



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

**DANILO FRAGA DANTAS**

**QUALQUER BOBAGEM (SOBRE OS MUTANTES)  
UMA ANÁLISE DO PRIMEIRO ÁLBUM DOS MUTANTES COMO PONTO DE  
CONCILIAÇÃO ENTRE O ROCK E A MPB**

Salvador  
2005

DANILO FRAGA DANTAS

**QUALQUER BOBAGEM (SOBRE OS MUTANTES)**  
**UMA ANÁLISE DO PRIMEIRO ÁLBUM DOS MUTANTES COMO PONTO DE**  
**CONCILIAÇÃO ENTRE O ROCK E A MPB**

Monografia de conclusão de curso apresentada ao colegiado de Comunicação da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção de título de Bacharel em Comunicação.

Orientador: Prof. Jelder Janotti Júnior

Salvador  
2005

Agradeço a minha Família: Pai, Mãe e irmãos.

A Jeder, Monclar e Tatit por terem possibilitado a existência desse trabalho. Ao PETCom e a todos que conviveram comigo nesses três anos de atividades por, em meio a tantas discussões, terem me feito compreender o que realmente significa a palavra “universidade”. É eterna minha dívida com vocês. Ao grupo de estudo Mídia e Música pelo espaço de discussão e aos Mutantes por terem servido de trilha sonora para esse trabalho.

Finalmente, agradeço a Lívia que, apesar de achar que não, me conhece como ninguém. Me suporta, em todos os sentidos, e me dá forças para viver. Nem mesmo em outra monografia, com o dobro de páginas, poderia agradecer devidamente a você. Com a simplicidade das frases feitas tento resumir: Livinha, eu te amo.

## RESUMO

Essa monografia procura analisar as canções do primeiro álbum do grupo Os Mutantes e modo como ele se relaciona com a história da canção popular brasileira. Consideramos este álbum um bom objeto de pesquisa por ter provocado, em sua época, uma série de rupturas nas expectativas do público, vaias, e, apesar disso, influenciar até hoje outros grupos. O trabalho proposto aqui se mostra principalmente em duas faces: pretendemos produzir um diálogo entre a análise semiótica da canção proposta por Luiz Tatit e a Estética da Recepção de Jauss, Iser e Zumthor. – levando em consideração a relação das canções com a cultura midiática. Além de resgatar um importante acontecimento na história da música brasileira, esse trabalho pretende contribuir para o campo de estudos da canção popular.

Palavras-chave: canção popular, rock, semiótica, estética, comunicação.

## ABSTRACT

This monograph tries to analyze how the song of the Brazilian rock band Os Mutantes was important in the Brazilian popular music history – mainly the songs of their first album. We consider this album a good object of research because it provoked, by the time it was released, a sort of ruptures in it public expectation, and, despite of it, became the influence of a lot of other rock groups. This work is made in two different ways: we want to put together the song semiotics of Luiz Tatit and the reception aesthetics of Jauss, Iser and Zumthor – considering the relationship between the song and the mass media culture. This text intends to contribute to the pop song research field and to rescue an important happening of the history of the Brazilian music.

Keywords: pop song, rock, semiotics, aesthetics, communication.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>5</b>
Um festival por quinzena	7
<b>1. ENQUANTO ISSO NA UNIVERSIDADE DE CONSTANÇA...</b>	<b>11</b>
<b>2. DIGA-ME COM QUEM ANDAS...</b>	<b>16</b>
2.1 Divisão de Terreno	16
2.2 Tropicália ou Panis et Cirsencis?	21
2.3 Depois do Vendaval	26
2.4 Três roqueiros tropicodélicos	27
<b>3. A PRIMEIRA MUTAÇÃO</b>	<b>34</b>
3.1 Canções iluminadas de sol	37
3.2 Algo Mais (sobre a canção)	41
3.3 Lado A	46
Panis et circenses	46
A minha menina	48
O relógio	52
Adeus, Maria Fulô	53
Baby	54
Senhor F	55
3.4 Lado B	56
Bat macumba	56
Le premier bonheur du jour	57
Trem fantasma	58
Tempo no tempo (Once was a time I tought)	58
Ave, Genghis Khan	61
<b>4. DA RECEPÇÃO À COMUNICAÇÃO</b>	<b>62</b>
<b>CONCLUSÕES</b>	<b>71</b>
O país do baurets?	71
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>74</b>

## INTRODUÇÃO

Definições são, por definição, complicadas. Os temas mais corriqueiros tornam-se complexos tratados de filosofia a qualquer tentativa vã de defini-los. É assim com as idéias de linguagem, sensibilidade e tempo, por exemplo. Não poderia ser diferente com a canção – que converge as outras três discussões. Quase como uma trilha sonora da vida, escutamos canções em quase todo lugar, em quase todos os momentos – no rádio do carro, no cinema, na televisão, na internet, em shows, etc. Porém, quem se arrisca a definir a canção? Alguns a tomam como um tipo de poesia musicada. Meio que elogiando, dirigem-se aos seus autores favoritos como “poetas”. Porém, se “essa canção é uma poesia”, qual a importância de todos aqueles acordes, batidas e melodias? Outros tratam a canção como uma peça sonora que, por algum acaso do destino, tem uma letra cantada. Preocupam-se com as dissonâncias, as ousadias melódicas, as variações no compasso. Entre os dois extremos, uma possibilidade mais interessante é apresentada pelo semioticista Luiz Tatit, que define a canção como a interseção entre a palavra e música. Mais que a da simples adição da letra à música, ou da música à letra, para ele a canção é um todo coeso, *letramúsica*, e seu sentido não pode prescindir de nenhum dos dois. Para Tatit, “toda e qualquer canção popular tem sua origem na fala” (Tatit, 1996, p.11). Porém, a relação entre palavra e música não para aí; “o canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala” (Tatit, 2004 p.41). Assim, a música que a canção coloca em evidência já está presente em toda fala de maneira tímida. A fala seria um tipo de canto domesticado, domado no processo civilizador – da forma que foi tratado por Rousseau em seu ensaio sobre a origem das línguas.

Porém, se o canto sempre esteve presente em todas as culturas, a canção é um formato relativamente recente. Apesar de algumas manifestações ancestrais, como a poesia lírica grega, que era cantada ao invés de ser recitada, o canto litúrgico medieval e a poesia musicada dos trovadores e menestréis, a era moderna da canção só começou mesmo muito mais tarde. Para muitos, a canção nasceu em 19 de outubro de 1814, quando Franz Schubert compôs seu primeiro *lied* – uma versão musicada para o poema *Gretchen am Spinnrade* de Goethe. O *lied* romântico alemão tem uma estrutura, em muitos aspectos, afim à canção que conhecemos hoje – uma melodia cantada, acompanhada por um arranjo instrumental, com introdução, refrão e com uma duração em torno dos três minutos. Porém, Schubert não deve ter imaginado os desdobramentos que o formato que inventou atingiria alguns séculos depois. Tida como o último refúgio do

sistema tonal, a canção passou por transformações dignas de qualquer vanguarda – distorções, efeitos eletrônicos de todo tipo, gritos, improvisos, atonalismos (intencionais ou não) e as performances mais estranhas que se possa imaginar. Assim, depois de tantas transformações, tratar da canção popular<sup>1</sup> traz desafios maiores que analisar a relação entre letra e música.

A canção não se reduz ao feliz casamento entre palavra e música: nela, a voz, pela singularidade de seu timbre, torna presente o corpo de alguém real; a melodia, a seu modo e sem dizer nada, conta uma história envolvente, quando não arrebatadora; o arranjo e a instrumentação datam e localizam o acontecimento que se canta, conferindo concretude e familiaridade à ficção; as palavras, enfim, formam o elo simbólico de uma comunidade de falantes que são anônimos, mas se reconhecem. (Valverde, 2004 p.955)

A reflexão sobre a canção popular aponta para questões mais abrangentes, relativas à percepção, o afeto e o sentido. Uma das principais questões para entender a experiência de ouvir uma canção é seu caráter eminentemente temporal, “a música, na hierarquia das belas artes, é a arte do tempo *par excellence*” (Parret, 1997 p.66). Tal como nossa própria experiência do mundo, a canção se desenvolve no tempo; tal como nossa vida, ela avança em direção ao desconhecido, entre idas e voltas, redundâncias, por fim, termina configurando um todo coeso. Segundo Monclar Valverde, “sua natureza eminentemente temporal serve de modelo ou referência para o fluxo que caracteriza a própria experiência sensível, em sua dimensão propriamente existencial” (Valverde, 2004 p. 954). De fato, o mundo exibido por qualquer canção é sempre um mundo temporal, articulado de maneira quase narrativa: “o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal” (Ricoeur, 1994, p.15). A partir de seu curto percurso, em sua “narrativa compacta” (Valverde, 2004 p. 954) a canção trata de afetos próprios da existência humana. Porém, a narratividade da canção não é expressa somente nas letras, mas também nas melodias, ritmos, harmonias, na forma como ela afeta nossos corpos – seu efeito. A canção que é ouvida hoje no rádio, na televisão e que circula através dos meios de comunicação necessita de considerações ainda mais específicas para ser estudada: é preciso levar em conta seus aspectos sócio-técnicos, mercadológicos, até questões relativas ao consumo cultural.

---

<sup>1</sup>Alguns preferem outros termos, como *canção das mídias* ou *música massiva*. Nesse trabalho utilizamos o termo *canção popular* para designar a canção produzida, distribuída e ouvida por intermédio dos meios de comunicação de massa. Reconhecemos que falar em canção popular no Brasil pode criar confusões, uma vez que aqui esse termo é associado a manifestações folclóricas. A canção popular que tratamos aqui se aproximaria mais de uma *canção popular midiática* e se situaria entre a canção erudita, de um lado, e a canção folclórica de outro.

Neste último século, a canção deixou de ser apenas mais um formato da música erudita para se alastrar por toda a cultura midiática. A canção tem um papel ainda mais relevante em nossa cultura. No *século da canção*, nome de um livro de Luiz Tatit, a canção popular brasileira nasceu e se consolidou como nossa prática artística mais relevante. Quem poderia imaginar que o *lied* alemão, poderia ser adaptado e fazer tanto sucesso por aqui? Nossa canção popular incorporou uma variedade enorme de estilos, ritmos, vozes e sotaques, tornando-se cada vez mais complexa e difícil de ser definida. A partir das tradições mais diversas – do sertanejo ao jazz, do samba ao rock – a canção brasileira segue feita por artistas que não podem ser definidos como músicos, poetas ou cantores. Eles são cancionistas, como diria Tatit. O cancionista é um especialista em equilibrar palavra e música, eliminar as fronteiras entre cantar e falar. Além de compor, arranjar e escrever a letra o cancionista também executa sua obra. Para Tatit, mais do que uma melodia, o cancionista cria um modo de dizer, uma dicção própria que se relaciona profundamente com o sentido da canção. No mundo dos cancionistas não importa tanto o que se diz, mas como se diz, e a maneira de dizer é o canto.

Nossa história é cheia de cancionistas notáveis: Noel Rosa, Luiz Gonzaga, João Gilberto, Tom Jobim, Edu Lobo, Chico Buarque, Roberto Carlos, Jorge Ben, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tim Maia, Raul Seixas, entre outros tantos. Além, é claro, de grupos que funcionam como um tipo de cancionista coletivo, como Os Mutantes. Praticamente toda década aparece um elenco respeitável deles. Um belo dia, no final da década de 60, tiveram uma idéia para colocá-los todos sob um mesmo teto. Surgem assim os festivais que, além de dar muito dinheiro e fama para muitas pessoas, serviram como palco para um dos momentos mais interessantes da história da canção popular brasileira: o aparecimento do “movimento”<sup>2</sup> tropicalista e a controvérsia acerca das guitarras elétricas e da verdadeira identidade da canção popular brasileira.

### *Um festival por quinzena*

Pela primeira vez eles saíram de um festival com a chamada pulga atrás da orelha. Acostumados a muitas vaias, ovos, tomates de vez em quando, ou até mesmo a ameaças de agressão física, Os Mutantes não esperavam agradar a maior parte da platéia do 4º FIC. (...) Sem falar no nome do ausente Caetano Veloso, sendo gritado pelo público, exatamente no mesmo teatro em que, um ano antes, ele, Gil e Os Mutantes foram vaiados com agressividade nunca vista (Calado 1995 p.196).

---

<sup>2</sup> O tropicalismo surgiu mais de uma preocupação entusiasmada pela discussão do novo do que propriamente como um movimento organizado (Campos, 1974 p.193).

As vaias acompanharam toda trajetória inicial dos Mutantes nos festivais, em sua incursão pela rápida e explosiva história do tropicalismo. Tudo começou em 1967, no III Festival de Música Popular Brasileira, quando Os Mutantes e Gilberto Gil, sob a tutela do maestro Rogério Duprat, utilizaram guitarras elétricas no arranjo de *Domingo no Parque*. Hoje em dia, isso não causaria qualquer comoção, porém no Brasil do final da década de 60 existia um clima de hostilidade entre o iê-iê-iê da jovem guarda, tomada como música alienante e americanizada, e a MPB, considerada autenticamente brasileira. Os festivais funcionavam como um espaço de legitimação para MPB e se multiplicavam: Festival Nacional de Música Popular, Festival Universitário, Bienal do Samba, além dos dois principais eventos do gênero, o Festival Internacional da Canção (o FIC, transmitido pela Rede Globo) e o Festival de Música Popular Brasileira (transmitido pela TV Record). Ao utilizar guitarras, então símbolos da alienação do iê-iê-iê e do imperialismo americano em um festival de MPB, os tropicalistas cometeram uma afronta aos esquerdistas conservadores. "Gil e *Os Mutantes* eram os primeiros a cometer essa afronta, sua presença no festival significou a profanação do templo da até então chamada música popular brasileira" (Calado, 1995 p.108). Não bastassem seus polêmicos instrumentos, Os Mutantes entraram no palco com roupas, gestos e comportamentos extravagantes, em uma performance agressiva demais para o padrão televisivo da época. Os puristas tinham espasmos de indignação. Não deu outra: foram vaiados. E as vaias só aumentariam com o tempo.

As apresentações de *Domingo no Parque* e *Alegria, Alegria* marcaram o aparecimento ainda embrionário do tropicalismo em suas principais características: a ironia, o deboche, a irreverência e a mistura heterogênea das mais diversas correntes musicais. Depois de sua apresentação inicial, o “movimento” tomou forma, ganhou seu nome, muitas críticas e elogios, alcançando seu ápice quase um ano depois, em 68, no III Festival Internacional da Canção. Como uma droga que precisa de doses cada vez mais altas para fazer efeito, o tropicalismo se tornava cada vez mais radical e provocativo. Para a apresentação de *É Proibido Proibir*, Caetano Veloso e Os Mutantes prepararam, além das guitarras elétricas já habituais, uma performance que envolvia uma perturbadora introdução dissonante, que Duprat definia como “zoeira”, roupas de plástico colorido, colar de dentes, além dos pulos e gritos do *hippie* americano Johnny Dandurand no *happening*<sup>3</sup> final – tudo parecia planejado para provocar o público. E provocou. Dessa vez,

---

<sup>3</sup> Ação em que o artista combina uma ação teatral às artes plásticas. John Cage é considerado o criador do happening, quando, no Black Mountain College, organizou um evento multimídia que envolvia pinturas, dança, filmes, slides, rádio, poesia, música e literatura.

além das vaias habituais os tropicalistas receberam xingamentos, ofensas, bolas de papel, pedaços de madeira, tomates e ovos podres. É nessa ocasião que Caetano faz o famoso discurso, mais lembrado que a própria canção, que culminou com sua desclassificação do Festival: “(...) se vocês forem em política como são em estética, estamos feitos! Me desclassifiquem junto com Gil! Quanto a vocês, o júri é simpático, mas é incompetente. Deus está solto!” (Callado, 1997 p.222). Nesse momento, o tropicalismo alcançou seu ápice, causando uma fissura nas expectativas do público em relação à MPB – tomada como um movimento homogêneo. Colocando em questão os critérios de valoração vigentes, diluindo e diversificando a MPB, o tropicalismo demonstrava que qualquer definição da canção brasileira está fadada ao fracasso.

