

Os mutantes antropófagos

Rodrigo de Böer Trujillo¹

RESUMO: Neste artigo é feita uma revisão do álbum de estreia da banda Os Mutantes, de 1968, com a proposta de ver nesta obra a gênese de um rock autenticamente brasileiro. A partir de uma perspectiva antropofágica, propõe-se esta gênese através de procedimentos que subvertem as noções instauradas de hierarquia cultural e débitos estéticos, sendo também uma espécie de exercício de descolonização.

Palavras-chave: Mutantes; Tropicalismo; Antropofagia; Canção popular; Rock brasileiro.

RESUMÉN: En este artículo es hecha una revisión del álbum de estrena del conjunto Os Mutantes, de 1968, con la propuesta de ver en esta obra la génesis de un rock auténticamente brasileño. Desde una perspectiva antropofágica, propone se esta génesis mediante procedimientos que subvierten las nociones instauradas de jerarquía cultural y débitos estéticos, siendo también una especie de ejercicio de descolonización.

Palabras-llave: Mutantes; Tropicalismo; Antropofagia; Canción popular; Rock brasileño.

Introdução

Silviano Santiago reconhece que “a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*” (SANTIAGO, 1978, p. 16), instaurando a mistura como dominante. Sendo as culturas periféricas um terreno de assimilação e de agressividade, podem exercer, com a falsa obediência, a aprendizagem e a reação, conquistando seu lugar no mundo através do ativo e destruidor desvio da norma, que desconstrói e recria o discurso do Centro à sua maneira. Enquanto o imperialismo cultural espera o silêncio da região foco de colonização, o outro tem a possibilidade de responder de seu jeito próprio e único. Como disse Paul Valéry, não há nada mais original e intrínseco a si do que se alimentar dos outros, e é isto que as culturas periféricas fazem quando manifestam suas posturas ativas e reacionárias, alimentando-se do outro e digerindo-o no grande estômago cultural que são.

Caetano Veloso, em seu relato sobre o Tropicalismo, afirma que “a música popular brasileira tem sido, de fato, para nós como para estrangeiros, o som do Brasil do descobrimento sonhado” (VELOSO, 1997, p. 17), remontando o momento em que o índio destemido subiu tão tranquilamente na embarcação lusa que ali chegou a adormecer -

¹ Graduado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atualmente é mestrando em Teoria Literária na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS).

diferente do colonizador, que mal se arriscou em solo americano. Ou seja, é através da música popular que a cultura nacional tem entrado sem medo em todas as estruturas possíveis, firmando sua posição e sendo reconhecida por brasileiros e estrangeiros. Uma das hipóteses desta cultura musical ser tão potente e desenvolvida propõe que, em um país com grande índice de analfabetismo como é o Brasil, o som acaba tendo mais poder que a escrita e a canção popular acaba por tornar-se “a mais eficiente arma de afirmação da língua portuguesa no mundo, tantos insuspeitados amantes esta tem conquistado por meio da magia sonora da palavra cantada à moda brasileira” (VELOSO, 1997, p. 17).

A música popular é uma das mais eficientes armas de *afirmação* e *reação* da cultura periférica da América Latina e por isso merece ser estudada com dedicação aos encontros culturais que contém. É através dela que o povo se reconhece e se manifesta. Sendo uma das mais intrínsecas manifestações do povo, a música sempre carregou características marcantes das culturas das quais provém, mas, a partir da larga difusão neocolonialista da cultura de massas com a música *pop* e o rádio, as canções foram irreversivelmente influenciadas pelas novas regras de mercado instauradas. No entanto, em cada cultura a música “universal” se manifestou de maneira diversa, gerando a *diferença* nos variados berços a que foi repousar. É nesta *diferença* que a cultura periférica marca seu espaço, sobrevive e reage no mundo globalizado, e é nela que deve se deter a atenção e dedicação dos intelectuais que observam a produção cultural.

No estudo que segue apresentarei um levantamento da postura antropofágica erigida no âmbito da canção popular brasileira no movimento tropicalista, mais especificamente no disco de estreia do que proponho, por ativa e destruidora, aprendiz e reacionária, ser a primeira banda de rock autenticamente brasileira - Os Mutantes. Estes digeriram a linguagem dominante no cenário mundial da música *pop*, o *rock & roll*, e a recriaram a sua maneira, retomando procedimentos desenvolvidos por conjuntos norte-americanos e ingleses (principalmente os Beatles), mas chegando, com isto, a lugares diferentes. O resultado foi um conjunto musical inovador, com uma obra altamente complexa e diversificada que até hoje é apreciada, estudada e festejada no Brasil e no mundo.

1. A antropofagia tropicalista

Após o término da Segunda Guerra Mundial, em 1945, o panorama do mundo havia mudado irreversivelmente. Os Estados Unidos haviam se estabelecido definitivamente como potência dominante no mundo, e o *american way of life* se tornara a principal referência para a construção da ideia de modernidade e progresso. Junto disso, o imperialismo exercido pela nova metrópole reafirmava intensamente sua prática colonialista através de uma extensa exportação cultural, principalmente através dos novos meios de comunicação que se afirmavam, com largo alcance nas massas de todo o mundo, como o rádio e a televisão.

