UFRGS
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO GRANDE DO SUL

Instituto de Letras

O IMPERIO D'OS Mutantes ANTROPOFAGOS

Aluno: Rodrigo de Böer Trujillo
Matrícula: 00151602
Orientador: L. A. Fischer

Porto Alegre, junho de 2010.

para Joanna e Valentín,

que me salvaram da grande boca de mil dentes

A diferença

O que eles chamam de nossos defeitos é o que nós temos de diferente deles. Cultivemo-los pois, com o maior carinho – esses nossos benditos defeitos.

(Mário Quintana, 1973)

SUMÁRIO

I	**INTRODUÇÃO**	5
II	**A POSTURA ANTROPOFÁGICA**	7
	As origens	8

	A antropofagia modernista	11
	A antropofagia tropicalista	15
III	**OS MUTANTES**	19
	Os Mutantes (Polydor, 1968)	20
	Panis et circensis	23
	A minha menina	28
	O relógio	32
	Adeus, Maria Fulô	35
	Baby	37
	Senhor F	42
	Batmacumba	47
	Le premier bonheur du jour	52
	Trem Fantasma	54
	Tempo no tempo	60
	Ave Gengis Khan	62
IV	**CONCLUSÃO**	65
V	**BIBLIOGRAFIA**	67
VI	**ANEXOS**	69

I
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*"[1], instaurando a mistura como dominante. Sendo as culturas periféricas um terreno de

[1] SANTIAGO, Silviano. *O entre-lugar do discurso latino-americano.* IN: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo : Perspectiva, 1978. p. 16.

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, nada mais intrínseco a si do que se alimentar dos outros"[2], 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"[3], remontando o momento em que o índio destemido "subiu à nau alienígena tão sem medo que ali adormeceu"[4] (diferente do colonizador, que "mal pôs os pés em solo americano"[5]). Ou seja, tem sido 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. Um dos motivos desta cultura musical ser tão potente e desenvolvida é porque, em um país com grande índice de analfabetismo, 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"[6].

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 populares, 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* em cada um dos novos berços a que foi repousar. É nesta *diferença* que a cultura periférica marca seu

[2] Citação retirada do texto indicado na nota 1, p. 19.
[3] VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo : Companhia das Letras, 1997. p. 17.
[4] Ibidem nota 3.
[5] Ibidem nota 3.
[6] Ibidem nota 3.

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 estréia da primeira banda de rock autenticamente brasileira, ativa e destruidora, aprendiz e reacionária - 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 uma banda inovadora, com uma obra altamente complexa e diversificada que até hoje é apreciada, estudada e festejada no Brasil e no mundo. Uma confirmação do poder ativo do grupo, que além de digerir a metrópole, conquistou-a, é o festival comemorativo ao Tropicalismo feito em Londres no ano de 2006, contando com a presença de diversos artistas renomados que admitem e afirmam sua admiração e influência por parte d'Os Mutantes, registrado no documentário de 2008, dirigido por Paulo Henrique Fontenelle, *Lóki – Arnaldo Baptista*.

II
A POSTURA ANTROPOFÁGICA

"Le Lion es fait de mouton assimilé"

Paul Valéry

As origens

Em seu livro dedicado à obra de Machado de Assis, *Ao vencedor as batatas*, Roberto Schwarz abre suas reflexões com um ensaio que leva o curioso título de "*As idéias fora do lugar*". Neste, o autor apresenta uma espécie de "torcicolo cultural", para usar uma expressão do mesmo, existente no contexto brasileiro da época, isto é, meados do século XIX. A metáfora do torcicolo é bastante adequada para o significado ao qual foi designada,

pois sintetiza em si os dois principais aspectos da contingência nacional ao criar uma imagem personificada do Brasil que tem sua face voltada para outro lado enquanto sente o desconforto por se encontrar nesta posição. Este torcicolo se dá porque a face do país está completamente voltada para as idéias liberais vigentes na Europa de então enquanto toda sua realidade está calcada em estruturas arcaicas desenvolvidas sob doutrinas escravocratas.

A simples existência de uma idéia deveria anular completamente a validade da outra em um mesmo painel histórico. Contudo, ideologias estritamente antagônicas, sendo o liberalismo uma negação à escravatura, baseando-se na idéia de trabalho livre enquanto a outra se sustenta na idéia do trabalho escravo, conviveram no mesmo quadro histórico brasileiro, que ignorou incompatibilidades e gerou uma verdadeira "comédia ideológica". A razão disto é a manutenção do colonialismo que se dava então no quadro cultural do país, fazendo com que idéias completamente incompatíveis "flutuassem" sobre uma realidade que em nada as representava.

Enquanto em seu território de origem estas novas idéias eram fruto das experiências de um continente que vivia enormes revoluções geradas pelo capital industrial, no Brasil as mesmas eram transplantadas por motivos secundários, que não refletiam mudanças, mas sim imitações passivas de um povo dominador por parte de seus dominados. Nas palavras do autor:

> "Neste contexto, portanto, as ideologias não descrevem sequer falsamente a realidade, e não gravitam segundo uma lei que lhes seja própria – por isso as chamamos de segundo grau. Sua regra é outra, diversa da que denominam; é da ordem do relevo social, em detrimento de sua intenção cognitiva e de sistema."[7]

Ou seja, as idéias liberais européias se encontram no contexto brasileiro, fora de seu lugar, por razões sociais e não estruturais. O pensamento da região central era imitado sem questionamento crítico por parte do povo colonizado com a idéia de que isto marcava sua atualidade e nivelamento com o povo colonizador – mas que na verdade apenas explicitava seus atrasos e desníveis. Sendo assim, um país agrário e latifundiário com uma produção dependente do trabalho escravo viu sua Independência ser proclamada em nome de idéias

[7] SCHWARZ, Roberto. *As idéias fora do lugar*. In: SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo : Ed. 34, 2000. p. 18-19.

francesas, inglesas e americanas que viveram em incompatibilidade clara com a nação onde se encontravam até pelo menos o dia 13 de maio de 1988, quando houve a abolição. A independência em si havia sido uma piada, tendo o país apenas passado de escravo a trabalhador assalariado da metrópole – o que era mais econômico para os colonizadores -, continuando completamente dependente do outro, tanto nos aspectos econômicos quanto intelectuais. Este quadro social foi o resultado histórico do Brasil por longo tempo, sendo origem de diversos artistas que sentiram e retrataram o "torcicolo cultural" da nação, tendo em Machado de Assis o modelo de maior visão crítica e desenvoltura literária.

Foi assim até o final do século XIX, quando a era industrial mostrava para a Europa uma possibilidade de progresso sem limites, desmentido no início do século XX, quando a fome das grandes nações por mercados que alimentassem seu progresso gerou a primeira grande guerra. Esta, que durou de junho de 1914 até a intervenção americana e o tratado de paz em 1918, desolou completamente a Europa e mudou os rumos do mundo, que deixou de voltar seus olhos para o Velho Mundo e passou a observar a nova potência que surgia, os Estados Unidos. Esta nova situação mundial possibilitou a expansão de áreas industriais periféricas, resultando numa modernização das colônias e numa possibilidade de independência maior frente à crise da ordem burguesa e do pensamento vigente até então.

Com o Brasil não foi diferente. Sendo até o final do século XIX um país voltado quase que completamente para a produção de café para o mercado internacional, com predominância na região oeste paulista, onde se encontrava a maior acumulação de capital do país, aproveitou a momentânea desorganização comercial da Europa para iniciar um processo de substituição de importações. Além de ser a região com maior acúmulo de capital no país, ser favorecida por boas rodovias, sistemas bancários bem desenvolvidos e receber em grande quantidade imigrantes europeus de zonas industrializadas - que significavam mão-de-obra de qualidade - o próprio Estado havia se tornado o representante dos cafeicultores paulistas que puderam fazer de São Paulo a nascente de um Brasil urbano, moderno e industrializado.

A cidade de São Paulo, em poucos anos passou de província dedicada ao comércio e aos estudos à metrópole capitalista e foi a sede da renovação cultural e intelectual do país neste momento. Seus habitantes viveram um período de progresso tecnológico e puderam finalmente experenciar os deleites da vida moderna. Esta adesão estrutural do país a outra

esfera tecnológica e ideológica fez com que as idéias anteriormente transplantadas e desenvolvidas em um cenário flutuante se tornassem gritantemente falsas e equivocadas. No plano cultural a dominância estética parnasiana na lírica e naturalista na prosa não encontrava maior sentido que sua fajutice, além de não estarem em concordância com as novas experiências vividas pela nação brasileira. Por isso, em 1922, cem anos após a Independência política do país, alguns intelectuais paulistas, tendo entre eles artistas de diversas áreas, se organizaram e criaram uma espécie de metáfora da independência cultural do país com a Semana de Arte Moderna, que ocorreu nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro no ostentoso Teatro Municipal de São Paulo. O evento tem sua maior importância como ponto histórico de disseminação de idéias estéticas modernas, onde foram lidos textos, feitas conferências, exposições e audições sobre o assunto.

Os líderes deste movimento, que levou o nome de Modernismo pela historiografia, foram Mário de Andrade e Oswald de Andrade, que buscaram atualizar as técnicas estéticas da arte nacional através da linguagem moderna e estabelecer uma consciência criadora brasileira autônoma, que expressasse o país desde sua posição cultural de forma independente e original. Para isto era necessário esquecer o passado artístico brasileiro, para a fundação de uma nova tradição, pois:

> "O esquecimento, tal como se processa na prática recitativa dos rapsodos gregos e dos cantadores nordestinos, propicia a invenção e o improviso. O ato de criar define-se pelo esquecimento de modelos herdados da tradição, pelo jogo astucioso da memória e pela atitude anarquista frente ao arquivo cultural."[8]

A antropofagia modernista

Após o primeiro momento modernista no Brasil, dedicado basicamente à esculhambação da memória cultural do país, segue-se um segundo momento, dedicado à construção de uma postura cultural íntegra e identificada com o que há de íntimo e único na nação. Ou seja, há uma retomada do sentimento ufanista e a busca da conquista de um espaço no mapa cultural do mundo, como no período romântico, com a diferença de que no primeiro momento a tentativa foi feita com os olhos da Europa, e nesta retomada com os

[8] SOUZA, Maria Eneida de. *Crítica cult.* Belo Horizonte : UFMG, 2002. p. 58.

olhos do brasileiro culto que experimenta a vida moderna em seu próprio país, construindo-se a partir desta experiência e não de idéias importadas da metrópole. Combinada à crise pelo qual passava a Europa, que afetava não apenas seus planos econômicos, como também ideológicos, entendendo que "no momento exato em que se abandona o domínio restrito do colonialismo econômico, compreendemos que muitas vezes é necessário inverter os valores que definem os grupos em oposição e, talvez, questionar o próprio conceito de superioridade"[9], esta retomada se deu no momento propício, em que surgiu a primeira oportunidade de o Brasil declarar autônoma sua produção cultural em relação à metrópole e afirmar uma posição ativa com sua realidade e memória.

