



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
RADIALISMO

**A INFLUÊNCIA DOS MUTANTES NA IDENTIDADE
MUSICAL URBANA BRASILEIRA NOS ANOS 60:
UMA NARRATIVA PARALELA AO TROPICALISMO**

MARINA MOREIRA DA SILVA

Rio de Janeiro

2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
RADIALISMO

**A INFLUÊNCIA DOS MUTANTES NA IDENTIDADE
MUSICAL URBANA BRASILEIRA NOS ANOS 60:
UMA NARRATIVA PARALELA AO TROPICALISMO**

Monografia submetida à Banca de Graduação
como requisito para obtenção do diploma de
Comunicação Social – Radialismo.

MARINA MOREIRA DA SILVA

Orientador: Micael Maiolino Herschmann

Rio de Janeiro

2021

FICHA CATALOGRÁFICA

CIP - Catalogação na Publicação

MS586i Moreira da Silva, Marina
A influência dos Mutantes da identidade musical urbana brasileira da década de 60: uma narrativa paralela ao Tropicalismo. / Marina Moreira da Silva. -- Rio de Janeiro, 2021. 37 f.

Orientador: Micael Maiolino Herschmann.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Bacharel em Comunicação Social: Radialismo, 2021.

1. Tropicalismo. 2. Mutantes. 3. Identidade. 4. Música Popular Brasileira. I. Maiolino Herschmann, Micael, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia A influência dos Mutantes da identidade musical urbana brasileira da década de 60: uma narrativa paralela ao Tropicalismo, elaborada por Marina Moreira da Silva.

Grau: 9,0 (nove)

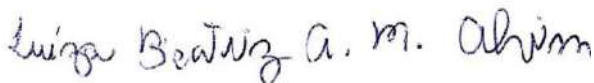
Rio de Janeiro, no dia 23/11/2021

Comissão Examinadora:

Orientador: Prof. Dr. Micael Maiolino Herschmann
Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro
Escola de Comunicação – UFRJ



Prof. Dra. Luiza Beatriz Amorim Melo Alvim
Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro
Escola de Comunicação – UFRJ



Prof. Dr. Marcelo Kischinhevsky
Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro
Escola de Comunicação – UFRJ



Rio de Janeiro

2021

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar aos meus pais, Antônia e Genival, que desde que me lembro lutaram para que eu tivesse educação pública de qualidade e me ensinaram a importância desta. Agradeço também a minha avó, hoje com 96 anos, que chegou no Rio de Janeiro vinda da Paraíba na década de 70 com seus dez filhos sem deixar que nem um deles abandonasse a escola.

Devo grande gratidão também aos meus amigos e amigas que me ouviram, consolaram e animaram quando precisei durante o percurso de escrita deste trabalho. Obrigada por me ouvirem falar maravilhada sobre Rita Lee, Mutantes e Tropicália. Um agradecimento especial para Larissa, Aline e Vitor, meus melhores amigos e companheiros da vida.

Obrigada também Micael Herschmann, meu orientador, que me guiou por esses meses não só academicamente, mas também escutou com carinho minhas inseguranças e me transmitiu confiança que tudo daria certo. À Luíza Alvim, agradeço pelos conselhos, correções, paciência ao escutar minhas preocupações e se reunir comigo em horários adversos.

Por último, mas não menos importante, um agradecimento carinhoso à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foram cinco anos e meio de muito aprendizado acadêmico e pessoal que levarei para a vida toda.

Da Silva, Marina Moreira. **A influência dos Mutantes da identidade musical urbana brasileira nos anos 60: uma narrativa paralela ao Tropicalismo**. Orientador: Micael Maiolino Herschmann. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social – Radialismo). Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2021.

RESUMO

Os Mutantes frequentemente são negligenciados na narrativa Tropicalista, bem como do seu impacto na Música Popular Brasileira e na identidade musical urbana nos anos 60 no Brasil. A banda trouxe inovação tecnológica, comportamental e foram uma mistura única entre a música nacional e influências internacionais que marcaria não só a década de 60, mas o fazer musical brasileiro futuro. Por meio da pesquisa bibliográfica e da análise da última apresentação dos Mutantes em um festival televisivo, o 4º Festival de Música Popular Brasileira da Record, esse trabalho busca entender o que os Mutantes significaram para a identidade musical urbana brasileira dos anos 60.

Palavras-chave: Tropicalismo, Mutantes, Identidade, Música Popular Brasileira.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 HISTÓRIA DO TROPICALISMO	12
2.1 A Tropicália	13
2.2 Contexto Cultural Artístico	17
2.3 Crítica à Tropicália	19
3 MUTANTES E SEU LEGADO PARA A IDENTIDADE NACIONAL	22
3.1 Formação da banda	22
3.2 O diferencial dos Mutantes	24
3.3 O fim do trio	28
4 MÚSICA POPULAR URBANA E O NACIONALISMO DOS ANOS 60	30
4.1 Música nacional urbana brasileira é arena de disputa política nos anos 60	32
4.2 A mutação na identidade musical urbana brasileira	35
4.3 2001, a última apresentação em um festival televisivo	37
5 CONCLUSÃO	41
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	43

1 INTRODUÇÃO

A ideia de escrever sobre os Mutantes e a identidade musical brasileira durante a década de 60, inevitavelmente uma experiência simbiótica à Tropicália, surgiu durante a leitura da autobiografia de Rita Lee (2016) no final de 2020. A vocalista narra de forma muito bem humorada a sua trajetória pessoal, contando versões de fatos famosos sobre os Mutantes e sobre o Tropicalismo. Entre as diversas histórias, ela narra o primeiro contato que tiveram com Gilberto Gil em 1967 na gravação da canção “Bom dia”, composição de Gil que seria interpretada por Nana Caymmi, esposa do músico na época. Os Mutantes, que já tinha feito aparições esporádicas no programa de TV de Ronnie Von, foram chamados a tocar na gravação de “Bom dia” por indicação de Rogério Duprat, considerado Mutante honorário pela colaboração nas composições do trio e apoio a banda. Gilberto Gil, que estava no estúdio naquele dia, se deparou com os jovens Mutantes cheios de instrumentos elétricos, pedais e fios e, impressionado com a novidade que o trio trazia, fez a pergunta que segundo Rita Lee “mudou a humanidade”: convidou-os a tocar “Domingo no Parque” ao vivo no Festival da Record que aconteceria naquele mesmo ano, no qual “Bom dia” também estava inscrito. Rita Lee, familiarizada com a opinião de grande parte da classe artística brasileira, narra a seguinte conversa entre ela e Gil:

- Mas não é festival de música brasileira?
É, mas vocês não são brasileiros?
Mas a gente não sabe tocar música brasileira, a gente só faz rock
Então vamos fazer rock brasileiro,oras

A leitura desse trecho me chamou atenção em especial, por conta da sensação de olhar por uma janela o passado, como uma figura onipresente, um momento que, apesar de simples e sem a pretensão de grandiosidade daqueles envolvidos, é simbólico para os rumos desse aspecto da vida brasileira que é sua música e para o nascimento do rock nacional. Criava-se a semente de uma mudança revolucionária na Música Popular Brasileira que, apesar de já estar em efervecência nas mentes de Caetano e Gil e já ter sido desafiada por outros músicos como Jorge Ben e até mesmo a Jovem Guarda com seu tom mais comercial, via-se em uma inovadora mirada: um rock brasileiro que misturava nacional com internacional, qualidade musical e técnica, instrumentos únicos criados por Claudio César, irmão mais velho dos Baptistas (CALADO, 1995), humor e irreverência, temáticas modernas e cômicas. Uma combinação revolucionária para o recém nascido rock nacional.

O caminho feito pelos Mutantes para que chegassem a esse ponto na participação de uma revolução musical no Brasil passou por diversos fatores dentre eles contexto político, social, tecnológico e atitudes disruptivas de outros músicos e movimentos artísticos contemporâneo a trajetória da banda. Mergulhar nesses fatores é entender um pouco mais sobre o que vivemos hoje em termos de música popular urbana, além de permitir também conhecer o contexto político e social da época através da perspectiva musical, pois conforme afirma Heloisa Buarque de Hollanda em seu livro *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970*, a função política de uma obra se conhece especialmente através da técnica que a produz (HOLLANDA, 2004), em concordância com o que diz Gilberto Vasconcellos quando observa que o significado político de uma canção nunca é exterior a sua configuração estética (VASCONCELLOS, 1977).

Esse trabalho fará uso da pesquisa bibliográfica para mergulhar neste aspecto da história brasileira que, dentre as diversas facetas da brasilidade, colabora para a valorização da multiplicidade que existe nesse país de dimensões continentais. De certa forma, esse desejo de pesquisa representa a vontade de entender qual o significado dos Mutantes para a identidade brasileira, especialmente no que diz respeito à música urbana. O trabalho também busca entender um tipo de nacionalismo que está por trás da reação negativa que a banda e a Tropicália receberam no momento inicial de seu surgimento.

A história enquanto campo de estudo importantíssimo para legitimação e compreensão de ideias, grupos e problemas estruturais, pode ser utilizada não somente na política e disputas ideológicas, mas também para recuperar elementos de uma paisagem mais ampla, como por exemplo a experiência Tropicalista em oposição ao padrão estético nacionalista de esquerda e à ditadura militar no Brasil. Nesse caso, a história torna-se ferramenta para entender o impacto musical dos Mutantes no contexto do final dos anos 60 no Brasil, uma experiência que inevitavelmente atravessa e é atravessada por questões políticas e sociais.

Expressões de profundas divisões ideológicas no corpo social e político de uma nação, aqueles que saem vencedores desses processos fazem um grande esforço para reescrever a história, justificar os fatos no plano ético, controlar o passado e impor-se na memória dos contemporâneos. Os regimes que emergem desses eventos precisam da história para se justificar. Se revolucionários, precisam explicar a ruptura e buscar no passado as raízes da nova sociedade que pretendem construir. Se conservadores, eles precisam justificar a ruptura como forma de manter os valores dominantes, as hierarquias e as instituições vigentes na sociedade, regenerando-as e afastando o que julgam ser ameaças à ordem tradicional. (NAPOLITANO, 2014, p. 321)

Além da pesquisa bibliográfica, apresentarei uma breve análise da última apresentação dos Mutantes em um festival televisivo em 1968 que corrobora para ilustrar a mudança de

postura do público brasileiro frente ao que era introduzido pelo trio e pelos movimentos artísticos que recuperavam as vanguardas como a Música Nova, o Concretismo, o Cinema Novo e claro, a Tropicália. Em um curto espaço de tempo, o grupo passou de vaias e reações agressivas na apresentação de *É Proibido Proibir* que acompanhavam Caetano Veloso no Festival Internacional da Canção em 1968, para reações amigáveis da plateia e do júri no IV Festival da Música Popular brasileira quando apresentaram a canção *2001*, colaboração de Rita Lee e Tom Zé.