O Brasil, por sua vez, havia modificado marcadamente sua perspectiva em relação a si mesmo, como nota Antônio Cândido, deixando de ver-se como um país do futuro para tomar consciência de seu subdesenvolvimento. Este novo olhar “evidenciou a realidade dos solos pobres, das técnicas arcaicas, da miséria pasmosa das populações, da sua incultura paralisante” e o resultado disto foi uma consciência “pessimista quanto ao presente e problemática quanto ao futuro” (CANDIDO, 2000, p. 142). Restava, da inocência anterior, apenas a idéia de que com o expurgo do imperialismo aconteceria verdadeiramente o progresso no país. No entanto, a partir de 1964, o país passou a viver uma ditadura militar com relações bastante próximas com a nova metrópole do mundo, e que mantinha suas idéias desenvolvimentistas alimentadas pela noção de modernidade como o alinhamento aos modelos importados.

No âmbito da cultura a canção popular brasileira já havia se tornado, desde a explosão da Bossa Nova nos anos cinquenta, a mais representativa manifestação estética do país, e seu cenário nos idos dos anos sessenta surgia como um verdadeiro campo de batalha. Dois programas exibidos na TV Record marcavam bem as duas tendências antagônicas que se manifestavam então na música popular nacional: de um lado havia *O Fino da Bossa*, liderado por Elis Regina e Jair Rodrigues, que reunia a ala nacionalista da música, à qual se uniam nomes como Edu Lobo, Geraldo Vandré e até mesmo Chico Buarque, de tendência conservadora em relação às chamadas características íntimas da música nacional e bastante engajada politicamente com ideias de esquerdas e o combate à ditadura militar; do outro lado havia a *Jovem Guarda*, liderada por Roberto Carlos e seu parceiro Erasmo Carlos, que faziam uma música jovem, mais ligada às tendências consumistas do que a pesquisas artísticas, alienada politicamente e bastante alinhada aos padrões importados da música *pop*, sendo uma

espécie de transplante do que havia de mais inocente no *iê-iê-iê* internacional para os territórios brasileiros.

Neste ambiente preenchido por elementos antagônicos e inoperantes foi que alguns músicos, principalmente baianos, mas também paulistas, se uniram sob a liderança de Caetano Veloso e Gilberto Gil para formar o grupo tropicalista na cidade de São Paulo. Este elaborou uma obra que adotava a vida moderna dos anos sessenta, mas, diferentemente da Jovem Guarda, a absorvia com os olhos tupiniquins. Sua estratégia constituiu basicamente em ocupar com matéria crítica o mercado e elaborar de forma criativa e rigorosa a inevitável influência estrangeira na música. Suas canções foram aberrações, à primeira vista, tanto para os músicos da linha nacionalista quanto para os ídolos da Jovem Guarda, pois sua matéria era o arcaísmo mantido no país e a linguagem através da qual a expressava era o havia de mais moderno e *pop* na época, surgindo assim uma obra de violentos contrastes, complexa e quase incoerente em sua crua coerência, que unia descaradamente em si crítica cultural e comercialismo explícito.

Este projeto inovador, que retomava uma posição ativa na produção cultural nacional e revisava o que era produzido no exterior, começou a se gerar na mente de Caetano Veloso quando este assistiu, em 1963, o clássico do Cinema Novo, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, que o fez intuir algumas das idéias principais da postura antropofágica de Oswald de Andrade ao reconhecer naquela obra algo de diferente, pois para ele “não era o Brasil tentando fazer direito (ou provando que o podia), mas errando e acertando num nível que propunha, a partir de seu próprio ponto de vista, novos critérios para julgar erros e acertos.” (VELOSO, 1997, p. 101).

O que Caetano vislumbrou no filme de Glauber Rocha foi o que Oswald de Andrade se refere como a “contribuição milionária de todos os erros”, gerada a partir do estabelecimento de uma postura antropofágica que faz com que tudo reverta em riqueza. A partir daí, com o desenvolvimento quase espontâneo do projeto tropicalista, o contato com outras obras e artistas de tendência semelhantes em alguns pontos, como os poetas concretos e toda sua teoria e o teatro selvagem de José Celso Martinez, além do conhecimento da própria teoria antropofágica, a metáfora da devoração foi tomando proporções maiores na atitude tropicalista e sua postura foi estabelecendo cada vez mais uma retomada dos processos inicialmente desenvolvidos por Oswald de Andrade algumas décadas antes.

Novamente, mas por motivos distintos, uma postura antropofágica se mostrava a opção mais efetiva para que artistas residentes no mundo subdesenvolvido tomassem a rédea de seus próprios cenários culturais. Celso Favaretto tem apontamentos relevantes sobre o tema:

“A teoria e a prática da devoração, pressuposto simbólico da antropofagia, foram erigidas em estratégia básica do trabalho de revisão radical da produção cultural, empreendido pela intelectualidade dos anos 60 e parte significativa de artistas. Frente ao clima de polarizações ideológicas a que a discussão sobre o tema do encontro cultural chegara – oscilando entre a ênfase nas raízes nacionais e na importação cultural –, a idéia de devoração foi reapresentada como forma de relativização destas posições. O tropicalismo evidenciou o tema do encontro cultural e o conflito de interpretações, sem apresentar um projeto definido de superação; expôs as indeterminações do país, no nível da história e das linguagens, devorando-as; reinterpretou em termos primitivos os mitos da cultura urbano-industrial, misturando e confundindo seus elementos arcaicos e modernos, explícitos ou recalçados, evidenciando os limites das interpretações em curso. Segundo uma visão pau-brasil, com “olhos livres”, primitivos (na verdade civilizadíssimos), apropriam-se de materiais e formas da cultura, inventariados no tratamento artístico em que se associam uma matriz dadaísta e uma prática construtivista.” (FAVARETTO, 2007, p. 55-56)