Por esses motivos, as vaias eram normais. Estranho mesmo foi quando elas se transformaram em aplausos. Em pouco tempo a fissura causada pelo tropicalismo já dava as primeiras mostras de cicatrização. No IV Festival de Música Popular Brasileira, sinais dessa mudança já podiam ser notados. Neste festival, Tom Zé conquistou o primeiro lugar com a canção *São São Paulo, Meu Amor*, Gal Costa ficou em terceiro com *Divino Maravilhoso* e Os Mutantes em quarto com *Dois Mil e Um*. As vaias, apesar de ainda soarem barulhentas, não podiam nem mesmo ser comparadas às que Caetano Veloso e Os Mutantes receberam pouco tempo atrás. Depois da explosão inicial do tropicalismo, pouco a pouco o cenário da canção popular brasileira se reorganizava. Um ano depois, em 69, o IV Festival Internacional da Canção consolidou a incorporação do tropicalismo na corrente principal da MPB. “Foi uma fabricação em massa de tropicalismo. Ninguém quis reconhecer as inovações dos baianos, e agora todos procuram imita-los: nas roupas nos sons, nas palavras. Mas imitam mal”, reclama Telé Cardim, chefe de torcida que menos de um ano atrás coordenava as vaias contra os tropicalistas. Parecia que eles tinham mesmo tomado o poder no antigo território da MPB. “Das 18 canções exibidas naquela noite, pelo menos 10 traziam guitarras elétricas nos arranjos” (Callado, 1997 p.241). Na semana seguinte a revista *Veja* definiria ironicamente o evento como “Um festival ligado na tomada”. Entre palmas e as vais, definitivamente alguma coisa tinha mudado na música popular brasileira entre os anos de 1967 e 1969. E esse é o assunto a ser tratado aqui.

É certo que muita coisa já foi escrita sobre o tropicalismo e sua influência na música popular brasileira. No entanto a maior parte dessas abordagens trata apenas de aspectos político-ideológico-literários do movimento, sua relação com o modernismo, sua crítica social, sua estrutura alegórica, resumindo-se, na maioria das vezes a análises das letras das canções. Isso

quando não se trata de biografias dos principais integrantes do “movimento”. Se muito é escrito sobre o tropicalismo, muito pouco se refere às suas canções. Da mesma forma, a maior parte das atenções é sempre voltada para os feitos de Caetano Veloso e Gilberto Gil – o que não é em nada imerecido. Porém, essas análises têm pouco a dizer sobre Os Mutantes que tem características próprias marcantes e não se integra perfeitamente ao tropicalismo. A questão é: o que havia de tão especial nas primeiras aparições dos Mutantes para causar tanta repercussão? Propomos aqui um estudo da repercussão da música dos Mutantes, principalmente de seu primeiro álbum, na história da canção popular brasileira – na tentativa de entender porque suas canções ainda hoje são consideradas “modernas”, causam estranhamento e controvérsia.

Depois de uma rápida discussão sobre os pressupostos da Estética da Recepção, na segunda parte deste trabalho nos concentraremos na reconstituição do cenário musical da época, apontando e discutindo os diversos estilos e gêneros musicais que compunham a canção popular brasileira do final dos anos 60. Essa reconstituição tem como objetivo posicionar Os Mutantes na história da canção brasileira, mostrando suas influências, rupturas e legado, possibilitando-nos entender melhor como se dá sua recepção. Levando em consideração essa reconstituição, na terceira parte, propomos uma análise do primeiro álbum da banda. Não presumimos encontrar nessa análise a “interpretação correta” do álbum dos Mutantes, nem mesmo desvendar alguma mensagem implícita. Mas só a partir das canções dos Mutantes é que podemos entender melhor a repercussão do grupo. Como já foi discutido antes, ao analisar essas canções tentaremos fugir da interpretação das letras, levando em consideração performance, ritmo, harmonia, texturas<sup>4</sup> e principalmente a relação entre letra e melodia a partir da semiótica da canção de Luiz Tatit. Na quarta parte trataremos mais de perto da pesquisa sobre a recepção, as conseqüências de estudar a canção popular, produzida na cultura de massa, para esse campo de pesquisa. Antes de atestar a superioridade de um ou de outro modelo de análise, esse trabalho pretende apenas contribuir para os estudos da canção popular no campo da Comunicação.

---

<sup>4</sup> A textura de uma canção tem a ver com os instrumentos utilizados em sua execução. A combinação de timbres diferentes em uma canção tem muito a dizer sobre seu sentido. “Uma mesma nota produzida por uma viola, ou um clarinete ou um xilofone soa completamente diferente, graças à combinação de comprimento de ondas que são ressoadas pelo corpo de cada instrumento” (Wisnik, 2002 p.24).

## 1. ENQUANTO ISSO NA UNIVERSIDADE DE CONSTANÇA...

Ao mesmo tempo em que Os Mutantes e os tropicalistas marcavam a história da canção popular brasileira, Hans Robert Jauss proferia a aula inaugural da Estética da Recepção na Universidade de Constança. Em meio às agitações estudantis do final dos anos 60 e à reforma da universidade alemã, era de se esperar que a palestra de Jauss tomasse a forma de uma provocação. O texto já começava com uma afirmação bombástica: “A história da literatura vem, em nossa época, se fazendo cada vez mais mal afamada – e, aliás, não de forma imerecida. Nos últimos 150 anos, a história dessa venerável disciplina tem inequivocadamente trilhando o caminho da decadência constante” (Jauss, 1994 p.5). E segue assim em suas sete teses para a renovação da história da literatura, a partir da inclusão do leitor na reflexão literária. Em um panorama em que se destacavam a crítica literária formalista e a aplicação dos pressupostos do marxismo ao estudo da literatura, a Estética da Recepção aparecia como uma corrente teórica que buscava relacionar uma discussão estética à literatura, concentrando-se no papel do leitor e na função da leitura na teoria literária. Suas principais teses são encontradas na publicação da aula inaugural, intitulada *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*, e no texto do outro grande nome do movimento, Wolfgang Iser.

A diferença entre os trabalhos de Jauss e Iser se reflete nos dois principais focos de estudo da estética da recepção: enquanto Jauss está preocupado com a resposta do público no âmbito de suas expectativas coletivas, Iser dirige seu estudo para o efeito produzido sobre o leitor individual e sua resposta. “Para a análise da experiência do leitor ou da ‘sociedade de leitores’ de um tempo histórico determinado, necessita-se diferenciar, colocar e estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação texto e leitor. Ou seja, entre o *efeito*, como o momento condicionado pelo texto, e a *recepção*, como momento condicionado pelo destinatário” (Jauss, 1979 p.50). Essas duas abordagens estéticas, que parecem se contrapor, na verdade se complementam. Por um lado, é no processo de leitura que o texto faz sentido, por outro, a leitura se dá em relação com as expectativas do público, do qual o leitor é apenas um componente. De maneiras diferentes, as perspectivas de Jauss e Iser podem trazer contribuições para compreender melhor a canção popular – mais especificamente, as canções dos Mutantes.

Partindo de uma discussão sobre a história da literatura, Jauss defende que “há obras que, no momento de sua publicação, não podem ser relacionadas a nenhum público específico, mas

rompem tão completamente o horizonte conhecido de expectativas literárias que seu público só começa a se formar aos poucos” (Jauss, 1994 p.32-33). Entre as vaias de outrora e a atual posição canônica de seus integrantes, o nascimento e a incorporação do tropicalismo na respeitável MPB implicou toda uma re-configuração das expectativas do público, da crítica e dos próprios músicos em relação à música brasileira. Para Jauss, a história de qualquer formato artístico deve se basear na relação com o público. “É somente tendo em vista essa mudança de horizonte que a análise do efeito estético adentra na dimensão de uma história da literatura escrita pelo leitor” (Jauss, 1994 p.33). Nesta perspectiva, a história da literatura não é possível sem que algumas grandes obras consigam ao mesmo tempo alcançar certa longevidade, tornando-se um pólo seguro para as expectativas do público, e resumir ao mesmo tempo o cenário artístico de sua época e sua ruptura. Essas obras que em um primeiro momento atendem, superam, decepcionam ou contrariam as expectativas do público, com o tempo influenciam essas mesmas expectativas, chegando a modificar os critérios de valoração e gosto existentes. Assim se deu a intervenção tropicalista na canção popular brasileira. Ao introduzir o novo em uma tradição já consolidada, o tropicalismo primeiro contrariou e depois ajudou a modificar as expectativas de seu público.

Para entender como se configura essa relação entre o tradicional e o novo, importante para qualquer história da arte, a Estética da Recepção de Jauss utiliza dois conceitos herdados da hermenêutica: *círculo hermêutico* e *horizonte de expectativas*. A idéia do círculo se mostra no fato de que toda compreensão é, de fato, uma reconfiguração de uma pré-compreensão, assim a experiência de uma obra se dá em relação a obras precedentes. Já o horizonte de expectativas atuaria como uma medida histórica comum localizada entre as reações particulares de cada leitor, definindo-as, e marcando os limites nos quais a obra é compreendida. Cada obra se defronta com certo horizonte e sua compreensão se dá através dele – seu êxito depende de reiterar e renovar as expectativas de sua comunidade de leitores, ou ouvintes. A relação entre a experiência proporcionada pela obra e o horizonte de expectativas do público, projetado a partir da experiência acumulada, constitui o mecanismo básico de toda recepção. Uma vez ultrapassada essa tensão, o que antes era rompimento das expectativas se torna, aos poucos, parte do repertório do público. Claro que não é qualquer inovação poética que se impõe de tal forma a mudar o horizonte de expectativas do público, mas algumas são bem sucedidas.

Na música popular brasileira, há dois momentos em que esse jogo de confirmação/frustração do horizonte de expectativas pode ser facilmente identificado: a invenção

da bossa nova como contraposição ao samba-canção e o tropicalismo como síntese/dissolução da disputa entre a MPB e a jovem guarda. A bossa nova, com seus acordes dissonantes e quase silenciosos, se afastava da tradição do samba brasileiro – causando uma discussão acerca da verdadeira raiz musical do Brasil. Críticos como José Tinhorão acusam a bossa nova de “renunciar as peculiaridades estilísticas brasileiras, numa tentativa desesperada de alcançar um estilo internacional” (Tinhorão, 1998 p.45) – um processo análogo à abertura do Brasil ao capital estrangeiro efetuada por Juscelino Kubitschek. Mas a bossa nova não será o foco de nosso estudo.

Já a repercussão do tropicalismo na música brasileira será tratada mais atentamente neste trabalho através de um de seus grupos mais significantes: Os Mutantes. A presença dos Mutantes nas duas principais apresentações do tropicalismo é significativa não só para a história da música popular brasileira, mas principalmente para a história do rock brasileiro. Depois de atuar como banda de apoio para os tropicalistas, os Mutantes lançaram seu primeiro álbum, intitulado *Os Mutantes*, em 68 – quando também foram lançados os principais álbuns do “movimento”, como o álbum-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*. O álbum dos Mutantes reúne influências das mais diversas correntes musicais que compunham a paisagem sonora brasileira daquele momento: samba-rock, ritmos nordestinos, bolero, *chanson* francesa, além de canções tipicamente tropicalistas como *Panis et Circenses* e *Bat Macumba*. Mas todas essas influências se mesclavam com o rock, principal característica do grupo, que evidencia os Mutantes dos demais integrantes do “movimento”. Enquanto os baianos se utilizavam do rock para modernizar a MPB, Os Mutantes faziam o caminho contrário, usando a MPB para modernizar o rock brasileiro, criando assim o caminho seguido por conjuntos dos anos 70 como Novos Baianos, Secos e Molhados e o baiano Raul Seixas e por tantos outros até os dias de hoje. Este álbum é considerado por muitos críticos como o mais importante da história do rock brasileiro e representou um marco para a consolidação da sonoridade roqueira no Brasil.

Com a participação ativa do maestro Rogério Duprat, que deu um toque de brasilidade ao som roqueiro do grupo, Os Mutantes lançaram três discos que são uma espécie de “corte epistemológico” na trajetória do rock brasileiro: *Os Mutantes*, *Mutantes* e *Divina Comédia ou Ando Meio Desligado*. Essas produções mostraram que o rock nacional já estava maduro o suficiente para buscar sua própria linguagem (Janotti, 2003 p.75)

Mesmo que a articulação entre Jauss e Iser não seja de todo pacífica, parece interessante somar algumas contribuições dos dois teóricos. Para Maria Antonieta Borba, “ainda que entendamos existir um limite de articulação entre a *teoria do efeito* e o projeto de Jauss, Iser pôde

sem dúvida participar do debate sobre o efeito histórico, por ter descrito a experiência do leitor e por ter pensado este leitor como sujeito inscrito em sociedade”. (Borba, 2003 p.15). Iser, em *O ato da leitura*, coloca ao lado da teoria da recepção um tipo de fenomenologia do ato de leitura. Sua teoria tem como pressuposto o caráter incompleto do texto, ao qual o leitor seria chamado a concretizar. Assim, se a *estrutura de apelo* do texto guia o leitor por uma variedade de técnicas narrativas, ela não determina o caminho a ser seguido. O sentido da obra seria fruto de uma convergência de diferentes informações, das diferentes perspectivas, do leitor e do texto, que se cruzam no momento da leitura. Algumas das considerações que Iser faz acerca da leitura podem ser levadas para a audição de uma canção. Para Iser, a obra se completa a partir de um jogo de protensões e retenções<sup>5</sup>, em cada ponto do texto em que o leitor se encontra, o sentido é completado pela memória do que passou e pelas expectativas do que está por vir – as protensões e retenções ganham um contorno mais explícito quando tratamos da canção, um formato temporal compacto. O efeito é realizado no leitor, que empresta sentido à indeterminação contida na estrutura do texto, de acordo com o horizonte de expectativas. Exemplo simples: Na canção *Hey Boy*, Os Mutantes utilizam um arranjo típico das canções da jovem guarda, por outro lado, a ironia presente na letra, na voz e no arranjo sugere certo deboche com esse tipo de canção. Cada um desses elementos entra em choque com os demais e criando uma indefinição. “Os lugares vazios, em suma, apresentam a estrutura do texto literário como uma articulação com furos, que exige do leitor mais do que a capacidade de decodificação. A decodificação diz respeito ao domínio da língua. O vazio exige do leitor uma participação ativa” (Lima, 2002 p.26).