Para entender melhor o significado dos Mutantes para a música urbana brasileira, o trabalho contextualizará no primeiro capítulo o que foi o Tropicalismo, um movimento musical que implicava “revisão do nacionalismo e da idealização populista da pureza popular, em favor de uma ideia de cultura brasileira moderna, capaz de elaborar criticamente a diversidade das informações - inclusive as de origem internacional – atualizadas pela nova dinâmica de dependência” (HOLLANDA, 1986, p.52). Esse é um capítulo relevante, pois com frequência a participação dos Mutantes é negligenciada dentro do movimento, textos acadêmicos e até mesmo no livro de Caetano Veloso, *Verdade Tropical*, que dá pouco destaque à colaboração do trio, mesmo que elaborar criticamente a diversidade das informações tenha sido essencialmente o ponto forte dos Mutantes.

É importante que o primeiro capítulo apresente a Tropicália, pois é um movimento famoso e de rostos conhecidos no Brasil, uma ponte perfeita para introduzir mais profundamente os Mutantes, suas características, o que os formaram e que tipo de conceitos eles desafiaram na década de 60. O segundo capítulo tratará especificamente dos Mutantes e seu impacto sobre o conceito de identidade nacional na época, em meio à ditadura e uma sisudez da produção musical engajada. Por meio de entrevistas cômicas, fantasias, temas modernos como liberdade sexual e drogas, inovações tecnológicas captaneadas pelo irmão Baptista mais velho, Cláudio César, e arranjos musicais de Rogério Duprat, os Mutantes tinham os elementos perfeitos para liderar um rock nacional nunca visto. Segundo Carlos Calado foi o que o produtor Manoel Bereinbein viu no trio quando dirigiu as sessões de “Bom dia”:

Ao contrário do iê iê iê, o rock primário e ingênuo que se ouvia nas rádios e televisões, Barenbein vislumbrou nos Mutantes não só qualidade musical, mas também a possibilidade da música jovem brasileira se aproximar mais de uma configuração de vanguarda. (CALADO, 1995, p. 102)

Por fim, o último capítulo buscará entender o que afinal é a identidade nacional e o nacionalismo citado nos capítulos anteriores. Discorrer sobre esse conceito é relevante para dar perspectiva sobre o que os Mutantes estavam desafiando: seria apenas uma afronta a um grupo específico de pessoas, um governo, uma mentalidade limitada a uma época ou a experiência

diz respeito a algo maior? O capítulo fala sobre a identidade nacional e o nacionalismo como uma ferramenta política (MACHRY, 2017) e como essa lógica se relaciona com a produção artística de um país, especialmente em meio a uma ditadura. É uma discussão importante para entender o porquê da importância disruptiva da atitude rockeira dos Mutantes no sentido de ampliar a ideia de cultura nacional brasileira. A última apresentação dos Mutantes em um festival de música televisionado será analisada brevemente no capítulo como um momento simbólico do alargamento da ideia de música brasileira e conseqüentemente, da noção do que é, dentro do contexto brasileiro, ser nacional.

O argumento que estarei considerando aqui é que, na verdade, as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação. [...] Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentido – um sistema de representação cultural. (HALL, 2006, p.48)

A identidade nacional então, enquanto conceito construído pelo nacionalismo, pode tornar-se frágil se exposta aos desafios certos. A pergunta de pesquisa que aqui se faz é de que forma os Mutantes, embuídos em um contexto político ditatorial, meio artístico influenciado pela estética nacionalista de esquerda e impulsionados pela organização intelectual Tropicalista, impactaram a identidade musical urbana brasileira e conseqüentemente, enquanto aspecto da identidade brasileira, impactaram a identidade nacional.

2 HISTÓRIA DO TROPICALISMO

Em março de 1964 o Brasil sofreu um golpe militar – assim como em outros países da América Latina como a Bolívia, Argentina, Chile e Uruguai – que fazia parte de uma paisagem política internacional mais ampla denominada Guerra Fria, uma disputa de poder entre dois sistemas políticos. O Brasil encontrava-se aliado aos Estados Unidos, com o intuito de garantir a manutenção desse sistema capitalista, ameaçado pelas ideias comunistas e nos fazendo atores coadjuvantes da Guerra Fria.

O quadro geral da Guerra Fria, obviamente, deu sentido e incrementou os conflitos internos da sociedade brasileira, alimentando velhas posições conservadoras com novas bandeiras do anticomunismo. Desde 1947, boa parte das elites militares e civis no Brasil estava alinhada ao mundo “cristão e ocidental” liderado pelos Estados Unidos contra a suposta “expansão soviética”. A partir da Revolução Cubana, em 1959, a América Latina era um dos territórios privilegiados da Guerra Fria e por isso importante região de influência. (NAPOLITANO, 2014, p.10)

Esse era o contexto em que se davam os embates da música popular brasileira na década de 60, uma disputa ideológica em todos os aspectos da vida cotidiana, muito marcada pelo golpe militar de 1964. O golpe, hoje sabidamente apoiado pelos Estados Unidos, era justificado pela guerra ao comunismo que se travava ao redor do mundo e o governo militar deveria conduzir o Brasil às supostas maravilhas do liberalismo econômico.

Desse modo, a arte, que é e sempre foi um meio de ruptura, crítica, reflexão sobre o mundo, ganhou funções de resistência política, como não poderia deixar de fazer. No Brasil, o Movimento de Cultura Popular do Recife e os Centros Populares de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) difundiam um padrão artístico nacionalista engajado que permeava toda a produção artística convencional e, apesar da repressão e censura, o meio artístico, que se sentia responsável por alcançar a mente da população e resistir, tornou-se hegemonicamente de esquerda. O ponto de contato com as pessoas eram os festivais e a cobertura da imprensa, o que tornava frágil e distante esse diálogo, já que muitas vezes as formas de penetrar os lares brasileiros eram na verdade questões comerciais de mercado negligenciada pelos artistas. A música popular funcionava como arena de decisões importantes para a cultura brasileira e para a própria soberania nacional (VELOSO, 1997).

Em paralelo ao padrão artístico nacionalista de esquerda, surgiam grupos de artistas, críticos e intelectuais que acreditavam no resgate das vanguardas da década de 20, a fim de liberar a arte de ser somente um instrumento para uma mensagem política, retomando sua

função provocadora que estava sendo negligenciada pelo ideário nacionalista populista. No universo da música popular brasileira, o Tropicalismo abriu caminho para artistas que queriam ir além desse padrão.

Configurava-se, portanto, toda uma área de afinidades no campo da produção cultural, envolvendo uma geração sensibilizada pelo desejo de fazer da arte não mais instrumento repetitivo e previsível de uma veiculação política direta, mas um espaço aberto à invenção, à provocação, à procura de novas possibilidades expressivas, culturais, existenciais. O redimensionamento da relação com o público, a crítica à militância conscientizadora, a valorização das realidades “menores” ligadas à experiência cotidiana e a recusa do ideário nacional-populista em favor de uma brasilidade renovada (HOLLANDA; GONÇALVES, 1986, p. 65)

Na raiz do Tropicalismo, segundo Caetano, existia a vontade de colocar em evidência a ideia do Brasil complexo, heterogêneo e absurdo, se fazendo necessário destruir a imagem do Brasil criado até então, o Brasil carioca, do carnaval, o Brasil dos nacionalistas. Era uma forma de revolta contra a ditadura militar e também uma forma de autocrítica, afinal, a ditadura era necessariamente um sintoma de que algo estava errado em diferentes instâncias da sociedade brasileira, inclusive naqueles que não conseguiram impedir que o país chegasse no contexto do golpe de 64. A Tropicália foi então, um movimento que trouxe mudança de perspectiva.

O fato de que os acontecimentos de março tenham surpreendido expressivos setores da intelectualidade e experimentado por parte das bases sociais que sustentavam o governo João Goulart uma frágil capacidade de resistência, constitui uma sintoma importante para a avaliação de certos aspectos da vida política e cultural brasileira nos últimos anos. (HOLLANDA; GONÇALVES, 1986, p. 14)

2.1 A Tropicália

O nervo central do tropicalismo era a necessidade de nem sucumbir ao deslumbramento da cultura americana, mas também não rechaçá-la, nem apegar-se cegamente à brasilidade superficial. Dentro do movimento admitia-se um Brasil plural, complexo, profundo e de tamanho continental, que aprofundasse a representação dos contrastes da vida nacional, uma vez que o arcaico e o moderno conviviam - e convivem até hoje - cotidianamente, nas palavras de Caetano uma representação do Brasil “numa mirada em que ele surgisse a um tempo super Rio internacional paulistizado, pré bahia arcaica e pós Brasília futurista” (VELOSO, 1997, p. 51).

O surgimento do movimento é uma confluência de obras e experiências distintas que impactaram Gilberto Gil e Caetano Veloso, organizadores da Tropicália, de tal modo que os levaram a refletir sobre o fazer da música popular brasileira.

Caetano Veloso define o Tropicalismo ou a Tropicália, termo preferido do músico e intelectual, como um movimento que buscava ser a imagem da superação do conflito entre a relação do projeto de cultura popular e de massa estadunidense e a rendição brasileira aos interesses de grupos dominantes sejam estes internos ao país ou nas relações internacionais. A Tropicália também foi uma tentativa de dar conta da emergência da contracultura em meio ao crescente fenômeno dos regimes autoritários pelo mundo. Para cumprir essa missão era importante poder se movimentar para além do rígido padrão artístico que se criou no seio da esquerda brasileira sob a influência dos CPC que, como explica Heloísa Buarque e Marcos Gonçalves, colocaram “na ordem do dia a definição de estratégias para a construção de uma cultura nacional, popular e democrática” (BUARQUE, GONÇALVES, 1986, p.9).

O Manifesto do CPC/UNE tentava disciplinar a criação engajada dos jovens artistas. [...] o artista deveria se converter aos novos valores e procedimentos, nem que, para isso, sacrificasse o seu deleite estético e a sua vontade de expressão pessoal em nome de uma pedagogia política que atingisse as massas, estudantis e trabalhadoras. (NAPOLITANO, 2001, p. 38)

Por outro lado, a Tropicália não podia abrir mão da resistência contra realidade ditatorial do país e, apesar de aparentemente conflitante na época, não desejava abrir mão também da participação da cultura urbana internacional que florescia. O movimento abraçava aquilo que era aparentemente contraditório como afirmação da liberdade e da experimentação.

É importante ressaltar que propor crítica ao padrão estético da esquerda nacional popular de forma alguma significou alinhamento do Tropicalismo com a direita brasileira ou que estavam alienados da realidade cotidiana, uma vez que compartilhavam a preocupação com a desigualdade e a falta de liberdade que afligia o país. Os tropicalistas propuseram uma nova abordagem, que considerava a participação do país na cultura urbana internacional, revelando o Brasil cotidiano sem os limites colocados por estereótipos regionais enquanto escancararam a dependência econômica e social brasileira, e denunciavam as limitações do populismo. Nas palavras de Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Gonçalves, o tropicalismo, “entre a exigência política e a solicitação da indústria cultural, optou pelas duas” (1982, p.66).