Ou seja, o movimento tropicalista retoma o aspecto paródico-carnavalesco da antropofagia clássica para criar a desestabilização da estrutura cultural em voga, e junto disso carrega também aspectos inventivos e construtivistas que visam estabelecer uma nova visão de si, mais consistente, autêntica e crítica. No entanto podem-se notar as diferenças entre as expectativas criadas com a postura antropofágica estabelecida no modernismo e no tropicalismo, geradas tanto pelo que combatem quanto pela situação histórica e cultural em que se dão. A primeira combate uma dependência cultural enfraquecida pela crise nas antigas metrópoles colonialistas no período entre-guerras durante uma explosão industrial em um país que se acredita nação do futuro; a segunda lida com uma enxurrada tecnológica e cultural através da cultura de massas e dos novos meios de comunicação surgidos então em um Brasil consciente e crítico – e também pessimista - em relação ao seu subdesenvolvimento e atraso técnico. Assim, a Antropofagia, primeiramente vista como uma utopia para os problemas culturais nacionais, acaba se tornando “antes uma decisão de rigor do que uma panaceia para resolver o problema de identidade do Brasil” (VELOSO, 1997, p. 249) – postura muitas vezes necessária para o desenvolvimento das culturas periféricas dentro um sistema capitalista.

2. Os Mutantes (Polydor, 1968)

Os Mutantes foram uma espécie de espinha dorsal do grupo tropicalista, acompanhando os principais artistas do movimento em várias ocasiões e também contribuindo com seu trabalho autoral de dominante experimentalismo. O nome do conjunto foi dado em 1966 por sugestão de Ronnie Von, que havia lido há pouco um livro de ficção científica que o impressionara muito, chamado *O império dos Mutantes*, de Stefan Wul. O enredo do livro trata de um universo pós-apocalíptico em que uma massa viva de carne, fusão de alguns clones criados pelo biólogo Joachim, capaz de assumir qualquer forma que deseje, se interessa por absorver todos os seres vivos que encontra, sendo uma espécie de protótipo de nova raça. Muitas relações com a postura antropofágica sob uma perspectiva *sci-fi* são possíveis, mas no momento o que fez com que o título agradasse os integrantes do grupo foi, na verdade, seu impacto sonoro.

A banda estreou em um programa de televisão da Record que passava no horário anterior ao programa da Jovem Guarda, chamado *O Pequeno Mundo de Ronnie Von*. O programa, apresentado pelo cantor cujo nome acompanhava o título que fazia referência à obra mais famosa de Saint-Exupéry, tinha uma proposta ligada à atmosfera de contos de fadas e histórias fantásticas, para a qual Os Mutantes faziam a trilha sonora, tocando muitas vezes composições eruditas em versões adaptadas à formação de uma banda de *rock* e também sucessos *pop* dos Beatles e outros grupos em voga no momento. Após esta estreia o grupo foi convidado para participar de diversos programas de televisão – inclusive a Jovem Guarda, que teve sua proposta recusada por não aceitarem em cena a quantidade de equipamento utilizada pelo conjunto -, mas foi em 1967, quando estes conheceram Gilberto Gil por indicação de Rogério Duprat, que Os Mutantes puderam mostrar do que eram capazes.

A partir disto gravaram duas canções de Gil, “Bom dia” e “Domingo no Parque”, com a qual participaram, junto de compositor baiano, da estreia tropicalista no Festival da Record, tirando segundo lugar – mesmo evento em que Caetano Veloso apresentou “Alegria, alegria” acompanhado do grupo roqueiro argentino Beat Boys. A partir disto se envolveram cada vez mais com o grupo tropicalista, participando de momentos memoráveis como a apresentação sob vaias de “É proibido proibir” no III Festival Internacional da Canção (FIC), junto de Caetano Veloso, e também do programa *Divino, maravilhoso*, última grande manifestação tropicalista. O conjunto também integrou o rol de artistas presentes no disco-manifesto

Tropicália ou panis et circensis participando de cinco canções: “Panis et circensis”, “Miserere Nóbis”, “Parque Industrial”, “Batmacumba” e “Hino ao Senhor do Bom Fim da Bahia”, para as quais contribuíram com muita irreverência e ironia através de sua musicalidade bela e alegre.

Também foi a banda por trás dos principais discos tropicalistas de Gilberto Gil além de gravar algumas faixas nos discos de Caetano Veloso, como “Eles”, canção final do primeiro disco tropicalista do cantor baiano. Nesta, não por acaso, Caetano termina a música dizendo a frase “Os Mutantes são demais!”. O grupo sempre impressionou os tropicalistas por serem músicos autênticos dentro da linguagem do *rock*. Pareciam, para os olhos destes, saídos dos bairros portuários de Liverpool, mas na verdade eram de São Paulo mesmo, sendo os dois irmãos residentes do bairro de Pompéia e Rita da Vila Mariana. A metrópole deixara o trio paulista em sintonia com o que havia de mais moderno no mundo, e estes souberam o que fazer com a linguagem que dispunham.

Apesar de excepcionais em suas contribuições para outros artistas, é em sua obra autoral que o grupo encontra sua maior desenvoltura, ao utilizar com desinibição e autenticidade a linguagem do *rock* - com leveza e espontaneidade o suficiente para poderem fazer de tudo uma grande farra, alegre e divertida. Foram a primeira banda a criar um *rock* autenticamente brasileiro, carnavalesco e irreverente, não imitando os mais medíocres modelos importados, mas retomando os processos mais avançados de criação exteriores para a gênese de uma nova obra, diferenciadamente tupiniquim. Iniciaram uma tradição que se tornou uma das dominantes no cenário nacional, abrindo portas para grandes artistas e deixando um legado inesquecível, reconhecido nacional e internacionalmente.