Os desenvolvimentos das propostas da hermenêutica pela estética da recepção possibilitam, assim, não só tratar dos aspectos formais da obra e do contexto histórico de sua recepção, como também relacionar ambos em uma *história dos efeitos*. Essa posição abre o caminho para se pensar o processo dinâmico em que a obra é experimentada, relacionando produção e recepção sem partir de uma dominação do campo da produção e sem relegar o ouvinte à passividade. Apesar da maioria desses estudos tratarem especificamente da literatura, os procedimentos teórico-metodológicos utilizados por eles podem ajudar a compreender melhor outras formas de expressão, até mesmo os produtos da comunicação de massa. Para Valverde,

---

<sup>5</sup> Conceitos derivados da fenomenologia de Husserl. Para Husserl, a consciência do tempo, se dá fenomenologicamente e se traduz em proto-impressões, retenção do passado imediato e a antecipação do futuro, que ele chama de proteção. Essa concepção se traduz no estudo da canção popular na importância de levar em consideração a memória e as estruturas de reiteração e antecipação.

“essa postura, a princípio restrita à literatura, expandiu-se quase que espontaneamente, de modo a abarcar outras formas de expressão, a tal ponto que, hoje, temos plena convicção de que um empreendimento expressivo qualquer não se completa no momento da sua conclusão, e só se realiza de fato quando faz sentido para alguém.” (Valverde, 2000 p.96). Porém, para que essa contribuição seja possível, é preciso fazer algumas adaptações na Estética da Recepção – levar em consideração a mudança formal entre a literatura e a canção, questões como percepção, experiência estética, gosto, além das especificidades da cultura midiática. Para melhor utilizar os pressupostos da Estética da Recepção na análise da cultura de massa é necessário avançar em direção a uma Estética da Comunicação – que leve em consideração tanto os aspectos formais, sociotécnicos e mercadológicos da cultura midiática. Com essa intenção, no decorrer do trabalho tentamos relacionar estudos da Estética da Recepção com os trabalhos sobre a oralidade de Paul Zumthor, a *Semiótica da Canção* de Tatit e o estudo dos gêneros musicais de Simon Frith.

Seguindo a pista da Estética da Recepção, neste trabalho propomos uma reconstituição do horizonte de expectativas do público que os Mutantes encontraram no Brasil do final da década de 60. A princípio, reconstruir a recepção de uma obra pode parecer algo difícil ou meramente especulativo, porém para Jauss ela pode ser feita partindo de três fatores básicos: em primeiro lugar, a relação da obra com as normas conhecidas da poética de seu gênero de origem, em segundo, sua relação implícita com outras obras conhecidas no contexto de sua recepção e, em terceiro lugar, a oposição entre a experiência estética e a vivência cotidiana (Jauss, 1994 p.29). Esses fatores se mostram melhor a partir de três cortes: o *sincrônico*, que situa a obra na época de seu aparecimento, o *diacrônico*, relativo às diferentes interpretações de uma obra no tempo e o *estético*, que se foca na relação de comunicação estabelecida entre a obra e seu leitor no momento da recepção. Ao tratar de um tipo de canção que circula nos meios de comunicação, é necessário também tratar de alguns aspectos específicos da recepção na cultura de massa.

“No caso dos produtos da comunicação mediática, a predisposição do público estará associada aos hábitos estéticos infundidos por determinados meios ou tecnologias da expressão, à relação implícita com outras peças do universo midiático internacional ou ao corte semiótico estabelecido pelo enquadramento característico de cada *formato* estético” (Valverde, 2000 p.98).

Partindo destas premissas, a reconstituição das expectativas continua sendo meramente especulativa, mas pode ser um bom caminho para entender melhor as vaías, o descaso e o posterior reconhecimento dos Mutantes como a banda mais importante do rock brasileiro.

## 2. DIGA-ME COM QUEM ANDAS...

### 2.1 *Divisão de Terreno*

Recuando um pouco no tempo, no final dos anos 50 acontecia a primeira reviravolta na canção popular brasileira, que até o momento se resumia ao samba em suas diversas encarnações e a uma influência velada do bolero<sup>6</sup>. A bossa nova fundou um novo modo de cantar, em oposição à grandiloquência patológica do samba canção, além de um novo modo de harmonizar a melodia e de se apresentar – influenciando fortemente as gerações futuras de cancionistas. Porém no começo dos anos 60, com a ida de João Gilberto e Tom Jobim para os EUA e o golpe militar no Brasil, gradativamente a canção popular começou novamente a mudar, marcando a passagem da bossa nova para o “samba moderno”, moderna música popular brasileira ou, simplesmente, MPB. “Para as novíssimas gerações não havia coisa mais velha do que a bossa nova. A expressão estava desmoralizada e os jovens músicos, que veneravam Tom e João com paixão xiita, não queriam mais fazer bossa: o tempo no Brasil esquentava e pedia ritmos e palavras mais fortes, música e política começavam a se misturar e se a confundir com a deposição do populista Jango Goulart”. (Motta, 2000 p.39).

A canção popular passava a ter um objetivo político: deveria expressar a insatisfação e a resistência dos oprimidos à ditadura militar. A partir deste momento, novas figuras apareceram na já autodenominada MPB – alguns com maior influência da bossa nova como Edu Lobo e Dori Caymmi, outros nem tanto, como Elis Regina e Chico Buarque. Até mesmo Nara Leão, antiga musa da bossa nova, passou a fazer parcerias com músicos “do povo” na apresentação do espetáculo engajado *Opinião*<sup>7</sup>, como sambista carioca Zé Kéti e o maranhense João do Vale. “A primeira consequência da nova ordem se fez sentir nas letras das canções que foram gradativamente retornando o peso semântico. (...) Logo depois, as melodias também recuperaram as inflexões grandiloqüentes de tempos passados para dar cobertura compatível à oratória engajada” (Tatit, 2004 p.102). O descompasso entre a MPB nascente e a bossa nova pôde ser

---

<sup>6</sup> É interessante notar que, apesar das inúmeras controvérsias geradas pela influência estrangeira na canção popular brasileira, seja do jazz na bossa nova ou do rock no tropicalismo, a influência do bolero no samba-canção nunca foi alvo da crítica nacionalista.

<sup>7</sup> O espetáculo, que reunia música, teatro e política, foi dirigido por Augusto Boal como um protesto contra a ditadura militar. Além de Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale, o espetáculo reunia Oduvaldo Viana Filho, Paulo Pontes e Ferreira Gullar, além de Maria Bethânia, que substituiu Nara Leão em 1965.

sentida na apresentação de João Gilberto no programa de Elis Regina, *O Fino da Bossa* (que de bossa tinha muito pouco). “Para seu intimismo *cool* não havia ambiente menos favorável que a animação efervescente das jovens platéias barulhentas do ‘O fino’, onde tudo era feito para levantar o público. (...) A hora era de refrões poderosos, para serem cantados junto ao público, a hora era para letras fortes e palavras duras”. (Motta, 2000 p.86). De fato, quando João Gilberto voltou dos EUA encontrou uma canção popular muito diferente da que nos tinha deixado.

O passo seguinte foi dado em direção à canção de protesto, face ainda mais politizada da MPB liderada por compositores como Geraldo Vandré. Para esses artistas, fortemente influenciados pelo discurso da UNE e dos CPC (Centro Popular de Cultura), a canção, por apresentar um tipo de oralidade disfarçada, seria o meio ideal para se falar dos problemas que afligiam o povo brasileiro, para educar (e persuadir) as massas. Na canção de protesto o conteúdo da letra passou a ter um peso muito grande, restando ao arranjo o papel de acompanhamento, de reforço da mensagem. “A música de protesto privilegiou o tema, em detrimento do material musical. Desenvolveu arranjos requintados, principalmente quanto à harmonização, visando ao reforço da mensagem, acontecendo o mesmo com a interpretação: forte, gritada, gestualística” (Favaretto, 2000 p.145). Esses artistas queriam falar sobre a realidade brasileira e o modelo dessa proposta foi a denúncia. Assim, não havia interesse algum pelo experimentalismo, o foco principal era o estabelecimento de uma linguagem musical adequada à conscientização do público – simples, direta e eficaz.

No Brasil surgia um novo grupo de compositores muito mais ocupados em queimar pestanas sobre os livros do intransponível sociólogo americano Hebert Marcuse do que sobre métodos de violão ou composição. Não era o caso de Edu Lobo, que levava o estudo a sério, mas o de Geraldo Vandré, para quem dois acordes davam e sobravam para fazer uma canção. “O importante é a comunicação com o povo”, dizia Vandré. Comunicação e povo, aliais, eram palavras muito importantes naquele tempo (Castro, 1990 p.401).

Celso Favaretto faz uma análise muito perspicaz e, ao mesmo tempo, cruel desse tipo de canção. “Ao falar da miséria proletária, esses artistas, através de um jogo de espelhos, afirmam-se em sua condição, de modo que a música resulta em um mecanismo de compensação. O problema social esgota-se emotivamente na fala, a ação identifica-se como o cantar: a má consciência é apenas exorcizada” (Favaretto, 2000 p.146-7). Pretendendo-se revolucionária, a música de protesto acaba sendo puramente catártica, induzindo a uma visão piedosa e fascinante da miséria e repressão. Porém, era exatamente isso que a juventude universitária brasileira precisava naquele

momento: se não tínhamos a revolução, pelo menos poderíamos sonhar com ela, e cantá-la a plenos pulmões. Com a crescente confusão criada no Brasil entre música e política, em pouco tempo o maniqueísmo se desenhou. “Quem não fazia MPB ‘de protesto’, estava de algum modo a serviço do imperialismo norte-americano, por adoção, omissão ou alienação” (Tatit, 2004 p.201). Artistas e público criaram um consenso sobre como deveria ser a ‘verdadeira’ música brasileira – restringindo-a a um tipo de canção que utiliza instrumentos acústicos, ritmos regionais e temas ligados à terra ou mensagens de esperança.

Do outro lado estavam os “alienados”. Com o nome ironicamente retirado de um livro de Lênin pelo publicitário Carlito Maia<sup>8</sup>, a jovem guarda de marxista não tinha nada. Seu público era formado principalmente pela juventude colegial e suburbana, que vivia longe dos barquinhos e das garotas das praias cariocas; suas canções tratavam de temas leves, alinhados com o rock internacional. Aparentemente ingênua, a jovem guarda falava para milhões de brasileiros com uma linguagem direta, nada intelectualizada e sem as metáforas típicas da MPB. “No universo poético do iê-iê-iê cabiam a paixão por carros, a solidão das grandes metrópoles, os amores impossíveis, os tipos estranhos, como uma síntese saudosista dos anos 50 com a contemporaneidade pop dos super-heróis, das revistas em quadrinhos, dos seriados de TV” (Rosa, 2004 p.46). Depois do rápido sucesso do rock na década de 50, com Cely e Tony Campelo, com a jovem guarda entrava em cena a idéia de uma música jovem, com elementos ligados à cultura jovem (mais ainda do que na bossa nova) e toda uma nova constelação de artistas. Foi esse o primeiro momento em que a incipiente indústria fonográfica brasileira mereceu o nome de indústria, além dos Lps e compactos eram vendidas roupas, bonecas e todo tipo de bugiganga com a grife dos novos ídolos. Além de Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia, o iê-iê-iê brasileiro contava com dezenas de artistas como: Jerry Adriani, Ed Wilson, Vanusa, Leno e Lílían, Os Incríveis, Golden Boys, Renato & Seus Blue Caps, Os Lordes, The Fevers, entre outros.

Por outro lado, as canções da jovem guarda diferiam em relação ao rock produzido no Brasil nos anos 50, tanto musical quanto tematicamente. Os arranjos não eram mais um mero suporte para os vocais, a guitarra ocupava cada vez mais agressivamente seu espaço e as performances apareciam cada vez mais em primeiro plano. Do mesmo modo, as letras iam além da ingenuidade piegas e, ao tratar de “carangas” e “festanças”, estavam mais próximas da

---

<sup>8</sup> Lênin dizia: “o futuro do socialismo repousa nos ombros da jovem guarda” (Janotti, 2003 p.70)

realidade urbana do país. Além disso, a jovem guarda acompanhou, em certo sentido, a efervescência do rock americano e inglês do final da década – marcando de vez a diferença entre a jovem guarda e os outros grupos de rock brasileiros dos anos 50. “O visual do pessoal da jovem guarda mudou completamente: os terninhos de quatro botões foram substituídos pelas calças boca-de-sino coloridas, pelos paletós de veludo, pelas camisas com babado, as mãos foram se enchendo de anéis, os cabelos crescendo” (Motta, 2000 p.100). Do mesmo modo, com o passar do tempo, as canções foram ganhando arranjos mais “modernos” – com o uso de teclados *Hammond*, guitarra distorcida, e batidas suingadas do funk americano.

A jovem guarda foi responsável pela invenção de todo um modo de se cantar rock em português, uma dicção própria – incluindo o famigerado truque de colocar o verbo no final da frase para facilitar a rima. Como a tradição musical brasileira não tinha quase nada de *blues*, *country* ou *rhythm & blues*, a incorporação da batida do rock se deu em um tipo de rock-balada que mesclava rock, boleros e samba-canções – essa influência se mostrou mais claramente na trajetória romântica de Roberto Carlos. O modo de cantar da jovem guarda ecoou profundamente na música brasileira, influenciando, além dos tropicalistas, todo rock produzido no Brasil – de tempos em tempos a dicção da jovem guarda reaparece, nos 80 em grupos como João Penca e Seus Miquinhos Amestrados e Leo Jaime, já nos anos 90 essa influência pode ser reconhecida em bandas como Bidê ou Balde e Penélope. “Os astros instantâneos e as carreiras meteóricas surgidas em volta do iê-iê-iê ajudaram a forjar uma identidade profunda e verdadeira para o rock produzido no Brasil” (Rosa, 2004 p.48). Em um caminho contrário ao da canção de protesto, que retoma a retórica grandiloqüente do samba-canção, dos alongamentos vocálicos e grandes durações, a jovem guarda aproxima-se em certo sentido da bossa nova ao tratar de temas e dicções do dia-a-dia. “Enquanto a música popular de raízes nacionalistas, apelando à teatralização e a técnicas derivadas do *bel canto*, descambava para o ‘expressionismo’ interpretativo e voltara a incidir no gênero grandiloqüente, épico-folclórico, de que a bossa nova parecia ter-nos livrado para sempre, a jovem guarda de Roberto e Erasmo Carlos estava muito mais próxima, sob o aspecto da interpretação, da sobriedade de João Gilberto” (Campos, 1974 p.55).

Como a MPB, a história da jovem guarda também está ligada diretamente aos programas de televisão. No ar aos domingos, o programa Jovem Guarda foi o catalisador do sucesso do rock no Brasil. Porém, da mesma forma que *O fino da Bossa*, o programa *Jovem Guarda* também era

transmitido pela TV Record de São Paulo, o que provocava certa rivalidade, estimulada e até mesmo desejada pelos diretores da Record. Essa briga por audiência se somava a um tipo de exclusivismo que permeava a MPB. Em seu programa de televisão, Elis Regina abrigava não só a canção de protesto como o samba autêntico – tudo que fosse ao mesmo tempo “nacional” e “popular”. Só não admitia a música jovem, filiada ao rock internacional, que vinha crescendo espantosamente sob o impacto dos Beatles. “Ao retornar ao país, após uma viagem de dois meses pela Europa, a famosa “Pimentinha” tivera uma surpresa. Viu seu programa de televisão, *O Fino da Bossa*, ser ameaçado pelo sucesso do *Jovem Guarda*” (Callado, 1997 p.82). Logo na semana de estréia, *Jovem Guarda* atingiu 90% de audiência, segundo o Ibope, vencendo qualquer outro programa sobre música. A briga por audiência foi mais um motivo para aguçar a oposição entre rock e MPB. De um lado estavam compositores “engajados” com um ideal conservador, reunidos graças a um espírito de defesa de valores ameaçados, do outro, compositores sem a menor intenção de propor um movimento intelectualmente organizado. O que sustentava essa oposição era, sobretudo, uma disputa de mercado e de público, protagonizada por esses artistas nos programas de televisão da época. “Em São Paulo, era guerra total. E a jovem guarda estava ganhando. O festival da Record seria uma grande oportunidade para a ‘música brasileira’ reagir e mostrar suas novidades e qualidades” (Motta, 2000 p.110).

