

O Experimentalismo na trajetória musical dos Mutantes

Daniela Vieira dos Santos

Vários estudiosos de música popular brasileira ao examinarem o tropicalismo musical restringem suas análises quase que exclusivamente à produção de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Percebemos, portanto, na bibliografia existente sobre a música popular brasileira brechas para um estudo mais específico sobre o tema, que aborde outros integrantes do movimento tropicalista como, por exemplo, os Mutantes. Visto que não há muitos estudos sobre o grupo, por enquanto há somente o livro biográfico de Carlos Calado: *A divina Comédia dos Mutantes*, nossa pesquisa ganha atualidade. Por isso, torna-se relevante empreender uma análise sócio-histórica sobre a trajetória musical dos Mutantes, no período de 1967 a 1976, para percebermos questões significativas ao processo de consolidação, assimilação, ressignificação e mercantilização da cultura no Brasil, a partir do caráter experimental mantido pelo grupo até determinado momento (1972). Para os fins desse trabalho, iremos demonstrar de que maneira os Mutantes assimilaram e recodificaram as referências internacionais, ou seja, especificamente as provenientes dos Beatles, da arte pop e do movimento da contracultura como aspectos fundamentais à criação do grupo, porém, dentro do processo de consolidação da indústria fonográfica de meados da década de 60.

Será no contexto de reestruturação e *institucionalização*¹ da MPB que os Mutantes surgem no panorama musical. Embora tenham estreado na televisão no programa *O pequeno Mundo de Ronnie Von*, a grande aparição ao público ocorrerá em 1967 no III Festival de Música Popular Brasileira, acompanhando Gilberto Gil em *Domingo no Parque*. E sobre essa aproximação com os Mutantes, Gil dirá:

[...] Os Mutantes, foram, antes de tudo, um conjunto de iê-iê-iê e de rock, depois de bossa, e finalmente trabalharam com o Ronnie Von. Eles demonstraram uma sensibilidade enorme para o que eu queria. E representaram muito, para nós, no sentido de evidenciar essa necessidade de liberdade de que venho falando. [...] Serginho, o guitarrista, nunca se preocupa em pensar: será que isso que estou fazendo vai ser considerado respeitável pelos músicos brasileiros, pelas pessoas que me cercam? Eu ainda era de certa forma perseguido por esses fantasmas. Serginho tocava indiferentemente Bach, Beethoven, ie-iês e rocks de Elvis Presley, para ele era a mesma coisa. Então, a seqüência de trabalhos com eles me ajudou muito a me livrar dessas coisas todas. [...] Nesse caso, a experiência foi muito mais positiva pra mim do que pra eles (GIL APUD CAMPOS, 1968:185).

Como demonstra a fala de Gil, os Mutantes entram na cena musical brasileira expressando, acima de tudo, liberdade. Liberdade, num tempo em que os vários gêneros

e movimentos musicais da época caracterizavam-se a partir de um processo contraditório e de muita tensão, no qual a idéia de impasse estético-ideológico, articulada à reestruturação da Indústria Cultural² brasileira, esteve conduzindo o debate intelectual em torno da música³. Portanto, a produção musical dos anos 60 apresenta um alto valor simbólico, porém, vinculada às questões mercadológicas.

Pela sua grande popularidade, a música se torna um meio ideológico de possível mobilização das massas. Contudo, não devemos esquecer que esse período de efervescência cultural ocorrido após a implantação da ditadura, especificamente entre 1964 a 1972, época também conhecida como a “era dos Festivais”, desenvolveu-se ao lado das ações governamentais do regime militar dirigidas especificamente à esfera cultural. Embora os militares tenham, por uma via autoritária, levado a cabo o desenvolvimento capitalista no Brasil, eles seguiram uma via de *modernização conservadora*, já que toda a infra-estrutura para a implementação e/ou desenvolvimento da Indústria Cultural no país tinha como objetivo primeiro a Segurança Nacional⁴. Especialmente no desenvolvimento à cultura isso é evidente, uma vez que a implantação e a consolidação da indústria fonográfica e da televisão ocorrem neste contexto.