Os Mutantes foram mais do que apenas grandes canções: incorporaram para si toda a *mise em scène* do cinema e do *show business* internacional, mas a partir de uma visão autóctone, tendo inclusive, em um dos *happenings* criados pelo grupo no FIC, Sérgio e Arnaldo se apresentando vestindo fantasias de carnaval de Arlequim e Pierrot enquanto Rita Lee fazia sua parte de Colombina vestida de noiva com uma falsa barriga de grávida. Valorizavam também muito sua imagem nas divulgações publicitárias e alcançaram grande projeção nacional após fazerem uma série de curtas-metragens espirituosos que serviram de comerciais televisivos para a Shell.

A capa do primeiro disco da banda também merece comentário. Os três integrantes aparecem olhando com seriedade para a câmera, Rita e Arnaldo usando espécies de robes orientais enquanto Sérgio aparece em pé, mais ao fundo, com uma capa preta e uma gravata preta de bolinhas brancas, em uma sala com móveis antigos. O tom de verde dado a toda a imagem potencializa sua sensação cinematográfica e enche de estranhamento as figuras dos componentes do grupo. Junto de um *slogan* impactante com o nome da banda, o resultado soa bastante moderno, autêntico e audacioso.



1. Capa do disco de estreia d'Os Mutantes, de 1968.

Além disso, no campo musical, os três integrantes do grupo estrearam alguns papéis clássicos no cenário do *rock & roll* nacional. Rita Lee, vocalista, flautista e harpista do grupo, foi a verdadeira *rockstar* - a musa do rock nacional foi desde o princípio o centro das atenções, seja por sua irreverência, seja por sua beleza exótica. Arnaldo Baptista, principal compositor, foi o *gênio*, poeta e maestro por trás do grupo mutante, supostamente incompreendido e idolatrado. Sérgio Dias fazia a vez do *virtuoso*: com uma técnica de guitarra surpreendente desde a mais tenra idade é, até hoje, um dos maiores instrumentistas que a música brasileira já gerou. Havia também o quarto Mutante, mais um irmão Dias Baptista, que trabalhava por trás do conjunto, Cláudio César, o “professor Pardal” - apelido que ganhou graças às engenhocas que produzia. A relação impressionante que Os Mutantes mantiveram com a tecnologia se deve principalmente a ele, que estudava o que havia de mais avançado em equipamentos musicais e recriava a sua maneira, sendo o artesão de diversos

efeitos sonoros e instrumentos musicais clássicos, como a Guitarra de Ouro e pedal de efeito Inferno Verde.

Nas próximas páginas apresentarei uma brevíssima análise do disco de estréia d'Os Mutantes, lançado em 1968 pela Polydor, com produção de Manoel Barenbein, que proponho ser considerado o primeiro disco de rock autenticamente brasileiro, por sua receita inventiva, tropicalista e antropofágica. Nesta época seus integrantes eram bastante jovens, tendo Rita e Arnaldo em torno de vinte anos e Sérgio apenas dezesseis, mas já surpreendiam pelo caráter inovador, espontâneo e espirituoso de suas canções. O disco conta também com arranjos do maestro tropicalista Rogério Duprat e com a bateria de Dinho, que mais tarde se tornou integrante oficial da banda. Além disso, Jorge Ben toca violão e canta na segunda faixa, que é de sua autoria.

As análises que se seguem não pretendem de maneira alguma exaurir tudo o que pode ser dito a respeito da obra, mas sim explicitar alguns temas passíveis de serem levantados acerca desta e debater alguns dos principais caminhos e artifícios temáticos e estéticos utilizados pelo conjunto. Mais do que tudo, a intenção destes escritos é dar uma ideia de como esta obra foi a gênese de algo novo, isto é, o *rock* feito brasileiro, e o quanto Os Mutantes contribuíram para isto.

2.1. *Panis et circensis*

A faixa de abertura do disco, "*Panis et circensis*" é uma música muito significativa dentro do movimento tropicalista. Além de ter sido composta pelos dois líderes do grupo e executada pelo conjunto que era considerado como a espinha dorsal do movimento, o que se encontra ao fundo de sua narração é um confronto entre o velho, estabelecido e estagnado, e o novo, enérgico e incompreendido. Este foi o confronto enfrentado pelos tropicalistas ao tentarem inserir concepções modernas, em harmonia com uma cultura de massas que se instaurava no mundo e a cultura *pop* com seus novos ídolos e mitologias criados a partir de então, no espaço cultural brasileiro, que encontraram num conservadorismo estéril, repleto de preconceitos e indiferenças.

Ao fim da terceira estrofe desta mesma faixa surge um efeito que simula um disco diminuindo gradativamente sua rotação até parar a música. Os Mutantes alegaram, na época, terem utilizado este artifício apenas como gozação, com o intuito de fazer com que os ouvintes do LP se iludissem de que algo realmente acontecia em seu aparelho de som e fossem checar. No entanto, junto da colagem de uma vinheta no início da canção e da sonoplastia que aparece no final da música, ocorre uma significativa reinvenção das possibilidades composicionais da canção. O estúdio de gravação, espaço destinado até então para o registro da execução de canções, se torna um verdadeiro atelier musical, onde muito do arranjo, do jogo e da construção da canção se faz, com experimentalismos possibilitados pelos processos técnicos. A música adquire certa plasticidade e os acontecimentos internos da canção vão além de inversões melódicas e harmônicas, sendo acrescido ao conjunto de possibilidades sensações mais cinematográficas e subjetivas, como ruídos e efeitos especiais. Esta expansão da canção, e a resignificação do estúdio feita através disto, foi disseminada na música popular pelo canônico álbum de 1967 dos Beatles, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, uma verdadeira suíte musical de rock, com inúmeros experimentalismos e efeitos que tornam as canções praticamente impossíveis de serem executadas ao vivo. A obra musical presente no disco torna-se assim um objeto separado da execução da banda de rock, por sua extrema apuração formal através de processos técnicos e inventivos. Do mesmo recurso se apropriam Os Mutantes em seu disco de estreia, significando a canção além do que simplesmente a execução musical poderia fazer.

