIVEIRA, Xande. (direção). *Making off do LP de 1968*. Discoteca MTV, 2007.

Mutantes – Especial. (programa produzido pela Rede Bandeirantes) disponível em [www.youtube.com](http://www.youtube.com)

## FONTES FONOGRAFICAS

***Tropicália ou Panis et Circencis, (diversos artistas) Polydor, 1968.***

- 1-Misere Nóbis (Gilberto Gil/ Capinan)
- 2-Coração Materno (Vicente Celestino)
- 3-Panis et Circencis (Gilberto Gil/ Caetano Veloso)
- 4-Lindonéia (Caetano Veloso/Gilberto Gil)
- 5-Parque Industrial (Tom Zé)
- 6-Geléia Geral (Gilberto Gil)
- 7-Baby (Caetano Veloso)
- 8-Três caravelas [Las tres carabelas] (A. Algueró Jr./G. Moreau/ versão: João de Barro)
- 9-Enquanto seu lobo não vem (Caetano Veloso)
- 10- Mamãe, coragem (Caetano Veloso/ torquato Neto)
- 11- Bat-Macumba (Caetano Veloso/ Gilberto Gil)
- 12-Hino do Senhor do Bonfim (João Antônio Wanderley)

Direção de Produção Manoel Baenbein

Participações: Rogério Duprat (arranjos e regência), Os Mutantes.

***Os Mutantes. (Os Mutantes), Polydor, 1968.***

- 1-Panis et Circencis (Gilberto Gil/ Caetano Veloso)
- 2-A Minha menina (Jorge Ben)
- 3-O relógio (Os Mutantes)
- 4-Adeus Maria Fulô (Humberto Teixeira/ Sivuca)
- 5-Baby (Caetano Veloso)
- 6-Senhor F (Os Mutantes)

- 7-Bat Macumba (Gilberto Gil/ Caetano Veloso)
- 8-Le premier Bonheur du Jour (Jean Renard/ Frank gerald)
- 9-Trem fantasma (Caetano Veloso/ Os Mutantes)
- 10-Tempo no Tempo (J. Philips/ versão: Os Mutantes)
- 11-Ave Genghis Khan (Os Mutantes)

Direção de produção: Manoel Barenbein

Participações: Rogério Duprat (arranjos), Jorge Ben (voz e violão), Dirceu (bateria)

***Mutantes, (Os Mutantes), Polydor, 1969.***

- 1-Dom Quixote (Arnaldo Baptista/Rita Lee)
- 2- Não vá se perde por aí (Raphael Vilardi/ Roberto Loyola)
- 3-Dia 36 (Johnny Dandurand/Mutantes)
- 4-2001 (Rita Lee/ Tom Zé)
- 5-Algo Mais (Os Mutantes)
- 6-Fuga nº2 (Os Mutantes)
- 7-Banho de Lua (B. Filippi/ F. Migliacci/ versão:Fred Jorge)
- 8-Rita Lee (Os Mutantes)
- 9-Caminhante Noturno (Arnaldo baptista/ Rital Lee)

Direção de produção: Manoel Barenbein

Participações: Rogério Duprat (arranjos), Ronaldo Leme (bateria). Liminha (viola)

***A Divina comédia ou ando meio desligado (Os Mutantes), Polydor, 1970.***

- 1- Ando meio desligado (Arnaldo Baptista/ Rita Lee/ Sérgio Dias)
- 2-Quem tem medo de brincar de amor (Arnaldo Baptista/ Rita Lee)
- 3-Ave Lúcifer (Arnaldo Baptista/ Rita Lee/ Élcio Decário)
- 4-Desculpr Babe (Arnaldo Baptista/ Rita Lee)
- 5-Meu refrigerador não funciona (Arnaldo Baptista/ Rita Lee/ Sérgio Dias)
- 6-Hey Boy (Arnaldo Baptista/ Élcio Decário)
- 7-Precido urgentemente encontrar um amigo (Roberto Carlos/ Erasmo Carlos)
- 8-Chão de estrelas (Orestes Barbosa/ Sílvio Caldas)
- 9-Jogo de calçada (Arnaldo Baptista/ W. Cunha/ I. Oliveira)
- 10-Haleluia (Arnaldo Baptista)
- 11-Oh! Mulher Infiel (Arnaldo Baptista)