Assim nasceram os festivais, como uma forma de legitimação e ratificação da qualidade superior da MPB em relação à música jovem – isso explica em parte o clima de torcida e a rivalidade que imperavam nessas apresentações. “Os torcedores de Elis odiavam Roberto e os de Roberto vaiavam Elis, os fãs de Nara vaiavam Jair Rodrigues, os de Vandrê vaiavam todos os outros” (Motta, 2000 p.110). Em sua motivação inicial, os festivais tiveram seu ápice em 1966, no II Festival de Música Popular Brasileira da Record. Neste festival terminaram empatadas em primeiro lugar duas canções que representavam bem o ideal da MPB – *A Banda* de Chico Buarque e *Disparada* de Geraldo Vandré. Estes dois compositores, junto com Edu Lobo, carregariam o futuro da música popular brasileira em sua luta contra a invasão internacional. Naquele momento, a canção brasileira parecia ter encontrado um equilíbrio e um estilo próprio, que durariam por muito tempo. Bem, não durou.

Acompanhando a evolução do rock internacional e o amadurecimento dos Beatles<sup>9</sup>, em 67 já não havia mais quase nenhum resquício da Jovem Guarda no Brasil. Os ídolos se foram, migraram para outros gêneros musicais, ou ficaram restritos a uma faixa específica de consumo. Se em 1966, a jovem guarda representava tudo de ruim na música popular brasileira, “um ano depois, o inimigo dos tradicionalistas não era mais o iê-iê-iê, mas o tropicalismo” (Marsiglia, 2004 p.61). Um inimigo mais abusado, mais agressivo, mais barulhento. Ao menos os garotos da jovem guarda eram alienados, ingênuos e coitados, não tinham noção do mal que faziam à nação. Traição de verdade quem cometeu foram os tropicalistas – que veneravam de João Gilberto e chegaram até mesmo a tocar “boa música”, antes de passarem para o “outro lado”. Porém, o que mais incomodava os ouvidos dos futuros tropicalistas nessa situação era a progressiva atitude de exclusão adotada pelos artistas e público da MPB. “Se a música de protesto é contra a ditadura militar, o tropicalismo é contra a música de protesto e seu espírito de exclusão” (Tatit, 2004 p. 103). “Eram oposição à oposição. E contra a situação, mais do que nunca” (Motta, 2000 p.168). Alimentando-se das atitudes “alienadas” herdadas da jovem guarda, flertando com o rock internacional, com a música erudita, até mesmo com o cafona de Vicente Celestino, o tropicalismo deu a entender que a canção brasileira é muito mais complexa e variada do que o projeto que a MPB propunha.

## 2.2 *Tropicália ou Panis et Cirsencis?*

Já havia passado alguns anos desde que a bossa nova se institucionalizara como o cânone da música brasileira e já era tempo de procurar algo que permitisse à música brasileira respirar novamente ares de liberdade. Afinal, em 1967 o mundo já havia sofrido o impacto do álbum *Sargent Peppers Lonely Hearts Club Band* dos Beatles, assistido a ascensão de Bob Dylan e Jimi Hendrix e se encontrava no auge da era Hippie. Um ano depois do equilíbrio sugerido pela apresentação de *Disparada* e *A Banda*, a música brasileira começava a expressar uma atmosfera de mudança. Enquanto no acompanhamento de *Disparada* foram utilizados os instrumentos tradicionais da música brasileira, como o violão e a queixada de burro, para o III Festival de

---

<sup>9</sup> Para muitos críticos do rock, o álbum *Sargent Peppers Lonely Hearts Club* dos Beatles marcou a passagem do rock and roll ingênuo dos anos 50 para o rock do final dos anos 60. “O *Sg. Peppers* é um exemplo da mutação por que passou o rock. A partir de então, a denominação *rock and roll* ficou ligada às músicas produzidas na década de 50 e início dos anos 60, que eram faixas curtas e letras ligadas ao mundo adolescente” (Janotti, 2003 p.40)

Música Popular Brasileira, os futuros tropicalistas haviam preparado as canções *Domingo no Parque* e *Alegria, Alegria* com um arranjo que incluía a guitarra e o baixo elétricos. Essa atitude trouxe de volta a incerteza em uma época em que o que se podia chamar música popular brasileira parecia bem definido, causando a ira de opiniões mais conservadoras. “O tropicalismo pretendia aproveitar a tecnologia e tudo que os desenvolvidos oferecem para trabalhar matéria prima nacional. Por que não usar a guitarra elétrica? Muito bem, passaram a usar a guitarra elétrica. Eu pergunto: fizeram alguma coisa brasileira? Não. Criaram uma coisa chamada rock brasileiro e não há rock brasileiro, há rock americano feito no Brasil”. (Tinhorão, 2003, *on-line*). Ao público, que não escrevia livros, só restava a vaia. É certo que a bossa nova já havia posto em questão a relação entre a música brasileira e cultura pop, mas as canções de João Gilberto, Tom Jobim e companhia se esforçavam para suavizar as diferenças e construir um todo coeso, o tropicalismo fazia questão de explicitar os contrastes entre a canção brasileira e o mundo pop.

Na verdade, a vaia foi o grande destaque daquele festival que marcaria um ponto crítico na história da música popular brasileira. Entre os vaiados estavam Gil, Caetano, Erasmo Carlos, e Sérgio Ricardo que, impedido de apresentar sua canção, quebrou o violão e o atirou para a platéia. “Naquela noite ofuscada parcialmente por um violão quebrado, em meio a um festival de vaias, as guitarras elétricas dos futuros tropicalistas deixaram o impacto e as primeiras marcas oficiais de sua novidade” (Callado, 1994 p.111). Se o festival do ano anterior anunciou um equilíbrio para música popular brasileira, as canções tropicalistas e as vaias generalizadas anunciavam um ambiente de mudança para a canção popular brasileira. Apesar das vaias, Gil e Caetano saíram vitoriosos do festival: *Domingo no Parque* ficou na segunda colocação, além de levar o prêmio de melhor arranjo para Rogério Duprat, e *Alegria, Alegria* se tornou um dos *singles* mais vendidos do ano. Porém, a tímida guitarra distorcida na introdução da canção de Caetano já profetizava o que viria a acontecer em um futuro próximo – após relativo sucesso neste festival, o “movimento” tropicalista tomou forma para estourar menos de um ano depois, no III Festival Internacional da Canção. Neste meio tempo foram lançados os álbuns de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa, o primeiro álbum dos Mutantes, além do álbum-manifesto *Tropicália ou Panis et Circencis*.

Toda a complexidade paradoxal do tropicalismo pode ser percebida através das críticas do álbum-manifesto. “Amor ou ódio. Extremos desse tipo marcaram, de modo geral, as críticas a *Tropicália ou Panis et Circencis*, o disco-manifesto tropicalista, que chegou às lojas no final de

julho de 68”. Os críticos se dividiam. Sérgio Porto abre sua coluna com uma nota zero, e sentencia “A palavra ‘tropicália’, criada para dar nome a um movimento que fracassou de saída, por ser imitativo e sem imaginação, hoje lembra mais vigarice do que qualquer outra coisa”. Já Eli Halfoun, mais ponderado, achava que “esse é o melhor disco que Caetano Veloso e Gilberto Gil fizeram desde o advento do tropicalismo”. Nelson Motta deu nota máxima ao álbum, considerando-o “um dos mais importantes lançamentos fonográficos dos últimos anos, pela seriedade de sua proposta, pela extraordinária inventividade, pela abertura de um novo caminho na expressão poético-musical brasileira” (Callado, 1997 p.207). Apesar de todo o barulho que causou, o tropicalismo não era exatamente um sucesso de venda. “Para falar a verdade, em sua época, o tropicalismo passou longe de ser um sucesso comercial – de fato, o álbum-manifesto *Tropicália ou Panis et Cirrencis* amargou bons anos como sinônimo de desperdício de dinheiro no mercado fonográfico brasileiro” (Alexandre, 2004 p.10).

O tropicalismo procurou ultrapassar a oposição entre os defensores da “tradição” musical brasileira e os compositores alinhados com as novidades do pop/rock internacional. E, dessa maneira, abriu o espaço para todo um tipo de canção no Brasil – modificando a maneira de se fazer, de se ouvir e de se julgar canções por aqui. “Ao público consumidor desse tipo de música, tornava-se difícil reconhecer no tropicalismo uma postura participante ou certo lirismo, que davam a tônica a grande parte das canções da época. (...) Impunha-se, para crítica e público, a reformulação da sensibilidade<sup>10</sup>”. (Favaretto, 2000 p.19-20). De forma que, o tropicalismo significou um forte elemento de ruptura na tradição da música popular brasileira. “O tropicalismo elaborou uma nova linguagem da canção, exigindo que se reformulassem os critérios de sua apreciação, até então determinados pelo enfoque da crítica” (Favaretto, 2000 p.32). Porém, longe de assinalar uma ruptura total com toda canção produzida na época, é importante considerar como se deu a relação entre as canções tropicalistas e as outras canções do mesmo período. Para Favaretto, podemos assinalar três influências importantes no tropicalismo: a música de vanguarda, o pop, a poesia concreta e o movimento antropofágico. A influência da música de vanguarda, por intermédio dos arranjos feitos por Duprat e seus colegas do movimento *música nova*, trouxe para o tropicalismo discussões sobre atonalismo, *happenings*, música eletrônica, entre outros procedimentos que no campo da canção popular se tratavam de absoluta novidade.

---

<sup>10</sup> Apesar da imprecisão terminológica, o argumento de Favaretto se aproxima da reformulação do horizonte de expectativas tão caro à história da literatura de Jaus.

“A integração da música *pop* contribuiu para ressaltar o aspecto cosmopolita, urbano e comercial do tropicalismo e, ao mesmo tempo, comentar o arcaico na cultura brasileira” (Favaretto, 2000 p.47). De forma que, o uso de instrumentos elétricos nos arranjos das canções, embora não representassem novidade, teve uma importância decisiva na modificação do modo de se fazer (e ouvir) canção no Brasil. Já a antropofagia influenciou o tropicalismo principalmente na concepção de cultura como um conflito de visões distintas, no humor corrosivo e irônico e na atitude em relação aos valores estabelecidos.

Paulo Eduardo Lopes, que em seu livro *A desinvenção do som* faz uma análise de cunho narratológico das letras das canções tropicalistas, propõe uma divisão entre as “correntes” musicais existentes no Brasil do final dos anos 60. Utilizando-se da semiótica greimasiana, sem, porém, adapta-la ao estudo da canção como Luiz Tatit o fez, Lopes faz uma análise que nos ajuda a entender o porquê das tensões que existiam entre as correntes musicais da época – análise que, ao tratar apenas das letras das canções, não dá aos aspectos musicais a devida importância. Ele destaca quatro tipos de canções: a canção *jovenguardista*, a canção *emepebista nostálgica*, a canção *emepebista apostólica* e a *canção tropicalista*. Lopes funda sua análise no percurso proposto ao herói da canção e busca, a partir daí, descrever o sujeito descrito por cada corrente musical. O herói *jovenguardista* é caracterizado pela crença no “*destino*, concebido como um /dever-ser/ que rege um devir inexorável e irreversível”. Ser um sujeito da jovem guarda é acreditar na conjunção final com o amor, “é dar valor a tudo o que seja considerado *diferente e original*”. De forma que não haveria conflitos, nem distensões em sua jornada em busca do amor e do novo. Em contrapartida, “é a desvalorização do *livre-arbítrio* (...) de tudo o que seja *convencional* ou *normal*, ou represente *valores tradicionais*” (Lopes, 1999 p.188). A esse sujeito Lopes dá o nome de *Playboy*.

Já a MPB, muitas vezes considerada como uma única tendência musical seria composta por um conjunto heterogêneo de canções com uma clara divisão entre duas tendências. O que Lopes chama de *MPB nostálgica* diz respeito a um tipo de canção mais lírica, como as de Edu Lobo e Dori Caymmi. O sujeito dessa corrente, a exemplo da jovem guarda, também acredita no destino. Porém, ele é predestinado a nunca estar em conjunção com alguém ou alguma coisa que deixou no passado. O futuro do emepebista nostálgico está no passado, seu amor é impossível de ser realizado. Ser um “herói” *emepebista nostálgico* consiste em “conceber o destino como um /dever-ser/ que rege um devir rítmico e cíclico, como numa espécie de eterno retorno”. Desta

forma, este herói não acredita em si como sujeito transformador. Para ele, somente forças externas poderão alterar seu quadro de disforia. Mas, ao mesmo tempo, não acredita que isso possa acontecer. Já o sujeito da MPB apostólica, corrente mais engajada liderada por Geraldo Vandré, seria exatamente o contrário dos dois anteriores. Ele seria caracterizado como um herói messiânico, cujo projeto é o de ajudar aos necessitados, levando-lhes uma mensagem de fé. O “herói” emepista apostólico é aquele que mais se aproxima ao senso comum do termo “herói”. Ele acredita estar em conjunção com todas as competências necessárias para transformar seu estado atual de disforia, e, portanto, está pronto para realizar a ação de transformação. A narrativa desse herói consiste em difundir esta certeza, fazendo com que outros sujeitos entrem em conjunção com a competência que possui. Ele é um sujeito revelador e, desta maneira, usaria suas competências para o bem da coletividade. Resumindo, “o *Playboy* da jovem guarda, com uma trajetória euforizante de aprendizado comportamental, opõe-se ao *Nostálgico* da MPB, com sua trajetória disforizante de recordação amorosa. Os dois se opõem ao *Apóstolo* emepista, que rejeita o individualismo e o fatalismo para pregar a possibilidade de redenção de todos, numa comunhão coletiva” (Lopes, 1999 p.193).

Se cada uma desses três sujeitos tem características bem marcadas, o herói do tropicalismo apresenta pontos em comum com todos os outros. Essa concepção nos ajuda a pensar o tropicalismo não só como uma ruptura na canção popular brasileira, mas como uma reordenação de elementos já existentes. Tal qual o *Playboy*, o tropicalista parece propor nas canções um estilo comportamental. Assim como o *Nostálgico*, o tropicalista tem um forte acento no individualismo, porém, do mesmo modo que o *Apóstolo*, o tropicalista mostra um forte impulso libertador. Ele difere dos outros sujeitos principalmente por não propor um posicionamento rígido frente às questões levantadas, tendo como uma das suas principais características a ironia. “Ele é um sujeito fundamentalmente, constitutivamente negativo, porque seu discurso é um anti-discurso do outro. (...) Ao terminar de demolir o discurso do outro, o tropicalista termina seu próprio discurso” (Lopes, 1999 p.196). De forma que, derrubadas as barreiras impostas à canção popular brasileira, coube ao tropicalismo se desarticular. “A tropicália já nasceu como um movimento com a vocação para extinguir de vez os movimentos na música brasileira” (Callado, 1997 p.297). Cada um dos tropicalistas seguiu um caminho próprio, a maior parte deles foi integrada à corrente principal da MPB – cabendo aos Mutantes enveredar cada vez mais para o rock progressivo.