2.2. A minha menina

Após a exclamação inicial imitando Chacrinha com o pedido de tosses, o primeiro instrumento a surgir, chamando a música, é um violão com *delay*, tocado por Jorge Ben. O *delay* é um popular efeito de guitarra que consiste em um tipo de eco que faz com que as notas já tocadas pelo músico se repitam no espaço musical algumas vezes, criando uma colagem de instrumentos tocando a mesma coisa num espaço brevemente diferente de tempo. Surge desde o início da canção um Jorge Ben engolido pela atmosfera mutante, fazendo uso da potencialidade tecnológica que caracterizou o grupo paulista. Após um simples fraseado, que adquire um toque de estranhamento graças ao efeito, o violão entra com uma balada

simples de mão direita, que seguirá até o final da canção, enquanto a mão esquerda excuta repetidamente dois acordes maiores que dão toda a roupagem necessária para que a dicção benjoriana se desenvolva. No compasso próximo da música já entram em cena a percussão e o *riff* de guitarra, deixando completa a textura instrumental que seguirá a canção até seu encerramento.

A primeira aparição dos vocais de apoio, numa apropriação do clássico refrão de *backing vocal* do iê-iê-iê internacional, principalmente da primeira fase dos Beatles, o “*paptchuba*”, se dá na segunda parte da canção, criando uma variação eficiente para a música em questão. Na volta da primeira parte, diferentemente da primeira vez que é executada, os vocais de apoio acompanham-na, mas não com “*paptchubas*”, mas desta vez com vocalizes estranhas improvisadas, uma espécie de grito indígena tímido e afinado, que seguem aumentando até o final da canção. Na terceira repetição da primeira parte estas vocalizes de fundo tornam-se mais evidentes, como se o emissor fosse perdendo sua timidez, mas o ápice da voz se dá no final da canção, quando cada um dos músicos improvisa uma vocalize diferente. Na última repetição dos versos principais da canção os vocais de apoio começam a imitar o *riff* principal, dando um tom de irreverência da canção para com ela mesma, e, após ser repetido algumas vezes o verso “Minha menina!”, é como se o dever de executar a música já estivesse cumprido e restasse espaço apenas para a esculhambação. O caos carnavalesco se instaura e a música torna-se descaradamente uma farra, com cada um dos Mutantes e Jorge Ben cantando o que bem entender sem nenhum compromisso com a unidade até que um acorde barulhento da guitarra de Sérgio chama o final da música, que é realmente encerrada por mais um fraseado simples do violão de Jorge Ben, desta vez limpo, sem o efeito de *delay* que o acompanhou no início. “A minha menina” é a canção que mais evidencia a irreverência dos Mutantes, a grande festa que eram suas execuções musicais, além de marcar claramente seu compromisso não com a seriedade, mas com a criatividade e qualidade inventiva.

2.3. O relógio

O relógio, além de unir em uma mesma canção tendências técnicas e musicais da canção francesa e do rock psicodélico inglês, marca a acentuada influência surrealista do tropicalismo, tanto na sua construção de imagens quanto em sua correspondência entre a

subjetividade do eu-lírico e a execução musical. A colagem de partes fortemente contrastantes também é marca recorrente da estética tropicalista, que buscava unir em uma única obra facetas heterogêneas de uma mesma esfera cultural, o Brasil - processo que foi desenvolvido com outros intuitos e significações nas obras subsequentes dos Mutantes, quando mesmo desligados do movimento tropicalista continuaram eternamente marcados por este, como ficou a própria cultura brasileira.

2.4. Adeus, Maria Fulô

"Adeus, Maria Fulô" é uma canção composta em parceria por Sivuca e Humberto Teixeira, gravada originalmente em 1951, quando foi sucesso nacional. Humberto Teixeira foi um político, fundador da Academia Brasileira de Música Popular, e compositor que ficou conhecido nacionalmente por suas parcerias com o "rei do baião", Luiz Gonzaga, com quem compôs a famosíssima canção "Asa branca". Sivuca, seu parceiro na composição de "Adeus, Maria Fulô", foi um dos maiores artistas nordestinos do século passado, sendo altamente reconhecido no mundo inteiro por seu domínio da sanfona, que tornou um instrumento respeitado no Brasil e no exterior, e também por seu trabalho de composição, que revelou – e intensificou – a universalidade da música nordestina. Na época em que Os Mutantes gravavam, em seu disco de estreia, uma nova versão de sua famosa canção, Sivuca morava em Nova Iorque, de onde voltou apenas em 1976, após excursionar o mundo com sua música regional. No ano seguinte o próprio Sivuca gravaria uma versão alternativa experimental de "Adeus, Maria Fulô", com um arranjo jazzístico

A canção tratada é um baião, ritmo popular de dança, originado do lundu, bastante comum no nordeste desde o século XIX, mas que foi ficar conhecido nacionalmente apenas na segunda metade do século XX, através da obra de Luiz Gonzaga. Ou seja, a quarta canção do disco, contrária a tudo o que foi analisado até agora, é de um gênero musical quase arcaico e regionalista. A diferença, que a torna harmônica na totalidade do conjunto, é o tratamento moderno que ela recebe, com o toque roqueiro do trio paulista e o arranjo peculiar composto por Rogério Duprat.