A temática urbano contemporânea futurista trazia nas composições referências de nomes de produtos, personalidade, lugares, tudo a fim de criar uma forte sugestão visual através de rimas, contrastes, analogias e ângulos inusitados. Uma colcha de retalhos que representasse a complexidade e multilateralidade do Brasil na década de 60, fazendo referência, como aponta Caetano (1997 p.185), “à nossa dor, à nossa delícia e ao nosso ridículo”, sem se limitar ao uso de instrumentos tipicamente brasileiros, arranjos de samba, bossa nova e temáticas folclóricas, mas também incorporando guitarras elétricas, baterias e elementos da modernidade e da cultura

de massa. A música tropicalista, segundo Celso Favaretto:

[...] compõe-se “tecnologicamente”, segundo uma forma de percepção propiciada pela vivência urbana. Coloca lado a lado os índices de arcaísmo e das poéticas de vanguarda, conforme a linguagem de mistura da carnavalização: montagem cubista, imagens surrealistas, procedimentos dadaístas e do cinema de Godard. A mistura é composta por ritmos populares brasileiros e estrangeiros, folclore, música clássica e de vanguarda, ritmos primitivos e Beatles, concioneiro nordestino e poesia parnasiana: o bom gosto e o mau gosto, o fino e o grosso (2000, p.64).

Outro traço importante do tropicalismo é o forte ar colaborativo das criações como pode ser atestado nas apresentações nos festivais da década de 60 transmitidos na televisão, no álbum manifesto do movimento - *Tropicália ou Panis et Circensis* - e nos álbuns de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Costumavam trabalhar com bandas já existentes convidadas, como foi o caso dos Beat Boys que participaram na gravação da faixa “Alegria, Alegria” do álbum homônimo de Caetano de 1968 e da faixa “Questão de Ordem”, do também álbum homônimo de Gilberto Gil, além é claro, da icônica participação dos Mutantes, na apresentação de “Domingo no Parque” em 1967 no III Festival da MPB na TV Record e no álbum manifesto dessa mistura revolucionária proposta pelos tropicalistas. No campo da técnica musical, o sampleamento e os arranjos *ready mades* eram também uma forma de compor essa mescla.

Figura 1 – Capa do álbum *Tropicália ou Panis et Circensis*



Fonte: Revista Fórum, 2021.

Vale ressaltar que esse caráter colaborativo foi o que possibilitou a existência do Tropicalismo, uma vez que a linguagem do movimento era justamente sobre a mistura de diferentes referências. A liderança intelectual de Gil e Caetano era um facilitador, mas a contribuição de todos os integrantes do movimento, retratados na capa de *Tropicália ou Panis et Circensis* foi essencial para criar o som contracultural e revolucionário no Brasil. Na clássica foto do álbum, por exemplo, os Mutantes empunham os polêmicos instrumentos elétricos como que em uma afirmação de sua contribuição para o álbum. O *know how* tecnológico e a veia do florescente rock beatlemano era sobretudo fruto da influência do trio, assim como os arranjos eram, em grande parte, mérito do maestro Rogério Duprat que, em entrevista (fruto de imagem de arquivo) na série *A História do Rock Brasileiro* para o canal PlayTV, afirma que “o que aconteceu de importante para a grande virada, ou seja, o abandono daqueles esquemas nacionalistas [...] quem deu o toque foram os Mutantes” (DUPRAT, não datado).

A associação de música brasileira com bandas de rock causava grande escândalo dentre a classe artística da década de 60, pois entendiam que se associar com tais grupos, cheias de estrangeirismos, e o uso de técnicas vulgares e massificadas significava se render ao imperialismo americano que ameaçava a pureza da cultura brasileira. Apesar da preocupação quanto ao imperialismo americano ser uma questão relevante, a ideia do tropicalismo era justamente apropriar-se da mesma colocando a brasilidade no centro da discussão e não simplesmente sucumbir à americanização da música popular.

O caldeirão de ideias que resultou no Tropicalismo contava com uma mistura de intelectuais, poetas, artistas plásticos e músicos que incentivaram seus criadores a ver a beleza da cultura de massas e da modernidade inevitável do crescente cenário cultural do mundo urbano industrial. Essa nova perspectiva do que é valioso, belo e interessante passou a incluir figuras que, no meio artístico intelectual, eram consideradas vulgares como a figura do Chacrinha e a Jovem Guarda. As discussões do meio artístico musical como as sessões de MPB que aconteciam no Teatro Jovem na década de 60 sempre recaíam sobre a necessidade de proteger as tradições nacionais e arte popular brasileira contra essa vulgaridade da cultura de massas representada pelas figuras citadas acima, símbolos do enraizamento da americanização e dos internacionalismos no Brasil. Além disso, no novo movimento que se formava cabiam discussões de sexo, raça, amor e formas que não estavam em discussão nem para o pequeno burguês nem para seus opositores.

2.2 Contexto cultural artístico

Em paralelo ao tropicalismo corriam outras produções culturais calcadas em ideias disruptivas e modernas, como na poesia e das artes plásticas - foi inclusive por causa da instalação artística de Hélio Oiticica que, segundo o jornalista Luís Carlos Barreto, tinha grande afinidade com composição de Caetano que a música Tropicália e, conseqüentemente o movimento, foi nomeado assim. Na poesia, o concretismo se aproximou da tropicália – segundo Caetano, na época do surgimento do concretismo a revista *O Cruzeiro* descreveu o movimento na época como o rock n’roll da poesia (VELOSO, 1997, p. 213), retomando o modernismo e as vanguardas do século 20. O concretismo valorizava os aspectos físicos da palavra, criando uma poesia visual valorizando a tipografia, cores e espaços em branco.

Augusto de Campos foi o poeta ligado ao concretismo a quem o tropicalismo primeiro chamou a atenção. Em meio a reações negativas ao movimento, Campos defendia e tocava nos pontos-chaves que queriam enfrentar os tropicalistas na música popular brasileira, ressaltando que, a música popular estrangeira uma vez que abraçou aquilo que era urbano e tecnológico, conseguiu atingir popularidade de forma muito mais eficaz do que a MPB que ainda recorria à rigidez do que ele chamava de “sambão quadrado” e “hino discursivo folclórico” (DE CAMPOS, 1966), distante da modernidade que trazia por exemplo a bossa nova de João Gilberto.

Retomar as vanguardas do século 20 no Brasil e falar de tropicalismo requer evidenciar a relação da Tropicália com a antropofagia de Oswald de Andrade. Ambos descrevem os paradoxos da sociedade brasileira e baseiam-se na ideia de deglutir referências externas para criar um produto cultural brasileiro novo através de uma linguagem alegórica, cômica e satírica.

Oswald foi um dos líderes do modernismo no Brasil, juntamente com Mário de Andrade, materializado na *Semana de Arte Moderna* de 22 em que poetas, artistas plásticos e demais artes apresentaram obras modernistas e de vanguarda provocando choque na sociedade brasileira acostumada com a arte naturalista e a poesia parnasiana. Outros nomes importantes do modernismo no Brasil são Tarsila do Amaral, Anita Malfati e Plínio Salgado.

O Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade defende o movimento de devoração do que é estrangeiro a nós, deglutindo e reinventando a partir dos nossos próprios elementos e radicalizando aquilo que é considerado a identidade brasileira. Como se pode notar, ideia extremamente consonante com o movimento tropicalista. Os pontos-chaves da antropofagia são o processo orgânico assimilação na qual o que quer que seja transmitido para outros seja

resultado de uma incorporação de algo novo e sua atitude de chamar atenção para coexistência de realidades contraditórias que convivem no cotidiano brasileiro.

É necessário fazer breve comentário acerca dessa vertente literária do modernismo. Ela chamou atenção (e tentou, não raro, fundir) para coexistência dos aspectos mais díspares da cultura brasileira: moderno/arcaico, primitivo/civilizado; em suma, a associação entre desenvolvimento e subdesenvolvimento. Sob este aspecto, é inegável a semelhança da antropofagia com o procedimento tropicalista” (VASCONCELLOS, 1977, p. 23)

De todo modo, a tropicália já era um movimento mais ou menos maduro quando Caetano entrou em contato mais profundo com a antropofagia de Oswald de Andrade, o que leva a considerar que esse movimento de reconhecimento do Brasil multifacetado e complexo feita pela tropicália é sintoma de um movimento maior que caminha em passos lentos, mas que existe desde a década de 20. Jorge Ben Jor, por exemplo, foi além da estética nacional popular da esquerda brasileira antes do surgimento da Tropicália, tendo se apresentado no programa Jovem Guarda em 1966 e constantemente fundindo samba com *rhythm and blues*, atitudes inaceitáveis para a tradicional MPB e por isso acabava dividido entre dois mundos. Segundo Caetano (VELOSO, 1997), o músico se tornou um símbolo para os tropicalistas.

Além de Jorge Ben, Orlando Silva, na década de 30, utilizando microfone elétrico também arriscou modernidades muito antes da existência do movimento. O próprio João Gilberto, ídolo de Caetano e figura essencial da bossa nova, trouxe a mistura do *jazz* à música popular brasileira.

Dentre as influências que compuseram o surgimento do movimento tropicalista, é imprescindível também considerar o trabalho de Glauber Rocha e sobretudo, a mensagem deflagradora de um Brasil complexo que o cineasta descreve na sua aclamada obra *Terra em Transe* de 1967.

Glauber foi a figura mais proeminente do Cinema Novo, movimento que procurava ser um novo braço do cinema brasileiro, nem grosseiro como as chanchadas eram consideradas na época – na visão dos próprios cinemanovistas, nem respeitável e sofisticado como as produções da companhia cinematográfica Vera Cruz pretendiam ser. Inspirado no neorealismo italiano, Glauber, que liderou o movimento tanto de forma prática quanto de forma teórica, tinha a intenção de criar um cinema brasileiro que falasse sobre questões sociais brasileiras. O resultado dessa produção era um novo ponto de vista sobre o cinema, a vida e o Brasil, uma vez que Glauber não poupava críticas nem mesmo aos intelectuais e artistas da esquerda brasileira que se encontravam absortos na pureza da teoria marxista, sem adaptar-se à realidade brasileira

que Glauber queria expor, fazendo-nos refletir sobre quem realmente somos e qual era o destino do Brasil.

Em certa cena de *Terra em Transe*, o personagem poeta que discursa durante um comício tapa violentamente a boca de um operário que está perto dele e grita para todos (inclusive os espectadores) “Isto é o povo! Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado”. A cena denuncia o fim do populismo e alfineta o discurso da esquerda nacionalista que importa ideias prontas para a solução dos problemas brasileiros que são particulares do país.

Alegria, Alegria (1967), marco da MPB, não reagiu somente contra o nacionalismo verde-amarelo dos proponentes do samba. Ao lado de *Quarup*, *Terra em Transe*, e da montagem de *O Rei da Vela*, essa música representa verdadeira ruptura com os hábitos mentais da *intelligentzia* desenvolvimentista (VASCONCELLOS, 1977, p.47)

É importante frisar que a crítica feita não se direcionava exclusivamente a essa classe política, muito menos igualava a esquerda nacionalista a seus opressores. Tratava-se mais de uma reflexão coerente sobre os problemas reais do país e sobre qual era o destino do Brasil baseando-se em quem de fato era a população e qual era de fato a estrutura nacional.