### 2.3 Depois do Vendaval

O período em que Gil e Caetano passaram em Londres, de julho de 1969 a janeiro de 1972, foi um momento de re-estruturação na música brasileira, no qual o tropicalismo deixou de ser visto como rock e se voltou à corrente principal da MPB. A violência da prisão e exílio de Gil e Caetano e a progressiva incorporação das “excentricidades” do tropicalismo por outros cancionistas viraram o jogo na música brasileira. De vilões, os tropicalistas passaram a vítimas da ditadura e grandes nomes da MPB. “Caetano, Gil e Gal Costa foram rapidamente integrados ao veio principal da música popular brasileira” (Callado, 1997 p.298). Na verdade, depois da tempestade tropical toda a música popular brasileira precisou se reestruturar: Roberto Carlos migrou rapidamente para um repertório mais voltado para a música romântica, Os Mutantes pendiam cada vez mais para o rock progressivo e a sigla MPB, que até então significava um tipo de música nacional produzida após a bossa nova e com influências nordestinas, só a partir daí passou a significar toda música brasileira de qualidade. A partir daí ninguém mais duvidaria que Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa eram parte integrante da MPB e que eles, ao lado João Gilberto e Tom Jobim, formavam nosso panteão musical.

Porém, para acolher os tropicalistas, as fronteiras da MPB tiveram que ser alargadas em direção a tipo de canção pop brasileira, acessível, que mistura influências estrangeiras com ritmos brasileiros. Luiz Tatit defende que a bossa nova e o tropicalismo resumem dois principais gestos que, a partir de então, se repetiram indefinidamente na música brasileira. “Enquanto a bossa nova elaborou a triagem da música popular brasileira, o tropicalismo promoveu a mistura e a mundanização do gênero” (Tatit, 2004 p.58). Se o período de ambos os movimentos foi relativamente breve, o poder de influência de suas principais características sobre toda produção brasileira foi perene. Para Tatit, o gesto do tropicalismo define-se pela *assimilação*, em oposição à *decantação* proposta pela bossa nova.

A bossa nova havia neutralizado alguns excessos na canção brasileira e havia chegado a uma espécie de canção absoluta (...) Ao tropicalismo caberia, portanto, promover a mistura ou, em outras palavras, salientar que a canção brasileira precisa do bolero, do tango, do rock, do rap, do reggae, dos ritmos regionais, do brega, do novo, do obsoleto, enfim, de todas as tendências que já cruzaram, continuam cruzando ou ainda cruzarão o país em algum momento de sua história (Tatit, 2004 p.211).

A bossa nova estava mais interessada na criação de uma nova forma de fazer música que sintetizasse a sonoridade brasileira, enquanto o tropicalismo, utilizando estilos e gêneros musicais já existentes, estava mais interessado em implantar uma nova atitude frente a música brasileira. Configurou-se, a partir daí, a idéia de que a canção brasileira se alimenta de todas as dicções musicais circulantes no país e que, em princípio, nada deveria ser excluído – abrindo assim nossos horizontes para o acolhimento do rock e fundando aquilo que mais tarde chamaríamos de música pop nacional. Se o tropicalismo não deixou herdeiros diretos, as atitudes poéticas dos tropicalistas foram herdadas e usufruídas por quase todos os artistas que se dedicaram à música popular brasileira durante as últimas três décadas. “O resultado mais expressivo do tropicalismo como movimento musical foi a libertação estética e ideológica dos autores, intérpretes, arranjadores e produtores do universo da canção, o que acabou por influir em quase todas as áreas artísticas brasileiras. Seu principal gesto, a *assimilação*, foi definitivamente adotado pela maioria dos artistas surgidos a partir dos anos 70” (Tatit, 2004 p.59). Depois do Tropicalismo, não houve mais restrições à escolha de instrumentos, arranjos, atitudes de palco, temática das canções, principalmente na assimilação da música estrangeira. Foi também o tropicalismo que revelou a face essencialmente midiática da canção popular brasileira. Muitas das canções tropicalistas utilizam a mídia como tema, ou inspiração – a exemplo *Panis et Circenses*, em encontramos uma citação da vinheta de abertura do *Repórter Esso*. Os programas de televisão, que já tinham grande importância para a música brasileira no começo dos anos 60, ganharam novos contornos com o tropicalismo. A partir dos anos 70, a eletrificação da música popular brasileira espalhou-se pelo país junto com uma abertura maior do mercado musical frente aos sotaques regionais. Nomes como Alceu Valença, Raul Seixas, Novos Baianos, Clube da Esquina, Secos e Molhados seguiram com atenção a cartilha tropicalista.

#### *2.4 Três roqueiros tropicodélicos*

Como vimos, os festivais funcionavam como espaços de celebração da MPB e eram hostis a qualquer influência externa, principalmente do rock. Alguns intérpretes da jovem guarda chegaram até a competir nesses festivais, porém nestes cantavam sambas ao invés de suas próprias canções. O pior é que, nem mesmo essa precaução impedia que eles fossem vaiados. Porém, com o aumento da popularidade do programa *Jovem Guarda* e a multiplicação dos grupos

de rock no Brasil, parecia viável realizar também um festival de rock. No *I Festival de Conjuntos*, realizado em 66 e patrocinado pela jovem guarda, participaram cerca de cinco mil bandas de todo o país. Apesar de não ter ficado para a história, esse festival foi importante para mostrar a quantidade de bandas de rock que surgiram no Brasil a partir da influência da jovem guarda.

Alguns desses grupos, apesar de influenciados pela turma de Roberto Carlos, logo estariam dando o próximo passo do rock brasileiro. Antes de se transformarem nos Mutantes, Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias participaram de muitos outros projetos musicais, que incluíam desde o rock típico da jovem guarda até alguns experimentos pop-eruditos. Dentre as inúmeras bandas que fizeram parte (The Teenage Singers, Wooden Faces, Six Sided Rockers, O Konjunto), foi com o grupo O'seis que os três gravaram seu primeiro compacto com as canções *Suícida* e *Apocalipse*. Nesse compacto, lançado em 66, é marcante a influência da jovem guarda, que vai desde a instrumentação até a estrutura da letra – com os verbos no final para facilitar a rima. Por outro lado, fazendo uma análise retrospectiva, é possível perceber algumas características ainda embrionárias do estilo dos Mutantes. A começar pelo nome da banda, um trocadilho com o número de integrantes e a pronúncia caipira de “vocês”. *Suícida* trata da saga de uma pessoa que se atira do Viaduto do Chá e se transforma em um fantasma – “Cismeí outro dia e quis me suicidar / Fui me atirar do Viaduto do Chá / A turma que passava não queria deixar / A vida para meu lado estava má / Consciência pesada me mandava pular”. Essa canção já diferia muito dos casos de amor incompreendidos da jovem guarda, mas essa diferença é ainda aumentada pela utilização de alguns recursos sonoros, como uma paródia da famosa *Marcha fúnebre* de Chopin quando ocorre o velório – “Fui enterrado com a camisa do meu tio”. Já *Apocalipse* é uma balada que, apesar de ter tudo para ser romântica, também tem uma letra mórbida, que trata do fim do mundo – “Todos tentam escapar, mas é inútil viver / Tudo vai se aniquilar e a humanidade perecer”.

Ainda antes de se tornarem Os Mutantes, os três garotos ainda fizeram parte do projeto *Koisanovah* de Jorge Mautner e do programa de Ronnie Von fazendo arranjos de rock para peças clássicas como *Ave Maria* de Schubert e a *Macha Turca* de Mozart. Apesar de certo entusiasmo inicial com a jovem guarda, as novidades do rock internacional fizeram com que os três cansassem do rock brasileiro. “Na verdade, Os Mutantes achavam quase todos os cantores e conjuntos que freqüentavam o *Jovem Guarda* meio velhos, ultrapassados, quadrados mesmo” (Callado, 1994 p.82). Foi exatamente esse descontentamento com o rock produzido no Brasil que

aproximou Os Mutantes dos tropicalistas. Enquanto Gil e Caetano buscavam no rock uma maneira de modernizar a música popular brasileira, de maneira inconsciente, Os Mutantes buscavam na MPB uma nova maneira de se fazer rock no Brasil. Depois de atuar como banda de apoio para Gilberto Gil e Caetano Veloso nos festivais da canção, a importância dos Mutantes no tropicalismo foi pouco a pouco aumentando, culminando no lançamento de seu primeiro álbum. “Presentes em cinco faixas do disco coletivo, a essa altura os Mutantes já tinham se firmado como uma espécie de espinha dorsal do grupo tropicalista. Além de participar dos discos de Gil, Caetano e Duprat, os garotos passaram a ser convocados com frequência para acompanhar os baianos em shows e programas de TV” (Callado, 1997 p.195).

Do encontro entre Os Mutantes e os tropicalistas foram produzidos alguns dos álbuns mais importantes da música brasileira. Na verdade, a partir influência dos álbuns conceituais dos Beatles, o tropicalismo modificou o próprio conceito de álbum. “Um álbum é em geral uma reunião de gravações lançadas originalmente em um disco de doze polegadas, de 33 rotações por minuto, e gravadas posteriormente em fita cassete e CD. Predominou como formato nos anos 1960” (Shuker, 1999 p.17). Em 1968 o compacto ainda representava 57% das vendas de disco no Brasil, mas a chegada do álbum foi de vital importância para a canção popular brasileira. “A adoção do LP traz consigo uma mudança profunda nos rumos da produção, uma vez que torna o artista mais importante que o disco” (Dias, 2000 p.57). O lançamento de álbuns como *Tropicália ou Panis et Cirsencis* e *Os Mutantes* foi de grande importância para a consolidação do formato no Brasil. Ao contrário dos ídolos da jovem guarda, Os Mutantes e os tropicalistas lançavam discos mais próximos dos álbuns conceituais então em moda na Inglaterra e EUA – como *Sargent Peppers Lonely Hearts Club Band* dos Beatles e *Tommy* do The Who. Assim, o álbum deixa de vez de ser apenas uma coleção de sucessos já lançados em compactos, para se tornar ele mesmo a obra fonográfica – um conjunto de canções, com parte gráfica, letras, ficha técnica, agradecimentos e um título, lançados por um determinado grupo ou intérprete.

Com grande influência do tropicalismo, é lançado em junho de 1968 o primeiro álbum dos Mutantes. Muitas das canções eram parcerias com Gil ou Caetano, outras eram regravações, porém é possível notar o tropicalismo em cada estrofe, cada arranjo, cada linha melódica. Mas o tropicalismo dos Mutantes não é o mesmo dos demais tropicalistas. Desde o início é possível notar uma grande diferença entre Os Mutantes e os demais integrantes do “movimento”. “Ao contrário dos baianos, que olhavam o universo do rock de fora, os Mutantes passavam a

impressão de viverem dentro daquele mundo” (Callado, 1994 p.113). Antes de ser apenas mais uma influência, uma forma de modernizar sua música, o rock é o tipo de música de onde os Mutantes partem. Por outro lado, eles também não se alinhavam aos conjuntos da jovem guarda. “Não só as roupas, mas até o jeito de falar e o comportamento de Arnaldo, Rita e Serginho eram diferentes de todos os conjuntos brasileiros de rock da época. Os Mutantes pareciam roqueiros ingleses da geração Beatles, em versão brasileira”. (Callado, 1997 p.126). Entre o rock e a MPB, Os Mutantes passariam toda sua carreira buscando sua identidade.

O segundo álbum da banda, intitulado *Mutantes*, mantém a relação com o tropicalismo – dessa vez através de parcerias com Tom Zé e dos arranjos de Rogério Duprat. Porém, após *Mutantes* o grupo se transformaria cada vez mais uma banda de rock. Seu próximo álbum, *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado*, trazia um som bem mais pop, elétrico e pesado. “O álbum *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado* marcou de forma definitiva a decisão do conjunto de andar com as próprias pernas” (Callado, 1994 p.202). Essa decisão se refletia na adesão do baterista Dinho e o baixista Liminha, que tornou definitivamente Os Mutantes uma banda de rock. Até mesmo a participação de Duprat diminuiu consideravelmente, concentrando-se nas faixas *Ave*, *Lúcifer* e *Chão de Estrelas*. Os discos seguintes, *Jardim Elétrico* de 1971 e *Mutantes e Seus Cometas no País do Baurets* de 1972, ratificaram a transformação dos Mutantes e posterior adesão ao *rock progressivo*<sup>11</sup>. Depois desse disco, Rita Lee e Arnaldo Baptista saíram dos Mutantes e Sérgio Dias arrastou a banda até meados da década de 70 em diversas formações.

Todas essas transformações tornam difícil analisar a música dos Mutantes. A aura de vanguarda projetada pela banda muitas vezes pode nos cegar ao fato de que existe uma expectativa social que não pode ser dissociada da interação que o ouvinte tem com uma canção. Essa configuração deriva da história do formato e do gênero em que ele se inscreve. “A obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida” (Jauss, 1994 p.28). É interessante notar que apesar de todas as inovações e rupturas presentes no primeiro álbum dos Mutantes, em nenhum momento eles rompem com o formato canção. Suas músicas têm letras, melodias, refrões e

---

<sup>11</sup> O rock progressivo, ou art rock, surgiu na Inglaterra, no final dos anos 60, como uma tentativa de dar maior legitimidade ao rock – combinando-o à música clássica e jazz. Para Shucker o rock progressivo se caracteriza “pelo uso de rubricas musicais obscuras e mutáveis, por não ser orientado para a dança e por apresentar certa obscuridade nas letras” (Shucker, 1999 p.25). Entre as bandas de rock progressivo estão o Pink Floyd, Yes e Mahavishnu Orchestra.

duração que gira em torno dos 3 minutos – apenas *A minha menina*, com 4m 33s, e *Tempo no Tempo*, com 1m 50s, fogem um pouco dessa regra. Essa consonância com o formato canção garante a comunicação entre suas canções e seu público, apesar de todas as tentativas de causar estranhamento. Já o *gênero musical* tem um papel importante na canção popular, na medida em que faz um agenciamento entre a obra e o horizonte de expectativas do ouvinte – as relações de gênero permeiam a canção desde sua produção até sua distribuição e posterior consumo. Para Simon Frith, “No mundo da música popular, discursos ideológicos e sociais são, invariavelmente, postos juntos através do gênero (...) é através dos gêneros que nós experimentamos a música e as relações musicais, que nós juntamos o aspecto estético e social” (Frith, 1996 p.95 *Tradução nossa*<sup>12</sup>). Dependendo do gênero, elementos sonoros como a distorção, a altura e a intensidade da voz, o papel das letras, a autoria e a interpretação, a harmonia, o modo, a melodia e o ritmo ganham contornos diferenciados – influenciando não somente na produção da música, mas também em sua audição. Assim, o gênero não é definido apenas por elementos formais da canção, mas também diz respeito a elementos sócio-históricos.