Em uma São Paulo eufórica por seu crescimento e industrialização em um Brasil, nas palavras de Antônio Cândido, que vivia na "consciência amena do atraso", isto é, ciente que a tecnologia industrial se encontrava em um ponto mais desenvolvido na Europa, mas ainda enxergando a si mesmo como um país novo e cheio de esperanças quanto ao futuro[10], (que pareciam já estarem se concretizando!) é que Oswald de Andrade desenvolveu, a partir de idéias colhidas em ritos indígenas, sua postura cultural, a *Antropofagia*. Este discurso parte de uma metáfora criada sobre os rituais canibais realizados pelos índios, em que estes comiam guerreiros de outras tribos indígenas acreditando que assim absorveriam o poder e coragem do indivíduo devorado. A versão oswaldiana do mito transforma a cultura brasileira na tribo que realiza o ritual e as culturas estrangeiras no elemento devorado. Esta postura, intitulada antropofágica, com o intuito de criar uma identidade brasileira concreta, não acende extremos de negação da cultura estrangeira. Pelo contrário, os trânsitos culturais são bem vistos pelo antropófago, que sobre eles dedica um olhar rígido de crítica e seleção, com o intuito de escolher o que consumir e, além disso, interiorizá-lo efetivamente em sua cultura, ao invés de acomodá-lo de forma indigesta, como o fora com "as idéias fora do lugar". Sendo assim, o plano brasileiro de independência cultural não consiste em exteriorizar o seu interior, mas sim interiorizar o que há no exterior que seja do seu interesse, tornando-o seu e assim constituindo-se como bem desejar, ou melhor, com o que bem desejar. Logo, estabelecendo-se como um povo devorador, o país poderia efetivamente deixar de lado sua posição passiva de povo colonizado e afirmar-se ativamente como um

---

[9] Ibidem nota 1, p. 10.
[10] Cf. CANDIDO, Antonio. *Literatura e subdesenvolvimento.* In.: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite.* São Paulo : Ática, 2000.

estômago cultural, criador de um mosaico que tem seu caráter único justamente na construção realizada por suas deglutinações. Sobre o assunto, Maria Eneida de Souza tem apontamentos cabais:

> "A devoração crítica operada pela antropofagia oswaldiana teve como alvo ultrapassar os limites regionais pela internacionalização da poesia e da cultura brasileiras, através de um diálogo menos hostil e mais paritário com a cultura européia. Não é sem razão que entre os ritos populares, o carnaval tenha sido motivo de destaque, por representar a alegria, o ritual, a "dança da raça" e as inversões sociais, interpretados pelo viés do humor."[11]

A antropofagia, sendo uma festa indígena, teve também sua versão cultural plena de euforia. "A alegria é a prova dos nove"[12] é um dos ditos repetidos diversas vezes no manifesto lançado por Oswald de Andrade em 1928, que marcou a afirmação da postura antropofágica. A irreverência foi a principal postura de rebeldia, agindo principalmente através do riso, de caráter crítico, desregulador e corrosivo, gerando uma transformação libertadora na cultura brasileira. Uma das formas poéticas mais bem acabadas da postura antropofágica foi a poesia Pau-Brasil, para a qual Oswald lançou um manifesto anterior ao manifesto antropófago. Com uma linguagem devorada das vanguardas européias do início do século, como a fragmentação da sintaxe futurista, a dessacralização de temas e formas dadaísta e a justaposição de imagens fragmentadas em suas vertentes cubista e surrealista, a poesia Pau-Brasil de Oswald de Andrade, dita poesia de exportação, desconstrói a história nacional e a reconstrói como um novo Brasil. Um conjunto de poemas desta linha, chamado *Histórias do Brasil*, é especialmente significativo pelo modo em que o poeta faz uma colagem com o discurso do colonizador, criando para ele um sentido totalmente novo. Utilizando apenas frases dos primeiros registros feitos por estrangeiros sobre o Brasil em uma construção poética livre e ressignificada, o autor apenas escreve os títulos, cheios de ironias e que levam os antigos sentidos do texto para um lugar completamente distinto – ou talvez até mesmo esclarecedor. Um exemplo significativo é o texto que segue abaixo intitulado "*as meninas da gare*":

---

[11] Ibidem nota 8, p. 55.
[12] *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade (1928)

Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis
Com cabelos mui pretos pelas espáduas
E as suas vergonhas tão altas e tão saradinhas
Que de nós de as muito bem olharmos
Não tínhamos nenhuma vergonha

Neste texto, utilizando fragmentos da carta de Pero Vaz de Caminho, um dos mais famosos documentos sobre o Brasil, em que este descrevia a inocência das indígenas, o autor, através do título que confere ao texto, transfigura as indígenas em meninas da estação de ferro e enche de malícia o novo poema, em que se justapõem o Brasil moderno e o arcaico, a sociedade industrial e primitiva. Outro exemplo significativo é o poema *pobre alimária*, que Roberto Schwarz analisou detalhadamente em seu ensaio *A carroça, o bonde e o poeta modernista.*

O cavalo e a carroça
Estavam atravancados no trilho
E como o motorneiro se impacientasse
Porque levava os advogados para os escritórios
Desatravancaram o veículo
E o animal disparou
Mas o lesto carroceiro
Trepou na boléia
E castigou o fugitivo atrelado
Com um grandioso chicote

Neste poema o autor expõe a contraste entre o Brasil arcaico, na figura da carroça, e o Brasil burguês, com o bonde, ressaltando a coexistência destes dois mundos, que são compostos por tempos e classes sociais altamente contrastantes. No entanto, ao invés de ceder ao mal-estar do descompasso este se posiciona de maneira que há a acomodação do desconforme[13], para falar com Roberto Schwarz. O ponto de vista do poema mantém um certo distanciamento em sua forma que permite que os antagonismos presentes no texto sejam passados por alto e se acomodem em uma mesma estrutura, "tudo revertendo em

[13] Cf. SCHWARZ, Roberto. *A carroça, o bonde e o poeta modernista.* In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?.* São Paulo : Companhia das Letras, 1987.

riqueza", como diz o *Manifesto Antropófago*. De acordo com Roberto Schwarz, "o procedimento visa aproximar e articular dados que a ideologia colonialista, e sobretudo sua interiorização pelo colonizado, separam em compartimentos estanques"[14]. O resultado deste procedimento é analisado por Schwarz:

> "Surpreendentemente, o resultado é valorizador: a suspensão de antagonismos e sua transformação em contraste pitoresco, onde nenhum dos termos é negativo, vem de par com a sua designação para símbolo do Brasil, designação que, juntamente com a prática dos procedimentos vanguardistas, está entre as *prerrogativas* da superioridade, do espírito avançado que estamos tratando de caracterizar. Portanto, a modernidade no caso não consiste em romper com o passado ou dissolvê-lo, mas em depurar seus elementos e arranjá-los dentro de uma visão atualizada e, naturalmente, inventiva como que dizendo, do alto onde se encontra: tudo isso é meu país."[15]

Ou seja, após reverter tudo em riqueza em seu novo arranjo do país, o que a poesia pau-brasil faz é assumir o Brasil como ele é. Indo mais a fundo, o que Oswald de Andrade faz com a Antropofagia é, mais do que tudo, assumir-se brasileiro e produtor estético em um país desconjunto e marginal. Deixa de lado os sonhos de "civilizar" o arcaísmo nacional e passa a ter uma outra visão utópica, a do homem natural tecnologizado. Seu ideal imaginário não é mais "alcançar" a civilização européia, mas criar o matriarcado de Pindorama, onde homens naturais, sem a sujeira da "civilização", se utilizam dos progressos técnicos desta. Esta é a utopia imaginária que o autor criou para mudar seu horizonte e ser capaz de assumir um caminho diferente. Como a única matéria que um artista verdadeiramente pode utilizar para sua produção é seu tempo, e este não diferencia política e estética, pois é feito de ambos, o ato de Oswald consiste em assumir o Brasil, descompassado sob o olhar da metrópole, como o seu espaço, não pior que o Centro, mas único por suas *diferenças*. Deixando de lado o quanto foi ou não cumprido do plano de Oswald ao longo do tempo, resta que, com antropofagia, ele foi capaz de inaugurar uma postura cultural que abandona a baixa auto-estima das "idéias fora do lugar" e se afirma ativo e capaz de resolver e conceber criações próprias de seu espaço - postura esta assumida na vida cultural brasileira em diversos momentos desde então. Com isto, pela primeira vez

---

[14] SCHWARZ, Roberto. *A carroça, o bonde e o poeta modernista.* In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?.* São Paulo : Companhia das Letras, 1987. p. 26-27.
[15] Ibidem nota 14, p. 21-22.

o país deixa de curvar suas costas em reverência ao outro e passa a olhá-lo nos olhos com profundidade enquanto esboça um sorriso sarcástico no canto da boca.

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 idéia 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"[16] e o resultado disto foi uma consciência "pessimista quanto ao presente e problemática quanto ao futuro"[17]. 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 50, a mais representativa manifestação estética do país, e seu cenário nos idos dos anos 60 havia tornara 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

[16] CANDIDO, Antonio. *Literatura e subdesenvolvimento.* In.: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite.* São Paulo : Ática, 2000. p. 142.
[17] Ibidem nota 16.

uniam nomes como Edu Lobo, Geraldo Vandré e até mesmo Chico Buarque, de tendência conservadora em relação às "características íntimas" da música nacional – fazendo inclusive uma passeata contra a guitarra elétrica – e bastante engajada politicamente com idéias 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.[18]

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 60, 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, a primeira vista, tanto para os músicos da linha nacionalista quanto para os ídolos da Jovem Guarda, pois a matéria de suas canções era o arcaísmo mantido no país e a linguagem através da qual expressava isto era constituída pelo que 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:

[18] Um transplante realmente inocente como se pode notar nas canções que foram sucesso no ano de 1967 na voz de Roberto Carlos, "Eu sou o terrível" e "Como é grande o meu amor por você", enquanto os Beatles lançavam Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, um dos discos mais inventivos e inovadores da história da música.

> "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."[19]

O que Caetano vislumbrou no filme de Glauber Rocha foi o que Oswald 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 atrás. 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 recalcados, 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."[20]

---

[19] Ibidem nota 3, p. 101.

[20] FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. Cotia, SP : Ateliê Editorial, 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 pode-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, para usar as palavras de Caetano Veloso, "antes uma decisão de rigor do que uma panacéia para resolver o problema de identidade do Brasil"[21] – postura muitas vezes necessária (e talvez até mesmo inerente, por questões de "sobrevivência") para o desenvolvimento das culturas periféricas dentro um sistema capitalista.

III
OS MUTANTES

[21] Ibidem nota 3, p. 249.

"Este é o som livre. É mutante, não pode parar."

Caetano Veloso

Os Mutantes (Polydor, 1968)

Os Mutantes foram uma espécie de "espinha dorsal do grupo tropicalista"[22], 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

[22] A expressão é de Carlos Callado (CALLADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes.* Rio de Janeiro : Ed. 34, 1995. p. 123)

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.

Os Mutantes estrearam 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 estréia o grupo foi convidado para participar de diversos programas de televisão – inclusive a Jovem Guarda, que teve sua proposta recusada por não aceitaram 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”, canção com a qual participaram, junto de compositor baiano, da estréia 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 foram a banda por trás dos principais discos tropicalistas de Gilberto Gil além de gravar algumas faixas nos discos de Caetano Veloso, como “Eles”, a faixa 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.

Os Mutantes são excepcionais em suas contribuições para outros artistas, mas é em sua obra autoral que encontram sua maior desenvoltura, utilizando 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, totalmente original e 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 apresentado 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[23]. Valorizavam também muito sua imagem nas divulgações publicitárias, tendo inclusive alcançado grande projeção nacional após fazerem uma série de curta-metragem espirituosos que serviram de comerciais televisivos para a Shell.

A capa do primeiro disco da banda[24] também merece comentário. Os três integrantes aparecem olhando com seriedade para a câmera, Rita e Arnaldo usando espécies

[23] Ver foto no anexo 2.
[24] Ver imagem no anexo 1.

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 aparece bastante moderno, autêntico e audacioso.

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 do grupo, foi o *gênio*, poeta e maestro por trás do grupo mutante, supostamente incompreendido e idolatrado. Sérgio Dias fazia a vez do *virtuose*, com uma técnica de guitarra surpreendente desde a mais tenra idade foi 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 até hoje, como a Guitarra de Ouro e pedal de efeito Inferno Verde.

Nas próximas páginas apresentarei uma breve análise do disco de estréia d'Os Mutantes, lançado em 1968 pela Polydor, com produção de Manoel Barenbein, que pode ser considerado como 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 exaurir tudo o que pode ser dito a respeito da obra, mas explicitam alguns temas a serem levantados acerca desta, além de discutir os

principais caminhos e artifícios usados pelo conjunto. Mais do que tudo, a intenção destes escritos é dar uma idéia de como esta obra foi a gênese de algo novo, isto é, o rock feito brasileiro, e o quanto Os Mutantes contribuíram para isto.

Panis et circensis

(Caetano Veloso e Gilberto Gil)

Eu quis cantar
Minha canção iluminada de sol
Soltei os panos sobre os mastros no ar
Soltei os tigres e os leões nos quintais
Mas as pessoas na sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer

Mandei fazer de puro aço luminoso um punhal
Para matar o meu amor e matei
Às cinco horas na avenida central
Mas as pessoas na sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer

Mandei plantar
Folhas de sonho no jardim do pomar
As folhas sabem procurar pelo sol
E as raízes procurar, procurar
Essas pessoas na sala de jantar
São as pessoas na sala de jantar
Mas as pessoas na sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer

A canção de abertura do disco de estréia dos Mutantes é uma parceria entre os líderes do movimento tropicalista, Caetano Veloso, criador da letra da canção, e Gilberto Gil, compositor da música. Esta mesma canção está presente no disco-manifesto do tropicalismo, que inclusive leva seu nome no título, *Tropicália ou panis et circensis*. Zé Agrippino, ao comentar este mesmo disco, disse que esta havia sido a única composição que conseguira, através da execução dos Mutantes, superar o subdesenvolvimento técnico

em seu registro. A marca do subdesenvolvimento, no entanto, aparece de outra maneira, bastante curiosa, não como pobreza, mas como delicada subversão, no título da canção: *Panis et circenses*, citação latina que faz referência a uma política romana de alienação interessada em alimentar e entreter o povo (o pão e o circo) e assim deixa-lo alheio à política, aparece numa grafia latina diferente – *panis et circensis*, sendo o *i* final, no lugar do *e*, mais uma "contribuição milionária de todos os erros", que Décio Pignatari definiu como um "delicioso provincianismo de vanguarda"[25].