Direção de produção: Arnaldo Sacomani

Participações: Ronaldo Leme (bateria), Liminha (baixo), Raphael Vilardi (violão e vocais), Naná Vasconcelos (percussão), Rogério Duprat (arranjos para orquestra)

***Build Up, (Rita Lee), Polydor, 1970.***

- 1-Sucesso, aqui vou eu (Build Up) (Rita Lee/ Arnaldo Baptista)
- 2-Calma (Arnaldo Baptista)
- 3-Viagem ao fundo de mim (Rita Lee)
- 4-Preçisamos de irmãos (Élcio Decário)
- 5-Macarrão com lingüiça e pimentão (Arnaldo Baptista/ Rita Lee)
- 6-José [Joseph] (G. Moustaki/ versão: Nara Leão)
- 7-Hull-Hulla (Rita Lee/ Élcio Decário)
- 8-And I love Her (Lennon/ McCartney)
- 9-Tempo nublado (Rita Lee/ Élcio Decário)
- 10-Eu vou me salvar (Rita Lee/ Élcio Decário)

Coordenação e produção musical: Manoel Barenbein

Direção musical: Arnaldo Baptista

Arranjos para orquestra: Rogério Duprat

Participação: Mutantes

***O Jardim elétrico, (Os Mutantes), Polydor, 1971.***

- 1-Top Top (Mutantes/ Liminha)
- 2-Benvinda (Arnaldo Baptista/ Rita Lee)
- 3-Tecnicolor (Arnaldo Baptista/ Rita Lee/ Sérgio Dias)
- 4-El Justiciero (Arnaldo Baptista/ Rita Lee/ Sérgio Dias)
- 5- It's very nice pra xuxu (Arnaldo Baptista/ Rita Lee/ Sérgio Dias)
- 6-Portugal de Navio (Arnaldo Baptista/ Rita Lee/ Sérgio Dias)
- 7-Virgínia (Arnaldo Baptista/ Rita Lee/ Sérgio Dias)
- 8-Jardim elétrico (Arnaldo Baptista/ Rita Lee/ Sérgio Dias)
- 9-Lady, lady (Mutantes, Liminha)
- 10-Saravá (Arnaldo Baptista/ Rita Lee/ Sérgio Dias)
- 11-Baby (Caetano Veloso/ versão: Mutantes)

Direção de produção: Arnaldo Baptista

Participação (arranjos para orquestra): Rogério Duprat

***Hoje é o primeiro dia do resto de sua vida (Rita Lee), Polydor, 1972.***

- 1-Vamos tratar da saúde (Arnaldo Baptista/ Rita Lee/ Liminha)
- 2-Beija-me amor (Arnaldo Baptista/ Élcio Decário)
- 3-Hoje é o primeiro dia do resto de sua vida (Arnaldo Baptista/ Sérgio Dias)
- 4-Teimosia (Rita Lee/Liminha/ Arnaldo Baptista)
- 5-Fique comigo (Arnaldo Baptista/ Ronaldo Leme/ Sérgio Dias/ Rita Lee)
- 6-Amor em preto e branco (Rita Lee/ Arnaldo Baptista)
- 7-Tiroleite (Arnaldo Baptista/ Sérgio Dias/ Rita Lee/ Liminha)
- 8-Tapupukitipa (Arnaldo Baptista/ Rita Lee)



9-De novo aqui meu bom José (Arnaldo Baptista/ Rita Lee/ Liminha/ Sérgio Dias)

10-Superfície do planeta (Arnaldo Baptista)