Além disso, a música encontrava-se em 1966 num grande impasse após o sucesso comercial e de público provocado pela inserção da Jovem Guarda no cenário musical. Portanto, discutiam-se os caminhos a serem seguidos pela música popular brasileira. E grande parte desse debate era conduzido pela ideologia nacional-popular, vinculado aos interesses de marketing da TV Record. Desse modo, o enfrentamento ocorrido entre o iê-iê-iê com os emepistas trazia junto ao forte discurso ideológico de negação ao rock e às guitarras elétricas uma clara concorrência de mercado, que era exaltada ainda mais pela emissora. O que se colocava era a preocupação em inovar a música popular e atrair um maior número de consumidores, sobretudo, os mais jovens. E como esse processo de renovação da MPB andava lado a lado com o processo de consolidação da Indústria Cultural, os festivais, principalmente os de 1966 a 1968, podem ser vistos como uma espécie de campos de testes para as gravadoras lançarem novos nomes.

E nessa conjuntura, a Philips produziu em 1967 uma série de três Lps com as 36 canções concorrentes do festival da Record, e ao terminarem a gravação de “Domingo no Parque” os Mutantes são convidados a gravarem o seu primeiro disco solo. Como descreve Calado (1995:102), o produtor Manoel Barenbein viu nos Mutantes a possibilidade de fazerem um rock diferente daquele que era produzido no Brasil, além

de acreditar que a partir deles a música jovem ficaria mais próxima de uma “configuração de vanguarda”. Como já foi dito, desde 1966 discutia-se no país uma música que pudesse atrair aos jovens e que tivesse qualidade. Essa série de debates promovida pela revista *Civilização Brasileira* atraiu vários músicos, jornalistas e pessoas envolvidas no assunto. Nesse quadro, portanto, o produtor da Philips vislumbrou nos Mutantes essa possibilidade de criação e inovação.

A Philips era a gravadora que detinha o grande *cast* da MPB na época e contratava desde os artistas mais comerciais até os mais “vanguardistas”. Isso se explica porque antes da consolidação plena da indústria fonográfica nos anos 70, as gravadoras não estavam totalmente racionalizadas em suas escolhas e apostavam no que elas achavam que daria certo, uma vez que o mercado ainda não estava plenamente segmentado. As palavras do produtor Manoel Barenbein são reveladoras dessa aposta, assim como do caráter ainda “amador” das gravadoras: “Os Mutantes entraram no estúdio para gravar o LP deles [...]. *Panis et Circenses*, depois de pronta, foi incluída às pressas no LP *Tropicália*, antes que saísse o primeiro LP dos Mutantes, no início de 1968” (Barenbein,1987:68). Esse primeiro LP não vendeu mais do que dez mil cópias, no entanto, os Mutantes poderiam vender a longo prazo, pois apresentavam elementos em sua música que o produtor considerava “comerciais”: bom humor e descontração. Ou seja, mesmo que o primeiro LP não tenha chegado a altos índices de vendas ainda havia a esperança da gravadora em investir naquele produto novo. Além do mais, Barenbein diz que gostaria de introduzir na música popular brasileira um aspecto mais “universal”. Então, esse desejo esteve somado às mudanças que a estética tropicalista possibilitou, aliada à *performance* dos Mutantes. Assim, o produtor recorreu ao presidente da Philips para demonstrar que um novo segmento estava surgindo na música popular brasileira a partir dos Mutantes e por isso a gravadora deveria se adiantar em contratá-los para gravar o primeiro álbum, já que considerava o grupo como um “produto” que iria “funcionar”; de acordo com ele os garotos teriam “futuro” (Calado,1995:102). Então, será a partir dessa aposta que os Mutantes entram em cena.

Por outro lado, no que se refere ao rock anglo-americano também estavam ocorrendo mudanças fundamentais. Os Beatles, a partir da gravação do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band* (1967) superaram as dicotomias existentes na música entre oriente e ocidente, entre o erudito e popular, utilizando elementos provenientes da vanguarda erudita: como a técnica de colagem do som e a utilização de elementos da música concreta. Portanto, esse álbum constitui-se em uma colagem na qual cada

canção exprime, seja na sua forma ou no conteúdo, preocupações artísticas e sociais da época. Assim, ao explorarem a criatividade e levarem o experimentalismo a níveis antes nunca sonhados no campo da canção popular os Beatles contribuíram para o amadurecimento do rock, trazendo a esse gênero musical algumas complexidades harmônica, rítmica e, principalmente timbrística⁵.