Para compreender Os Mutantes, é preciso buscar elementos em pelo menos três gêneros ou correntes musicais: no *rock psicodélico*, na jovem guarda e no tropicalismo. Apesar da sonoridade dos Mutantes se afinar com a tradição musical brasileira, a relação do grupo com o rock psicodélico é muito mais complexa. Essa relação se mostra na instrumentação, mudanças abruptas de ritmo, a utilização de ruídos e sonoplastia, manipulações de estúdio, instrumentos exóticos, guitarras muito distorcidas, solos de guitarra rápidos e estridentes, nas capas dos discos e nas performances inusitadas. O rock psicodélico é um subgênero do rock que teve grande destaque no final dos anos 60, que tem entre os principais grupos Jefferson Airplane, The Grateful Dead, Jimi Hendrix e Cream. O rock psicodélico, muitas vezes chamado também de acid rock, está relacionado à contracultura e ao movimento hippie e também influenciou a produção de bandas como Beatles e Rolling Stones. A principal dificuldade em classificar Os Mutantes como uma banda de rock psicodélico estaria na utilização de ritmos brasileiros. Porém nem mesmo isso escapa completamente do universo psicodélico, que se caracterizava pela mistura do rock com sonoridades diversas: seja a música indiana (The Beatles e Rolling Stones), sonoridades indígenas (The Doors) ou mesmo latinas (Santana).

---

<sup>12</sup> Todas as traduções de citações de livros em língua estrangeira são de nossa responsabilidade.

É impossível negar a influência que a turma de Roberto Carlos exerceu na banda – seja na instrumentação, no vestuário ou mesmo na vontade de fazer algo melhor. Na verdade, a jovem guarda possibilitou a existência de centenas de grupos de rock no Brasil, que enxergaram a partir das canções de Roberto e Erasmo Carlos a possibilidade de se compor rock em português. Porém, desde que Os Mutantes gravaram seu primeiro álbum, Manuel Barenbein, produtor da banda, “vislumbrou nos garotos a possibilidade de criar uma música pop com feição mais brasileira, diferente dos rockinhos primários e das versões açucaradas que infestavam a Jovem Guarda” (Callado, 1997 p.159). Ele percebeu que Os Mutantes seriam capazes de fazer um tipo de rock and roll com uma feição mais brasileira, que se diferenciaria da já moribunda jovem guarda. Callado explicita essa diferença ao comentar o convite que Os Mutantes receberam para ir ao programa de TV *Jovem Guarda*:

Para qualquer outro conjunto jovem da época seria o máximo, mas Os Mutantes definitivamente não faziam parte da legião de súditos do Rei. Cantavam quase que em inglês e já começavam a usar roupas bem diferentes das modas lançadas pelo programa. (Callado, 1995 p.82).

As semelhanças e diferenças entre Os Mutantes e a jovem guarda estão, em grande medida, associadas à relação que ambos têm com os Beatles. Das centenas de versões ao iê-iê-iê (*She loves you, yeah, yeah, yeah...*), da estrutura da composição à instrumentação, dos arranjos ao vestuário e cortes de cabelo, tudo na jovem guarda era uma referência direta aos Beatles, ou aos valores que eles representavam. Até mesmo o sucesso de público que os Beatles tiveram mundialmente eles fizeram questão de imitar aqui – em menor escala claro. Por outro lado, os pontos de conexão entre os Beatles e Os Mutantes são mais numerosos e complexos. Se os músicos da jovem guarda tinham se profissionalizado tocando *covers* e versões dos Beatles, os Mutantes ainda semi-amadores não pareciam cópias, mas pares criativos que compartilhavam as mesmas influências. É claro que essas diferenças também são provocadas pelas mudanças por que os *Beatles*, e o rock em geral, passaram. Eles teceram uma mudança gradual de *Please, please me* ao *Sargent Peppers Lonely Hearts Club Band*, do iê-iê-iê de estrutura simples ao experimentalismo mais radical – de forma que, enquanto os integrantes da jovem guarda estavam mais ligados à primeira fase dos Beatles, Os Mutantes se identificavam mais com a segunda.

Mais próximos dos Mutantes estavam outras bandas, que no final da década de 60, já tocavam um tipo de música que diferia da jovem guarda<sup>13</sup>. Entre essas bandas podemos citar The Beat Boys, Os Canibais, Os Brasas, Analfabites, Os Baobás, Fábio, entre outros conjuntos que não deixaram legado fonográfico. Lembrar dessas bandas é importante para se ter noção de que, pelo menos uma parte da inovação atribuída aos Mutantes já havia sido semeada por outros grupos de rock brasileiro. A mistura de elementos de samba e rock, por exemplo, pode ser encontrada nas canções de Wilson Simonal, Jorge Ben, ou até mesmo nas da Jovem Guarda (O Carango de Erasmo Carlos). As guitarras distorcidas e outros elementos do rock psicodélico podiam ser encontrados na extensa cena invisível (inaudível) das bandas de rock do final dos anos 60, como *Os Baobás* – cujo baixista, Liminha, fazia parte dos Mutantes. Um dos primeiros a fazer a ponte entre rock e a MPB foi Ronnie Von – responsável pelo batismo dos Mutantes. Ronnie Von fez sucesso com *Meu Bem* (versão para My Girl dos Beatles) e *A Praça* se tornando um astro juvenil comparável a Roberto Carlos. Mas após a transformação dos Beatles ele entrou de cabeça no rock psicodélico com um disco lançado em 1968, intitulado apenas *Ronnie Von*. Com uma capa totalmente psicodélica e arranjos do maestro Damiano Cozzela, o álbum trazia desde canções pré-progressivas, como *Mil Novecentos e Além* e *Tristeza Num Dia Alegre*, pequenas sinfonias pop como *Espelhos Quebrados* e baladas psicodélicas como *Sílvia 20 horas*, *Domingo*. Dessa forma, tínhamos, de um lado grupos que se esforçavam em misturar a canção brasileira com elementos internacionais, mas que não tinham um acento mais marcado no rock e, do outro, grupos de rock que já embarcavam na viagem psicodélica, mas que não tinham a experimentação com a música popular brasileira como uma de suas preocupações. Aos Mutantes coube atar essas duas pontas.

---

<sup>13</sup> Muitas dessas bandas estão reunidas na coletânea Brazilian Nuggets, disponibilizada na Internet através do programa *Soulseek* ([www.slsknet.org](http://www.slsknet.org)).

### 3. A PRIMEIRA MUTAÇÃO

Inspirados pela convivência com os tropicalistas, Os Mutantes lançaram um álbum cheio de ironia e referências. Começando com os acordes da vinheta de *O Repórter Esso*, o álbum funde The Beatles e Jorge Ben, The Mamas and The Papas e ritmos nordestinos, Françoise Hardy e macumba – tudo isso emoldurado pelos criativos arranjos de Rogério Duprat. A influência dos tropicalistas está por toda parte: na ironia, na mistura de gêneros musicais, nos versos cantados em português e principalmente nas referências à canção popular brasileira, coisa que Os Mutantes raramente faziam. Se os baianos viram nos Mutantes a oportunidade de ter contato com o rock, foi somente a partir da convivência com o tropicalismo que Rita, Arnaldo e Sérgio tiveram uma boa noção do que se fazia de canção popular no Brasil – o que foi de grande importância na criação de seu estilo, principalmente na primeira fase da banda. Em seu primeiro álbum, Os Mutantes definiram o caminho seguido pelo rock brasileiro: misturar a influência pop aos ritmos nacionais.



A relação com o tropicalismo é demonstrada desde a parte gráfica do álbum. As capas dos álbuns têm um papel importante na criação das expectativas do público sobre determinada obra. “Os editores tomam geralmente a precaução de imprimir na capa de seus produtos o gênero ao qual eles pertencem: de maneira a permitir ao cliente preparar-se para o modo particular de

leitura que ele requer” (Zumthor, 2000, p. 38). É normalmente através dela que o comprador tem o primeiro contato com o LP enquanto produto. É a capa que fica exposta nas lojas. Assim como em *Tropicália ou Panis et Circencis*, no álbum dos Mutantes a capa, contracapa e encartes fazem parte, junto com o material sonoro, de um projeto único. Na parte gráfica do primeiro álbum dos Mutantes, tudo lembra tropicalismo e rock psicodélico: as roupas, que lembram um filme dos Beatles; o cenário, uma representação do arcaico tratado pelos tropicalistas; e mesmo a cor, que troca os tons naturais por um esverdeado. A foto da capa mostra os três integrantes da banda – uma estratégia de marketing bem comum. Porém a estranheza da pose dos três e o contraste com o cenário, um desenho de uma casa antiga, dá à fotografia da capa um clima meio onírico, próprio do rock psicodélico e sugerido por boa parte das canções do álbum. No canto inferior é possível identificar o logotipo da banda – um recurso já comum no rock internacional, mas ainda uma novidade no Brasil. A contracapa traz um desenho feito a mão pelos integrantes da banda que, como toda parte gráfica do álbum, está em consonância com as canções.

Propor uma análise deste álbum é interessante para mostrar que a inovação atribuída aos Mutantes e aos tropicalistas tem a ver não somente com suas apresentações bombásticas, mas também com o modo como tratam suas próprias canções. Pela impossibilidade de analisar detidamente todas as faixas do álbum, três delas foram escolhidas para um olhar mais atento: *Panis et circenses*, por ser a canção que carrega maior identidade com o tropicalismo; *A minha menina* por representar claramente o esforço de se fundir a sonoridade brasileira com o rock e *Tempo no Tempo*, para acompanhar mais de perto o modo como Os Mutantes faziam versões – uma vez que pelo menos cinco canções das onze canções do álbum são versões, dos mais variados grupos e estilos musicais. Quanto às outras canções, tentaremos tecer alguns comentários e esboçar algumas pequenas análises a fim de ter uma visão mais geral do álbum.

A análise dos produtos midiáticos<sup>14</sup>, indo além da crítica ideológica praticada pelos teóricos da Escola de Frankfurt, procura promover uma discussão formal – levando em consideração as especificidades da cultura midiática e do formato estudado. Partindo desse pressuposto, muitos teóricos se esforçam na construção de uma metodologia que possibilite a

---

<sup>14</sup> Sempre é complicado falar de arte, principalmente quando tratamos da cultura de massa. É preciso reconhecer que a Arte, com “a” maiúsculo, é um conceito histórico, datado. Por outro lado, sempre somos tentados a tratar uma boa propaganda, uma boa comida ou canção como “obra de arte”. Luigi Pareyson soluciona essa ambigüidade do termo ao introduzir o conceito de *formatividade*. Para Pareyson há uma artisticidade em toda a atividade humana, sendo a arte definida como formatividade pura (Pareyson, 1989 p.36). De qualquer modo, nesse trabalho nos referimos à canção como um *produto midiático* e se algumas vezes a tratamos por *obra*, não o fazemos no sentido de Arte.

análise de produtos de certo formato: filme, telejornal, telenovela, videoclipe, canção, entre outros. Em muitos casos, o esforço em criar a metodologia supera sua própria finalidade, levando-nos a análises essencialmente descritivas, que se esforçam para adequar as características da obra a uma tipologia pré-estabelecida. Se por um lado uma metodologia orienta o analista, é próprio do método impor a seu praticante o cumprimento de um programa de observação e inferências, independente das suas idiossincrasias. Se tomado de maneira fundamentalista, o rigor metodológico impede de ver a interferência dos efeitos de sua posição no mundo em sua pretensa objetividade. Isso nos leva a um paradoxo. Uma análise que deveria despertar o interesse e a curiosidade por seu objeto, se torna, ela mesma, o centro das atenções. Para evitar isso, os conceitos e métodos que são utilizados na análise devem ser flexíveis. As ferramentas e regras válidas para uma obra podem não ser úteis para outras. É preciso investigar a criação criativamente e deixar a obra falar por si mesma. “Interpretar, analisar, tocar ou compor fazem parte de um único ato: escutar a escuta” (Seincman, 2001 p.38). É claro que isso tudo é utópico, mas devemos levar em consideração que toda análise é, necessariamente, redutora.

As análises de música sofrem de maneira mais grave desse mal. Se a música é um fenômeno temporal por excelência, como será possível analisá-la sem congelar sua temporalidade na rigidez dos conceitos? É preciso levar em conta que mesmo a análise de uma canção é fruto de uma escuta, de modo que não podemos deixar de refletir sobre a escuta. Não podemos também separar a linguagem musical em duas realidades independentes: sujeito e objeto. Mesmo as estratégias de efeito presentes na obra só têm sentido no momento em que a canção é escutada. Assim, a função da análise seria de reconstruir a fruição do objeto como um fenômeno temporal. O tempo musical não é um dado objetivo e por isso não pode ser reduzido às estratégias e programas poéticos da obra, ele se dá na maneira em que afeta o ouvinte. Porém, como reconstituir uma audição que aconteceu no final dos anos 60? Em primeiro lugar, é preciso ter em mente que a audição não é uma realidade puramente subjetiva. Partindo da Estética da Recepção de Jauss, não podemos pensar que escutar uma canção seja uma experiência pessoal e intransferível. Por outro lado, não devemos esquecer do abismo estético existente entre as duas épocas. No mais, só nos resta forjar uma escuta do final dos anos 60 por meio dos efeitos propostos pela obra e de sua relação com o horizonte de expectativas. Antes de procurar decifrar a canção através de um método pré-estabelecido, essas análises propõem apenas uma leitura dos efeitos provocados pela canção e o modo como esses efeitos são previstos. Jauss sempre

considerou a *Estética da Recepção* uma “reflexão metódica parcial, fértil e interdisciplinar” (Jauss *apud* Zilbermann p.102). Suas análises de *Le nouveau Rameau* de Diderot e de *Ifigênia* de Goethe, não primam por seu rigor metodológico, o êxito delas está, antes de tudo, ancorado na genialidade de seu autor. Como aqui não parece ser este o caso, não nos resta alternativas além de tentar expor um caminho a ser seguido por este trabalho.

### 3.1 Canções iluminadas de sol

Um dos principais problemas a serem enfrentados no estudo da canção é a dificuldade de encontrar uma forma de tratar, de maneira integrada, os seus principais elementos: letra, música e performance. A solução mais fácil é focalizar a atenção em apenas um deles, colocando os outros em segundo plano. De fato, é comum encontrar estudos que se concentram apenas na letra, seja esperando encontrar nela aspectos político-ideológicos, bibliográficos, ou mesmo “poéticos” (no sentido de poesia). Esses estudos tomam a canção como um texto musicado, importando para seu estudo metodologias da sociologia, da história, da psicologia, do estudo da poesia lírica, etc. Um bom exemplo desse tipo de abordagem é o estudo de Paulo Eduardo Lopes (1999), citado acima, que busca na interpretação das letras a caracterização do sujeito epistemológico de cada movimento musical. Por outro lado, há abordagens que tratam a canção como uma peça instrumental que, por algum acaso, tem uma letra cantada. Esses estudos, derivados da musicologia se preocupam com as relações harmônicas, rítmicas e melódicas, mas não levam em consideração a relação entre música e letra<sup>15</sup>.