Direção de produção: Arnaldo baptista

Participações: Mutantes, Lucinha turnbull (backing vocals)

***Os Mutantes e seus Cometas no País do Baurets, (Os Mutantes), Polydor,1972.***

1-Posso perder minha mulher, minha mãe, desde que eu tenha o Rock'n'Roll (Arnaldo Baptista/ Rita Lee/ Liminha)

2-Vida de cachorro (Rita Lee/ Arnaldo Baptista/ Sérgio Dias)

3-Dunne Buggy (Rita Lee/ Arnaldo Baptista/ Sérgio Dias)

4-Cantor de mambo (Élcio Decário/ Rita Lee/ Arnaldo Baptista)

5-Beijo Exagerado (Rita Lee/ Arnaldo Baptista/ Sérgio Dias)

6-Balada do louco (Rita Lee/ Arnaldo Baptista)

7-A hora e a vez do cabelo nascer (Liminha/ Mutantes)

8-Rua Augusta (Hervé Cordovil)

9-Mutantes e seus Cometas no País do Baurets (Ronaldo Leme/ Liminha/ Mutantes)

10-Todo mundo pastou (Ismar S. Andrade "Bororó")

Direção de produção: Arnaldo Baptista

***O A e o Z, (Os Mutantes), Polydor,1992 (gravado em 1973).***

1-"A" e o "Z" (Mutantes)

2-Rolling Stone (Mutantes)

3-Você Sabe (Mutantes)

4-Hey Joe (Mutantes)

5-Uma pessoa só (Mutantes)

6-Ainda vou transar com você (Mutantes)

Produção: Mutantes

***Tudo foi feito pelo sol (Som livre, 1974)***

1-Deixe entrar um pouco D'Água no quintal (Sérgio Dias/ Liminha/ Rui Mota)

2-Pitágoras (Túlio Mourão)

3-Desanuviar (Sérgio Dias/ Liminha)

4-Eu só penso em te ajudar (Sérgio Dias/ Liminha)

5-Cidadão da terra (Sérgio Dias/ Liminha)

6-O contrário de nada é nada. (Sérgio Dias/ Túlio Mourão)

7-Tudo foi feito pelo sol (Sérgio Dias)

Produção: Mutantes

***Tecnicolor, (Os Mutantes), Polydor, 2000 (gravado em 1970).***

- 1-Panis et Circencis (Gilberto Gil/ Caetano Veloso/ versão: Mutantes)
- 2-Tecnicolor (Arnaldo Baptista/ Rita Lee/ Sérgio Dias)
- 3-I feel a Little spaced out [Ando Meio desligado] (Arnaldo Baptista/ Rita Lee/ Sérgio Dias/ versão: mutantes)
- 4-Bat Macumba (Gilberto Gil/ Caetano Veloso)
- 5-El Justiciero (Arnaldo Baptista/ Rita Lee/ Sérgio Dias)
- 6-Maria Fulô (Humberto Teixeira/ Sivuca)
- 7-Le Premier Bonheur du jour (Jean renald/ Frank Gerald)
- 8-Virgínia (Arnaldo Baptista/ Rita Lee/ Sérgio Dias/ versão: Mutantes)
- 9-Sorry Baby[Desculpe baby] (Arnaldo Baptista/ Rita Lee/ Sérgio Dias/ versão:Mutantes)
- 10- oba Minha menina [A minha menina] (Jorge Ben/ versão: Mutantes)
- 11-Baby (Caetano Veloso/ versão: Mutantes)
- 12-Saravah [Saravá] (Arnaldo Baptista/ Rita Lee/ Sérgio Dias/ versão Mutantes)
- 13- Heat of the Sun (Gilberto Gil/ Caetano Veloso/ versão: Mutantes)

#### **SITES CONSULTADOS**

[www.censuramusical.com](http://www.censuramusical.com)

[www.fotoblog.com/avelucifer](http://www.fotoblog.com/avelucifer) (consultado em junho de 2009)