O início da canção presente no disco dos Mutantes difere da versão que consta no disco coletivo tropicalista. Nesta, antes de surgirem os Mutantes executando a canção, está feita uma colagem com a vinheta do jornal radiofônico *Repórter ESSO*, programa muito popular na época. Esta vinheta tem em si o ímpeto de captar a atenção do ouvinte, iludindo-o como se tratando da prévia do popular plantão jornalístico. Se hoje em dia o efeito é datado, segue o registro de um dado cotidiano do Brasil da época (em 1968 Os Mutantes utilizaram a vinheta para atrair a atenção às custas do jornal, hoje a mesma sobrevive às custas dos Mutantes). Logo após isto, em uma mudança brusca, surge um coro de vozes, com a dominância da voz feminina de Rita Lee, vocalizando o tema melódico através do qual toda a canção irá se desenvolver daqui para frente. Junto disto, no arranjo musical os instrumentos vão se apresentando um a um – inicialmente há apenas um violão, apresentado por uma batida de meia-lua, que repete insistentemente o mesmo acorde na cabeça de cada tempo do compasso; no início do segundo compasso, junto da segunda batida de meia-lua, apresenta-se o órgão; no terceiro compasso, com uma nova batida de meia-lua, insere-se no conjunto a guitarra elétrica, arranhando notas, como que buscando um espaço para si mesma. O quarto compasso segue igual, havendo, no final dele, uma breve pausa na música, que antecede o início da primeira estrofe com letra.

Celso Favaretto, em *Tropicália, alegoria, alegria*, nota que "a música desenrola-se como um desfile circense, evocando um alegre passeio ao sol, cheio de cores e evoluções"[26]. Esta característica é marcada, no plano do arranjo, pelos instrumentos de sopro graves que se fazem notar logo no início da primeira estrofe, criando uma melodia de baixo para a canção que intensifica o ritmo caminhante da mesma. As vozes em coro,

[25] Ibidem nota 3, p. 279.
[26] Ibidem nota 20, p. 102.

guiadas pela de Rita Lee, seguem o mesmo tema que haviam vocalizado na introdução, mas desta vez, ao invés do tom leve e despreocupado apresentado anteriormente, a melodia toma uma forma assertiva, afirmada pela letra da canção. Nesta, o eu-lírico, através da polifonia dos Mutantes, que alternam a dominância interpretativa entre Rita Lee e Arnaldo Baptista (mas sempre com um coro de vozes junto), parece personificar a própria juventude fazendo de tudo para atrair a atenção para si - fato sempre mal-sucedido, pois seus esforços aparecem estéreis em relação com o círculo vicioso da sala de jantar. A caminhada da canção logo se mostra ser na verdade uma marcha da juventude contra o estabelecido e estagnado.

Na primeira estrofe da canção o eu-lírico, tomado aqui como a juventude em si, diz querer cantar sua canção solar, e para isto levanta bandeiras (verso 6) e solta animais ferozes, como tigres e leões (verso 7) pelos quintais, mas seus esforços não encontram resposta nas pessoas ocupadas em nascer e morrer que estão nas salas de jantares - espaço presente principalmente nas habitações burguesas onde se realiza um dos mais estabelecidos rituais familiares. Nesta estrofe, assim como nas outras, há um claro confrontamento entre o eu-lírico, que se encontra sempre nas ruas e espaços abertos, cheio de sonhos, ações e vivências, e as alienadas pessoas presentes no espaço fechado da sala de jantar, extremamente mundanas, preocupadas apenas com o decorrer de suas vidas (nascer e morrer) e por isso mesmo incapazes de vivências realmente intensas e, principalmente, da libertadora e engrandecedora experiência do sonho.

Na segunda estofe junta-se ao arranjo, feito pelo músico erudito de vanguarda Rogério Duprat, um instrumento de sopro fazendo uma melodia aleatória e eufórica em contraponto com a melodia temática dos vocais, caracterizando ainda mais a canção como uma marcha - mas uma marcha nada habitual, mais circense e ensandecida. Desta vez a imagem proposta pelo eu-lírico é dramática ao extremo: manda fazer um punhal de aço especialmente para matar seu amor “às cinco horas na avenida central” (verso 10), um dos horários mais movimentados dos centros metropolitanos. Novamente, a ação não surte efeito nenhum nas pessoas envolvidas no cotidiano tedioso da sala de jantar.

Na terceira estrofe o tom de marcha diminui para algo mais intimista e o coro é substituído pela voz solo de Rita Lee. Com uma interpretação que remete a uma personagem de menina pequena, o eu-lírico afirma ter plantado sonhos no jardim do solar

(verso 14), e contrapõe as folhas e raízes destes sonhos plantados às pessoas da sala de jantar, afirmando que estas, diferentemente dos outros, preocupados apenas em nascer e morrer, sabem procurar intensamente pelo sol, marcado pelo verbo "procurar" no verso 16, onde a necessidade de completar o desenho melódico da voz exige sua repetição, empregando desta maneira um certo tom obsessivo à procura pelo sol ("E as raízes procurar, procurar"). Esta é a segunda aparição da imagem do sol na canção, sendo a primeira no verso 2, referindo-se ao caráter solar da canção da juventude, que torna-se, neste verso de retomada, a energia que serve de alimento aos sonhos – condição inalcançável às pessoas fechadas na sala de jantar.

Ao fim desta terceira estrofe há 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, no conjunto da canção, é criada uma idéia de desânimo por parte do eu-lírico, que já apresenta sua terceira tentativa de alcançar inutilmente as pessoas da sala de jantar com suas canções solares. Além disso, outra marca se dá neste mesmo efeito, assim como na colagem da vinheta inicial da canção e na sonoplastia que aparece no final da música. O estúdio de gravação, espaço destinado até este momento 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 uma 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 ressignificação do estúdio feita através disto, foi implantada 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 estréia, significando a canção além do que simplesmente a execução musical poderia fazer.

Após o efeito de queda de rotação um singelo arranjo de flauta e cordas (elétricas) surge, antecipando a volta da repetição insistente do refrão final presente em todas as estrofes, que cita as pessoas da sala de jantar. A diferença é que nesta retomada a citação se torna um reclame e o tom de marcha em que vinha se desenvolvendo a canção se torna uma investida. A incisividade dos vocais aumenta na medida em que o andamento da música acelera, como se fosse uma corrida. Na última repetição do verso as notas da sílaba final são alongadas e recebem novo tratamento melódico. É como se os jovens realmente estivessem investindo de encontro à sala de jantar onde estão as pessoas estagnadas, egocêntricas e de sensibilidade estéril. A música é interrompida bruscamente por um barulho de talheres sendo derrubados e logo após surge uma voz masculina, tranqüila e indiferente aos ruídos, pedindo que o alcance a salada, supostamente em uma mesa de refeições, na sala de jantar, ao som de uma antiquada valsa vienense. É como se a investida do eu-lírico, ao fim de tudo, resultasse ineficaz, tendo apenas derrubado alguns talheres da sala de jantar, sem alterar o ritual estabelecido no espaço e a condição de indiferença de seus participantes.

Panis et circensis é uma música muito significativa 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, estéril, estabelecido e estagnado, e o novo, enérgico e incompreendido. Este mesmo confronto foi o enfrentado pelos tropicalistas ao tentarem inserir concepções modernas, em harmonia com a 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 estagnado num conservadorismo estéril, repleto de preconceitos e indiferenças.

A minha menina

(Jorge Ben)

Ela é minha menina
E eu sou o menino dela
Ela é o meu amor
E eu sou o amor todinho dela

A lua prateada se escondeu
E o sol dourado apareceu
Amanheceu um lindo dia
Cheirando a alegria
Pois eu sonhei
E acordei pensando nela

Pois ela é minha menina
E eu sou o menino dela
Ela é o meu amor
E eu sou o amor todinho dela

A roseira já deu rosas
E a rosa que eu ganhei foi ela
Por ela eu ponho o meu coração
Na frente da razão
E vou dizer pra todo mundo
Como gosto dela

Pois ela é minha menina
E eu sou o menino dela
Ela é o meu amor
E eu sou o amor todinho dela

A lua prateada se escondeu
E o sol dourado apareceu
Amanheceu um lindo dia
Cheirando alegria
Pois eu sonhei
E acordei pensando nela

Pois ela é minha menina
E eu sou o menino dela
Ela é o meu amor
E eu sou o amor todinho dela

Minha menina...

Minha menina...

A minha menina, segunda música do disco tratado é, mais do que tudo, uma grande farra. A gravação da canção contida no disco já deixa evidente esta atmosfera desde o princípio, onde uma voz masculina surge imitando Chacrinha, popular apresentador de programas de auditório da época, ao exclamar "Tosse! Todo mundo tossindo!" seguida de algumas tosses forçadas - uma brincadeira despreocupada, como o é a própria canção. O dono da voz que pede estas tosses de início é Jorge Ben, compositor e intérprete da canção. Nesta música Jorge Ben, conhecido na época como Bidu, faz o vocal principal, além de tocar o violão de base.

Jorge Ben já era um compositor conhecido na época, graças ao seu *Samba Esquema Novo*, mas sempre fora um músico marginal na cena brasileira, por sua música andar por trilhos diferentes das linhas dominantes da bossa nova e canção de protesto, mas ao mesmo tempo seu apelo dançante e sua peculiar dicção na construção melódica da canção sempre lhe renderam um foco de interesse. Assim como no projeto da Bossa Nova, a fala, na canção de Jorge Ben, torna-se canto, no entanto, diferentemente dos caminhos de João Gilberto, ele não faz da fala um canto natural através de recursos harmônicos complexos, mas sim à força de caber no espaço melódico da canção através de recursos de legítima malandragem, como o alongamento ou aceleração de segmentos melódicos. É graças a esta "malandragem" que Jorge Ben carrega a lenda de ser capaz de musicar qualquer texto de improviso, e fazê-lo ser uma canção íntegra no mesmo instante. Foi exatamente desta maneira, conta Carlos Callado em *A divina comédia dos Mutantes*, que foi composta *A minha menina*. Os Mutantes, enquanto gravavam seu álbum com Manuel Barenbein, foram procurar Bidu em sua casa, pois este os havia prometido uma canção para o trabalho de estréia. Este, pego de surpresa em sua casa, sem nenhuma canção inédita preparada, criou de improviso, enquanto conversava com o grupo e especulava o jornal do dia, os versos "Ela é minha menina/E eu sou o menino dela", antes mesmo de procurar o violão. A partir destes versos simples é que se desenrola o tema melódico da canção inteira, assim como a temática da letra, uma exaltação, em tom coloquial, da mulher amada. Este caráter despreocupado de composição está presente também na versão registrada no álbum pelos

Mutantes, principalmente em sua atmosfera de farra, criada em estúdio com a visita e participação de Jorge Ben na interpretação de sua própria canção.

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 de *delay*, 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 minha menina é uma canção sem maiores surpresas ou experimentalismos, no entanto sua atmosfera de farra é muito bem sucedida graças à combinação de acordes simples, um ritmo dançante e um *riff* de guitarra excepcionalmente marcante. A música se divide em duas partes: a primeira consiste dos quatro primeiros versos, que se repetem sem variação (na verdade apenas com o acréscimo de um “pois” em sua retomada) diversas vezes ao longo da música, onde o eu-lírico anuncia sua amada e é também a parte da música onde o *riff* de guitarra participa. A segunda parte, com uma variação de acordes levemente mais complexa, é onde o eu-lírico se aventura por algumas metáforas simples, cheias de lugares-comuns como o sol e a lua, rosas e roseiras, sempre exaltando sua amada e explicitando sua paixão transbordante, com ares de novo amor.