Fora do Brasil, as referências da Tropicália passavam por Janis Joplin, Jimi Hendrix e Bob Dylan fazendo então o que Caetano chama de “colagem pop” e dando origem ao disco manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis* em 1968 com a participação de Nara Leão, Tom Zé, Gilberto Gil, Gal Costa, Mutantes, Rogério Duprat e Caetano Veloso.

2.3 Crítica à Tropicália

Como mencionado antes, a Tropicália criou uma aura de tensão na criação da música popular brasileira. No Brasil na década de 60 leva-se muito a sério todos os aspectos do fazer musical, desde as técnicas, as letras e seus conteúdos, representada sobretudo pela canção de protesto. O problema, porém, era a negligência da dimensão estética musical, importante parte da linguagem. Por mais contraditório que possa parecer o meio artístico não defender a liberdade da experimentação, o tenso contexto político social já mencionado estreitava o olhar artístico que entendia que priorizar a resistência era essencial e fez que com que a MPB fosse, conforme descreve Gilberto Vasconcellos (1997, p.42) “reduzida a mero veículo de significados políticos”. Nessa questão, a Tropicália estava em vantagem, pois enquanto vanguarda é impossível desvencilhar estética e conteúdo político.

A tropicália colocou em outro nível a questão da crítica política na MPB. Representou um passo adiante da participação musical populista, sobretudo

porque em suas canções o significado político nunca é exterior à configuração estética (VASCONCELLOS, 1977, p.47).

Um episódio muito simbólico dessa luta travada entre a cultura popular nacional e americanização do chamado iê iê iê é a perda de audiência que sofreu o programa Fino da Bossa, que passava aos domingos, estrelado por Elis Regina e Jair Rodrigues e até então campeão de audiência, após a estreia do programa da Jovem Guarda que tinha Roberto Carlos como rosto principal. Houve tentativa de revitalizar o programa e fazer frente à Jovem Guarda, contratando uma série de artistas pró tradição nacional, entre eles Gilberto Gil. Na noite do primeiro programa organizou-se, então, a fatídica marcha contra a guitarra elétrica que saiu com faixas e cartazes pelas ruas de São Paulo. Caetano Veloso conta que ele e Nara Leão assistiram a marcha pela janela do Hotel Danúbio pasmos com a demonstração pública que, segundo Nara, mais parecia uma passeata do partido integralista (1997, p.161).

A marcha foi catalisadora para o surgimento da rebelde Tropicália que propôs o sincretismo cultural. O movimento não criou um gênero musical homogêneo a partir desse sincretismo, mas possibilitou que os que viessem depois dele e aos que já experimentavam novas sonoridades desfrutassem de um novo ponto de vista capaz de alargar as possibilidades criativas, desenvolvessem talentos diversos e antagônicos.

A questão que chama atenção nesta discordância com defensores das opções estéticas de esquerda é que, por mais que estes advogassem por um diálogo entre a arte e os problemas sociais do país, a forma como esse diálogo se dava pouco tinha a ver com o interesse pela cultura brasileira conforme ela se dava cotidianamente. No que diz respeito à população, José Paulo Netto entende que existia uma romantização e “fetichização do povo como entidade histórica” (NETTO, 1974 apud VASCONCELLOS, 1977, p. 42), ignorando seus paradoxos e heterogeneidade presentes na época e formadores desde a construção do Brasil enquanto ideia de nação e transformando-a em totalidade abstrata.

[..] o povo é o personagem principal da trama artística, mas na realidade se encontra ausente. Não há vida interior dos personagens, dilui-se a dimensão do indivíduo, e com isso a própria existência, visto que esta é preterida diante do argumento político colocado a priori como necessidade interna ao texto. A máxima de Carlos Estevam (um dos fundadores do CPC) “fora da arte política não há arte popular” não somente empobrece a dimensão estética, como distancia o autor dos interesses populares, posto que todo aspecto não imediatamente político é eliminado. (ORTIZ, 1985, p.73)

Enquanto a canção de protesto focava-se no futuro e no passado e não se arriscava olhar para o presente complexo e profundo, a tropicália iria fazer o caminho inverso. Santuza Cambraia Naves diz em seu livro *A canção brasileira: Leituras do Brasil através da música*

que “podemos então pensar, de certa forma, a introdução da guitarra e do rock naquele modelo histórico como reveladora da substituição de uma retórica utópica pela estética do aqui e agora” (2015, não paginada). Focada no presente através da estética e para além do elemento textual, profundamente engajada com aquilo que se é e pouco retratando o futuro, o que segundo Roberto Schwarz fixa uma ideia atemporal de Brasil caótico como um mal eterno e sufoca o processo histórico que ocorre a todo momento (SCHWARZ apud VASCONSELLOS, 1977, p. 53), um importante contraponto ao tropicalismo. O tropicalismo, segundo Schwarz, descreve o desenvolvimento desigual do país, mas falha em salientar que isso é um processo histórico e que se trata de uma realidade passível de transformação, como se fixasse “o destino do país acima da história”, suprimindo a perspectiva de futuro.

Outra crítica recorrente ao Tropicalismo que interessa especialmente esse trabalho é como a liderança de Caetano Veloso e Gilberto Gil, assim como o movimento da Tropicália como um todo, suprime a contribuição dos outros integrantes do movimento à música urbana brasileira. Veloso e Gil, apesar de emprestarem sua imagem ao movimento por serem os líderes intelectuais, são constantemente os únicos nomes em destaque quando se fala de Tropicália e renovação musical. Sobre esse assunto, Eduardo Kolody Bay em sua dissertação de mestrado, aponta que em praticamente todas as produções textuais a respeito do movimento costuma desfocar os outros personagens integrantes da Tropicália.

É possível notar essa tendência na obra de Celso Favaretto *Tropicália: Alegria, Alegria*, na qual constantemente o autor referencia o movimento como “o grupo baiano” que, apesar da maioria dos integrantes serem da Bahia, ignorava Rogério Duprat, Torquato Neto, Nara Leão e os Mutantes. Segundo Bay “A partir de *Verdade Tropical*, o ponto de vista de Caetano Veloso sobre o movimento tropicalista foi canonizado, deixando alguns personagens (como os Mutantes) à margem da construção do discurso sobre o que seria o movimento” (BAY, 2009, p. 12), o que de fato se confirma uma vez que os Mutantes, por exemplo, são citados brevemente apenas em um dos capítulos, sem grande destaque, assim como os demais participantes do disco *Tropicália ou Panis et Circensis*.

3 MUTANTES E SEU LEGADO PARA IDENTIDADE NACIONAL

3.1 Formação da banda

A década de 60, na zona sul de São Paulo capital, foi marcada pelo surgimento de diversas bandas de garagem amadoras criadas por adolescentes entusiasmados com as novas possibilidades do rock que circulavam pela cultura pop urbana. No período, houve uma explosão da chamada *surf music* nos Estados Unidos, produto da decadência da primeira geração do *rock'n'roll* americano como por exemplo Chuck Berry, Jerry Lee Lewis e Elvis Presley (BAY, 2009).

Apesar do surgimento de tais bandas, a penetração do rock no Brasil sofria resistência desde o final da década de 40 quando o Partido Comunista Brasileiro adotou uma doutrina estética e uma política cultural oficial conhecida por realismo socialista (NAPOLITANO, 2001). Entre os valores da doutrina estava a exortação de valores nacionais, populares e folclóricos, o que certamente não englobava o rock americano que, apesar de popular, não se alinhava com a luta coletiva e nacional proposta pela doutrina. Segundo Marcos Napolitano:

O rock n'roll para a juventude de esquerda, era símbolo da alienação política e do culto à sociedade do consumo, apesar do ar de rebeldia juvenil que emanava das músicas, considerada uma rebeldia superficial pela juventude engajada (NAPOLITANO, 2001, p. 34)

Caetano relata em *Verdade Tropical* (1997, p.44) que o jovem brasileiro que desenvolvia um estilo próprio dentro do gênero rock decidia-se por “se afirmar socialmente como um pária ou um privilegiado”, dados os amortecedores culturais que aqui encontrava de uma "ultra melódica tradição musical brasileira de base luso africana e veleidades italianas - e a atmosfera católica da nossa imaginação”, além de necessitar um determinado poder econômico que tornasse possível o acesso a informações da cultura americana.

O rock, obviamente, não era tido como um gênero genuinamente brasileiro, e por esse motivo era frequentemente considerado uma música inferior, fruto de mera importação cultural para o mercado fonográfico, coisa que, num momento de acirradas tensões políticas no período posterior ao golpe militar de 1964, facilmente se traduziu em um campo de disputa, pois os defensores da “cultura nacional” o viam como uma invasão cultural, uma forma de alienação que ia contra os ideais de grande parte da esquerda brasileira, que considerava o seu ufanismo cultural uma forma de engajamento patriótico, e por isso não pouparam críticas aos intérpretes do movimento. (BAY, 2009, p.26)

Entre as jovens bandas de rock brasileiras que nasceram na década de 60, destaca-se Os Mutantes, que definitivamente foram considerados párias pelo público até ganharem certo

prestígio por meio da Tropicália e certamente desfrutaram de vantagens socioeconômicas para alcançarem o som inovador que os colocaram como precursores do rock no Brasil.

A formação original da banda Mutantes contava com três integrantes, Arnaldo Baptista, Sérgio Dias e Rita Lee. Os dois primeiros eram irmãos, filhos de um secretário político, além de cantor e poeta, com uma pianista profissional, tornando a casa dos Baptista Dias um ambiente artístico e propício para o desenvolvimento musical. Rita Lee por sua vez era descendente de estadunidenses sulistas fugidos da guerra civil americana, o que também lhe garantia um contato mais direto com a cultura estadunidense. Os irmãos Baptista Dias e Rita se conheceram em um dos pequenos *shows* promovidos por colégios na época e, a partir do encontro, participaram da formação de diferentes bandas até chegar à clássica formação de trio de Arnaldo, Sérgio e Rita.

Figura 2 – Sérgio, Rita e Arnaldo em ensaio fotográfico.



Fonte: Hypheness, 2016.

A carreira da banda, que inicialmente se chamava Os Bruxos até Ronnie Von sugerir o nome Mutantes, começou a ficar promissora quando o trio chamou atenção de um produtor da Jovem Guarda. Sérgio, Arnaldo e Rita foram chamados a fazer uma apresentação no programa, mas foram descartados logo no ensaio, pois segundo Rita Lee (LEE, 2016, p. 65) eles precisariam abrir mão da “parafernália instrumental” para se apresentar, evitando fios e caixas de som que não ficavam esteticamente interessantes na televisão. A banda não topou privilegiar

a estética em detrimento do som e foram dispensados. Um tempo depois, a TV Record, emissora da Jovem Guarda, entrou em contato para um novo convite: participar do programa de Ronnie Von, ex Jovem Guarda que havia ganhado um programa muito mais alinhado com a energia dos Mutantes, desenvolvido em torno do universo da ficção científica, fantasia medieval e com convidados que geralmente eram bandas de rock, ambiente ideal para uma renovação estética como a dos Mutantes.