[www.geocities.com/altafidelidade](http://www.geocities.com/altafidelidade) (consultado em dezembro de 2006)

[www.cliquemusic.com.br](http://www.cliquemusic.com.br) (consultado em junho de 2009)

[www.dopropriobolso.com.br](http://www.dopropriobolso.com.br) (consultado em dezembro de 2006)

<http://tropicália.uol.com.br> (consultado em junho de 2009)

[www.youtube.com](http://www.youtube.com)[www.cwewww.censuramusical](http://www.cwewww.censuramusical.com) (consultado em junho de 2009)

[www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org) (consultado em junho de 2009)

#### **IMAGENS**

Todas as imagens foram retiradas do site [www.fotoblog.com.br/avelucifer](http://www.fotoblog.com.br/avelucifer)

## BIBLIOGRAFIA

AGUILLAR, Antônio. *Histórias da Jovem Guarda: por Antônio Aguillar, Débora Aguillar e Paulo César Ribeiro*. São Paulo, Globo, 2005.

ANDRADE, Mário. *O movimento modernista* (Conferência lida no salão de Conferências da biblioteca do Ministério das Relações exteriores do Brasil, em 30 de abril de 1942). Rio de Janeiro, 1942.

ANDRADE, Oswald. "Manifesto Pau-Brasil" e "Manifesto Antropofágico" In *Vanguarda Européia e Modernismo brasileiro , apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis: Editora Vozes, 1978, 5ª edição.

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

BAR, Décio. Antropofagia. In *História do rock brasileiro, Super Interessante*. São Paulo, editora Abril, 2005. Publicado originalmente na revista *realidade* em dezembro de 1968.

BARROS, José de Assunção. *Cidade e História*. Petrópolis, Editora Vozes, 2007.

BARTSCH, Henrique. *Rita Lee mora ao lado: uma biografia alucinada da rainha do rock*. São Paulo: Panda Books, 2006.

BASUALDO, Carlos (org.) *Tropicalia: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo, Cosac-Naif, 2007.

BAY, Eduardo Kolody. *Qualquer Bobagem*. Monografia final de Graduação. Departamento de História da Universidade de Brasília, 2006.

BRITO, Eleonora Zicari C. "História, historiografia e representações" In Márcia Kuyumjian e Thereza Negrão de Mello. (orgs.). *Os espaços da história cultural*. Brasília, Paralelo 15, 2008.

\_\_\_\_\_. de e OLIVEIRA, Emerson Dionísio G. de. "Roberto Carlos e a pop art de Nelson Leirner". (artigo no prelo).

BECKER, Howard. *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro, Zahar, 1977.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas lingüísticas*. São Paulo:

Perspectiva, 1987.

CALADO, Carlos. *A Divina comedia dos mutantes*. São Paulo, editora 34, 1995.

\_\_\_\_\_. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo, editora 34, 1997.

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

CANCLINI, Néstor Garcia . *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, Edusp, 1997.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo, Companhia das letras, 1990.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis, Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. *História Cultural. Entre Práticas e Representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990.

DARNTON, Robert. *O grande massacre dos gatos*. 2º Ed., Rio de Janeiro, Graal 1986.

\_\_\_\_\_. *O grande massacre dos gatos*. 2. ed, Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987, p.17

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo, Boitempo, 2008.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: perspectiva, 2004.

COHN, Sérgio, COELHO, Frederico. *Tropicália*. (série Encontros) São Paulo, Azougue Editorial, 2007.

\_\_\_\_\_, e HEYK Pimenta. *Encontros: maio de 68*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. *A forma da festa: tropicalismo, a explosão e seus estilhaços*. Brasília, Editora UnB, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2000.

DIAS, Sérgio. *Bem-vindo ao clube*. Bizz, História do rock vol. 2, São Paulo, editora Abril, maio de 2005.

DUARTE, Rogério. *Tropicaos*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003.