Uma alternativa é a semiótica da canção proposta por Luiz Tatit que, ao invés de tratar de letra e música separadamente, funda-se na estreita ligação entre a canção e a fala cotidiana. Para Tatit, assim como a fala, a canção é constituída por um texto lingüístico que se apóia sobre uma cadeia fônica. A principal diferença entre essas duas formas de expressão está no modo como elas tratam a relação entre som e sentido. Na fala, o som é utilizado para comunicar algo, mas esse som é tão necessário para a transmissão da mensagem quanto é descartável após seu término. A ênfase da linguagem oral é depositada nos aspectos funcionais da comunicação, por

---

<sup>15</sup> Outro obstáculo para a análise de canções está na dificuldade de se referir a ela. Citar apenas a letra é inviável e mesmo a utilização da partitura deixa de lado aspectos importantes da canção – como o timbre dos instrumentos e a expressividade da voz. Dessa forma, citar realmente um trecho de uma canção só seria possível a partir de algum aparato técnico, um aparelho de som, por exemplo. Como não dispomos de um texto multimídia, optamos por indicar através da letra o trecho referido, esperando que o leitor procure localiza-lo e ouvi-lo na canção.

isso geralmente a fala apresenta uma instabilidade formal que se reflete na imprecisão nas curvas melódicas e rítmicas. “As evoluções melódicas da fala são arrítmicas e micro-tonais, ostentando o descompromisso com a sonoridade, mas demonstrando, ao mesmo tempo, uma natural compatibilidade com as evoluções lingüísticas” (Tatit, 1994 p.257). Tal imprecisão melódica é compatível com sua função: quanto menos atenção atrair para si, mais contribui para a clareza final do discurso<sup>16</sup>. Para Tatit, a canção seria construída a partir dos mesmos recursos empregados por qualquer falante em sua comunicação diária – herdando assim a instabilidade e efemeridade da fala. Por outro lado, a canção utiliza diversas maneiras de domesticar a instabilidade da fala. Por meio de repetição, de alternância, de gradação, a música oferece recursos conhecidos para a estabilização das alturas, do ritmo, da harmonia, enfim, de todos os elementos desprezados nas manifestações da linguagem oral. “Entre a fala e a poesia, a canção assume o desafio de harmonizar as tensões e levar ao máximo equilíbrio o jogo entre o som e o sentido” (Valverde, 2004 p. 9555). Dessa forma, a canção popular é produzida na intersecção entre duas formas de expressão, mantendo algumas características da fala, como sua naturalidade e presentificação enunciativa, e assimilando as formas de conservação sonora da música.

Partindo desses pressupostos, Tatit constrói sua teoria em um encadeamento de tensões. Tendo como base a tensão entre palavra e música, ele fundamenta toda sua discussão na oposição entre efemeridade e perenidade, descontinuidade e continuidade, aceleração e desaceleração. Tatit utiliza-se da categoria *andamento* para tratar dessas oposições, aceleração e desaceleração são utilizados aqui como metáforas para descrever o processo temporal subjetivo que se realiza entre a canção e seu ouvinte. A introdução de elementos descontínuos cria tensões no interior da canção e *acelera* sua audição, enquanto os elementos contínuos resolvem essas tensões, estabilizando e *desacelerando* a audição e aproximando o ouvinte da canção. Entre os valores descontínuos figuram não só a fala, mas qualquer outro elemento que ameace a estabilidade do conjunto – tal como as notas dissonantes, ruído, pontes, sucessão de partes diferentes. Esses elementos produzem aceleração na audição na medida em que exigem mais do ouvinte. Se deslocarmos a atenção da estrutura interna na canção para trazê-la ao ouvinte, podemos definir a aceleração pelo estranhamento que causa no ouvinte ao negar suas expectativas. Os valores contínuos, ao contrário, produzem uma desaceleração na audição na medida em que levam o

---

<sup>16</sup> Reconhecemos o caráter redutor dessa afirmação. Qualquer um que conheça um mínimo de dicção ou retórica pode afirmar a importância da forma na boa comunicação. Porém, também achamos que tal redução funciona bem para opor fala e música, chegando à canção como meio-termo.

ouvinte para o plano do repouso, causando sua adesão. O elemento contínuo mais utilizado na canção popular é a repetição: no refrão, como também na rima, na repetição de temas melódicos, na aliteração, entre outros. “Os sons afinados pela cultura, que fazem a música, estarão sempre dialogando com o ruído, a instabilidade, a dissonância” (Wisnik, 2002 p.27). A canção necessita desses dois movimentos para ser bem sucedida, não podendo se perder na aceleração pura e, nem mesmo, cair na redundância da desaceleração plena. No primeiro caso, o ouvinte corre o risco de perder o objeto em uma de suas muitas mudanças, no segundo, ele corre o risco de se perder no objeto, perder o interesse, ou mesmo dormir.

O apelo para a instabilidade é uma das principais características dos Mutantes. Em seu primeiro álbum, a banda utiliza vocalizações que beiram a fala, manipulações de estúdio, todo tipo de barulho, arranjos que fogem da escala diatônica e instrumentações longe do convencional em praticamente todas as canções. Outros tantos elementos de aceleração podem ser encontrados, tais como a fala em seu estado bruto em *Panis et circenses*, *A minha menina*, *Bat macumba*, *Senhor F e Ave*, *Gengis Khan* (nesse caso a fala ainda está invertida); distorções exageradas (em um contexto no qual qualquer distorção já poderia ser considerada exagerada) em *A minha menina*, *Baby*, *Bat macumba* e *Ave*, *Gengis Khan*; contraste muito grande entre as partes da canção em *O relógio*, *Trem fantasma*, *Ave*, *Gengis Kahn*; dentre uma lista interminável... Muitos dos elementos descontínuos utilizados pelos Mutantes foram, posteriormente, incorporados pela música brasileira – como o uso de efeitos de estúdio, a guitarra distorcida, a mistura de tradições musicais díspares etc. Outros não. O fato é que a utilização desses elementos, até então incomum na MPB e no rock brasileiro, representou a modificação das expectativas do público para a canção popular no Brasil. Do mesmo modo que a noção de som e ruído muda de tempos em tempos, não podemos pensar a relação entre estabilidade e instabilidade sem levar em conta o ouvinte e o momento histórico em que a canção se insere. Isso nos permite aproximar a aceleração da música dos Mutantes do processo de ruptura no horizonte de expectativas tratado por Jauss. Para Tatit, “a aceleração é mais acentuada nos períodos de inovação estética, a desaceleração é típica das fases de consolidação de um sistema musical” (Tatit, 1997 p.92).

O modelo de Tatit é especialmente eficaz para analisar as relações existentes na melodia cantada. Toda seqüência melódica é construída na relação entre continuidade e descontinuidade, a partir dessa relação Tatit aponta três modelos básicos de construção melódica: a *tematização*, a *passionalização* e a *figurativização*. O primeiro deles se caracteriza pela repetição de blocos

rítmico-melódicos, temas que, ao se repetirem, dão uma identidade à canção. Em *Bat macumba*, por exemplo, podemos notar uma tematização ao extremo: as mesmas notas presentes na melodia de “Bat macumba ê, ê, Bat macumba ôba” são repetidas até o final da canção. Esse traço de continuidade geralmente é acompanhado por melodias de andamento mais acelerado, e mesmo nesse caso a tematização garante sua coesão. A simplificação e a aceleração da melodia colocam o pulso<sup>17</sup> em primeiro plano, refletindo na valorização da batida e, no canto, da ruptura causada pelas consoantes e no arranjo com a valorização da batida. No conteúdo da letra, essas canções características privilegiam o encontro e conjunção entre personagens. Esse tipo de melodia é encontrada facilmente em canções de rock, como na jovem guarda, em canções como *É proibido fumar*, *Garota Papo Firme*, *Calhambeque* e *Parei na Contramão*. As canções dos Mutantes também fazem ampla utilização da tematização, além do exemplo já citado de *Bat Macumba*, podemos encontrar esse modelo de melodia em *A Minha Menina*, *Tempo no Tempo*, entre outras.

Por outro lado, as canções com andamentos mais desacelerados têm como principal característica o aumento da duração das notas, que destroem a coesão temática pondo a atenção do ouvinte no percurso melódico. O aumento na duração das notas se reflete no alongamento das sílabas cantadas, e conseqüentemente, das vogais. Em qualquer ponto de seu percurso, a melodia parece estar em trânsito, acentuando o sentido de busca. A valorização do percurso melódico é um campo fértil para as canções de amor. Essa desaceleração encontra relação com os desencontros amorosos e disjunções entre os personagens. Esse tipo de melodia, ao qual Tatit dá o nome de *passionalização*, é utilizada largamente no samba-canção, nas baladas da jovem guarda e também na MPB, principalmente em sua corrente mais lírica. Tatit também prevê um outro tipo de percurso melódico, que evidencia a fala que está por trás da voz que canta, promovendo um retorno à instabilidade do discurso oral: trata-se da *figurativização* utilizada no samba de breque, no rap e em canções tropicalistas como *Questão de Ordem*.

Apesar de existirem canções que utilizam apenas um destes modelos de progressão melódica, o mais comum é que ocorra um equilíbrio entre os três. A grande diversidade das canções dos Mutantes está, em boa medida, na utilização desses três tipos de melodia, muitas vezes na mesma canção. Em canções como *Top Top* a melodia muda em intervalos ainda mais

---

<sup>17</sup> As combinações rítmicas de uma música têm sempre como referência, explícita ou implícita, uma pulsação rítmica constante e regular. O pulso descreve essa propriedade quase tátil do som, que é utilizada no aspecto rítmico da música. Para José Wisnik, o pulso da música se relaciona às cadências humanas, como a respiração e o batimento cardíaco.

curtos. Da tematização dos versos – “Eu vou sabotar / Você vai se azarar” – a canção intercala o alongamento vocálico da passionalização – “Lari... lari...” – e a figurativização em uma fala indecifrável no refrão. No caso do primeiro álbum dos Mutantes, as melodias rápidas e, muitas vezes, quase faladas são mais um dos elementos de desestabilização utilizados pela banda. Apesar disso, a *passionalização* aparece em canções como *Le premier bonheur du jour*, *Tempo no Tempo* e *Baby*, mesmo que de maneira irônica. Em *O Relógio*, ela é utilizada para lamentar a morte de um relógio que parou e em *Tempo no Tempo* como expressão de ironia e crítica às canções com teor romântico. Em boa medida, utilizaremos esta classificação proposta por Tatit. Porém, apesar de suas facilidades, só a utilizaremos quando ela trazer benefícios para a análise. Não classificaremos todas as canções em *tematização*, *passionalização* e *figurativização*, mesmo porque algumas progressões melódicas utilizadas pelos Mutantes não se encaixam em nenhuma das três classificações.

O modelo de Tatit foi construído prioritariamente para a análise de canções da MPB, em seu sentido mais amplo, sambas e outras canções com elementos “brasileiros”. Para tratar de outros gêneros musicais partindo da abordagem de Tatit é necessário fazer algumas adaptações. Os conceitos de aceleração e desaceleração funcionam para a maior parte das canções, mas a noção do que pode ser considerado um elemento instável e estável muda de gênero para gênero. No rock, por exemplo, é possível tratar da distorção como um elemento naturalizado, sendo sua ausência provocadora de estranhamento. Também a classificação das melodias deve ser flexibilizada. Como tratar de uma “melodia” cantada em vocal gutural<sup>18</sup>, ou mesmo no vocal gritado e falado do punk? Para nossa sorte, Os Mutantes, apesar da influência do rock, se mantêm no horizonte da canção popular brasileira, facilitando uma análise que parte das propostas de Tatit. Os aspectos midiáticos da canção dos Mutantes, sua relação com a cultura de massa, com o mercado, com o consumo também serão uma das preocupações de nossas análises.

### *3.2 Algo Mais (sobre a canção)*

Como vimos anteriormente, Tatit define a canção popular como o fruto da relação entre palavra e música. É um modelo de análise interessante porque possibilita tratar da canção sem

---

<sup>18</sup> O vocal gutural é uma técnica específicas para se cantar em alguns subgêneros do Metal e do Punk Rock. Pode ser definido como “sons ininteligíveis, aproveitando-se ao máximo dos sons graves produzidos pela garganta humana” (Janotti Júnior, 2002 p.153)

reduzi-la a um texto, ou mesmo a uma peça instrumental. Porém, melodia, letra, ritmo e harmonia só fazem sentido quando a canção é ouvida – no momento em que conjugados o tempo, o lugar da canção e a ação do ouvinte. Uma apresentação musical não se resume à execução de uma partitura, nela podemos encontrar elementos de teatro, dança, retórica que não visam somente transmitir uma mensagem, mas que configuram a própria canção. Longe de atuar como um assessorio circunstancial, a *performance* marca o momento em que a canção se realiza. Assim, não parece nada exagerado definir a canção popular como o resultado da inter-relação entre palavra, música e *performance*.

As polêmicas apresentações dos Mutantes e tropicalistas nos festivais da canção colocaram o tema da performance em evidência na canção popular brasileira. Em contraste à performance intimista difundida pela bossa nova, os Mutantes tinham em suas apresentações um dos seus principais atrativos. Rita, Arnaldo e Sérgio usavam todo tipo de adereços cênicos: roupas chamativas (de noiva, urso, cavaleiro, fantasma, entre outras), instrumentos esquisitos (teremim, harpa, entre outros), maquiagem e extravagâncias impensáveis para os artistas da MPB. Em sua fase tropicalista, Gilberto Gil e Caetano Veloso também mudaram sua forma de se apresentar. Dos chapéus de nordestino, camisas de gola rolê e terninhos típicos da época de *Domingo no Parque e Alegria, Alegria*, eles passaram às roupas coloridas, de couro ou plástico, plumas, colares de dente e *happenings* na apresentação de *Questão de ordem e É proibido proibir*. “A canção tropicalista se singulariza por integrar em sua forma e apresentação recursos não musicais, basicamente a *mise en scène* e efeitos eletrônicos” (Favaretto, 2000 p.33). Essas mudanças na forma de se vestir, de se maquiar e de se comportar no palco repercutiram a partir do final da década de 60, e podem ser identificadas nas apresentações de Secos & Molhados, Novos Baianos e Raul Seixas. Assim, algo da importância dos Mutantes para a canção popular brasileira está na valorização da performance como um elemento indispensável.

Do mesmo modo que os outros elementos da canção, a apresentação se relaciona com o gênero, a época e o local onde a performance se dá. Segundo Simon Frith, a performance segue uma regra e esta regra vem do gênero de que a canção faz parte. “Uma performance pode ser valorada, ela segue algumas regras formais. A questão seria: como ela é julgada? (...) A resposta obviamente está relacionada com as regras de gênero”. (Frith, 1996 p.208). E, obviamente, a questão de gênero está relacionada às expectativas do público – o gênero funciona como um agenciamento de expectativas. Entre os elementos importantes em uma apresentação podemos

citar as roupas, que ajudam a construir os movimentos corporais e remetem a um vínculo com a platéia, a gestualidade dos músicos e a manipulação de aparatos técnicos. Entre os aparatos técnicos, o microfone foi de vital importância para a canção brasileira. Ao potencializar os gestos vocálicos mais sutis ele possibilitou o surgimento da bossa nova e ao se tornar um elemento cênico de vital importância para qualquer cantor possibilitou o surgimento do tropicalismo e da canção midiática brasileira. A face mais evidente da performance é a dança, que em um concerto se alastra do palco para a platéia. O corpo responde à música de diversas maneiras, a começar pela vibração física que as ondas sonoras provocam, até chegar à dança em si. “Dançar, como ouvir, não vem naturalmente: dançar a música não é só se mover a ela, mas dizer algo a seu respeito” (Frith, 1996 p.224).