3.2 Diferencial dos Mutantes

Os Mutantes tinham algumas vantagens em relação a outras bandas no que diz respeito à capacidade de inovação e diferenciar seu som. Primeiramente, o grupo demonstrava ser muito versado na linguagem musical e conferiam grande valorização ao aspecto tecnológico do som. No ambiente musical da casa dos Baptista Dias, os irmãos - incluindo o mais velho, Cláudio César que compôs uma das diferentes formações da banda por um curto período de tempo - tinham um contato forte com diferentes instrumentos. O primogênito Cláudio tinha experiência em construir aeromodelos e telescópios (BAY, 2009) e passou a confeccionar instrumentos também, criando uma sonoridade única para a banda.

Figura 3 – Rita exhibe a primeira guitarra construída por Cláudio César, na sala da casa da família Baptista.



Fonte: Blogspot Baú do Mairon, 2011.

Além disso, os Mutantes contaram também com os arranjos e produção musical de Rogério Duprat. Duprat era formado em violoncelo pelo Conservatório Musical Heitor Villa-Lobos, trabalhou em pequenas orquestras em São Paulo e nas orquestras permanentes da TV Tupi, Rádio Nacional e da TV Paulista. Em 1962 foi para a Alemanha a fim de participar do curso de férias de Darmstadt onde tomou gosto pela obra de John Cage (GAÚNA, 2002), fazendo com que ele passasse a tomar uma postura experimental em suas composições, considerando-se um anti músico. Em 1963 Duprat em conjunto com outros músicos eruditos e vanguardistas funda o movimento da Música Nova de cujo manifesto ele é o redator. Segundo Eduardo Kolody Bay “O manifesto é caracterizado pela busca de adequação da música erudita brasileira às inovações da estética, da cultura e da tecnologia durante o século XX, propondo uma ‘reavaliação dos meios de informação’ frente aos ‘aspectos de uma nova realidade’”. (BAY, 2009, p.43). Nesse momento da trajetória do músico nasce o ponto de contato que o levará a colaborar com os Mutantes e com os Tropicalistas.

O ideal do movimento Música Nova assim como a premissa por trás do Tropicalismo eram qualidades que os Mutantes já exploravam antes mesmo de ter contato com os artistas que compuseram esses movimentos. Ainda assim, mesmo com toda sua capacidade inovadora, a banda era frequentemente citada como uma banda de rock de forma simplória e até mesmo dentro do movimento Tropicalista, sendo considerados acompanhantes coadjuvantes. Na realidade os Mutantes eram organicamente tudo aquilo que Caetano e Gil, líderes intelectuais do movimento, viriam a propor com a Tropicália. Pode-se dizer que a modernidade era, em essência, os Mutantes. Por outro lado, claro, é importante evidenciar a relevância da organização do movimento para que grupos de rock como eles ganhassem espaço no contexto musical brasileiro.

Os Mutantes eram mais do que uma banda de rock *nonsense* e cômica. Suas características criativas e técnicas foram fundamentais para a construção do tropicalismo e, de uma perspectiva mais abrangente, fundamental também para a construção do rock no Brasil. Em entrevista para o documentário *Loki: Arnaldo Antunes* (2008) de Paulo Henrique Fontenelle, o produtor musical Roberto Menescal expressa essa bem vinda contradição que os Mutantes introduziram na MPB ao se apresentarem com Gilberto Gil no Festival da Record em 1967 e como desafiavam justamente essa ideia simplista de banda de rock rasa: “Era a primeira vez que a MPB se juntava a grupos de rock, porque pra mim até então grupo de rock eram os caras que sabiam fazer três posições [na guitarra] e iam para o palco para cantar as músicas, mas aí logo de cara eu vi que a turma [Mutantes] tinha algo maior por trás”. No mesmo documentário, Rogério Duprat faz uma afirmação ainda mais ousada ao afirmar que os

Mutantes foram o elemento mais importante do Tropicalismo, apesar de, em suas palavras, "ninguém ter conseguido deixar isso claro [...] Eles estavam com a vertente que vinha de Beatles, daquele rock nascente, um rock pós rock n'roll. Um resumo em poucas palavras: Acho que o Arnaldo Baptista é responsável por quase tudo que aconteceu no Brasil de 67 para frente". O jornalista Tárík de Souza complementa a importância dos Mutantes para o recém nascido rock nacional:

Os Mutantes romperam a barreira da qualidade. Eles mostraram que o rock brasileiro podia ser uma coisa de alta densidade, muito bem feito, feito por músicos. Tudo isso amalgamado criou uma espécie do que seriam os Beatles brasileiros, embora diferente, não imitando os Beatles. (SOUZA, 2008)

É pertinente lembrar que todo esse frescor e irreverência dos Mutantes se passava em um contexto de ditadura militar no Brasil. A sátira presente nos figurinos, composições, entrevistas e a representação do grupo como um todo trazia a liberdade que nesse contexto era ainda mais valorizada. Para além da inovação musical, o grupo trazia uma expressão autêntica e espontânea que contrastava com o clima de censura que rondava o país. Em entrevista para a revista *Geração Pop* em 1975 Rita Lee comentou a postura do trio:

Os Mutantes era um grupo inteiramente anárquico. Tudo para nós era motivo de brincadeira e curtição. Fazíamos questão de não levar a sério absolutamente nada. Os jornalistas odiavam a gente, porque eles iam nos entrevistar e começávamos a curtir com a cara deles, dizer absurdos, contradizer as declarações uns dos outros. Uma loucura. Mas se não fosse assim, os Mutantes nunca teriam existido. (LEE apud BAY, 2009, p.76)

Essa postura cômica e visualmente híbrida para quem quer que se deparasse com suas apresentações e composições estava intimamente ligada à contracultura florescente na época. Os Mutantes, assim como o nome da banda sugere, eram a materialização desse conceito de difícil definição, mas que sobretudo se tratava de pautar a fluidez inevitável da transformação da cultura e identidade. Segundo Timothy Leary, "A marca da contracultura não é uma forma ou estrutura em particular, mas a fluidez de formas e estruturas, a perturbadora velocidade e flexibilidade com que surge, sofre mutação, se transforma em outra e desaparece" (2007, p.9). A fim de ressaltar a inevitável mutação da cultura em sua movimentação natural, Carlos Alberto Pereira explica em seu livro *O que é contracultura?* que a arte contracultural se opõe à estrutura vigente e oficializada pelas instituições ocidentais (PEREIRA, 1983) causando espanto e polêmica e abrindo reflexões que lideram novos caminhos.

Para os Mutantes, a fluidez de formas e a provocação eram suas características essenciais e à medida que esse tipo de atitude gera ruptura e conseqüentemente rearruma a música popular brasileira, pode-se dizer que a banda foi elemento fundamental da

transformação da identidade musical nacional. Conforme relata Roberto Menescal no documentário a respeito de Arnaldo Baptista, os Mutantes foram a primeira experiência genuína do que seria uma banda de rock brasileira, quebrando estereótipos quanto à capacidade técnica musical dos rockeiros e inaugurando essa nova possibilidade musical no Brasil.

Para além do pioneirismo enquanto banda de rock, os Mutantes também possuíam um traço na personalidade que certamente inaugurou uma atitude rockeira jamais experimentada no Brasil, a oposição cômica que faziam à cultura vigente. Nem mesmo a dita “música jovem” da qual eles de certa forma faziam parte escapava à satirização que visava ressaltar o ridículo. O exemplo dessa atitude pode ser vista na canção “Hey Boy” do terceiro álbum do grupo, *Divina Comédia ou Ando Meio Desligado*, em que a crítica se volta para o jovem alienado amante do rock iê iê iê, representado pela Jovem Guarda.

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

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

Teu blusão importado
 Tua pinta de abonado
 tuas idéias modernas

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

A menina e as pernas
 Vão aparecer
 Nos passos ritmados úúú
 No iê iê iê bem dançado

Da cuba libre gelada

Hey boy

Viver por viver

Hey boy

Viver por viver

Hey boy

Viver por viver

A música se utiliza de todas as referências clichês do rock feito pela Jovem Guarda, que tinha como temática geralmente carros, festas e namoros e ressalta a futilidade do personagem assim como sua dependência e alienação do “pequeno mundo do teu carro”, acrescentando uma sonoridade também própria do estilo musical da Jovem Guarda.

3.3 O fim do trio

O último álbum da banda foi *Mutantes e seus Cometas no País do Baurets*, produzido quando o grupo estava morando em comunidade em uma casa na Serra da Cantareira. O contexto da separação da banda é complexo, uma soma de fatores: o som da banda começava a mudar, a introdução das drogas na vida cotidiana na Serra da Cantareira e os desentendimentos de Rita e Arnaldo, na época casados. Sobre esse processo, o ex-baixista da banda Arnolpo Lima Filho, conhecido como Liminha, comenta no documentário *Loki: Arnaldo Baptista*.

As drogas na verdade só atrapalharam. Quando a gente começou a tomar ácido foi quando a coisa foi ladeira abaixo. A gente começou a fazer um som mais progressivo, a Rita começou a se sentir um pouco fora da banda, o Arnaldo se desentendeu com ela. Fazendo uma retrospectiva, na verdade, foi o começo do fim.

Segundo Rita em sua autobiografia, o motivo principal do fim da banda eram especialmente as divergências estéticas. A vocalista conta que foi expulsa, pois não era uma instrumentista exímia como Sérgio e Arnaldo, e ambos queriam tomar uma guinada mais progressista no som da banda. Entretanto, não há consenso sobre o fim. No depoimento de Sérgio para o documentário sobre Arnaldo, ele diz que “Arnaldo e Rita eram casados e houve desentendimento entre eles. Logicamente foi isso que aconteceu em termos de separação dos dois, não tinha nada a ver com isso de a gente era (sic) mais instrumentista”.

Após a separação do trio, a banda declinou, apesar de se manter ativa em passos lentos. Rita Lee, por outro lado, se tornou um sucesso midiático e da indústria fonográfica, tornando-se um nome importante do rock nacional, conforme descreve Jefferson William Gohl:

No Brasil, um nome se destacou entre outros quando se trata de definir os papéis de difusão do rock no país, Rita Lee, artista que tem sua responsabilidade por um significativo período de tempo e com projeção comercial suficiente para transformar o segmento de mercado rock em algo mais do que a simples cópia dos modelos externos, realizando a seu modo as transformações de estilo que o gênero sofreu, bem como a ampliação de sua audiência no país. (GOHL, 2014, p.13)

Em sua tese, Gohl exemplifica o esquecimento da banda e no geral, até mesmo a experiência do rock antes da década de 80, descrevendo a décima primeira edição da revista anual *Textos do Brazil* lançada pelo Itamaraty a contatos externos. A revista continha informações de potencialidades do país para possíveis interessados estrangeiros e na décima primeira edição de 2004 foi adicionado um material de qualidades artísticas do Brasil. Intelectuais foram convidados a escrever sobre a trajetória da música popular brasileira e o rock só é citado em um dos textos, escrito por Dado Villa Lobos, com foco no gênero a partir da redemocratização brasileira na década de 80. Conforme Gohl explica, a revista “exclui 26 anos das experiências de integração das sonoridades do rock internacional aquilo que se convencionou chamar de a música nacional, derivado do samba e afins”. Na revista Rita Lee, mesmo com todo seu sucesso, é citada brevemente e aparece em uma ilustração em destaque, mas sem grande desenvolvimento.