A versão da música criada pelos Mutantes inicia com uma espécie de prelúdio cinematográfico que apresenta a região que tematiza a canção. Sons de ventos, batidas entre

objetos de vidro ou metal e pios de passarinhos criam uma atmosfera de aridez e solidão, como se junto desta sonoplastia fossem apresentadas tomadas de regiões tomadas pela seca, abandonadas por seus moradores. Junto disso surgem vozes, acrescidas com o efeito de eco, cantando alguns versos da canção, como se estas fossem vozes do passado que reverberam lembranças esquecidas no local pelos antigos moradores que o deixaram.

A canção gera um estranhamento por seu arranjo peculiar, sem a presença nem do principal instrumento do baião, a sanfona, nem do principal instrumento do *rock*, a guitarra. A melodia criada pelo xilofone mistura a música popular com elaborados arranjos de música erudita e aleatória, emprestando um ar psicodélico e experimentalista à canção. As vocalizes estranhas cantadas pelos Mutantes ao fim da canção também intensificam o ar de experimentalismo da mesma.

2.5. *Baby*

A letra desta canção é aparentemente simples, sendo uma grande lista de necessidades que o jovem dos anos 60 precisava suprir para estar “integrado”, no entanto ela guarda uma forte sensibilidade em relação à época em suas sutilezas. Celso Favaretto nota na linguagem da canção “suaves metáforas da dominação imperialista” (FAVARETTO, 2007, p. 98), que podem ser percebidas desde o título da mesma, “*Baby*”, uma maneira carinhosa de se referir a alguém em língua inglesa, popularizada principalmente por filmes e canções norte-americanas, onde a forma aparece costumeiramente empregada.

O verbo *precisar*, jargão do mundo consumista, é o que rege todo o desenvolvimento da letra da canção, formada por três estrofes, semelhantes em sua construção, que se resolvem sempre em refrãos com o mesmo modelo, mas com letras distintas. Todas as estrofes iniciam com a mesma frase: “Você precisa”, a partir da qual se desenrola a lista. Na primeira estrofe são citados objetos relativos à esfera essencial da economia, como a margarina, um alimento básico, e a gasolina, que rege muito das finanças do país – além de alimentar os desejados calhambeques dos mauricinhos paulistas -, e objetos do universo *bon vivant* dos jovens, como a canção “*Carolina*” de Chico Buarque, que fez um enorme sucesso na época, e as piscinas, construção recorrente em residências burguesas que denotam status e acabavam sendo o principal local a se realizarem as festas e comemorações. Na segunda estrofe são citadas

necessidades como o cumprimento do modismo de tomar sorvete nas lanchonetes, um modelo de comércio de refeições ligeiras importado dos Estados Unidos feito para ser o principal ponto de encontro de jovens, e ouvir canções de Roberto Carlos, líder do movimento da Jovem Guarda, que era o reprodutor por excelência dos modelos musicais importados em sua época. Já a terceira estrofe tem uma quantidade um pouco maior de versos e uma dinâmica mais variada, tematizando principalmente a nova era de cultura de massas e expansão das comunicações, inclusive fazendo menção à necessidade do aprendizado da língua inglesa, que pode ser considerada nestes tempos como uma espécie de “língua universal”. Por fim, a imagem espirituosa da declaração de amor que termina a canção, sugerida por Maria Bethânia a Caetano Veloso, compositor da música, além de registrar dados cotidianos e culturais do Brasil em transformação, capta a construção de uma nova sensibilidade jovem, estruturada por todos os novos mecanismos e maneirismos modernos.

No que diz respeito ao arranjo instrumental da canção, estruturada de acordes simples maiores ao modo da música *pop* americana (na versão do disco coletivo Caetano Veloso inclusive faz referência à canção “Diana” de Paul Anka, que fora *hit* alguns anos), é justamente a guitarra elétrica - instrumento repudiado pela ala conservadora da MPB que realizou inclusive uma passeata dedicada à sua exclusão no âmbito da música nacional - quem faz os arpejos de base, papel costumeiramente dado ao violão de cordas de náilon nas composições brasileiras.

2.6. Senhor F

“Senhor F” é, assim como a já comentada canção “O relógio” e a canção final do disco, “Ave Gengis Khan”, uma música composta autonomamente pelos Mutantes, sem parceria alguma, a não ser nos arranjos feitos pelo maestro Rogério Duprat para a versão final contida no álbum. Como a banda era composta por um trio de beatlemaníacos, muito mais ligados à música internacional do momento do que à tradição da música brasileira (a não ser por Rita Lee, nenhum dos integrantes dava muita atenção à MPB) é notável a dominância da influência do quarteto inglês nas composições – e é também notável o domínio que a banda tinha da linguagem desenvolvida por estes. Os Beatles eram, para Os Mutantes, o principal critério de qualidade para comparação e seleção de ideias e, graças a esta referência

dominante, suas canções se assemelham muito mais às obras do quarteto inglês do que à própria música brasileira - e, como não deixam de ser música brasileira, acabam, justamente assim, expandindo-a.