Além disso, *Sgt. Pepper's* seria uma “síntese das possibilidades criativas da relação entre tecnologia e arte” (Fenerick *et.all*, 2007:4), ou seja, sem as condições tecnológicas para a gravação desse álbum, seriam impossíveis as muitas inovações presentes. E sob o viés da indústria fonográfica, com a adoção do LP o *trabalho de autor* passa a ter outra relação com o de *obra*, isto é, temos a passagem e a consolidação do compositor/intérprete, onde todos os compositores podem se tornar os intérpretes de suas canções. E segundo Fenerick (2007:5), isso rompe com a estratégia anterior mantida pela indústria fonográfica de divulgar e promover apenas os *singles*, onde uma ou duas músicas se tornavam sucesso. Essa possibilidade aberta a partir dos Beatles transformou o significado do rock e da canção popular: “a possibilidade de o Rock’n’Roll transformar-se em algo que fosse além de um mero produto a ser vendido para um público jovem estava aberta” (Fenerick; Marquioni, 2007: 6).

Não é novidade considerar que o rock produzido pelos Mutantes, pelo menos até a gravação do LP *Jardim Elétrico* (1971) teve como linha condutora as inovações trazidas pelos Beatles pós *Sgt. Pepper's*. Segundo Arnaldo Baptista, o sentido rítmico do grupo paulista veio do grupo de Liverpool. De acordo com o maestro Rogério Duprat: “Os Mutantes foram a coisa mais importante do tropicalismo, e ninguém conseguiu deixar isso claro [...]. Eles é que estavam com a vertente que vinha né (sic), que vinha de Beatles, daquele rock nascente, de um rock pós rock and roll, erudito”⁶.

Ao contrário do rock and roll pastichizado produzido pela Jovem Guarda, os Mutantes deslocaram o lugar social do rock, trazendo ao gênero um novo status a partir da sua ligação com a MPB (através do tropicalismo). Pois, é fato que se não houvesse o vínculo anterior com Gilberto Gil essa “abertura” estaria comprometida num tempo em que tocar guitarra era sinônimo de alienação. Numa entrevista concedida ao jornalista Randall Juliano em 1967 ainda no teatro Paramount, Arnaldo Baptista respondia o motivo pelo qual o grupo até o presente momento não tinha tocado música brasileira. Dirá o Mutante: “Ah, não tinha oportunidade. Você já imaginou a gente entrando sem o Gilberto Gil num dia de Bossa Nova aí com a Elis, não dava certo”⁷. Além desse status que o músico Gilberto Gil já vinha conquistando dentro da MPB, é evidente também

que não interessava aos Mutantes grande parte das músicas que eram produzidas no país.

Dentro dessa tensão instituída no campo da música popular, o grupo queria “produzir uma música, acima de tudo, bela e alegre” (ARNALDO apud CALADO, 1995:124). E embora tenham recebido vaias e *ovadas* do público, eles reagiam provocando os mais “conservadores” da MPB. Sérgio Dias (1987:68) dirá: “Tirávamos um sarro da MPB, tínhamos raiva deles porque eles nos atacavam, e então gravávamos versões engraçadas de clássicos da MPB. [...] Eu andava na rua com minha guitarra *sem* estojo, para que as pessoas vissem que era uma guitarra [...]”. A relação que se estabelecia entre os Mutantes com a MPB era de deboche, eles faziam uma paródia crítica daquele cenário. A canção “Chão de Estrelas” de Orlando Silva seria um exemplo. Além dessa, em “Dom Quixote”, o conjunto faz uma alusão ao grande nome da canção engajada do período, Geraldo Vandré. No entanto, vale notar que nessa época, a guitarra apresentava-se na Europa e nos Estados Unidos como símbolo de rebeldia e contestação política dos jovens: o movimento contracultural. Esse movimento teve seu auge no ano de 1968, no qual os jovens faziam a crítica aos rumos da sociedade capitalista, contestando o *status quo* vigente.