Na trajetória da grande narrativa construída pelo conjunto dos capítulos que compõem esse número da revista, o grupo Os Mutantes é esquecido, seja como pioneiro do gênero, seja como participante de um capítulo relevante de redefinição das matrizes culturais brasileiras. (GOHL, 2014, p. 23)

A revista oficial do governo *Textos do Brazil* mostra o silêncio acerca da contribuição desses artistas para a identidade nacional, fruto de um movimento histórico de apagamento dentro do próprio tropicalismo.

4 MÚSICA POPULAR URBANA E O NACIONALISMO NOS 60

Segundo Claudia Wasserman a ascensão do nacionalismo na América Latina é fruto da crise do sistema oligárquico (WASSERMAN, 2013), que no Brasil se firmou com o golpe militar de 1930 levando Getúlio Vargas ao poder e começando um novo ciclo político no país.

A ascensão do nacionalismo a partir da era Vargas não significava que a questão não era debatida anteriormente à década de 30, mas, com o maior incentivo da industrialização e consequentemente modernização dos meios de comunicação que se deu a partir desse período, bem como o estabelecimento da obrigatoriedade do ensino primário e gratuito pela Constituição de 1934, o debate começou a alcançar novos públicos e se popularizar. O apogeu do debate nacionalista se deu entre as décadas de 50 e 60, marcado pela criação da Frente Parlamentar Nacionalista, criada em 1956 com o princípio de defender pautas nacionalistas na política (MACHRY, 2017).

O debate sobre o que circunda a ideia de nação, nacional e nacionalismo é um debate antigo e de bibliografia potencialmente inesgotável. Um dos primeiros intelectuais a tecer pensamentos a respeito da ideia de nação foi Ernest Renan em sua obra *Qu'est-ce qu'une nation?* de 1882 (MACHRY, 2017). Em sua elaboração a respeito do surgimento da ideia de nação moderna, há um ponto em comum entre alguns outros intelectuais de diferentes correntes ideológicas que se debruçaram sobre o tema, como Stuart Hall, Eric Hobsbawm, Terrence Ranger, Ernest Gellner e Benedict Anderson: o surgimento da nação moderna é indissociável da falta de precisão em contar fatos históricos que alicercem a ideia de nação, o que Renan chama de “erro histórico”. Segundo Stuart Hall, para fabricação desse passado comum, pode-se usar diferentes estratégias como compartilhar uma narrativa de nação extensivamente por meio de mídia e literatura, dar ênfase na ideia de continuidade da origem, inventar tradições - ideia constituída por Hobsbawm e Ranger -, basear-se em um mito fundacional ou na ideia do povo puro ou original (HALL, 2006). Essa falta de acurácia possibilita que a história seja moldável conforme a necessidade de quem detém a narrativa.

Apesar da motivação por trás da necessidade de moldar a história para criar o sentimento nacional ser o ponto de divergências, uma vez que cada estudioso aborda de uma perspectiva diferente - Hobsbawm por exemplo, vincula o nacionalismo com os interesses da classe burguesa e Ernest Gellner ao industrialismo europeu -, o ponto central que une esses autores é a ideia de nação como algo fabricado, não natural. É relevante olhar à luz deste argumento para a identidade da música urbana brasileira na década de 60. Hall afirma que:

No mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural. [...] Essas identidades não estão literalmente impressas em nossos genes. Entretanto, nós efetivamente pensamos nelas como se fosse parte de nossa natureza essencial. (HALL, 2006, p.47)

Outro ponto em comum levantado pelos diferentes estudiosos do nacionalismo e na ideia de nação é que independentemente de qual for a finalidade o uso do nacionalismo, fica claro que o conceito é uma ferramenta para colocar em prática um projeto de nação (MACHRY, 2017). Marcos Santos Machry, em sua dissertação de mestrado sobre a esquerda nacionalista e a Revista Brasiliense, importante publicação para os intelectuais de esquerda da década entre 1955 e 1964, explicita bem a importância da ferramenta do nacionalismo no contexto brasileiro da época:

Tal amplitude de possibilidades que o movimento nacionalista abre para os seus participantes levaria grupos de elite a buscar fundar um Estado, a defender uma guerra contra outra nação inimiga, a tentar se proteger de ameaças ou, como no caso dos intelectuais da Revista Brasiliense, objeto deste estudo, levou-os a propor um projeto político para Brasil, partindo da premissa de “nacionalismo de esquerda unificador”. Eles não queriam fundar um Estado, visto que este já existia, queriam, na verdade, mobilizar a população e pressionar a estrutura estatal para medidas que consideravam corretas a partir de suas leituras de mundo e de suas experiências. (MACHRY, 2017, p.33)

A ideia, portanto, na utilização do nacionalismo pela esquerda era de unificar a população em torno desse sentimento nacional a fim de criar um sentimento de objetivo comum, a defesa do Brasil como uma promessa de um país autêntico e de qualidades únicas, merecedor do projeto de nação defendida pela esquerda brasileira.

Além disso, a ideia de uma cultura nacional também pressupõe unidade da população do país em torno de algo comum a todos - conforme descrito anteriormente, uma tradição, uma origem ou um mito fundacional -, desconsiderando que, conforme explica Hall, a maioria das nações são constituídas de culturas que se unificaram através de violência e possuem identidades de classe, gênero, raça e credo distintas. Hall entende que “a cultura nacional nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica; ela é também uma estrutura de poder cultural” (HALL, 2006, p.59). Tal lealdade e unidade antes, na era pré moderna e em sociedades mais tradicionais, era conferida através da convivência em sociedades menores, compartilhamento de religião e fatores geográficos, mas nas sociedades ocidentais, cada vez mais heterogêneas e populosas, o senso de unidade, essencial para a organização e controle do poder, se deslocou para a cultura nacional e o nacionalismo.

4.1 Música urbana brasileira é arena de disputa política nos anos 60

Especificamente sobre a identidade brasileira e cultura popular urbana, a premissa proposta por Renato Ortiz em seu livro *Cultura brasileira e identidade nacional*, que também propõe que “toda identidade é uma construção simbólica” (ORTIZ, 1985, p.8), é de que falar em cultura brasileira é falar de relações de poder. A definição de uma identidade brasileira autêntica é uma forma de criar fronteiras para uma ideologia política que se entende como a melhor e legítima. Segundo Ortiz, "Colocar a problemática dessa forma é, portanto, dizer que existe uma história da identidade e da cultura brasileira que corresponde aos interesses dos diferentes grupos sociais na sua relação com o Estado” (ORTIZ, 1985).

Tomando a perspectiva de que nação é uma ideia fabricada e que, além disso, o nacionalismo pode ser entendido como uma ferramenta para elaboração de um projeto de nação, é possível tecer alguns pensamentos a respeito da experiência de disputa da música brasileira na década 60. Os Centros de Cultura Popular (CPC) ligados à União Nacional dos Estudantes (UNE) e, no Nordeste, o Movimento de Cultura Popular do Recife difundiram, durante o seu breve período de existência, parâmetros para a arte popular brasileira e à esquerda interessava que a arte fosse nacionalista, pois, conforme explicitado anteriormente, criar um projeto político e implementá-lo em um país requer união, neste caso, unidade nacional. Após 1964, apesar das duas organizações terem sido extintas - assim como o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), que deu estofamento teórico à experiência desses movimentos - a união e a lealdade à cultura nacional pareciam ainda mais importante, pois fazia oposição ao governo ditador instalado de forma golpista e, por isso, o legado dessas organizações ressoaram anos após sua extinção.

No caso do eixo sudeste, o legado do CPC permeou o fazer cultural e artístico dos anos 60 de forma marcante. Os Centros Populares de Cultura mudaram a lógica que ligava a cultura popular ao folclore tradicional e aos interesses populares. Segundo o sociólogo Florestan Fernandes, o folclore, entendido como cultura popular, era fruto de uma necessidade burguesa europeia, pois essa associação implicaria uma dicotomia entre a elite representante do progresso e o povo, classe subalterna, como representante do atraso (FERNANDES, 1978). Para o CPC, essa lógica não se aplicaria, pois ia na contramão da ideologia Marxista opôr progresso e classe subordinada. Dessa forma, a cultura popular se descolou das manifestações culturais tradicionais, ganhando uma nova roupagem de política cultural de orientação revolucionária.

Quando os agentes do CPC se referem às “obras da cultura popular”, eles não se reportam às manifestações populares no sentido tradicional, mas sim às atividades realizadas pelos centros de cultura. Pode-se desta forma falar em

“militantes da cultura popular”, posto que a noção de substantivo se transforma em verbo. (ORTIZ, 1985, p. 72)

A partir dessa nova lógica sobre a cultura popular resta a dúvida sobre quem deve então ser criador da cultura popular, já que, segundo o anteprojeto do manifesto do CPC divulgado em 1962, não existiria arte popular fora da arte política, o que necessariamente excluía alguns dos interesses da massa, considerados desalinhados com a atitude revolucionária (HOLLANDA, 2004). Em sintonia com o pensamento isebiano, o CPC atribuía grande importância ao papel do intelectual, sendo este essencial para o processo de tomada de consciência da população que, interessada por conteúdos frívolos, precisava de orientação até o despertar da consciência política.

Afirma-se, por exemplo, que a arte do povo é tão desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais que nunca vai além de uma tentativa tosca e desajeitada de exprimir fatos triviais dados à sensibilidade mais embotada. É ingênua e retardatária, e na realidade não tem outra função que a de satisfazer necessidades lúdicas e de ornamento. A arte popular, por sua vez, é mais apurada e apresenta um grau de elaboração técnica superior. (ORTIZ, 1985, p.75)

A consequência dessa lógica é uma atitude revolucionária paternalista, uma vez que os membros do CPC ficariam responsáveis por organizar a cultura popular. Para isso os intelectuais ligados a essa lógica deveriam se esforçar no sentido de se tornarem parte integrante do povo, colocando-se ao lado deste, porém, tendo os intelectuais como protagonistas, toda atividade cultural política ficava, na verdade, externa ao povo, “posto que naturalmente os fenômenos populares recaem nos limites da consciência inautêntica” (ORTIZ, 1985, p.75). Essa atitude homogeniza e ignora diferenças de classes, interesses e multiplicidade de identidades muitas vezes interseccionais e é especialmente problemática tendo em vista que essa lógica se aplicava mesmo para o artista engajado que tivesse nascido em uma família abastada com privilégios. Além disso, a instrumentalização da arte faz com que o aspecto estético e a inovação técnica fiquem esquecidas em detrimento do aspecto político proposto.