A canção “Senhor F” é bem elaborada, com um ritmo que lembra antigos *standards* de *jazz* tornados mais agressivos, e também mais *pop*, graças ao toque roqueiro que o complementa. O piano, nesta canção, executado por Dona Clarisse, mãe dos irmãos Dias Baptista, além de ser o responsável pelo *riff* de introdução (como na canção "*Martha my dear*" e outras do quarteto inglês), recebe um espaço bem marcado dentro do arranjo instrumental, assim como muito das músicas da fase mais madura de Lennon e McCartney. O arranjo de sopros que acompanha a canção combina linhas melódicas temáticas que se repetem no desenrolar da música com linhas aleatórias que intensificam o ar irreverente e debochado dos Mutantes. O ápice experimentalista da música está no *intermezzo* eufórico que separa o primeiro refrão do verso que o segue, onde inúmeras linhas de instrumentos de sopro, sonoplastias, solos de guitarra e falas são combinadas numa esculhambação carnavalesca, e no final da canção, onde acontece uma “abertura” na música, com a vogal aberta *a* sendo cantada longamente em coro, num tom celebrativo, como se a veia psicodélica da música dos Mutantes fosse aberta para comemorar o término da canção, com idas e vindas de volume que dão a impressão de que a música já terminou enquanto na verdade está apenas executando uma variação – um típico deboche do grupo paulista.

Já na temática de sua letra "Senhor F" registra o espaço e a influência exercida pelas tecnologias de comunicação de massa no mundo do final dos anos sessenta, quando os equipamentos já haviam se popularizado e o rádio e a televisão já estavam presentes na maioria das residências de classe média brasileira. A televisão se solidificou como um fenômeno social altamente ideológico, como uma “máquina de provocar desejos”, tanto de consumo material quanto de consumo de ideais, sendo o astro - tanto o artista quanto o personagem que lhe compete, que são muitas vezes fundidos no mesmo ser – um modelo que encarna todas as tendências e ideais a serem seguidos. A televisão, em *Senhor F*, é o lugar onde as pessoas consomem seus sonhos industrializados. Neste contexto, o papel da arte marginal, como em certo momento foram os tropicalistas e Os Mutantes, é contestar e explicitar tais processos – papel bem executado pela canção "Senhor F".

2.7. Batmacumba

"Batmacumba" é um ritual antropofágico realizado pelos Mutantes onde a música devora tanto a cultura popular religiosa afro-brasileira (presente no título com a palavra macumba) quanto à cultura de massas imperialista (tendo no famoso super-herói Batman sua referência mais explícita), deixando entrever em seus espaços a "geléia geral brasileira", como os tropicalistas mesmo chamaram a cena cultural do país. Composta em parceria por Caetano Veloso e Gilberto Gil, é a canção das misturas por excelência, e tem no sincretismo seu conceito-chave. Em idos dos anos cinquenta o concretismo havia proposto a união entre a poesia e as artes plásticas, criando um poema feito para ser lido e visto ao mesmo tempo; em "Batmacumba" os tropicalistas ampliam esta união, tornando-a um triângulo – a canção é o casamento entre a música, a poesia e a arte visual. É música para ver, ler e ouvir. Olhando o movimento mais a fundo, o que aparece subjacente a estas ideias, somadas com os *happenings* das apresentações tropicalistas e seus visuais extravagantes, é uma busca da quebra de qualquer barreira de distinção entre gêneros artísticos, formando um movimento artístico íntegro e total em si mesmo, e o único modo de fazê-lo é expandido o campo de atuação e relação mantido pela própria obra de arte – projeto com o qual "Batmacumba" auxilia fortemente.

2.8. *Le premier bonheur du jour*

Em poucas palavras, a versão mutante de "*Le premier bonheur du jour*" relê a música de Françoise Hardy trocando sua escolha do *folk-rock* americano pelo rock psicodélico inglês como elemento de combinação com a tradição musical francesa. Ou seja, a canção é uma mescla entre rock psicodélico e *chanson* feita por brasileiros. Estes não fogem do fato de serem artistas de uma região marginal subdesenvolvida, mas fazem deste um elemento para alcançar não o pior ou o melhor, mas o *diferente*, e assim dão uma visão à música de uma maneira que apenas eles seriam capazes de criar.

2.9. Trem fantasma

"Trem Fantasma" é uma experiência sinestésica que oferece aos ouvintes a experiência de andar em um brinquedo de terror em um parque de diversões – produto do mundo moderno que tem suas referências principais na atmosfera do circo, mas oferecido de uma maneira industrializada e de interação mecânica – através de uma das principais fontes de emoção do mundo contemporâneo, que é a música popular. Além de registrar a experiência bastante representativa de um mundo moderno, a canção deixa bem clara as relações comerciais que subsistem a esta estrutura, fazendo referência, em cada experiência vivida dentro do brinquedo ao valor de quatrocentos cruzeiros pago pelos participantes, que o sustenta e, mais do que isto, que é o seu principal motivo de existência - o lucro.

Por último, é possível enxergar o caminho seguido pela obra dos Mutantes em seus outros trabalhos, onde as dinâmicas de sensações, encaixes de emoção, além de um maior espaço para o trabalho de banda com uma formação característica do *rock* – com a dominância da guitarra elétrica, baixo e bateria, como nas partes mais intensas do passeio de trem – são desenvolvidos.

2.10. Tempo no tempo

"Tempo no tempo" é uma canção breve e bem humorada que era pra ser, a princípio, uma despreziosa brincadeira musical e acabou virando um dos principais embriões do trabalho linguístico da banda. Nesta, Os Mutantes devoram a língua portuguesa a partir da perspectiva da canção *pop* internacional, e assim, fazem-na pertencer ao universo musical dos anos sessenta, o *rock & roll*, de uma maneira original, fecunda e bem acabada, assim como fazem o *rock & roll* ser um ritmo genuinamente pertencente à língua tupiniquim.