Também em meados da década de 60 ocorre o fortalecimento de um movimento conhecido como pop arte (que teve seu início nos anos 50 primeiramente na Inglaterra e depois nos EUA), no qual devemos entender o pop a partir da síntese dos elementos de alta cultura com os elementos da cultura popular e de vanguarda. Nesse sentido, o pop não seria algo contrário ao culto e sinônimo de massificação, porém, uma forma híbrida de cultura, “de recíproca infiltração de estilos antes distintos, de dialética entre opostos” (Fenerick; Marquioni, 2007: 4). Mas o que é significativo para entendermos a relação que se estabeleceu entre os Mutantes com alguns elementos da arte pop é que esse tipo de arte teve grande incursão em várias capas de discos de meados da década de 60. A famosa capa do *Sgt Pepper's* mesmo foi produzida pelo artista inglês Peter Blake e o grupo Fool.

Analisando a trajetória do grupo, podemos dizer que a atuação dos Mutantes esteve bastante adequada a essas mudanças que ocorriam no cenário internacional. Num tempo de abertura da indústria fonográfica, o trio do bairro da Pompéia de São Paulo, a partir da ligação com os tropicalistas, tiveram a possibilidade de modificar alguns “requisitos” impostos pela música popular brasileira sob vários aspectos. Sobre isso Arnaldo dirá: “exploramos um sentido da música que ninguém entendia naquela época

né (sic), nesse sentido a gente desbravou, descobrimos algumas áreas novas. Isso foi bom pra música popular”⁸.

A atuação dos Mutantes no palco, seja em shows ou mesmo nos festivais era totalmente performática, ou seja, não eram só as músicas que falavam por sí, a questão visual foi central na composição do grupo. Apareciam sempre caracterizados, fantasiados, o que trazia um certo ar circense. Desde a primeira aparição ao grande público isso foi notório: deixaram de lado os terninhos e vestidos comportados usados pela MPB, para abusarem das fantasias, dando às apresentações um aspecto de verdadeiros *happenings*. Quem se responsabilizava pela aparência cênica do grupo era a Rita Lee. Desse modo, os Mutantes apareciam vestidos de anjos, roupas de plástico, bruxos, caipira, a Rita se vestiu de noiva em certa ocasião etc. Aliás, essa roupa de noiva, de certo modo indica a liberdade sexual assumida pelo grupo, aspecto bastante reivindicado pelos jovens da época. Essa liberdade também se encontra presente na contracapa do terceiro LP, *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado* (1970), no qual o trio aparece fotografado na cama dos pais de Arnaldo e Sérgio, tendo Rita entre seus dois companheiros, numa brincalhona afronta à moral da sociedade do período. Não deveria ser nada agradável a essa sociedade conservadora e moralista e, ainda por cima, sob a égide de uma ditadura militar, uma jovem ser fotografada na cama ao lado de dois rapazes. O casamento entre Rita e Arnaldo, que logo depois têm a certidão rasgada publicamente no conservador programa de televisão da Hebe Camargo, coloca-se como outro exemplo da relação do grupo com a contracultura. Esse movimento pode ser tomado como baliza à criação sonora visual dos Mutantes. Além do mais, utilizavam muita roupa colorida, expresando o movimento hippie - um dos braços da contracultura - que estava em seu auge: calças e camisas xadrez, cartolas, chapéus, óculos à lá Janis Joplin, faixas na cabeça e os cabelos primeiro de franjinha como os Beatles do início da carreira e depois compridos, compunham o visual psicodélico assumidos pelos Mutantes, e diferente de qualquer gênero ou movimento musical da época. Mesmo a Jovem Guarda, que também apresentou uma mudança comportamental, tinha um estilo totalmente diferente ao dos Mutantes.

A Letra da música “Rita Lee” presente no segundo LP *Mutantes* (1969) também indica um outro aspecto da contracultura dos anos 60, tão importante quanto a liberação sexual (e a ela atrelada): a libertação feminina. Um trecho da música diz o seguinte: “Rita Lee foi passear, 20 anos namorar talvez [...] Rita Lee foi passear, Rita Lee vai encontrar o amor”. Essa música indica simultaneamente o caráter *drop out* da juventude

da época, a luta das mulheres por igualdade, (o movimento feminista), além de expressar a liberdade para amar. O que a juventude buscava era apenas ser feliz (ainda que essa felicidade não deva ser entendida nos moldes hedonistas das décadas seguintes). Os últimos versos desta canção são: “corpo, amor pra amar, ela já é feliz, ela encontrou seu par”, e se encaixam perfeitamente à palavra de ordem do movimento hippie “Paz e amor”, além de sintetizar um importante aspecto da contracultura e da rebeldia juvenil dos anos 60.