A primeira parte da música tem uma levada simples e percussiva de violão, que varia apenas entre dois acordes, Sol maior, a tônica, e sua quarta justa, o Dó maior. O *riff* de guitarra criado por Sérgio Dias para esta canção é um dos mais marcantes do rock nacional, e a principal razão disto é o estranhamento que as notas criam na harmonia e o caminho em que elas se resolvem. O *riff* se constitui de sete notas em uma queda cromática que inicia no Si bemol e termina em Sol. Destas sete notas, as três primeiras soam Si

bemol, as duas seguintes Lá, e as duas últimas soam Lá bemol e Sol, consecutivamente. O estranhamento causado pelo riff se dá pelo fato de a nota inicial ser um Si bemol, a terça menor de Sol, enquanto o acorde de base tocado pelo violão é um Sol maior, que supostamente exigiria que a nota tocada fossa a terça maior, ou seja, Si. A tensão criada por esta nota levemente fora da harmonia se resolve quando o violão de base muda seu acorde de Sol maior para Dó maior, junto da terceira vez em que o Si bemol é tocado no *riff*. Sendo o Si bemol uma sétima menor dentro do novo acorde em execução, e assim, uma nota dentro da harmonia em voga, o estranhamento anteriormente experimentado se desfaz e fica a impressão de que a guitarra "cavou" um espaço para si dentro da harmonia. Após isto o *riff* executa uma caminhada cromática até se resolver em Sol, tônica do acorde dominante da canção, no início do outro compasso. Além da questão harmônica, outro fator que intensifica o estranhamento do *riff* é o timbre semelhante ao som de uma abelha da guitarra elétrica criada por Cláudio César, irmão inventor de Arnaldo e Sérgio, e seu volume de destaque no registro da canção.

A linguagem usada na construção da letra da canção é simples e direta, uma declaração de amor em um tom coloquial, que fica evidente no uso de diminutivos (verso 4) e no fato de os dois amantes se chamarem de "menino" e "menina", um tom carinhoso de referirem-se um ao outro. A primeira parte da canção tem sempre a repetição dos mesmos versos (versos 1 a 4), e a segunda parte aparece com duas versões diferentes de letra (versos 5 a 10 e 15 a 20), onde o eu-lírico se arrisca em algumas metáforas breves e comuns, onde compara sua menina com uma rosa, caracteriza-a como motivo suficiente para colocar seu coração à frente da razão e também narra um amanhecer em que o dia acorda "cheirando alegria" pois ele acordou pensando nela. É um amor bem sucedido, alegre, sem tensão ou disjunção, que serve de motor para a farra poder acontecer sem questionamento nos vocais de apoio, que acabam sendo uma das partes mais interessantes, junto do *riff* de guitarra, deste registro da canção.

A primeira aparição dos vocais de apoio é na segunda parte da canção, se apropriando do clássico refrão de backing vocal do iê-iê-iê internacional, principalmente da primeira fase dos Beatles, o "paptchuba", e 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, no entanto o ápice desta voz se dá no final da canção, onde 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 serem repetidas 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 chame o final da música, 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 da música. *A minha menina* é a canção que mais evidencia a irreverência dos Mutantes, a grande festa que eram suas canções, além de marcar claramente seu compromisso não com a seriedade, mas sim com a criatividade e qualidade inventiva.

O Relógio

(Os Mutantes)

Meu relógio parou
Desistiu pra sempre de ser
Antimagnético
Vinte e dois rubis

Eu dei corda e pensei
Que o relógio iria viver
Pra dizer a hora
De você chegar

Não andou e eu chorei
Dois ponteiros parados a rir
São à prova d'água
Vinte e dois rubis

Que vantagem eu levei
Em ter um relógio
Que é suíço ou inglês
Sem andar
A que horas você vai chegar?

E no mar me atirei
Com o relógio nas mãos eu pensei
Ele é à prova d'água
Vinte dois rubis

Esta é a primeira canção que surge no álbum de autoria unicamente dos Mutantes, curiosa em seu título e em sua configuração formal. Pode-se dividir a canção em três momentos distintos: o primeiro, que se mantém da primeira à terceira estrofe; o segundo que corresponde à quarta estrofe; e o terceiro, finalizando com a quinta estrofe da música. O primeiro e o terceiro momento da canção são executadas com o mesmo arranjo instrumental, leve e lento, com uma marcação repetitiva do baixo, que executa a quinta-justa e a tônica do acorde, seguida de um dedilhado de cordas que dão a impressão de se tratar de uma espécie de harpa. Tudo isto, junto dos vocais leves executados por Rita Lee, de notas longas e agudas, criam uma atmosfera sublime e surreal, aérea e quase tediosa. A diferença entre os dois momentos em que este arranjo musical é executado é a condição do eu-lírico no desenrolar da letra da canção, tema que será abordado posteriormente neste texto.

A segunda parte, que intercede os dois momentos do arranjo acima comentado, é de forte contraste com as partes que a sucedem e antecedem, sendo um momento onde a dinâmica é aumentada e o caráter rítmico se torna predominante em um arranjo marcado principalmente pela presença do trio instrumental característico do rock: a guitarra, o contrabaixo e a bateria. Os vocais de Rita Lee seguem agudos e entoando notas longas, no entanto deixam de se fazerem tão leves e se enchem da raiva e do inconformismo presentes nesta parte da letra da canção. Um momento instrumental, com vocalizes de caráter percussivo, antecedem o *fade out* que corta drasticamente este segmento da música para

que a terceira parte possa vir à tona, com a mesma roupagem instrumental do início da canção.

A tensão da letra é o não-funcionamento de um relógio, que é tratado em sua relação com o eu-lírico quase como um ser vivo. De tendência fortemente surrealista, a letra da canção cria uma atmosfera onírica e cheia de símbolos, onde o relógio é o protagonista – lembrando logo a mais famosa tela de Salvador Dali, "A persistência da memória" -, sendo confundida a representação que este traz do tempo com o desenrolar do tempo em si.

A primeira parte da canção é de forte melancolia, onde o eu-lírico lamenta a "morte" de seu relógio, que deixou de funcionar. O relógio é tratado como um ser vivo, sendo conjugado o verbo "viver" por este, no verso 6. No entanto o que acontece é que a "morte" do relógio é relacionada ao próprio fim do tempo, que pára de passar, impossibilitando, nesta estagnação gerada, que o eu-lírico encontre seu interlocutor ausente. No verso 10 o relógio adquire uma expressão satírica, com seus "dois ponteiros parados a rir", mortos, o que gera a raiva e inconformismo da segunda parte da canção. Nesta, o eu-lírico se enfurece por ter adquirido um relógio importado, indicado como supostamente "melhor" em sua imagem publicitária, que nem ao menos anda, ou seja, torna o tempo estagnado. O verso 17, último da quarta estrofe, relata o desespero do eu-lírico, que espera seu interlocutor e sabe que, com o tempo não passando, o outro nunca vai chegar. A parte final da música adquire uma característica melodramática, com o suicídio do eu-lírico para se livrar da estagnação do tempo, mas não perde a irreverência característica dos Mutantes, sendo o último pensamento deste, ao se atirar no mar em ato de suicídio, que o relógio é à prova d'água e assim não sofrerá danos.

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 diversas facetas heterogêneas de uma mesma esfera cultural, o Brasil - processo que foi desenvolvido com outros intuitos e significações nas obras subseqüentes dos Mutantes, que, mesmo desligados do movimento tropicalista, continuaram eternamente marcados por este, como ficou a própria cultura brasileira.

Adeus, Maria Fulô

(Humberto Teixeira/Sivuca)

Adeus, vou-me embora meu bem
Chorar não ajuda ninguém
Enxugue seu pranto de dor
Que a seca mal começou

Adeus, vou-me embora Maria
Fulô do meu coração
Eu voltarei qualquer dia
E só chover no sertão
E os dias da minha volta
Eu conto na minha mão

Adeus, Maria Fulô
Marmeleiro amarelou
Adeus, Maria Fulô
Olho d'água estorricou

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 estréia, 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 de estréia dos Mutantes, contrário a tudo o que foi analisado até agora, é de um gênero musical 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 letra da canção, por sua vez, tematiza a seca, drama vivido pelos moradores da região nordeste pela falta de chuvas, causando desequilíbrios hidrológicos que impossibilitam a sobrevivência na região. Sendo assim, os moradores desta parte do Brasil muitas vezes têm de migrar de seu território em busca de um local que supra suas necessidades. O êxodo causado pela seca, que já foi tema de diversas obras da literatura, principalmente no romance neo-realista da década de 30, na obra do autor Graciliano Ramos, é o verdadeiro foco da canção. Em *Adeus, Maria Fulô*, o personagem que ganha a voz despede-se de sua mulher, anuncia sua partida do sertão e pede que não chorem, pois este é apenas o início dos desastres causados pela seca e muito ainda haverá de ser suportado. Com os versos 6 e 7 fica claro que o personagem não está deixando o sertão por desejo de buscar outros lugares para morar, mas sim por uma fuga da seca, fenômeno que assim que terminado poderá criar as condições de volta do mesmo à sua região de origem.

A versão da música criada pelos Mutantes para seu álbum de estréia 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.

Logo após o término deste prelúdio inicia a canção propriamente dita, com forte dominância da percussão em seu arranjo sonoro. Tambores, cuíca e uma espécie de xilofone são os instrumentos principais do arranjo composto por Rogério Duprat, sendo a harmonia da canção predominantemente construída pelo último instrumento e pelo

contrabaixo, único instrumento característico do grupo paulista que tem presença na canção – nem mesmo a guitarra de Sérgio Dias aparece nesta. A canção gera um estranhamento por seu arranjo peculiar, sem 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.

Adeus, Maria Fulô passa como uma espécie de homenagem a Sivuca, de certa maneira um precursor dos ímpetos universalizantes da música tropicalista, além de tornar visual e moderna uma canção regionalista de épocas passadas. Cantada pelos músicos paulistas (sendo São Paulo uma das cidades que mais recebem imigrantes nordestinos), esta canção toma outra perspectiva e se torna, além das épocas, um lamento eterno dos nordestinos e uma confirmação de compreensão daqueles que os recebem. Além disso, *Adeus, Maria Fulô* ajuda a tornar ainda mais sincrético e diversificado o disco de estréia dos Mutantes, estando unida a canções supostamente tão antagônicas como versões de *The Mamas & The Papas* ou *Françoise Hardy* – que, por motivos diversos, acabam sendo harmônicas em sua totalidade, com o nivelamento do Brasil no compasso do mundo, ativo, autônomo e característico em sua participação – ou seja, antropófago.

Baby

(Caetano Veloso)

Você precisa saber da piscina
Da margarina
Da Carolina
Da gasolina
Você precisa saber de mim
Baby, baby
Eu sei que é assim (bis)

Você precisa tomar um sorvete
Na lanchonete
Andar com gente
Me ver de perto

Ouvir aquela canção do Roberto
Baby, baby
Há quanto tempo(bis)

Você precisa aprender inglês
Precisa aprender o que eu sei
E o que eu não sei mais
E o que eu não sei mais
Não sei
Comigo vai tudo azul
Contigo vai tudo em paz
Vivemos na melhor cidade
Da América do Sul
Da América do Sul
Você precisa
Você precisa

Não sei
Leia na minha camisa
Baby, baby
I love you (bis)

Baby é mais uma das canções do disco de estréia dos Mutantes que também esteve presente, mas desta vez numa diferente versão, no disco coletivo tropicalista. Inicialmente se tratou de uma canção de encomenda que Maria Bethânia fez a seu irmão Caetano Veloso, querendo uma música que fizesse referência às sugestões de comportamento e objetos do mundo novo que se construía em sua época. A cantora fez sua encomenda já apresentando um título definido, diversas partes da letra compostas e fazendo questão que a canção terminasse fazendo referência a uma T-shirt em que estivesse escrita a frase "*I love you*". Após o término da composição de seu irmão, Maria Bethânia deixou de lado a música, pois não queria se engajar em mais nenhum movimento ou grupo artístico específico, achando que já havia tido o suficiente desta experiência ao explodir sua carreira cantando "Carcará", uma famosa canção de protesto de Edu Lobo, no espetáculo *Opinião*, do diretor Augusto Boal. Sendo assim, a canção órfã foi parar nas vozes das duas principais musas tropicalistas, Gal Costa, no disco coletivo, e Rita Lee, no disco que tratamos aqui.

A letra da 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"[27], 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.

A canção se desenrola como se um jovem se dirigisse a outro ensinando o modo de ser integrado em seu tempo (isto é, ser integrado aos padrões globais impostos pelo Centro), fator necessário para que os dois pudessem desenvolver qualquer tipo de relacionamento. 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 refrões 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. Antecedendo o refrão, no verso 5, novamente se repete a construção "você precisa" para enfatizar o convite à integração e ao desenvolvimento de um relacionamento íntimo, tema superficialmente principal na canção. Já no refrão o enunciador afirma o conhecimento do "*way of life*" de sua época com a frase pontual "Baby, eu sei que é assim", nos versos 6 e 7.