O povo é o personagem principal da trama artística, mas na realidade se encontra ausente. Não há vida interior dos personagens, dilui-se a dimensão do indivíduo, e com isso a própria existência, visto que esta é preterida diante do argumento político colocado a priori como necessidade interna ao texto. A máxima de Carlos Estevam “fora da arte política não há arte popular” não somente empobrece a dimensão estética, como distancia o autor dos interesses populares, posto que todo aspecto não imediatamente político é eliminado. (ORTIZ, 1985, p.73)

É importante salientar que, nesse caso, popular e nacional representam faces de uma mesma moeda, por isso se discute tanto a perspectiva nacionalista da música popular urbana na

década de 60 no Brasil. Uma vez que outros países, considerados na terminologia da época “desenvolvidos”, interferiam no consumo cultural da população local, influenciando seus interesses e a perpetuação de bens culturais estrangeiros, fazia parte da atitude nacionalista defender a cultura popular como forma de manifestação política. Tomar consciência da dependência cultural entre países era fundamental para fazer arte popular, uma vez que, como dito anteriormente, para os cepecistas não havia arte popular fora da arte política.

A partir do golpe militar em 1964, a atitude política cultural da esquerda, que se baseava em diferenciar manifestações culturais tradicionais brasileiras de cultura popular, terá que se reformular. Isso acontece porque é crescente a preocupação com o imperialismo cultural, criando a necessidade de legitimar essa memória popular regional novamente como cultura autêntica nacional como forma de reafirmação da independência do Brasil, de certa forma apelando para o instrumento nacionalista da autenticidade original de raiz que une uma nação. A oposição óbvia a essa música originalmente brasileira seria o rock internacional, extremamente popular na época e essa oposição inclui todos os outros aspectos do rock, como a guitarra elétrica, arranjos, temáticas e atitudes.

Figura 4 – Marcha contra a guitarra elétrica em julho de 1967. A faixa de caráter nacionalista diz “Frente única a Música Popular Brasileira”.



Fonte: Fonte: Aventuras na História, 2020.

No aspecto de distribuição dos bens culturais, em primeiro o golpe militar não significou o restringimento da circulação das ideias de esquerda. Segundo Hollanda, é um período em que se desloca a atenção da poesia para o teatro, cinema e música e por isso passou a ter na indústria cultural um dos seus setores mais dinâmicos, tendo em vista o processo de modernização capitalista incentivada pelo governo militar. Ao passo que as instituições de oposição e ligadas à esquerda foram extintas, a indústria cultural era sobretudo estimulada pelas obras de artistas de oposição e alinhados com a esquerda, o que proporcionou certa liberdade até 1969, com a criação do AI-5 em dezembro de 1968. Aos militares também interessava o nacionalismo, o que reforça a ideia do conceito como ferramenta política. Segundo Napolitano:

Para os militares, a cultura era subsidiária de uma política de integração do território brasileiro, reforçando circuitos simbólicos de pertencimento e culto aos valores nacionais, ou melhor, nacionalistas. Nesse projeto, cabiam até alguns tipos de nacionalismo crítico, como o da esquerda comunista, desde que esvaziado da luta de classes. Ao mesmo tempo que convergiam no quesito nacionalismo, a direita militar e a esquerda comunista tinham uma desconfiança mútua, pois a primeira entendia a cultura de esquerda como parte da “guerra psicológica” da “subversão”. (NAPOLITANO, 2014, p.100)

Dessa forma, as ideias da esquerda popular nacional e de oposição à ditadura eram toleradas e prosperavam nos anos 60, desde que permanecessem movimentando a indústria cultural e restritas à lógica do mercado, servindo ao entretenimento da classe média o que naturalmente era uma prato cheio para crítica de artistas que se aventuravam explicitamente na cultura pop industrializada.

4.2 A mutação na identidade musical urbana brasileira

Conforme no capítulo sobre a Tropicália, uma das críticas mais difundidas ao movimento, creditada a Roberto Schwarz, é de que o Tropicalismo fixava uma ideia absurda e sem saída para o Brasil, impregnando a identidade nacional com um senso de ridículo. Embora seja um fato conhecido a falta de intenção dos tropicalistas de propor uma forma de superação do absurdo e desenvolvimento caótico e desigual do Brasil, o Tropicalismo e, de forma especialmente orgânica e autêntica, os Mutantes agregaram à identidade musical nacional uma liberdade inovadora para a década de 60, que não só dizia respeito objetivamente à produção musical, suas técnicas e sons, mas também a um questionamento sobre o comportamento, subversão de valores, questionamentos a respeito do corpo, sexualidade que permeariam as discussões sobre identidade a nível individual. Tudo isso através do humor, sátiras e alegorias

o que, de certo modo, explicitava o caráter fabricado da identidade nacional e causava disrupção, não só no meio artístico, mas também nos costumes moralistas tidos como naturais.

Além de enfraquecer o mito fundacional em torno da independência cultural brasileira e abrir caminho para todo tipo de experimentações que teoricamente desunem a música brasileira, a simples existência de uma banda de rock nacional como os Mutantes traz essa suposta desunião para o nível político uma vez que, como discutido anteriormente, a MPB era arena de disputa política e, para a arte engajada, a dimensão coletiva deveria ser privilegiada em detrimento da dimensão individual na lógica, o que causava grande atrito entre a ala artística nacional popular da esquerda e as figuras tropicalistas. Um exemplo desse choque foi a apresentação de Caetano Veloso na qual os Mutantes participaram e resultou em uma plateia furiosa e no famoso discurso de Veloso dizendo “Se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos!”.

Figura 5 – Apresentação da canção *É Proibido Proibir* no III Festival Internacional da Canção em 1968.



Fonte: Fonte: Caetano Veloso en detalle, 2019.

A ligação entre a política e a estética e, de forma geral a arte - nesse contexto, muitas vezes sendo entendido como cultura - é subestimado, como podemos ver até mesmo pelos próprios agentes artísticos culturais, fazendo com que os aspectos da técnica e atributos

atrativos de uma obra sejam negligenciados. Heloisa Buarque de Hollanda traz uma lógica para analisar a produção literária da década de 60 e 70 em seu livro *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970* que vem ser interessante para analisar todas as produções artísticas e, logicamente, a música urbana produzida na década de 60 no Brasil:

O conceito de técnica literária dá acesso à análise dos produtos literários em seus contextos e é através dele que se poderá dizer a função política dessa produção. [...] A função política da obra - sua eficácia revolucionária - não deve, então, ser procurada nas imprecisões que dirige ao sistema ou em sua autoproclamação como obra de transformação social, mas antes na técnica que a produz - na conformação ou não dessa técnica às relações literárias de produção estabelecidas. (HOLLANDA, 2004, p.32)

A ideia apresentada propõe que é mais revolucionário a atitude de subversão de regras pré estabelecidas para o campo da produção artística e cultural do que as palavras proferidas em busca de uma suposta atitude revolucionária. Nesse aspecto, assim como em tantos outros, os Mutantes eram extremamente revolucionários para a identidade musical nacional.

O potencial transformador dos Mutantes foi ampliado pelo tropicalismo, claro, mas antes disso, por outros músicos, arranjadores e produtores. Rogério Duprat foi um dos maiores apoiadores do trio e foi decisivo na participação dos três no movimento tropicalista, uma vez que ele foi quem indicou a banda para tocar “Bom dia”, canção composta por Gilberto Gil, interpretada por Nana Caymmi, sua esposa na época. Mais tarde, o diretor da sessão de gravação, Manoel Barenbein, convenceu o presidente da Philips a contratar os Mutantes para gravar o primeiro disco, certo que o trio tinha potencial de inaugurar uma nova possibilidade de música jovem brasileira, diferente de tudo que existia até então (CALADO, 1995).

4.3 2001, a última apresentação em um festival televisivo.

Os Mutantes se apresentaram pela última vez em um festival televisivo no 4º Festival de Música Popular Brasileira da Record, que aconteceu entre novembro e dezembro de 1968. É uma apresentação importante não só por ser a última, mas por ser uma colaboração de Rita com Tom Zé, diferente das parcerias mais famosas do trio com Gil e Caetano, além da apresentação da canção “2001” ter sido a mais bem colocada já defendida pelos Mutantes como banda, e não como acompanhantes em um festival - sendo a outra “Caminhante Noturno” classificada em sétimo lugar no III Festival da Canção. Desta vez ficaram em quarto lugar à frente de Sérgio Ricardo e Chico Buarque. Foi também o último festival antes do decreto do AI-5.

Essa apresentação e a recepção do público e do júri diz muito sobre a capacidade dos Mutantes de alcançar seus ouvintes e conseqüentemente influenciar a cultura musical urbana da época e a futura, provando-se agentes de transformação da identidade musical brasileira, não por redefinir a ideia de MPB, mas por ampliá-la.

A letra de 2001 foi composta por Tom Zé e a música composta por Rita Lee. Com o toque de Lee, a letra que falava sobre astronautas, naves espaciais e galáxias ganhou melodia e sotaque caipira, com viola e rock se misturando. Aliás, a música se chamava anteriormente *Astronauta Libertado*, mas Rita a renomeou inspirada pelo filme de Stanley Kubrick *2001, Uma Odisséia no Espaço*, trazendo ainda mais tropicalismo a composição. Vale dizer que Tom Zé e Caetano tentaram incansavelmente achar uma melodia para a canção, mas nada agradava Tom Zé e somente nas mãos de Rita, essa canção pode vir a público e ser inscrita no 4º Festival da Record (CALADO, 1995).

A “experiência” Mutante passava por todos os aspectos de uma apresentação artística. Os instrumentos, roupas e performances eram todas pensadas de modo a compor uma mensagem e propor um choque baseado no humor e no deboche. Cláudio César, irmão mais velho de Sérgio e Arnaldo, já citado em capítulo anterior, teve a ideia de usar um instrumento eletrônico inventado por um russo, o Theremin, aparelho com ar futurista e até mesmo mágico, pois tocar o instrumento não requer nenhum toque, apenas uma movimentação coreografada das mãos pelo ar, podendo envolver o corpo também (CALADO, 1995). Certamente o uso do instrumento colaborava com a temática de ficção científica da canção.

A caracterização do trio, que sempre foi extravagante e cômica, não poderia ser diferente durante a apresentação de 2001: foram vestidos com roupas de plástico transparente (LEE, 2016), contrariando a produção que dava recomendações sobre as vestimentas por questões técnicas de imagem (Figura 4).

Figura 6 – Rita e Arnaldo cantam 2001 no 4º Festival de Música Brasileira em 1968, vestidos de roupas de plástico transparente



Fonte: Vídeo “Os Mutantes "Dois Mil E Um" ("2001") - FIC 1968, Youtube.