As capas dos álbuns dos Mutantes também demonstram características importantes à proposta musical do grupo. Conforme dito anteriormente, a mudança na concepção do LP introduzida com os Beatles foi fundamental para modificar a relação do autor com a sua obra, onde o disco, dentre outras coisas, passa a ter um status de obra de arte, uma vez que não está sendo vendida somente a música, mas sim o autor da obra. Além disso, a capa se torna uma espécie de *embalagem artística* do produto musical. Nessa direção, a maioria das capas dos LPs dos Mutantes também podem ser analisadas nesse viés, ou seja, havia todo um cuidado em demonstrar não apenas as músicas mas tudo o que estava relacionado a ela e, desse modo, entravam as roupas utilizadas bem como a capa dos discos. Tendo como exemplo os cinco primeiros Lps, podemos perceber já no primeiro álbum a estética visual diferenciada assumida pelo grupo, onde a crítica que se faz é à tradicional família burguesa. A música de abertura do LP, inclusive, se remete a isso: “Panis et Circenses”, que como descreveu o produtor Manoel Barenbein foi incluída às pressas no LP *Tropicália*. Sérgio, como se estivesse pairando no ar, veste uma longa capa preta com gravatas de bolinha, o que acaba dando um tom irônico e cômico à foto. Já o terceiro LP, foi inspirado no poema épico de Dante Alighieri, *A Divina Comédia*. A capa tem um tom meio sinistro, obscuro, e os três numa atitude sarcástica realizam uma paródia à instituição da Igreja, ao debocharem do mistério da ressurreição, onde Arnaldo aparece saindo de uma tumba enquanto Sérgio e Rita observam, representando o papel de anjos (ou seriam demônios?). A constituição sonora do LP também parece aludir ao inferno, ao purgatório e ao paraíso. Esses “lugares” estariam simbolizados pelas canções “Ave Lúcifer” e “Haleluia”, expressando respectivamente o inferno e o céu, enquanto o purgatório seriam as canções intermediárias entre essas duas.

É interessante observar também o caráter muitas vezes artesanal e coletivo na produção dos Mutantes. De acordo com Cláudio Baptista, irmão mais velho de Sérgio e Arnaldo, e responsável pela construção dos instrumentos para os músicos, a tumba foi

montada por ele e “foi todinha feita de isopor, com ventiladores espalhando a fumaça do gelo seco”, e prosegue:

Mas legal mesmo foi a foto que fizemos para a contracapa do segundo LP, onde os três aparecem maquiados de alienígenas, e Rita, com seis dedos. No meio da sessão de fotos, eles saíram para dar um passeio pela rua Augusta, exatamente do jeito em que aparecem nas fotos. (Cláudio, 1987:69).

Os Mutantes caminharam entre a produção tecnológica e a artesanal. Na verdade o recurso tecnológico utilizado era feito artesanalmente, pois, produzido na oficina de Cláudio, nos fundos da casa deles na Pompéia. Inicialmente copiando guitarras das marcas Fender e Gibson, Cláudio César passou a criar os seus próprios modelos. Sua “primeira invenção” foi um baixo elétrico construído para o cantor e compositor Erasmo Carlos. Desse modo, os Mutantes tinham bem próximo a eles toda a tecnologia necessária para desenvolver as suas músicas, explorando os ruídos das distorções e das improvisações, além de criarem “instrumentos” para modificar e enriquecer os arranjos das músicas. Desse modo, eles utilizaram a bomba de Flit (inseticida) para substituir o chimbau da bateria, além dos muitos recursos de estúdio que deu ao primeiro LP um caráter inusitadamente experimental. Segundo Carlos Calado (1995:115):