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. Executando versões e plágios em

[27] Ibidem nota 20, p. 98.

português de músicas norte-americanas, o ímpeto musical universalizante do movimento e a integridade do gesto artístico de seu líder também foram fonte de inspiração para o tropicalismo, que, no entanto, adquiriu uma postura diferenciada em relação aos modelos importados - ativa e de criação, ao contrário da Jovem Guarda, que manteve sempre uma postura passiva e dominada de manutenção e reprodução dos mesmos modelos (acrescidas apenas das dificuldades técnicas do mundo subdesenvolvido). Já o refrão desta segunda estrofe diz "Baby, há quanto tempo", como se a história que liga o enunciador ao destinatário já se desse há bastante tempo, mas estivesse interrompida pela distância imposta pelas "turmas" a que cada um pertencia.

Já a terceira estrofe tem uma quantidade um pouco maior de versos e uma dinâmica mais variada. A primeira parte desta, que podemos considerar como sendo do verso 15 ao 18, tematiza a nova era de cultura de massas e expansão das comunicações fazendo menção primeiramente à necessidade do aprendizado da língua inglesa, que pode ser considerada nestes tempos como a "língua universal" – pelo motivo de ser a língua de origem das nações dominadoras -, sendo assim falar a língua do mundo é falar a língua inglesa. Já nos versos 16 ao 18 o enunciador afirma a necessidade de seu destinatário aprender o que ele sabe o que não sabe mais, algo comum na era da comunicação, onde o aprendizado e o esquecimento se dão com uma mesma dinâmica. O conhecimento está disponível para uma pesquisa eterna, sem a necessidade de sua interiorização, o que é também dificultado pelo excesso de informação; somos inundados o tempo todo por informações e é necessário estar ativo o processo de seleção integralmente, o que não impede que muito dos conhecimentos apreendidos sejam esquecidos para darem espaço para que outras novas informações os sucedam.

Na segunda parte da mesma estrofe, nos versos 19 a 26, é tematizada a mais extensa e mais rica cidade brasileira, a cidade de São Paulo. Após o início da decadência dos cafeicultores do Rio de Janeiro, os cafeicultores de São Paulo, que era até então apenas uma importante cidade de curso, principalmente graças ao rio Tietê, iniciaram sua ascensão, criando junto disto uma urbe gigantesca e com a necessidade de se mostrar mais moderna e avançada que sua irmã mais velha e antiga metrópole dominante, o Rio de Janeiro. Para suprir estas necessidades a nova metrópole foi desde cedo um local muito fértil tanto para modismos quanto para vanguardas. Graças a estas características, São Paulo sempre foi

uma porta de entrada de novas idéias no Brasil, como os movimentos modernistas na década de 20, e a renovação da música popular nos anos 60. Continuou sendo uma cidade de trânsito, e por esta sua enorme aceitação de movimentos, foi lá que se deu o modismo da Jovem Guarda, sendo seus protagonistas predominantemente cariocas, e também a vanguarda tropicalista, com seus líderes baianos. Assim, na segunda parte da estrofe citada da canção *Baby*, para tematizar a cidade de São Paulo são primeiramente citadas algumas gírias metropolitanas da época, como "comigo vai tudo azul" e "tudo em paz", criando uma atmosfera de tranqüilidade e satisfação, para logo mais a cidade ser evocada e festejada como a melhor cidade da América do Sul. A dinâmica da banda aumenta junto da repetição do verso "da América do Sul" e a evocação da metrópole alcança seu ápice nos versos seguintes, que são também o principal jargão consumista, "Você precisa", cantado repetidamente. A cidade de São Paulo é o maior referencial capitalista brasileiro, por isso é chamada por muitos de "A cidade do consumo", e, na canção, o ponto em que ela se torna mais presente e concreta é na repetição deste jargão-guia do sistema econômico, sendo intensificada pela dinâmica aumentada da banda, junto da qual os backing vocals surgem como grandes holofotes iluminando intensamente um outdoor, que é a voz principal, onde está escrito "Você precisa!".

Após esta dinâmica aumentada, no final da estrofe, antecipando o último refrão, a dinâmica volta a baixar e uma atmosfera intimista dá espaço para uma declaração de amor em um tom leve e despreocupado, onde o enunciador não sabe o que dizer, mas pede ao destinatário que leia o que está escrito em sua camisa, cujo texto é revelado no refrão, sendo a frase "*I love you*", ou seja, "Eu te amo" em língua inglesa. O modelo americano de camiseta, junto das calças jeans, estava entrando em enxurrada no mercado brasileiro, e muitas destas T-shirts estampavam frases em inglês em sua fronte. A imagem espirituosa da declaração de amor que termina a canção, sugerida por Maria Bethânia, 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.

O arranjo da canção criado pelos Mutantes vai ao encontro da atmosfera criada pela letra, sendo usados predominantemente instrumentos elétricos, como o contrabaixo, o órgão e a guitarra, instrumento contra o qual a ala conservadora da música brasileira fez passeatas tentando expurgar alegando um suposto caráter profanador que este apresentaria à música

nacional. É justamente a guitarra elétrica que faz os arpejos de base desta canção, papel costumeiramente dado ao violão de cordas de náilon nas composições brasileiras, 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 antes e que seria regravada mais recentemente pelo próprio Caetano em um disco em homenagem à música popular norte-americana, *A foreign sound*, fazendo, em resposta, referência à sua própria canção de 68). O órgão utilizado pelos Mutantes nesta gravação faz referência direta ao timbre de órgão presente na maioria das gravações de canções da Jovem Guarda, principalmente de Roberto Carlos, citado na canção. A guitarra inventiva e irreverente de Sérgio Dias também está presente, executando notas chorosas em resposta à melodia breve do vocal no início das estrofes, como que debochando do tom sentimental da própria canção executada.

Baby cria um eu-lírico em harmonia com seu tempo e mostra um autor consciente do que se passava em seu mundo tomado pelas comunicações de massa e tornado um verdadeiro campo de batalha de mercados culturais, com seus modismos e ídolos. No entanto a posição tomada por este não é de crítica ou repulsa à situação, mas sim uma visão dúbia e poética, com uma estratégica saída estética, e não política, para os temas em questão, bem ao gosto antropofágico-tropicalista.

Senhor F

(Os Mutantes)

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

O Senhor "X"
É o herói
Que na TV
Nunca perde o seu chapéu
E faz o Senhor "F" sonhar

Sonhar em ter
Pros outros ver
Olhos azuis
Ter um carro igual ao de "X"
E conquistar a mulher do patrão

Dê um chute no patrão
Dê um chute no patrão
Dê um chute no patrão

Você também
Quer ser alguém
- abandonar
Mas tem medo de esquecer
O lenço e o documento outra vez

Dê um chute no patrão
Dê um chute no patrão
Dê um chute no patrão

"*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 os 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 idéias e, graças a esta referência dominante, suas canções se assemelham muito mais às obras do quarteto inglês do que à música brasileira - e, como não deixam de ser música brasileira, acabam, justamente assim, por expandí-la.

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, tem um espaço bem marcado, assim como muito das músicas da fase mais madura de Lennon e McCartney, além de ser o responsável pelo *riff* de introdução (como na canção *Martha my dear* e outras do quarteto inglês). A música se desenrola com duas estrofes iniciais, de quatro versos cada, cantadas por Arnaldo Baptista, que é acompanhado por vozes em coro apenas no último verso, e mais uma estrofe, cantada desta vez integralmente em coro, que ralenta no verso final, antecipando o refrão. Após o primeiro refrão acontece um *intermezzo* eufórico, onde a música se torna uma esculhambação de instrumentos e falas, com se esta se tornasse uma festa musical descontrolada, que volta para mais uma estrofe cantada em coro acompanhada de uma repetição final do refrão. O final da música se transforma em uma espécie de explosão musical, estranha a todo desenrolar da canção, com *fades* de volume que fazem com que a canção "vá e venha", guardando muitas semelhanças e influências explícitas com o rock psicodélico desenvolvido predominantemente na Inglaterra nesta mesma época.

O tempo da canção em suas estrofes tem um andamento peculiar e o motivo disto é a assimetria de tempos em seus compassos. A canção, ao invés de ser composta em uma base tradicional de compassos quaternários, isto é, com quatro tempos em cada compasso, varia o tamanho de seus compassos. Na parte referente aos dois primeiros versos de cada estrofe, cada compasso de quatro tempos é seguido de um de três tempos, e não de mais de um de quatro tempos, como se o tempo que deveria marcar o quarto momento do segundo compasso fosse suprimido antecipando o tempo forte referente ao primeiro tempo do compasso seguinte. Esta mesma construção é utilizada na famosa canção *All you need is love*, dos Beatles, que fez bastante sucesso no Brasil no ano anterior ao lançamento do disco de estréia dos Mutantes. "Senhor F" também guarda semelhança com esta canção dos Beatles na voz que Arnaldo faz, com um timbre de espécie radiofônica significando o som do aparelho de televisão à que pertence o personagem da letra, ratificando o refrão, numa fala de resposta melódica como a feita por Paul McCartney nos refrões finais da música, cantados por John Lennon.

O arranjo de sopros e sonoplastias, compostos por Rogério Duprat e produzidos por Manoel Barenbein, são semelhantes ao que foi visto em *Panis et circensis*, mas em um nível de experimentalismo mais comedido. Após o *riff* inicial, tocado em solo pelo piano,

soa um apito de trem que anuncia e introduz a locomotiva que é a própria canção com seus compassos assimétricos. 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.

A temática da letra da canção é bastante interessante e se desenvolve de uma forma bastante espirituosa. Nas duas primeiras estrofes são apresentados dois personagens, o Senhor F, um homem comum, trabalhador e telespectador de televisão, e o Senhor X, herói protagonista de um programa televisionado. Os vocais de apoio tematizam cada personagem em uma estrofe específica ao cantarem "Ahhh... F!" na primeiro e "Ahhh... X!" na segundo.

O Senhor F, como afirmam pontualmente os três primeiros versos da canção, "vive a querer ser Senhor X", ou seja, sonha em ser o personagem que vê na televisão, com olhos azuis, um carro que denota seu status, que nunca perde o seu chapéu, isto é, nunca deixa falhas em sua imagem, e, além de tudo, conquista a mulher do seu próprio patrão. Este personagem imbatível faz o Senhor F sonhar em viver seu ideal, no entanto, este continua tendo consciência da irrealidade representada por este símbolo da cultura de massas, e, por isto, tem medo de tentar ser como ele e nunca mais conseguir ser o Senhor F novamente, isto é, um homem real. O ápice do poder da imagem do Senhor X se dá no verso 15, quando a música ralenta para anunciar que ele é capaz de conquistar a mulher de seu patrão. Sendo o patrão o mais comum do vilão da vida do trabalhador comum, conquistar a mulher do patrão atesta a vitória e superioridade deste sobre o chefe, por isto o fato do qual é capaz o Senhor X, vivido através da televisão pelos telespectadores do programa ao qual pertence, mexe tanto com os sonhos do Senhor F, e o ímpeto que fica inflamado nele sob a

influência do personagem é o cantado no refrão: “Dê um chute no patrão”, marcando toda a irreverência e violência que este gostaria de exercer com seu patrão, demonstrando a superioridade que pretende ter sobre o mesmo, agredindo-o e conquistando sua mulher.

Na quarta estrofe o narrador deixa de contar sobre o Senhor F e dirige suas palavras diretamente ao ouvinte da canção, acusando-o de guardar os mesmos sonhos inflamados pela influência dos símbolos da televisão que o personagem anteriormente tratado apresentava, isto é, também quer ser o mesmo alguém, supostamente superior, relevante e irreverente com os outros como Senhor F gostaria de ser. Ao citar o “lenço e o documento” e criar uma intertextualidade com a canção “Alegria, alegria” de Caetano Veloso, obra inaugural do movimento tropicalista, transforma as imagens, que ficaram famosas na canção do compositor baiano no verso “sem lenço e sem documento” significando a despreocupação e a leveza da vida moderna, em despreocupação e irresponsabilidade e acusa o ouvinte de não tentar estes sonhos ingênuos criados pela comunicação de massa por medo de voltar a este estágio, como provavelmente quando fora mais jovem. Após isto a canção incita o ouvinte a ceder a estes sonhos, que a canção ironicamente mostrou serem ingênuos, repetindo o refrão irreverente que diz “Dê um chute no patrão!”.