As provocações foram diversas – figurinos, instrumentos estrangeiros e temática de ficção científica –, mas ainda assim a música foi eleita quarta colocada do festival. O resultado surpreendeu os Mutantes, que não esperavam reconhecimento pelo júri e muito menos pela plateia que, apesar de pontuais vaias, aplaudiu com maior vigor (CALADO, 1995). Estava encaminhada a mudança de ampliação da música popular brasileira, especialmente no que diz respeito à música urbana.

Um ano após o escândalo provocado pelas guitarras e roupas extravagantes dos tropicalistas em Domingo no Parque e Alegria, Alegria o mesmo festival parecia ter se convertido a tudo o que a linha dura rejeitara. Boa parte dos arranjos das canções utilizavam guitarras elétricas, sem falar na legião de fantasias e roupas extravagantes que tomou o palco do Teatro Record, praticamente enterrando o *smoking* como traje oficial do evento. (CALADO, 1995, p. 149).

Conforme Hollanda sugere, prestar atenção na apresentação de 2001, seus signos, escolhas estéticas e instrumentos utilizados, bem como a temática e melodia da canção revelam o que há de mais revolucionário da música popular urbana brasileira na década de 60. A identidade brasileira que preocupa os artistas e intelectuais nacionalistas da esquerda se mostra representada pelo grupo de rock, a partir do momento que retrata a brasilidade do presente

momento, permeada pelo rock, pela melodia caipira, pelo cinema americano e pela viola e não o ideal desejado de brasilidade.

O ponto central dos Mutantes é que a experiência cotidiana da banda, sua estética visual e sonora, a abertura que o trio possuía para constantemente digerir novas referências sejam elas brasileiras ou não, o não conformismo com a moralidade vigente, tudo isso era extremamente político e revolucionário musicalmente e socialmente. Não confrontar diretamente questões políticas e sociais não impedem que esses elementos não digam respeito a um determinado contexto cultural e histórico, pois é impossível desvincular a experiência cultural do seu contexto histórico.

Portanto, a trajetória da banda desde o início da década de 60 até o dissolvimento da banda mostra que são, além de sintoma de uma paisagem ampla histórica, atores ativos da história da década de 60 no Brasil, à medida que são a face da gênese do rock brasileiro e, por meio da legitimidade que alcançaram, criaram um novo padrão do que é aceitável e apreciado na Música Popular Brasileira.

5 CONCLUSÃO

O presente trabalho buscou por meio de pesquisa bibliográfica mostrar o papel da banda Mutantes nas mudanças que a identidade musical urbana brasileira sofreu nos anos 60. Para isso foi necessário evidenciar os diferenciais da banda, suas qualidades e circunstâncias únicas, bem como o Tropicalismo participou da legitimação do grupo e suas características e como a ideia de identidade nacional atravessou e foi atravessada pela experiência Mutante.

A Tropicália trouxe diversos artistas para o hall das coisas respeitáveis no Brasil a medida que organizou de forma coesa um espírito único de produção artística que já se mostrava relevante desde a década de 30 com Orlando Silva e no início da década de 60 com Jorge Ben Jor. Ambos arriscaram inovações sejam elas tecnológicas ou melódicas, desafiando o entendimento de cultura nacional “pura” que se cultivava desde final da década de 40 quando o Partido Comunista Brasileiro adotou a doutrina estética, política e cultural oficial do realismo socialista (NAPOLITANO, 2001). A condensação desse espírito vanguardista na Tropicália, que hoje é lembrada como principal símbolo dessa retomada da vanguarda, tornava mais visível e forte o questionamento da identidade nacional, trazendo a reflexão do que é, afinal, a cultura nacional brasileira.

Os Mutantes eram uma dessas bandas e artistas privilegiados pelo novos questionamentos abertos pela Tropicália. Essa nova provocação à MPB abriu um espaço que deveria ser preenchido é claro, por quem tivesse qualidade musical e relevância cultural suficiente para deslanchar tanto comercialmente, quanto também cair no gosto dos produtores musicais, arranjadores e público. A ideia da Tropicália de valorizar o Brasil contraditório e absurdo, arcaico e moderno, encaixou muito bem na trajetória Mutante justamente porque o trio tinha qualidade técnica musical, mas também esbanjavam referências estrangeiras, instrumentos elétricos únicos, irreverência cômica que comunicavam muito bem a complexidade brasileira.

A própria trajetória pessoal dos integrantes da banda era circunstância perfeita para o florescimento dessa valorização da multiplicidade brasileira. Rita Lee descendente de estadunidenses e os irmãos Baptistas, filhos de músicos eruditos, mas que optaram *pelo rock n'roll*. Nascidos em São Paulo, o trio era organicamente aquilo que a Tropicália buscava evidenciar. Criavam seus próprios instrumentos, copiando sonoridades estrangeiras, misturavam elementos brasileiros e se aventuravam em temáticas não políticas. Além disso, é importante lembrar da influência de Rogério Duprat na música dos Mutantes, ele que também vinha de uma experiência vanguardista na música erudita, sendo um dos fundadores do

movimento Música Nova. Segundo o próprio maestro Duprat em entrevista para o documentário sobre Arnaldo Baptista, os Mutantes foram grandes responsáveis pelas mudanças no decorrer da década de 60 e nas décadas seguintes, pois eles possuíam a vertente do rock e a qualidade técnica que influenciou a produção musical nos anos que se seguiram.

Além disso, os Mutantes davam conta da contracultura que presuppõe oposição à estrutura vigente e oficializada pelas instituições ocidentais (PEREIRA, 1983) causando espanto e polêmica e abrindo reflexões que lideraram novos caminhos.

Desse modo, os Mutantes impulsionados pela organização intelectual do Tropicalismo, desafiaram conceitos que permeiam toda a discussão sobre sua influência na música urbana brasileira e que encontra-se no subtexto de toda essa discussão abrangente da MPB na década de 60: nacionalismo e identidade nacional.

Segundo Marcos Santos Machry, tendo em vista conceitos de nação de Stuart Hall, Eric Hobsbawm, Terrence Ranger, Ernest Gellner e Benedict Anderson, o nacionalismo é uma ferramenta política para construção de uma nação e da sua identidade nacional e implementação de um projeto de nação. A construção da nação, segundo Hall, se dá através da mídia e literatura, invenção de tradições, mitos fundacionais ou na ideia do povo puro ou original. Para isso, é essencial uma boa relação entre a política e a produção cultural de um país, pois essa é fundamental para alcançar a população e construir essa sensação de união nacional que antes das sociedades modernas era conferida através de um compartilhamento geográfico, linguístico ou religioso. Tendo este conceito esclarecido em mente, entende-se que os Mutantes desafiaram essa unidade nacional ao escancarar a diversidade de referências melódicas, instrumentais, técnicas que a música brasileira pode comportar.

É importante salientar que a questão abordada nessa pesquisa permite aprofundamento em pontos não abordados aqui. É possível por exemplo seguir o presente trabalho abordando questões tecnológicas específicas ou ainda focando na influência da música dos Mutantes sob outras bandas que nasceram nas décadas finais do século XX. Outra abordagem interessante seria focar especificamente no sucesso de Rita Lee após o fim da banda, focando especialmente na representação feminina que ele trouxe para música brasileira, especialmente no que tange liberdade sexual e sucesso profissional. Os Mutantes são fonte extensa de pesquisa e estudo, pois são figuras importantíssima para a música nacional e esta, por sua vez, é um aspecto do cotidiano do país, refletindo seu momento histórico, político, social e econômico.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A HISTÓRIA DO ROCK BRASIL:** Os Mutantes. São Paulo: PlayTV, 2016. Programa de TV. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=jzh6UbognS0> >. Acesso em: 28 de setembro de 2021.
- BAPTISTA, Arnaldo; DECÁRIO, Élcio. Hey Boy. In: **Divina Comédia ou Ando Meio Desligado**. São Paulo: Polydor Records, 1970.
- BAY, Eduardo K. **Qualquer Bobagem:** Uma História dos Mutantes. 2009. 177 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade de Brasília, Brasília, 2009.
- BOA PALAVRA SOBRE MÚSICA POPULAR.** Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 14 out. 1966. Disponível em: <https://www.jobim.org/chico/handle/2010.2/1131>. Acesso em: 04 de setembro de 2021.
- BRASIL. **Art nº 150, de 16 de julho de 1934.** Diário Oficial [da] República dos Estados Unidos do Brasil, Poder Executivo, Rio de Janeiro, RJ, 16jul. 1934.
- CALADO, Carlos. **A divina comédia dos mutantes.** Rio de Janeiro, RJ: Editora 34, 1995.
- FAVARETTO, Celso. **Tropicália:** Alegoria, alegria. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- FERNANDES, Florestan. **O Folclore em Questão.** São Paulo, SP: WMF Martins Fontes, 2020.
- GAÚNA, Regiane. **Rogério Duprat:** Sonoridades Múltiplas. São Paulo, SP: Ed. UNESP, 2001.
- GOHL, Jefferson William. **Esse Tal de Roque Enrow!** A Trajetória de Rita Lee de Outsider ao Mainstream (1967-1985). Tese (Doutorado em História) - Universidade de Brasília, Brasília, 2014.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Silva. Rio de Janeiro, RJ: DP&A, 2006.
- HOLLANDA, H. H. O. B.; GONCALVES, M. A. (Org.) . **Cultura e participação nos anos 60.** São Paulo: Brasiliense, 1982.
- HOLLANDA, H. H. O. B. **Impressões de viagem.** CPC, vanguarda e desbunde 1960/70. Rio de Janeiro, RJ: Aeroplano, 2004.
- LEARY, Timothy. Introdução. In: GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. **Contracultura Através do Tempo.** Rio de Janeiro, RJ: Ediouro, 2007. p. 9-10.
- LEE, Rita. **Rita Lee:** Uma Autobiografia. São Paulo, SP: Globo Livros, 2016.
- LOKI: ARNALDO BAPTISTA. Direção: Paulo Henrique Fontenelle. Produção: André Saddy. São Paulo: Canal Brasil, 2008.

MACHRY, Marcos. **O horizonte nacionalista de esquerda e a Revista Brasiliense (1955 – 1964):** sociabilidade intelectual e linguagem política. 2017. 208 f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro.**São Paulo, SP: Contexto, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980).** São Paulo, SP: Contexto, 2001.

NAVES, Santuza Cambraia. **A canção brasileira: Leituras do Brasil através da música.**

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional.** 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

OS MUTANTES “DOIS MIL E UM” (“2001”) – FIC 1968. Rio de Janeiro: Canal Os Mutantes The Movie. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2BKGMjYCPfc&t=113s>

PEREIRA, Carlos Alberto. **O que é Contracultura?** São Paulo, SP: Brasiliense, 1983.

VASCONCELLOS, Gilberto. **Música Popular: De Olho na Fresta.** Rio de Janeiro: Graal, 1977.

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

WASSERMAN, Claudia. **Nações e nacionalismo na América Latina: desde quando?** Porto Alegre: Linus, 2013.