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

As gravações, assim como as apresentações dos Mutantes constituíam-se em verdadeiros *happenings*, tinham grande dose de espontaneidade, o que deixava o maestro Rogério Duprat bastante animado com a criatividade e a irreverência do trio. Aliás, a fusão do popular com o erudito, além das referências advindas da própria formação do grupo, consolidou-se a partir do contato deles com o maestro. Na verdade, quem indicou o trabalho dos Mutantes para Gilberto Gil foi Rogério Duprat. Pois segundo a bibliografia o maestro estava cansado do “sempre-igual” que permeava a música erudita e decidiu explorar o campo da música popular. Nas palavras de Duprat (1967:p.69) “A música não existe mais. Entretanto sinto que é necessário criar algo novo ou melhor, sei que alguma coisa nova se cria e a partir daí o resto não me interessa. Já não me interessa o Municipal, nem a destruição do Municipal” .

Desse modo, ele encontra no trabalho dos futuros tropicalistas assim como nos Mutantes - os quais também estavam buscando “coisas novas”- uma grande porta de entrada para realizar os seus trabalhos. O maestro, junto com Júlio Medaglia e Damiano

Cozzela, trazia para o campo da música popular a referência da música erudita de vanguarda. Duprat, no Festival Internacional da Canção regeu os músicos usando calça mostarda, camisa roxa e paletó camurça, demonstrando que além de cansado da música erudita, o maestro estava também interessado em provocar e inovar o tenso ambiente da música popular. Em 1968 saí o LP *A Banda Tropicalista do Duprat* no qual os Mutantes interpretam várias canções. Dessas, gostaríamos de destacar “The rain, the park and other things”, onde há uma clara alusão aos Beatles tanto nos arranjos vocais como na introdução de elementos de música concreta (como som de trovão, ruídos, buzina e água), presentes na canção. Grosso modo, o álbum todo apresenta esses elementos misturados às sonoridades “brasileiras”: como música caipira e bossa nova; há também uma referência às músicas latinas.

É fato que os Mutantes se utilizaram fartamente de vários experimentalismos em suas canções, pelo menos até 1972. A referência dos Beatles, a ideologia contacultural que movimentava a juventude em todo mundo, bem como a influência da pop arte inglesa, foram aspectos centrais à configuração do trio. Dito isso, a pergunta que se faz seria: como entender essa assimilação, num tempo em que o país vivia num período de ditadura militar e que grande parte da produção musical estava vinculada a um tipo específico de engajamento político? Consideramos que a presença dos Mutantes nesse cenário coloca-se como uma fase de transição à cultura e/ou a ideologia que se consolida nos anos 70, ou seja: a geração do “desbunde”. Contudo, ao contrário dessa geração, ainda havia em meados dos anos 60 condições necessárias a eles para criarem obras que possuíam um alto valor social, embora ligadas à indústria cultural. Pois a indústria do disco no Brasil (assim como no resto do mundo) passava por um período de reorganização, em muito devido (mas não somente) ao aparecimento de um novo suporte de vendas para o produto música, o LP de 33 e 1/3 RPM. Esse aspecto contraditório, de um período de transição, inclusive pode ser percebido em um outro aspecto: foi justamente a reorganização da indústria do disco nos anos 60 assim como da televisão que permitiu aos Mutantes, na esteira do tropicalismo, realizar grande parte das suas experimentações sonoras.

Como demonstra Fenerick, “no referente à música popular pode-se dizer que a década de 1970 teve seu início, no Brasil, em 1968, mais precisamente após a promulgação do AI-5” (Fenerick, 2004:3); a partir disso, ocorre um corte tanto na produção como no consumo das músicas, uma vez que os “grandes nomes” da MPB são exilados. Desse modo, entendemos que até 1968 ainda era possível experimentar

diversas sonoridades e atingir um certo público no país (lembramos que os Mutantes até essa época se apresentavam rotineiramente na TV); após isso, ocorre uma crise dos festivais vinculado a esse processo de reestruturação do cenário musical com a consolidação da indústria fonográfica, que não está mais aberta às experimentações sonoras.