Senhor F registra o espaço e a influência exercida pelas tecnologias de comunicação de massa no mundo do final dos anos 60, 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, atestando a frase de André Malraux, estudioso da cultura de massas, que diz que “nossa época é precisamente aquela da industrialização do sonho”. Neste contexto, o papel da arte marginal, como em certo momento foram os tropicalistas e Os Mutantes (ostentando até mesmo uma bandeira de Hélio Oiticica onde estava escrito “Seja marginal, seja herói”), é contestar e explicitar tais processos – papel bem executado com a canção *Senhor F*.

Batmacumba

(Caetano Veloso e Gilberto Gil)

Batmacumba iêiê batmacumba oba
Batmacumba iêiê batmacumba o
Batmacumba iêiê batmacumba
Batmacumba iêiê batmacum
Batmacumba iêiê batman
Batmacumba iêiê bat
Batmacumba iêiê ba
Batmacumba iêiê
Batmacumba iê
Batmacumba
Batmacum
Batman
Bat
Ba
Bat
Batman
Batmacum
Batmacumba
Batmacumba iê
Batmacumba iêiê
Batmacumba iêiê ba
Batmacumba iêiê bat
Batmacumba iêiê batman
Batmacumba iêiê batmacum
Batmacumba iêiê batmacumba
Batmacumba iêiê batmacumba o
Batmacumba iêiê batmacumba oba

Batmacumba é a terceira e última música que o disco de estréia dos Mutantes guarda em comum com o álbum-manifesto Tropicalista. O conceito que rege esta canção é o de sincretismo, no entanto a influência que salta aos olhos primeiramente é a da poesia concreta, a controversa vanguarda poética paulista dos anos 50. O contato entre os líderes dos dois movimentos em questão, a poesia concreta e o Tropicalismo, se deu com a busca

dos primeiros por movimentos de vanguarda artística em outros gêneros com quem se identificar. Como ambos movimentos partilhavam diversos ideais e projetos, principalmente o intuito de renovar o fechado cenário artístico brasileiro e torná-lo mais cosmopolita, proporcionando-lhe uma arte de exportação, a identificação foi grande e imediata. Foi através deste contato que a obra de Oswald de Andrade se difundiu largamente entre os tropicalistas, com uma espécie de "doutrina" por parte de Augusto de Campos, que começou dando livros de presente, que resultavam em conversas e discussões que fizeram que, por fim, Caetano Veloso, em uma entrevista cedida ao próprio poeta concretista, criasse seus precursores dando o veredicto de que "o Tropicalismo é um neo-Antropofagismo"[28].

Composta em parceria por Caetano Veloso e Gilberto Gil, Batmacumba é a canção das misturas por excelência, tendo no sincretismo, como disse anteriormente, seu conceito-chave. Em idos dos anos 50 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 idéias, somadas com os *happenings* das apresentações tropicalistas e seus visuais extravagantes, é uma busca da quebra de qualquer barreira de distinção entre os gêneros artísticos, formando um movimento artístico integro e total em si mesmo, e o único modo de faze-lo é expandido o campo de atuação e relação mantido pela própria obra de arte – projeto com o qual Batmacumba auxilia fortemente.

Ao *vermos* Batmacumba a imagem gráfica criada pela letra da canção é a de um grande K. A imagem se compõe de um longo verso único, "Batmacumba iêiê batmacumba oba", que se contrai, sílaba por sílaba a cada verso, até chegar a forma mínima "Ba", no verso 14. Do verso 15 em diante a forma passa a iniciar uma expansão, novamente sílaba por sílaba a cada verso, até alcançar mais uma vez sua forma inicial completa, no verso 27.

A forma "Ba", sílaba mínima a que chega o verso, é a mais recorrente da obra – aparecendo cinco vezes no verso completo -, além de funcionar como uma espécie de

[28] CAMPOS, Augusto de. *Conversa com Caetano Veloso.* In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas.* São Paulo : Editora Perspectiva S. A, 1986. p. 207.

muralha para o mesmo, na margem e em seu interior, sendo tanto a primeira quanto a última sílaba em sua versão integral. O verso também se contrai tanto para chegar à forma mínima "Ba" que deixa de distinguir qualquer ligação com uma língua específica, tornando-se um elemento constitutivo presente em várias delas. Assim, a versão contraída do verso alcança o cosmopolitismo buscado pelos tropicalistas e concretistas, sem deixar de conter em si toda a carga cultural e simbólica do verso em sua forma completa.

A forma de K criada pelo poema também encontra relação em sua fonética. O verso integral pode ser dividido em dois versos de sete sílabas poéticas, ou seja, duas redondilhas maiores, sendo o primeiro "Batmacumba iêiê" e o segundo "Batmacumba oba". Nos versos de redondilha maior as sílabas poéticas fortes são a quarta e a sétima, exatamente o que encontramos neste caso. Em ambos os versos a quarta sílaba poética que encontramos é "cum", sílaba central de "Macumba", e sua forma fonética inicia justamente pelo /k/ que a imagem desenha. Esta sílaba, por sua grande repetição em sílabas poéticas fortes durante a canção, acaba se tornando uma das mais marcantes da letra (inclusive em uma compilação de 1996 contendo todas as letras da carreira de Gilberto Gil, Batmacumba aparece com uma nova grafia proposta pelo autor, onde todos os *c* são substituídos por *k* e todos os *i* por *y*). Além disto, a figura do K é comparável a imagem de um morcego de asas abertas, interpretação esta que vai ao encontro de leituras em paralelo com a língua inglesa contida na letra da canção que apresentaremos a seguir.

Ao *lermos* Batmacumba salta aos olhos a mistura entre a cultura de massas importada e a cultura popular brasileira. Macumba é uma palavra popularmente usada para designar feitiços e evocações pertencentes a culturas afro-brasileiras sincréticas como o candomblé e a umbanda. Muitas vezes a palavra designa justamente uma destas religiões, e não apenas um feitiço ou "despacho". O prefixo que aparece unido a macumba, *bat*, por sua vez, é uma palavra de língua inglesa que quer dizer, em sua tradução, *morcego*. Unida à palavra "macumba" o prefixo acaba fazendo referência a um personagem de Histórias em Quadrinhos norte-americanas muito famoso em todo mundo, o *Batman* (exatamente a forma contraí da que aparece nos versos 5, 12 16 e 23), que se trata de um homem que esconde sua identidade verdadeira vestindo uma fantasia de morcego para sair pela noite combatendo a injustiça e os vilões que a praticam. Uma das peculiaridades pela qual este super-herói é conhecido é o fato de ter diversos instrumentos que utiliza em suas aventuras,

todos eles recebendo em seu nome o prefixo “bat-” para assinalar seu pertencimento, como, por exemplo, *batmóvel*, o “carro que pertence ao batman”. Sendo assim, uma das imagens que Batmacumba inspira é uma espécie de “macumba que pertence ao Batman”.

A palavra macumba ficou tão conhecida como designando os cultos afro-brasileiros acima citados que a maioria das pessoas não tem conhecimento de que ela também é o nome de um instrumento de percussão de origem afro, semelhante ao reco-reco. Com esta designação pode-se ler como uma espécie de “reco-reco que pertence ao Batman” ou pode-se experimentar deixar de lado o sentido inglês do prefixo “bat-” e dar maior atenção ao seu som, que se mostra igual ao do verbo bater conjugado pela terceira pessoa do singular no presente do indicativo: *ele bate*. Sendo assim o verso se tornaria uma espécie de refrão instigando o uso do instrumento de percussão chamado macumba, “*bate macumba!”*.

Após a primeira aparição da palavra batmacumba é cantado “iêiê”, que faz referencia direta ao título dado pelo movimento da Jovem Guarda ao ritmo mais popular do rock, o iê-iê-iê. Este título surgiu graças à música *She loves you*, dos Beatles, onde o refrão é complementado por exclamações de “*Yeah yeah yeah*”, transcritas no Brasil em iê-iê-iê. O título pegou tão fortemente que um dos filmes dos Beatles, com título original de *A hard day’s night*, foi lançado no Brasil com o nome de *Os reis do iê-iê-iê*. A repetição da palavra Batmacumba, por sua vez, é seguida de uma espécie de exclamação, “oba”. Ela parece a primeira vista se tratar de uma simples exclamação comemorativa com sua sílaba tônica modificada para se encaixar no espaço melódico da canção, no entanto a exclamação também faz sua parte de referência à cultura religiosa afro-brasileira, *Obá* se tratando de uma das principais divindades que compõem seu panteão. Ao fim de todas as especulações os sentidos possíveis são vários, e isto graças à riqueza da mistura e à distância dos elementos que a constituem, possibilitando um grande espaço vago a ser preenchido por diversas possibilidades significativas.

Já ao *ouvirmos* Batmacumba na versão registrada pelos Mutantes, antes de começar a levada instrumental que caracteriza a música, o que ouvimos é uma espécie de mantra religioso que parece se tratar de um refrão afro-brasileiro cerimonial. Não é, na verdade, nenhum refrão religioso específico, mas sim uma brincadeira dos Mutantes que acaba intensificando as possibilidades interpretativas da canção. O refrão segue enquanto uma voz grita a contagem para a entrada dos tambores. Junto da percussão aparecem ruídos guturais

feitos pela guitarra de Sérgio Dias, e a atmosfera de cerimônia religiosa só se desfaz quando o contrabaixo entra na canção com uma levada dançante e repetitiva que torna a música bastante *pop*, com o auxílio da meia-lua, instrumento de percussão muito utilizado nos rocks iê-iê-iê, e da guitarra com efeito de distorção, que executa os acordes da harmonia na cabeça do tempo.

Apesar de *pop*, o ritmo da canção é repetitivo e hipnótico, criando uma espécie de transe que guarda semelhanças com os ritmos presentes nos rituais religiosos afro-brasileiros. Logo após a entrada de todos os instrumentos na canção, entram as vozes em coro repetindo o verso único, que após três repetições da versão integral deste, começam sua contração. Quando a contração do verso já exclui o "oba" final, entra em cena um improviso de guitarra com um timbre excepcionalmente estranho, estridente e furioso, dando a impressão de que é aquele instrumento a própria entidade que está sendo invocada no ritual. Carlos Calado, em *A divina comédia dos Mutantes* explica como surgiu este timbre tão característico:

> "Já na faixa *Bat Macumba*, aparece o dedo inventivo do irmão Cláudio César, que criou um impressionante efeito para a guitarra de Serginho. Era uma engenhoca digna do apelido "Professor Pardal": Cláudio acoplou um potenciômetro sem trava a um motorzinho de máquina de costura cujo ronco era transformado em som através de um capacitador, gerando harmônicos e *overtones* estranhos.O inventor fez questão de batizar ele mesmo sua criatura sonora. Chamou-a de Inferno Verde."[29]

A canção segue o desenvolvimento da letra até o fim, hipnoticamente, sem variar sua levada. Ao final, após mais três repetições da versão integral do verso, as vozes em coro dão lugar a uma voz que interpreta uma espécie de "preto velho" de umbanda enquanto a guitarra de Sérgio Dias encontra mais espaço para si, surgindo com temas de melodia ainda mais estranhas. Quando as vozes começam a repetir o verso da canção, a música termina em um *fade out*, deixando a impressão de que o ritual segue se repetindo.

Batmacumba é um ritual antropófago realizado pelos Mutantes onde a música devora tanto a cultura popular religiosa afro-brasileira quanto a cultura de massas imperialista, deixando entrever em seus espaços a "geléia geral brasileira", como os

[29] CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. Rio de Janeiro : Ed. 34, 1995. p. 117-118.

tropicalistas mesmo chamaram a cena cultural do país. Sincretismo é a palavra que marca a canção não apenas pelo engenho estético contido na mesma, mas também por esta refletir em uma única obra diversos aspectos que permeiam a própria construção da realidade cotidiana nacional brasileira.