A canção, versão em português de "*Once was a time I thought*", do grupo *The Mamas & The Pappas*, não mantém nenhuma espécie de compromisso em ser uma tradução, na questão semântica da linguagem. O tema tratado pela letra, em largas vistas, mantém alguma semelhança com o original, mas a “tradução” feita é predominantemente sonora. O jogo percussivo e repetitivo criado com as aliterações na canção é mantido, ainda que desenvolvido com outras sonoridades, e a criação de sentido com a música, muito mais subjetiva e irracional do que a linguagem, alcança pontos em comum muito mais bem acabados do que se a tentativa fosse na direção de criar o mesmo sentido semântico-linguístico da canção

original.

2.11. Ave Gengis Khan

Sendo rotineiramente tema de livros e filmes, o imperador mongol é aqui louvado na faixa experimental que encerra o disco de estreia dos Mutantes, entrando ele também para o caldeirão onde é feita a geléia geral tropicalista. No entanto, a escolha do maior comandante bárbaro da história como personagem louvado nesta última faixa não deve ser isenta de interpretação, pois contém em si apontamentos relevantes acerca da posição iconoclasta antropofágica tomada pelo grupo. Sendo, de alguma maneira, uma afirmação de sua posição como bárbaros, marginais à cultura cêntrica, a louvação a Gengis Khan aponta o projeto conquistador e nada conformista empreendido pela banda em conjunto ao grupo tropicalista, interessado em estender seu império além das fronteiras que anteriormente o definiam.

Musicalmente "Ave Gengis Khan" experimenta algo bastante estranho ao cânone dominante da música popular brasileira: o improviso instrumental. Sendo uma tradição de canções bastante formalizadas, como, por exemplo, a bossa nova, onde cada nota é especificamente designada para aquele momento e não pode ser substituída por nenhuma outra em hipótese alguma, este tipo de liberdade musical é encontrada apenas em algumas rodas de choro ou determinados ritmos nordestinos – e ainda com reservas. A faixa final do disco de estreia dos Mutantes, além de mostrar o virtuosismo instrumental da banda, com ênfase no uso guitarra e do órgão, fica como a confirmação derradeira da inventividade subjetiva do grupo, que estreava em terrenos autorais, e sua busca determinada pelo novo através do imprevisível e desconhecido espaço do improviso.

Conclusão

Para Os Mutantes, toda a produção cultural moderna do *rock* serve como impulso criativo, ou seja, é estímulo para incitá-los à invenção e ao trabalho e não um padrão a ser mantido e repetido indefinidamente. Após aprenderem a falar a linguagem dominante, de posse pública - mas com origens na metrópole -, esta passa a ser para eles um objeto lúdico ao invés uma fórmula estanque. Algo passível de ser revisado, recriado, revirado e corrompido.

Para a ideologia imperialista, “o fenômeno de duplicação se estabelece como a única regra válida de civilização”, pois “na álgebra do conquistador, a unidade é a única medida que conta” (SANTIAGO, 1978, p. 14), e o esperado por parte das culturas marginais é a assimilação passiva, a manutenção do discurso e o silêncio. O processo desenvolvido pelos Mutantes com a música *pop*, desestabilizando a *pureza* da linguagem exportada pela metrópole, isto é, retrucando ao invés de duplicar, instaura uma noção de *mestiçagem* cultural, que faz com que a ideia de *unidade* se esvazie, acabando com a posição de pretensa superioridade das culturas cêntricas. Esta uma postura mais qualificada de se proceder para se dirigir a alguma espécie de descolonização.

“Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão” (SANTIAGO, 1978, p. 26) Os Mutantes realizam seu ritual antropófago musical e fazem da linguagem *pop* musical uma forma de expressão mestiçamente brasileira. A partir de então a música nacional não se utiliza do *rock* necessariamente como um empréstimo que contrairá dívidas, mas pode fazer deste também seu pertence e o utilizar indiscriminadamente, do seu jeito próprio e como bem lhe aprouver. Esta devoração, além de abrir a cabeça nacional, colocando a cultura do país e as produções culturais deste em uma postura mais paritária em seu próprio tempo, modificou irreversivelmente o cenário musical e seus efeitos são evidentes até hoje.

A problemática que havia na tensão entre música regional, de protesto e nacionalmente conservadora, e a Jovem Guarda, com sua imitação indiscriminada das formas importadas, se desfez com a ação tropicalista. Instaurou-se desde então a “geléia geral”, e a *mistura* virou regra. Um mercado anteriormente dividido em posições antagônicas agora abrange uma constelação de artistas com as mais variadas tendências, que misturam desde baião com *funk*, rap com samba, milonga com bossa nova até *rock* sentimental com música sertaneja, sem dever nada a ninguém. No entanto, a ação imperialista continua, e a devoração, inversa ao consumo cego, continua sendo uma das principais formas de resistência. Sendo a música popular a principal forma de afirmação da língua portuguesa, acaba sendo um dos cenários dominantes onde se desenrola a batalha de resistência da cultura nacional. Porém, como disse Caetano Veloso, a devoração não é uma panacéia, mas sim uma postura de rigor e

criticidade, e para surtir efeitos deve ser mantida e intensificada, recriada e reafirmada, ou então, ao invés de autonomia haverá apenas submissão e ao invés de voz, ecos.

Referências bibliográficas

- CALADO, Carlos. A divina comédia dos Mutantes. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- CANDIDO, Antonio. A educação pela noite. 3ª edição. São Paulo: Ática, 2000.
- FAVARETTO, Celso. Tropicália, alegoria, alegria. 4ª edição. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- MUTANTES, Os. Os Mutantes. São Paulo: Polydor, 1968. Produzido por Manoel Barenbein. (Álbum musical)
- SANTIAGO, Silviano. Uma literatura nos trópicos. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- VELOSO, Caetano. Verdade Tropical. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.