No pós-68, percebemos com mais nitidez a segmentação de mercado promovida pela indústria fonográfica, que busca atingir públicos específicos, fechando-se cada vez mais ao experimentalismo. Paralelo a isso, temos que a MPB nos anos 70 se consolida enquanto uma verdadeira “instituição” sócio-cultural, tal como postula o historiador Marcos Napolitano. Na conjuntura internacional, os Beatles terminam oficialmente em 1970; o mundo vive o fim do movimento da contracultura, indicando que o “sonho” hippie acabou. Por outro lado, assistimos à grande “racionalização” das formas de consumo, produção e difusão. Nesse sentido, não interessa à indústria fonográfica investir em criatividade e apostar em “coisas novas”. No Brasil, os artistas que na década de 70 mantiveram uma postura ligada ao experimentalismo foram cunhados de “malditos”, casos de Walter Franco, Sérgio Sampaio, Tom Zé, Jorge Mautner etc. E dentro desse panorama, os Mutantes enveredam para uma outra vertente do rock: para o chamado Rock progressivo, de grupos como o Yes, EL&P, Genesis, desligando-se do tropicalismo. O experimentalismo aliado às vanguardas eruditas antes fortemente expresso não só na música como na imagem do grupo deixam de ser o foco. Se antes o deboche e o bom humor caminhavam com *qualidade* musical, parece que nos anos 70 o que importava era trabalhar com “seriedade”. Sob a nova postura dos Mutantes, Sérgio Dias (s/d:17) diz:

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

Embora a memória social que ficou sobre os Mutantes é a de que eles são a “melhor banda de rock” do país, a citação de Sérgio contraria esse mito que se configurou sobre o trio, ao dizer que o grupo não fazia rock mas tocava “a música dos Mutantes”. Se por um lado essa afirmação é reveladora da tentativa de Sérgio em dizer que a partir da mudança sonora na configuração dos Mutantes (após a saída da cantora Rita Lee e depois a de Arnaldo Baptista) é que eles começaram a fazer rock and roll, por outro, apresenta um dado analítico interessante. Ou seja, os Mutantes de meados da

década de 60, mesmo estigmatizados como uma banda de rock, e mal falados pelo grupo mais conservador da MPB por utilizarem guitarras em suas músicas, não tocaram apenas rock, mesmo que essa referência tenha sido essencial. Realmente, como adverte Sérgio Dias, eles tocaram “a música dos Mutantes”, e isso foi possível até a gravação do LP *Jardim Elétrico*, curiosamente anterior à gravação do *Tecnicolor*, álbum gravado na França para divulgar o trabalho dos Mutantes no exterior. Pois segundo Sérgio (2000), eles não queriam gravar para competir com Roberto Carlos, mas com Beatles e Rolling Stones. Desse modo, o *Tecnicolor*, gravado em 1970 mas que não foi lançado, tendo aparecido apenas há 7 anos atrás, seria o cartão postal dos Mutantes para o público estrangeiro. Bastante experimental, o LP parecia não ser mais adequado às regras impostas pela indústria fonográfica. Também num esquema parecido ao utilizado pelos Beatles em *Sgt Pepper's*, o álbum pretende trazer ao ouvinte uma sensação de diálogo entre as canções, terminando com a mesma faixa que inicia o LP: “Panis et Circenses”. Mas as condições colocadas em 1971 não permitiram que a música tivesse tanta “autonomia” de criação como anteriormente. O Maestro Rogério Duprat (1972:67) diz que a “única atitude realmente radical seria suspender toda a atividade ao nível da representação”, ou seja, nada de espetáculos, shows, obras de arte, poesia, discos, enfim, ironica e criticamente o maestro proclama o declínio das expressões artísticas.

Por fim, vale dizer que dentro das referências tomadas pelos Mutantes não podemos pensar em cópia. Pois eles não apenas assimilaram essas referências como as matizaram com elementos da cultura brasileira. Além de uma releitura crítica dos Beatles, os Mutantes de certo modo se constituíram em uma *representação* brasileira de um fenômeno maior que estava ocorrendo mundialmente: o da contracultura. E a respeito dessa alusão que é feita do grupo aos quatro jovens de Liverpool e aos Rolling Stones, Arnaldo ressalta uma peculiaridade: “Eles não tinham mulher no conjunto[...] Que às vezes a gente, um conjunto de meninos ficava aquilo é amplificador, aquilo é contrabaixo. A Rita trazia um lado de roupas, de theremins, instrumento maluco. E era interessante esse lado colorido, circense”⁹. Desse modo, Sérgio está certo quando disse que os Mutantes “tocavam a música dos Mutantes”.