Le premier bonheur du jour

(Jean Renard e Frank Gerald)

Le premier bonheur du jour
C'est un ruban de soleil
Qui s'enroule sur ta main
Et caresse mon épaule

C'est la souffle de la mer
Et la plage qui attend
C'est l'oiseau qui a chantée
Sur la branche du figuier

La premier chagrin du jour
C'est la porte qui se ferme
La voiture qui s'en va
Le silence qui s'instale

Mais bien vite tu reviens
Et ma vie reprend son cours
Le dernier bonheur du jour
C'est la lampe qui s'éteint

Esta é uma versão mutante-tropicalista da canção-título do segundo álbum de Françoise Hardy, lançado no ano de 1963. Os ídolos *pop*, especialização estadunidense, com seu principal modelo em Elvis Presley, e aperfeiçoada pelos ingleses com os Beatles, tiveram suas respostas - não tão bem sucedidas, mas bastante ouvidas – em outros países europeus, como Rita Pavone na Itália, Lisbeth List na Holanda e Françoise Hardy na França. Estas artistas, cada uma à sua maneira, viabilizavam a conjunção da tradição musical de seus países com aspectos da música "universal" dominante em que encontravam

possibilidades e afinidades estéticas. Com isto, ao mesmo tempo tornavam a canção de seus países um produto atual na década de 60 e criavam uma música pop vinda de diferentes pólos culturais. Françoise Hardy, por sua vez, desenvolveu o ponto de encontro entre a *chanson* francesa e o folk-rock americano.

Esta relação com o gênero americano é bastante evidente na versão gravada por Françoise Hardy da canção *Lê premier bonheur du jour*. Nesta, a dominância maior do espaço sonoro é dada à voz, acompanhada inicialmente apenas por um violão de náilon que dedilha a harmonia da música. Ao desenvolver-se a canção juntam-se ao acompanhamento instrumental da música um contrabaixo executando as notas tônicas dos acordes, uma bateria de ritmo leve e um arranjo de cordas. Todos estes instrumentos saem de cena antes do final da música, que volta ao arranjo inicial, apenas com voz e violão, para o encerramento da canção. É uma música breve e leve, com uma ênfase lírica e passional.

Esta canção foi parar no repertório do trio paulista possivelmente como um resquício de um grupo anterior de Rita Lee, *The teenage sisters*, que executava, além das canções invitáveis da época, muitas canções de artistas femininas *pop* européias. No entanto, a versão criada pelos Mutantes para a canção, apesar de muito semelhante, é parte de um universo muito distante da original. Nesta, os resquícios do grupo anterior de Rita Lee fundem-se à referência marcada e dominante do neo-rock inglês sobre os irmãos Dias Baptista de uma maneira funcional e cheia de personalidade, que só poderia ser efetuada em territórios antropofágicos.

Diferentemente de *Tempo no Tempo*, em que a versão mutante recebeu uma letra em português, *Le premier bonheur du jour* foi mantida em sua língua original, o francês. O mesmo pode-se dizer sobre a melodia e o andamento da canção. O resto é completamente distinto. Enquanto a versão gravada pela cantora francesa era introduzida por dedilhados de violão executando a harmonia da canção, a versão mutante, sem guardar nenhuma semelhança, começa com um solo de guitarra de tendência jazzística que logo dá lugar a vocalizes bastante influenciadas pelo rock americano/inglês executadas em cima da harmonia original da canção. Os instrumentos que participam de seu arranjo instrumental são a guitarra elétrica, o contrabaixo, percussão e flauta doce – que executa o solo da música. Além disso, para este arranjo instrumental Os Mutantes fizeram um dos experimentos de estúdio mais peculiares de sua história ao substituírem o chimbau da

bateria por uma bomba de inseticida. Como o som da bomba atingia o ápice de seu timbre com ela exalando inseticida, e não água ou apenas ar, foi o que o grupo fez para sua gravação, deixando o estúdio completamente impregnado do cheiro do veneno no final do experimento. Muitos elementos do rock psicodélico dos anos 60 são utilizados na canção, principalmente no final desta, onde há um ápice de experimentalismo que tem seu dominante maior na criação de uma atmosfera de estranheza do que em um desenvolvimento rítmico ou melódico propriamente dito. Além disto, uma certa "latinidade" está incorporada à canção em seu trabalho percussivo, que é leve, porém significativo.

Em poucas palavras, a versão mutante de *Lê 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 poderiam ser capazes de criar.

Trem Fantasma

(Caetano Veloso e Os Mutantes)

Quatrocentos cruzeiros
Velhos compram com medo
Das mãos do bilheteiro
As entradas do trem fantasma
Ele e a namorada
Ele não pensa em nada
Ela fica assustada

Quatrocentos cruzeiros de força
Arrastam o rapaz e a moça
Para um lugar em cinemascope brilhante
A montanha gigante de generais verdejantes
Aparece distante

O trem no espelho brilhante
Desde o primeiro beijo
Arrebenta o espelho

Quatrocentos cruzeiros
Quatrocentos morcegos de força
O beijo, o rapaz e a moça
O trem dentro d'água
A piscina parada
Ela não pensa em nada
Ele pensa e não diz
Onde tem muita água tudo é feliz

O primeiro beijo
Quatrocentos cruzeiros
Zé, quarenta HPs de emoção, o Zé do Caixão
Traz os bichos da criação
Até o portão e...

Terminou a sessão
Quatrocentos cruzeiros
Velhos compram com medo
Ele e a namorada
Ela não pensa em nada
Ele pensa em segredo
Ele pensa em segredo
Ele pensa em segredo...

Trem Fantasma é uma das pérolas da moderna música brasileira que se encontram no disco de estréia dos Mutantes a que nunca foi dada a devida atenção. A canção foi composta em conjunto por Caetano Veloso e Os Mutantes quando estes estavam em um momento de ócio, que resultou em arte refinada, na casa do empresário do grupo tropicalista, Guilherme Araújo. A canção apresenta a construção intrincada e um jogo de palavras bem elaborado característicos das canções de Caetano Veloso acrescido de um ímpeto jovial e uma intensidade de movimento costumeiramente encontrado nas músicas criadas pelos Mutantes. Em *Trem Fantasma*, assim como em *Senhor F*, se pode vislumbrar

muito do caminho trilhado pelo grupo paulista em seus discos subseqüentes, mais autônomos e sem engajamento em movimento artístico específico nenhum, pois já havia acabado a época tropicalista. Por isto mesmo, são músicas onde se pode perceber claramente a atmosfera Mutante em sua forma pura.

A canção de que falamos agora se trata de uma bem elaborada transposição para o universo da música da emoção e de todas as dinâmicas e sensações experimentadas ao se andar em um trem fantasma, brinquedo de terror característico dos parques de diversão. As mudanças de velocidade do trem, as variações de atmosferas e efeitos que surgem no passeio, assim como as reações provocadas nas pessoas que vivem a experiência do mesmo, tanto nos momentos durante a volta no trem fantasma quanto os momentos que o antecedem e sucedem, encontram correspondência em cada uma das partes da música criada pelos Mutantes em conjunto de Caetano Veloso. Em resumo, *Trem Fantasma* é uma experiência sinestésica que oferece aos ouvintes a experiência de andar em um brinquedo de terror presente 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.

Antes do início da canção propriamente dita há uma marcha introdutória que mescla as melodias leves e circenses da flauta doce, características da atmosfera de um parque de diversões, com uma percussão forte e marcada, como uma bateria de carnaval. Terminada esta rápida introdução inicia uma guitarra limpa e leve, executando um fraseado repetitivo e circular. Após algumas voltas entra em cena o contrabaixo, marcando a nota tônica do acorde no tempo forte de cada compasso, pouco antes de surgirem os vocais em coro, com a dominância do timbre feminino de Rita Lee. A atmosfera criada é de sonho e delírio, retratando o universo lúdico e irreal criado pelo parque de diversões, lugar onde são oferecidas experiências e sensações fantásticas além do que é possível no mundo real e cotidiano. Este momento da música é referente à experiência anterior ao passeio no trem fantasma, fazendo menção à compra dos bilhetes. Um ar de suspense é iniciado, com a imagem de velhos amedrontados comprando por quatrocentos cruzeiros as entradas para o brinquedo, valor que é repetido diversas vezes durante a canção, unindo o preço a tudo o que faz movimentar o trem fantasma. No quarto verso da canção surgem as entradas para o

brinquedo e no arranjo da música entra uma meia-lua, junto de uma mudança na linha melódica do contrabaixo, que aumenta a quantidade de notas e torna a canção mais caminhante, intensificando a emoção dominante, como uma preparação unida de ansiedade que cresce na pessoa que vai andar no brinquedo durante o tempo de espera anterior à experiência, já com os ingressos na mão.

Apenas no quinto verso da canção surgem os personagens que serão os protagonistas da experiência no trem fantasma: um rapaz e sua namorada. Junto do passeio, a canção tematiza as transformações que ocorrem com os dois durante a experiência. Nos versos 6 e 7 o narrador apresenta o estado dos dois antes da entrada no brinquedo, estando ele despreocupado, não pensando em nada, e ela ficando assustada graças à tensão prometida no brinquedo por vir.

A partir do oitavo verso a letra se refere aos momentos durante a experiência no passeio do trem fantasma. O arranjo instrumental da música se modifica junto, indo ao encontra da letra da canção. A orquestra executa uma nota crescente e lancinante que tem seu ápice junto da entrada da bateria que cria um arranjo mais roqueiro à canção, com um vocal principal solo, na interpretação de Arnaldo Baptista, e uma linha de guitarra mais pesada. A partir deste momento as imagens da letra trazem as emoções e mudanças do passeio no trem fantasma, justapostas e com uma dinâmica rápida, equivalendo ao movimento do trem, intensificadas pelos vocais de apoio e pelo arranjo de orquestra, que representam todo o afloramento catártico de medo gerados pela experiência, soando notas crescentes e agudas, algumas vezes inesperadas e surpreendentes no caso das cordas.

No verso 14 acontece algo que modifica os personagens protagonistas: o primeiro beijo do casal é dado durante a excitação causada pelo trem fantasma. No mesmo momento o trem se choca contra um espelho, parte das brincadeiras do passeio, e inicia um novo momento na canção - um segundo momento do passeio de trem e um segundo momento existencial do casal. Após uma longa entoação do vocal principal junto dos vocais e de apoio de uma longa vogal aberta “a”, a música toma uma dinâmica mais baixa, criando uma atmosfera de suspense intensificada pelo arranjo de orquestra feito por Rogério Duprat, digno de um filme de terror. A voz de Arnaldo desta vez surge com um timbre forçosamente anasalado, descrevendo o espaço onde o trem encontrava-se parado: uma piscina rodeada de morcegos fictícios – novamente os quatrocentos cruzeiros são citados

fazendo relação com a quantidade de morcegos na cena -, que serve de cenário para “o beijo, o rapaz e a moça”, no verso 18, cantado em uníssono pela voz principal e os vocais de apoio.

No verso 20 a meia-lua surge novamente no arranjo instrumental da canção, aumentando a dinâmica da interpretação como se o trem começasse a aumentar gradativamente sua velocidade e chegasse à rapidez junto do final do verso 23, onde a banda volta a seu arranjo de tendência fortemente roqueira que havia sido apresentado no momento do verso 8. Nos versos 21 e 22 é apresentada a mudança que ocorre nos protagonistas do passeio no trem após o primeiro beijo: ela, que antes estava assustada agora não mais está e não pensa em nada, e ele, que, por sua vez, não pensava em nada, agora adquire um tom malicioso e pensa, mas cala seus pensamentos para a namorada. O trem volta a adquirir velocidade junto da euforia que os dois namorados carregam pelo primeiro beijo. São os últimos momentos desta sessão do trem fantasma e a emoção é intensificada pela velocidade e pelos monstros que surgem. No verso 26 é citado Zé do Caixão, principal personagem do ator e diretor de filmes de terror brasileiro chamado José Mojica Marins, que surgiu em 1963 no filme chamado “A meia noite levarei sua alma” e desde então apareceu em diversas produções virando a principal referência do terror brasileiro e dos “filmes B” produzidos por esta indústria. Em 1968, ano de lançamento do disco de estréia dos Mutantes, José Mojica Marins já havia dirigido e atuado em uma quantidade grande de filmes, e seu principal personagem já era, de certa maneira, um clássico, tendo sido lançado no ano anterior um filme que o tematiza chamado “O estranho mundo de Zé do Caixão”. A última atração do trem fantasma então é a imagem do personagem Zé do Caixão acompanhado dos “bichos da criação”, antecedendo o verso 28 onde aparece o portão de saída, havendo uma quebra forte na canção com o verso cantado por Arnaldo Baptista solo, sem acompanhamento instrumental nenhum, tendo a banda feito um brusco silêncio, registrando o fim da viagem do trem.