FARIAS, P. “Jovem Guarda, ou: respostas que não foram perguntadas” In: DIAS, A.M. (org.). *A Missão e o Grande Show*. Políticas culturais no Brasil dos anos 60 e depois. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro Editora, 1999.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. Cotia, Ateliê editorial, 2000, 3ª ed.

\_\_\_\_\_. “Tropicália: política e cultura” In DUARTE, P.S. e NAVES, S. C. (orgs.) *Do samba canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

FRASUNKIEWICZ, Serge J. von. *Uma História do Jazz: do Swing ao Bebop*. Monografia de Graduação apresentada ao Departamento de História da Universidade de Brasília. (orientadoras: Professoras Eleonora Zicari Costa de Brito e Márcia de Melo Martins Kuyumjian), Brasília: 2004.

FRÓES, Marcelo. *Jovem Guarda: em ritmo de aventura*. São Paulo, Editora 34, 2000.

GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo, Ed. Unesp, 2001.

GASPERIN, Emerson. *Algo mais*. Show Bizz, edição N° 184, São Paulo, novembro de 2000.

GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1998.

\_\_\_\_\_. *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, Zahar, 1973.

GOFFMAN, Ken e JOY Dan. *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu a cultura digital*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A, 2005.

HANSEN, Joao Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo, SP, Hedra, Campinas, SP, Editora da UNICAMP, 2006.

HEYLIN, Clinton. *Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band: um anon a vida dos Beatles e amigos*. Sao Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2007.

HOBSBAWN, Eric. *História social do jazz*. Rio de Janeiro, Paz e terra, 1990.

\_\_\_\_\_. e RANGER, T. (orgs.) *A invenção da Tradição*.

Cambridge, University of Cambridge Press 1983.

HOMEM DE MELLO, Zuza. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo, Editora 34, 2003.

\_\_\_\_\_. *Os festivais*. In História do rock brasileiro, Super Interessante. São Paulo, editora Abril, 2005.

LENCLUD, Gérard. “A tradição não é mais o que era. Sobre as noções de tradição e de sociedade tradicional em etnologia”. Extraído de *Terrain: revue d’ethnologie de l’Europe*, nº 9 (*Habiter la Maison*), 1987. On line: <http://terrain.revues.org/document3195.html> (Traduzido do francês por José Otávio Nogueira Guimarães – Núcleo de Estudos Clássicos/Departamento de História/UnB).

LORIGA, Sabina. A biografia como problema In REVEL, Jaques. *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Editora Fundacao Getulio Vargas, 1998.

MACIEL, Luiz Carlos. *Anos 60*. Porto Alegre, L&PM, 1987.

MAFFESOLI, Michel. *A transfiguração do político: a tribalização do mundo*. Porto Alegre, Sulina, 1997.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Rio de Janeiro, Zahar, 1955.

MARSIGLIA, Luciano. *As guitarras*. In História do rock brasileiro, Super Interessante. São Paulo, editora Abril, 2005.

MATIAS, Alexandre. *Tradição em technicolor*. Show Bizz, edição Nº 184, São Paulo, novembro de 2000.

MELLO, Maria Thereza Ferraz Negrão. “Cascarigundum” Cotidiano, cidadania e imaginário na obra de Adoniram Barbosa In Albene Míriam F. Menezes (org.) *História em movimento* (temas e perguntas). Brasília, Thesaurus, 1997.

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

\_\_\_\_\_, SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. (vol. 2: 1958-1985). São Paulo, Editora 34, 2006.

MIDANI, André. *Músicas, ídolos e poder: do vinil ao download*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2008.

MOLES, Abraham. *O Kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MOTA, Nelson. *Noites Tropicais. Solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2000.

MURRAY, Janet. *Hamlet no holodeck: O futuro da narrativa no ciberespaço*. São Paulo: UNESP, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. *O coro dos descontentes*. Nossa História, nº 26, Rio de Janeiro, dezembro de 2005.