Referências

- ADORNO, Theodor Wiesengrund; HORHKEIMER, Max. 1985. “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”. In: *A dialética do esclarecimento*, ed. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 113-156.
- CALADO, Carlos. 1995. *A divina comédia dos Mutantes*. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- CAMPOS, Augusto de. 1968. **Balanco da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva.
- DIAS, Márcia Tosta. 2000. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo.
- DUPRAT, Rogério. 1972. “Rreknhééknhek!” *Revista Bondinho* 39: 67.
- DUPRAT, Rogério s/d. “O homem que sabe o que é o plã”. *Arte em Revista* 5: 68-70.
- FENERICK, J.A. 2004. “A ditadura, a indústria fonográfica e os independentes de São Paulo nos anos 70/80”. *Métis: História e Cultura. Revista de História da Universidade Caxias do Sul*. v.3, no. 6, jul/dez 2004, Caxias do Sul, RS: Educs, 155-178
- FENERICK, J.A; MARQUIONI, C.E. 2007. *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band: uma colagem de sons e imagens*. (Texto ainda inédito. Os autores gentilmente me cederam o manuscrito antes da publicação)
- FRIEDLANDER, Paul. 2002. *Rock and Roll: uma história social*. Rio de Janeiro: Record.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. 2001. São Paulo: Brasiliense.
- Pappon, Thomas, 1987. “Mutantes: o elo perdido”. *Revista Bizz*, 65-9.
- PEREIRA, Carlos Alberto M. 1986. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense.
- MCCARTHY, David. 2002. *Arte Pop*. São Paulo: Cosac Naify.
- MEDEIROS, Jotabê. 2000. “Piratas chegam primeiro a Technicolor, último inédito e o melhor dos Mutantes”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 7 de março de 2000, Caderno 2.
- NAPOLITANO, Marcos. 2001. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume: Fapesp.
- PAIANO, Enor. 1994. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. 1994. 241f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - ECA, USP, São Paulo.

ZANETTI, Marta. s/d. “Mutantes: minha iluminação espiritual, minha própria vida”.
Revista *O Rock e eu*, 17-8.

¹ Segundo Marcos Napolitano (2001,:13) a MPB deve ser entendida como uma instituição cultural forjada a partir dos debates dos anos 60, tendo ocorrido num nível mais sociológico e ideológico. Portanto, a sigla MPB além de um gênero musical coloca-se como uma “instituição” que se legitima na hierarquia sócio-cultural brasileira, incorporando as diversas tendências como o rock e o jazz.

² Cf. ADORNO, Theodor Wiesengrund; HORHKEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: _____. **A dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 113-156.

³ Cf. NAPOLITANO, M. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume: FAPESP, 2001.

⁴ Para uma análise mais precisa sobre a *modernização conservadora* instituída pelos militares, assim como a relação desse desenvolvimento para a consolidação da indústria cultural. Cf. ORTIZ, R **A Moderna Tradição Brasileira**; DIAS, M.T. **Os Donos da Voz**.

⁵ Cf. FRIEDLANDER, Paul. **Rock and Roll**: uma história social. São Paulo: Record, 2002.

⁶ DUPRAT, Rogério. Entrevista concedida para o programa *Maldito Popular Brasileiro*, exibido pela TV Cultura, 1990.

⁷ Arnaldo Baptista (Curta-Metragem), 1990. Obtida pelo *Programa Maldito Popular Brasileiro* produzido pela TV Cultura.

⁸ Idem.

⁹ BAPTISTA, Arnaldo. Entrevista concedida ao Canal Brasil num documentário sobre Arnaldo Baptista.

Daniela Vieira dos Santos (São Paulo,1982) possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, campus de Araraquara. Atualmente é mestranda em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação dessa mesma faculdade. Tem experiência na área de Sociologia, com ênfase em Sociologia da Cultura, atuando principalmente nos seguintes temas: Walter Benjamin, teoria crítica e música popular brasileira. Desenvolve uma pesquisa, financiada pela FAPESP, intitulada *Não vá se perder por aí: a trajetória dos Mutantes (1967-1976)*. Contato: daniunesp@yahoo.com.br.