Do verso 29 ao fim da canção são narrados os fatos após o passeio no trem fantasma, onde se vê outros velhos comprando com medo as entradas do brinquedo pelo valor novamente citado de quatrocentos cruzeiros. Para o verso onde os velhos são citados o arranjo roqueiro surge relampejosamente entre o arranjo mais singelo, como se a imagem dos velhos que se preparavam para entrar no brinquedo reacendesse toda a emoção há

pouco experimentada com o trem fantasma pelos personagens do texto. No fim, em tom de suspense, o narrador reafirma que a personagem feminina não pensa em nada enquanto seu namorado pensa em segredo, sendo o último verso repetido inúmeras vezes, como se pensamentos maliciosos ou malignos habitassem a mente do personagem masculino e fossem se desenvolvendo crescentemente em partes obscuras de sua mente, idéia intensificada pela linha orquestral de Rogério Duprat, que, com variações experimentais e repetitivas, unidas à melodia vocal repetida com efeitos ecos, cria caminhos insanos e delirantes no arranjo musical.

Trem Fantasma é uma canção que une uma equivalência sensorial entre a canção popular e um brinquedo de terror do parque de diversões e que, além de registrar a experiência bastante representativa de um mundo moderno, onde o circo é substituído por sua versão industrializada e mecânica, deixa bem claras 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. Além disto, é registrado o modo de experimentar e os efeitos gerados em um casal de namorados pelo trem fantasma. 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.

Tempo no Tempo

(J.Philips/Versão: Os Mutantes)

Há sempre um tempo no tempo em que o corpo do homem apodrece
E sua alma cansada, penada, se afunda no chão
E o bruxo do luxo baixado o capucho chorando num nicho capacho do lixo
Caprichos não mais voltarão
Já houve um tempo em que o tempo parou de passar
E um tal de homo sapiens não soube disso aproveitar
Chorando, sorrindo, falando em calar
Pensando em pensar quando o tempo parar de passar

Mas se entre lágrimas você se achar e pensar que está
A chorar; este era o tempo em que o tempo é!

A penúltima canção do disco de estréia dos Mutantes é mais uma versão de uma canção estrangeira de sucesso na época. Desta vez o grupo devorado pelos paulistas foi *The mamas & The papas*, um conjunto vocal californiano de tendências *folk* composto por duas mulheres e dois homens. Este grupo foi um sucesso estrondoso nos anos 60 com canções como *Monday, monday* e *Califórnia dreamin'*, e após diversos escândalos conjugais entre dois de seus integrantes que eram casados, acabou encerrando suas atividades apenas dois anos depois de iniciadas. Mesmo assim *The mamas & the papas* marcou sua época e exerceu uma forte influência sobre Os Mutantes. A canção escolhida para entrar para o repertório do grupo paulista pertence ao segundo disco do grupo californiano, lançado em 1966 com o título *The mamas & the papas*, e se chama em sua versão original *Once was a time I thought.* Assim como a versão feita pelos Mutantes de uma canção de Françoise Hardy, esta, apesar de guardar muitas semelhanças com a original, pertence a um universo completamente distinto da outra.

Ao confrontarmos as duas versões as semelhanças entre melodia e andamento são grandes, no entanto as concepções de arranjo das duas canções são antagônicas. A versão gravada pelos americanos está arranjada estritamente dentro dos padrões do *folk* estadunidense, com um arranjo vocal de quatro vozes em harmonia acompanhadas apenas por um violão, de volume baixo, que executa os acordes, sem dedilhados ou qualquer tipo de embelezamento, na cabeça do tempo. É uma canção sem excessos nem efeitos de estúdio, com uma naturalidade dominante, que dá a impressão de que está sendo tocada em uma roda de violão.

A versão dos Mutantes por outro lado, tem uma espécie de "prefácio" musical, cerimonial e suntuoso, com vozes harmonizando um refrão que diz "Aleluia! Aleluia! Quero estar com meu senhor!", acompanhado por um órgão típico de igrejas. Ao fim desta introdução começa a canção propriamente dita, e seu arranjo, completamente diferente da seriedade do *folk* americano, é de uma irreverência circense característica do grupo paulista. Causando enorme contraste com a parte introdutória da canção, esta é composta, além do arranjo de vozes e da guitarra elétrica e o contrabaixo, por uma tuba e uma corneta, instrumentos costumeiramente utilizados para criação de sonoplastias em filmes de

comédia, que causam um forte tom “pastelão” na canção. Além disto, a percussão da música é toda feita por estalar de dedos que segue marcando todos os tempos até o fim da mesma, criando uma tônica espirituosa e ao mesmo tempo despretensiosa à canção. No fim, é retomada a atmosfera de igreja, criando novamente um forte contraste com a parte anterior, com o badalar dissonante de sinos que encerram a música em tom cerimonial.

Diferentemente da versão que Os Mutantes fizeram para *Lê premier bonheur du jour*, de François Hardy, na versão da canção do grupo californiano não foi mantida a letra original, em inglês, mas feita uma versão em português. A original *once was a time I thought* virou *Tempo no tempo.* Esta letra marca, na história do grupo, o início de seu relacionamento com a língua portuguesa. O trio era ligado apenas às canções de língua inglesa, dominantes no momento, e não davam muito crédito às músicas em português. Em uma das reuniões no apartamento 212 do Hotel Danúbio, o “escritório” tropicalista em São Paulo, conversando com os baianos, que eram mais velhos e com um trabalho já iniciado e estruturado em largas pesquisas estéticas com língua portuguesa, conheceram as valiosas *aliterações* e *onomatopéias* presentes na mesma. Saindo de lá, o trio se decidiu a compor também em português e, chegando em casa, Arnaldo e Sérgio pediram ao Dr. César Baptista, pai dos garotos e verdadeiro autor não creditado da letra de *Tempo no tempo*, que fizesse uma letra utilizando tais recursos. A música escolhida para a experiência foi a última faixa do segundo disco do adorado conjunto *The mamas & the papas*. O resultado foi a canção que comentamos e a experiência foi bem sucedida a ponto de o trabalho dos Mutantes desenvolver a partir de então uma qualificada pesquisa musical com a língua portuguesa, que se mostrou um bem valioso e cheio de possibilidades de jogos e descobertas aos olhos do grupo.

A versão em português para *Once was a time I thought* 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-lingüístico da canção original.

Tempo no tempo é uma canção breve e bem humorada que era pra ser, a princípio, uma despretensiosa brincadeira musical e acabou virando um dos principais embriões do trabalho lingüístico 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 60, o *rock and roll*, de uma maneira original, fecunda e bem acabada, assim como fazem o *rock and roll* ser um ritmo genuinamente pertencente à língua tupiniquim.

Ave Gengis Khan

(Os Mutantes)

Ave Gengis Khan não pode ser considerada uma canção, como todas as outras faixas do disco, pois não tem uma letra propriamente dita nem uma estrutura relativa a este tipo de música. Sendo a faixa mais experimental do disco, é na realidade uma *jam session* com um tratamento posterior no estúdio, onde são acrescentados efeitos, sonoplastias e linhas vocálicas, bem ao gosto da música psicodélica dos anos 60.

Jam session é o nome dado a um encontro de músicos dedicado ao improviso que se tornou clássico na era do jazz, quando os artistas se encontravam nos bares durante a madrugada, após os shows programados, para "brincar" de fazer música livre. Alguns anos depois as *jam sessions* foram retomadas pelos músicos de rock, principalmente em suas vertentes psicodélicas e progressivas, com uma nova roupagem de acordo com os caminhos tomados pela música deste gênero. O tipo de improviso desenvolvido nestas sessões segue uma base harmônica específica a partir da qual se desenrola. Nesta base em geral há um *tema*, isto é, um segmento melódico definido que caracteriza a música, além de servir como ponto de partida e referência para todo o movimento. Em *Ave Gengis Khan* o tema da música é apresentado pelo piano em seus primeiros compassos e, com o desenrolar da faixa, é repetido na linha de diversos instrumentos em diferentes dinâmicas e situações, além de ser o ponto de retomada após os momentos mais livres.

Uma das características peculiares da faixa são as vozes que cantam e falam em uma língua estranha no meio da música. Esta é a voz do Dr. César Baptista, pai de Sérgio e Arnaldo – que já havia participado do disco criando a letra de *Tempo no tempo* -, invertida em estúdio para assim criar uma nova sonoridade cheia de estranhamento. Por outro lado,

os vocais temáticos da faixa são breves e apresentam uma linha melódica de notas longas e lânguidas. A letra desta louva Gengis Khan, cantando a frase "*Ave Gengis Khan*", que é também título da música. Gengis Khan foi um imperador mongol que ficou largamente conhecido no mundo como um dos mais bem sucedidos comandantes militares da história da humanidade, tendo unificado todo o povo mongol, que se dividia em diversos clãs, além de estender seu império além das fronteiras que anteriormente o definiam. Sendo rotineiramente tema de livros e filmes, o imperador mongol é aqui louvado na faixa experimental que encerra o disco de estréia 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 da 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.

Além disto há algumas vocalizes num estilo iê-iê-iê que cantam "parara papa parara" numa espécie de respiro do improviso. A "latinidade" da banda também está presente na faixa, principalmente no tratamento percussivo da música, com a bateria criando um ritmo subjetivamente "sambeado" para o acompanhamento roqueiro do tema, além dos tambores bastante característicos que são inseridos no desenrolar da música.

Ave Gengis Khan experimenta algo bastante estranho à tradição 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 isto com reservas. A faixa final do disco de estréia dos Mutantes, além de mostrar o virtuosismo instrumental da banda, com ênfase na guitarra e no 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.

IV
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"[30], pois "na álgebra do conquistador, a unidade é a única

[30] Ibidem nota 1, p. 14.

medida que conta”[31], 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 idéia de *unidade* se esvazie, acabando com a posição de pretensa superioridade das culturas cêntricas. Esta é a postura mais qualificada de se proceder para se chegar à 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”[32] 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 a principal forma de resistência. Sendo a música popular a principal forma de afirmação da língua portuguesa acaba sendo um dos principais cenários 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

[31] Ibidem nota 1, p. 14.
[32] Ibidem nota 1, p. 26.

e intensificada, recriada e reafirmada, ou então, ao invés de autonomia haverá apenas submissão e ao invés de voz, ecos.

V
BIBLIOGRAFIA

CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. Rio de Janeiro : Ed. 34, 1995.

_____. *Tropicália: a história de uma revolução musical.* São Paulo : Ed. 34, 1997.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas.* São Paulo : Editora Perspectiva S. A, 1986.

CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In.: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite.* São Paulo : Ática, 2000.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados.* São Paulo : Pespectiva, 1979.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. Cotia, SP : Ateliê Editorial, 2007.

MALTZ, Bina Friedman. “Antropofagia: Rito, metáfora e Pau-Brasil”. In: MALTZ, Bina Friedman, TEIXEIRA, Jerônimo e FERREIRA, Sérgio L. P. *Antropofagia e Tropicalismo.* Porto Alegre : Ed. Universidade/UFRGS, 1993.

SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In.: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos.* São Paulo : Perspectiva, 1978.

SCHAEFFER, Pierre. “Por uma pesquisa dos meios de comunicação de massa ou o impacto do cinema e da televisão no desenvolvimento cultural contemporâneo”. In: MORIN, Edgar et alli. *Cultura e comunicação de massa.* Rio de Janeiro : Fundação Getúlio Vargas, 1972.

SCHWARZ, Roberto. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?.* São Paulo : Companhia das Letras, 1987.

_____. “As idéias fora do lugar”. In: SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo : Ed. 34, 2000.

_____. “Cultura e política, 1964-1969”. In.: SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos.* Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1978.

SEVCENKO, Nicolau. “Uma cidade fora de si”. In.: *São Paulo, 450 : Histórias e crônicas da cidade na Folha*. São Paulo : Publifolha, 2003.

SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol. 2: 1958-1985*. São Paulo : Ed. 34, 1998 (Coleção Ouvido Musical)

SOUZA, Maria Eneida. "O discurso crítico brasileiro". In.: SOUZA, Maria Eneida de. *Crítica cult.* Belo Horizonte : UFMG, 2002.

TATIT, Luiz. *O cancionista*. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

TEIXEIRA, Jerônimo. "O liquidificador de acarajés: Tropicalismo e indústria cultural". In: MALTZ, Bina Friedman, TEIXEIRA, Jerônimo e FERREIRA, Sérgio L. P. *Antropofagia e Tropicalismo.* Porto Alegre : Ed. Universidade/UFRGS, 1993.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Petrópolis, RJ : Vozes, 1997.

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

VI
ANEXOS

Anexo 1. Capa do disco de estréia da banda.

Anexo 2. Foto da banda no Festival Internacional da Canção (FIC).