\_\_\_\_\_. *Cultura brasileira: utopia a e massificação (1950-1980)*. São Paulo, Contexto, 2006.

\_\_\_\_\_. *História e Música, História cultural da música popular*. Belo Horizonte, Autêntica, 2002.

NAVES, Santuza Cambraia e COELHO, Frederico oliveira. *Os olhos cheios de cores*. Revista de História, nº1, Rio de Janeiro, julho de 2005.

\_\_\_\_\_. *Da Bossa Nova a tropicália: descobrindo o Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. *O violão Azul: modernismo e musica popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 1998.

\_\_\_\_\_. e ALMEIDA, Maria Isabel Mendes (org.) *Por que não? Rupturas e continuidades da contracultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. e DUARTE, Paulo Sergio (orgs.). *Do samba-canção a Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, FAPERJ, 2003.

NEVES, J. M. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo, Ricordi Brasileira, 1981.

PACHECO, Mário. *A Balada do Louco*. Brasília, (independente), 1991.

PAPPON, Thomas. *Mutantes: o elo perdido*. partes 1 e 2. Bizz edições nº 19 e 20, São Paulo, fevereiro e março de 1987.

PARANHOS, Adalberto. “A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo”. *Revista ArtCultura*. Uberlândia, EDUFU, 2004.

PEDERIVA, Ana Bárbara A. *A rebeldia da jovem guarda*. Nossa História, nº 26, Rio de Janeiro, dezembro de 2005.

PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é contracultura?*. Coleção primeiros passos, editora brasiliense, São Paulo, 1983.

PESAVENTO, Sandra Jathay. *História e História Cultural*. Belo Horizonte, editora Autêntica, 2003.

RIDENTI, Marcelo. *Uma década de sonhos e mudanças*. Nossa História, nº 26, Rio de Janeiro, dezembro de 2005.

RODRIX, Zé. *O jardim do solar*. In História do rock brasileiro, Super Interessante. São Paulo, editora Abril, 2005.

ROSA, Fernando. *Paz amor e baioneta*. In História do rock brasileiro, Super Interessante. São Paulo, editora Abril, 2005.

\_\_\_\_\_. *O país dos baurets*. Show Bizz, edição N° 184, São Paulo, novembro de 2000.

ROSZAK, Theodore. *A contracultura, reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis, Editora Vozes, 2ª ed. 1972.

SCHWARTZ, Roberto. *Cultura e política, 1964-1969*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

SILVA, Conrado. *Em torno da escola de Darmstadt*. Uberlândia, 1977. (mimeografado)

SOARES, Dirceu. "Os Mutantes são demais" Realidade. Editora Abril, junho de 1969.

SOUZA, Tárík. "A lição dos caipiras" (entrevista com Rogério Duprat) *Veja*, 9 de setembro de 1970.

TATIT, Luis Augusto de M. *O Século da canção*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2004.

TATINI, Giuliana. *Astronauta libertado*. Trip, edição nº116, São Paulo, 2005.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. editora 34, São Paulo, 1998.

VARGAS, Herom. *Hibridismos Musicais de Chico Science e Nacao Zumbi*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

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

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. São Paulo, Editora Planeta do Brasil, 2008.



VEYNE, Paul. *Como se Escreve a História/ Foucault Revoluciona a História*. Brasília: Edunb, 1982.

WISNIK, José Miguel Soares. *O som e o sentido*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. *Sem receita – ensaios e canções*. São Paulo, Publifolha, 2004.

WEINSCHELBAUM, Violeta. *Estação Brasil: conversa com músicos brasileiros*. São Paulo, Editora 34, 2006.

WOODWARD, Kathryn. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual” In Tomaz Tadeu e Silva (org.). *Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, editora Vozes, 2000.

ZACCUR, Edwiges. “Metodologias abertas a iterâncias, interações e errâncias cotidianas” In Regina Leite Garcia (org.) *Método, pesquisa com o cotidiano*. Rio de Janeiro, DPE&A Editora, 2003.