Em seu livro, *Performance, recepção, leitura*, Paul Zumthor leva essa discussão a outro patamar. Ele trata não somente da performance do artista, mas também da performance como a ação do ouvinte no momento da audição. Para ele, performance é “a ação complexa pela qual a mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida” (Zumthor, 1997 p.33). Dessa forma, o estudo da performance englobaria não só a análise dos gestos, olhar, dança e entoação da voz como também dos mecanismos pelos quais se dá o ato da audição. O papel do ouvinte seria dar vida, corpo, peso, tactibilidade ao som. Por isso, “recorrer à noção de performance implica então a necessidade de re-introduzir a consideração do corpo no estudo da obra” (Zumthor, 2000 p.45). Zumthor divide as situações de performance em três níveis. Nos dois extremos estão a *performance completa*, que se caracteriza pela presença física de todos envolvidos na comunicação e a *leitura solitária*, que é puramente visual. Entre eles encontramos a *performance midiaticizada*, que se caracteriza por uma mediação que abole a presença física. Nesses casos, a oposição entre performance e leitura tende a se reduzir. Se por um lado a performance midiaticizada se configura como performance, ao conservar algo da execução “original”, por outro se configura como leitura, apresentando-se em uma presença-ausência típica dos meios de comunicação. Essa ambigüidade faz da performance midiaticizada um tema de estudo privilegiado.

Com a introdução dos meios auditivos e audiovisuais, muitos aspectos do jogo performático foram alterados. Desde a popularização do rádio, telefone, disco e televisão, assistimos à criação e modificação de um novo espaço para a performance da canção. Em uma postura mais romântica poderíamos alardear as perdas provocadas por tais “novidades” – a

performance ‘modificada’ pelos meios técnicos perderia sua tactibilidade, sua corporeidade. “Aquilo que se perde com os mídia, e assim necessariamente permanecerá, é a corporeidade, o peso, o calor, o volume real do corpo, do qual a voz é apenas extensão” (Zumthor, 2000 p.19). Porém, será que todos os elementos da performance desaparecem nas mídias auditivas? Se a presença física é eliminada, fica igualmente suprimida a performance? Zumthor defende que existe performance na audição midiaticizada. Isso ocorre por dois motivos: em primeiro lugar, o som gravado traria traços da performance “original”; além do fato de que a própria audição é performática. Quando tratamos de performance midiaticizada, tratamos na verdade, de dois problemas distintos: a performance presente no som e o modo como o ouvinte dá vida à canção.

A canção gravada traria traços da performance original a serem reconhecidos pelos ouvintes. Estaria aí o principal motivo do sucesso das gravações ao vivo, que, de certa forma, reteria de maneira mais “crua” essa gestualidade – por exemplo, a versão ao vivo do compacto de *Alegria, Alegria*, com as vaías e o discurso de Caetano, fez muito mais sucesso que sua versão de estúdio, apesar da audível qualidade técnica inferior de gravação. Entre esses traços, a voz tem um papel principal. A voz é o instrumento que carrega as palavras cantadas “é o lugar simbólico por excelência” (Zumthor, 2000 p.97). Deste modo, “a voz não pode ser ouvida como um instrumento sem palavras, mesmo quando nós ouvimos alguém cantar em uma linguagem que não conhecemos, (...) nós ainda ouvimos aqueles sons como palavras que não entendemos, ou sons feitos por alguém que escolheu ser inarticulado” (Frith, 1996 p.190). A naturalidade da fala por trás da voz cantada é um dos aspectos que garantem o poder de persuasão da canção, como nos alertou Tatit<sup>19</sup>. Porém, a voz é mais do que as palavras que são pronunciadas; é o corpo inteiro, integrado na música. A voz que canta soa antes de dizer algo.

O modo pelo qual a voz se realiza como ‘instrumento’ singular e universal é o canto enquanto tal, esse tipo exclusivo de vocalização verbal, inseparável da entonação e da articulação que são próprias às palavras, mas relativamente autônomo frente ao seu conteúdo (Valverde, 2004 p. 955).

Por traz da voz gravada há uma gestualidade, uma plasticidade, a presença de um corpo – re-encarnado pelo ouvinte no momento da audição. Para Simon Frith, “ouvir uma voz é ouvir um evento físico, o som de um corpo” (Frith, 1996 p.191). Através da voz podemos reconhecer

---

<sup>19</sup> Tatit explica esse poder de presentificação pela presença da fala na canção. Para ele, a fala garante um efeito de naturalidade colocando à vista a enunciação.

aspectos como o sexo do cantor, sua entonação (murmúrio, questionamento), ou mesmo os afetos que regem sua performance (ódio, ironia, amor). Pelo uso de voz e palavras, a canção popular é também um formato dramático: “cantores pop não só expressam suas emoções, mas também as interpretam” (Frith, 1996 p.212). Nos Mutantes, todos os três principais membros cantavam, revezando-se entre a voz principal e os *backing vocals*. A maior parte das canções é marcada pelo contraste da voz adocicada de Rita Lee e a ironia presente na entonação na voz de Arnaldo e Sérgio Dias. Os ruídos, equalizações (ou a falta dela) e timbres típicos dos Mutantes, como a guitarra distorcida de Sérgio, também fazem parte da performance dos Mutantes. Para Heloísa Valente, um determinado modo de gravação pode inspirar certa *atmosfera*, que nos remete a certo tempo e espaço, e conseqüentemente, a uma performance. “A partir da memória da experiência sensível a recepção pode ser **re**construída, mesmo que parcialmente” (Valente 2003 p.101).

Porém, a performance da canção é, antes de tudo, um ato comunicativo, funcionando como um jogo em que participam banda e platéia – não é à toa que tocar e jogar sejam sinônimos em diversas línguas (*spielen* no alemão, *play* no inglês e *jouer* no francês). “Ao mesmo tempo em que o cantor está performatizando a canção e performatizando a performance da canção, também nós, como a audiência, estamos ouvindo tanto a canção como a sua performance. (...) Ouvir música é vê-la performatizada, no palco”. (Frith, 1996 p.211). O papel do ouvinte é de re-corporificar a canção. Uma canção gravada traz uma defasagem espaço-temporal em relação ao momento em que foi executada. Porém, no momento da audição essa defasagem se desfaz pela ação do ouvinte – cada audição se realiza em um espaço-tempo próprio criado na interação proporcionada pela audição. Ao ouvir uma canção, damos a ela uma presença que nada deve a uma performance ao vivo. A tactibilidade e presença do corpo não desaparecem, se transformam. A performance se interioriza, onde o ouvinte participa com suas fantasias. Para Zumthor, “o que na performance oral pura é realidade provocada, é, na leitura, da ordem do desejo” (Zumthor, 2000 p.40).

Porém, é exatamente onde a teoria de Zumthor fica mais ousada que o perigo da generalização e da abrangência se impõe. Em determinada passagem, Zumthor tenta explicar seu conceito de performance de maneira resumida: “Estou particularmente convencido de que a idéia de performance deveria ser amplamente estendida; ela deveria englobar o conjunto de fatos que compreende, hoje em dia, a palavra *recepção*, mas relacionando-a ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma *percepção sensorial* – um engajamento do

corpo” (Zumthor, 2000 p.22). Dessa forma, parece que para Zumthor a *performance* abrangeria nada menos do que os conceitos de *recepção, leitura e percepção*. Uma empreitada perigosa que discutiremos melhor no próximo capítulo. Por enquanto, tentaremos reduzir ao máximo o conceito de performance. No estudo da canção popular, o termo *performance* diria respeito aos traços da performance do artista inscritos na obra (como a gestualidade da voz, as convenções de performance dos gêneros) e os mecanismos pelos quais esses elementos podem ser reconhecidos pelos ouvintes. Dito isso, podemos voltar ao disco dos Mutantes.

### 3.3 Lado A

#### *Panis et circenses*<sup>20</sup>

Aquele verso – “mandei plantar folhas de sonho no jardim do solar” – diz respeito ao Solar da Fossa, que era um cortiço transformado em hotel. Era um lugar barato e todo mundo da bossa nova, da jovem guarda e da tropicália conviveu ali. E os malucos realmente plantavam maconha lá – “folhas de sonho”. (Rodrix, 2004 p.62)

A canção que abre este álbum é também a que tem maior identidade com o tropicalismo, não é a toa que ela também faz parte do álbum-manifesto *Tropicália ou Panis et Circencis*. A escolha dessa canção para abrir o álbum funciona como uma declaração de adesão ao “movimento” tropicalista. A influência tropicalista vai desde a instrumentação, a temática da letra até as citações feitas no decorrer da canção. A reprodução da vinheta do *Repórter Esso*, por exemplo, introduz a canção dos Mutantes, mas também serve como uma abertura para o álbum. Esse tipo de citação, que mistura elementos da cultura midiática e da cultura “oficial”, é muito comum nas canções tropicalistas: o hino nacional em *Parque Industrial*, a ópera *O Guarani* de Carlos Gomes e as canções *All the way* de Frank Sinatra e *Disparada* de Geraldo Vandré em *Geléia Geral*. Dessa forma, o tropicalismo foi a primeira corrente musical brasileira realmente midiática, a primeira a utilizar a mídia como material para as próprias canções. A citação do *Repórter Esso* e a “cena” final da canção, quando um grupo de pessoas conversa em uma mesa (de jantar?), funcionam como um tipo de moldura nesta canção. No ar desde a década de 40, o *Repórter Esso* tinha tudo a ver com a família sisuda, conservadora e tradicional que a canção constrói, para depois destruir – afinal todos se reuniam em torno do rádio para, calados, ouvir o programa. A vinheta, que ainda estava na memória de grande parte da população brasileira,

<sup>20</sup> As letras de todas as canções do primeiro álbum dos Mutantes estão em anexo.

funciona como ironia à tradição – de fato, quem realmente acompanhou o programa era velho demais para ouvir Os Mutantes.

A canção pode ser dividida em uma pequena introdução e duas partes separadas por efeitos de estúdio. Na introdução, um coro canta o motivo básico da canção, repetindo-o em intervalos regulares, acompanhado pela repetição insistente de uma nota no piano e por uma linha de baixo que faz alguma progressão melódica. Na primeira parte, a canção se desenvolve como um desfile circense, uma citação típica da ironia tropicalista, o que entra em consonância com as freqüentes citações ao universo do circo na letra – “Soltei os panos sobre os mastros no ar / Soltei os tigres e os leões nos quintais”. A presença da sonoridade circense na canção também tem a ver com seu título, uma vez que, em latim, *Panis et circenses* diz respeito à política do pão e circo praticada na Roma Antiga, entre outras nações mais modernas. Uma das características do humor dos Mutantes está exatamente na literalidade de suas referências: assim, *Panis et Circenses* tem um arranjo circense e, *Fuga nº 2* fala de uma garota que foge de casa. A letra de *Panis et Circenses* trata, além da crítica social implícita, da oposição entre a rotina do cotidiano e a liberdade do universo dos sonhos, entre o pão e o circo. Essa relação pode ser notada desde o título até a contraposição de versos como – “Mandei plantar folhas de sonho no jardim do solar” – e o quase-refrão – “Mas as pessoas na sala de jantar estão ocupadas em nascer e morrer”.

O arranjo é composto basicamente por instrumentos de sopro, no estilo fanfarra, pratos e outros elementos percussivos, o que reforça o clima circense da canção. A tematização é dominante, sendo a grande repetição das mesmas notas um modo de realçar a rotina proposta na letra, apesar do alongamento vocálico existente no começo e no final de cada frase – “Eu quis cantar, minha canção iluminada de Sol”. Assim, a melodia acelera e freia ao mesmo tempo, causando um efeito de tontura ao ouvinte e fazendo-o se perder no universo onírico proposto pela canção. Por outro lado, os instrumentos de sopro trazem para o campo musical a oposição entre cotidiano e liberdade tratada na letra – enquanto os acordes básicos da canção se repetem de maneira cíclica, na melodia os sopros passeiam em frases cada vez mais livres. Em cada uma das três estrofes dessa primeira parte um instrumento de sopro sola. Na primeira estrofe é um trombone, já na segunda soa um trompete numa citação a *Penny Lane*, uma canção dos Beatles. Na terceira estrofe é a vez de uma flauta fazer o solo, acompanhada de alguns leves toques de guitarra elétrica que prenunciam a segunda parte da canção. Ocorre aqui uma mudança de ritmo, na harmonia e na instrumentação. Isto acentua o contraste desta estrofe com o quase refrão, “Mas

as pessoas na sala de jantar...”, quando o ritmo é restabelecido e soam os outros instrumentos. Todas as três estrofes terminam com esta mesma constatação – “Mas as pessoas na sala de jantar...”. Depois da terceira estrofe, em um exercício de metalinguagem, a canção se apresenta como um disco que em determinado momento “morre” por falta de energia e depois volta a tocar, nos levando para a segunda parte da canção.

A segunda parte começa com uma atmosfera psicodélica, com efeitos eletroacústicos e um solo de flauta que preparam o ouvinte para a entrada do que, de certa forma, podemos chamar de refrão. Surge uma música incidental, à base de um arranjo de rock com instrumentos eletrificados e distorcidos – baixo, guitarra, teclados e bateria. A canção vai acelerando seu andamento, ao mesmo tempo em que a tematização da mesma frase melódica – “Essas pessoas na sala de jantar” – funciona como uma espécie de âncora. Porém, a aceleração do andamento se dá de maneira tal, que a partir de certo ponto o equilíbrio é insuportável. A canção explode e voltamos à calmaria, à rotina, com uma conversa em uma mesa, ruídos de talheres, e a cafona valsa *Danúbio Azul* tocando ao fundo. Na verdade, se escutada com atenção, é possível notar que a canção vai *acelerando* pouco a pouco desde sua primeira parte, seja pela introdução de instrumentos novos, seja pelos ritmos mais intensos que a bateria e os solos vão assumindo. Com o andamento crescente, essa parte alcança um clímax que, como um orgasmo, cresce insuportavelmente e explode em uma calmaria. Fato é que a “falta de energia” funciona como anticlímax para a última parte da canção, em que o arranjo de rock se torna cada vez mais agitado. No final, um ruído eletroacústico aumenta de intensidade remetendo-nos novamente a um aspecto metalingüístico, ao mesmo tempo em que se ouve um crescente ruído de copos se espatifando e, depois de já ter brincado com um falso final, a canção termina em um corte súbito. Na verdade, a interrupção do ruído quando ele já havia se tornado irritante dá ao ouvinte certa sensação de alívio em ter começado a ouvir a melodia das notas do violão de Jorge Ben na segunda canção do álbum.

### *A minha menina*

Por pouco os Mutantes não ficaram sem essa música no disco. Depois de ouvir várias desculpas, na véspera da gravação os três foram cedinho ao apartamento de Jorge Ben, para cobrar a canção. Ainda sonolento, o compositor deixou no quarto uma de suas musas para recebê-los na sala. Folheando o jornal, Jorge parou de repente, olhou para os garotos e soltou o mote: “Ela é minha menina e eu sou o menino dela”. Em poucos minutos nasceu um dos inúmeros sucessos da carreira do Bidú. (Callado, 1994 p.117).

“Tosse! Todo mundo tossindo”.

Apesar de não constar nos créditos do álbum, Jorge Ben tocou violão, cantou e imitou Chacrinha em *A minha menina*, uma canção que caracteriza bem a fusão entre samba e rock, entre a tradição brasileira e a novidade, proposta pelo tropicalismo. Essa fusão é reiterada a todo o momento, principalmente no dueto contrastante entre o violão extremamente suingado e rítmico de Jorge Ben e a guitarra distorcida e agressiva de Sérgio Dias. Na verdade, foi uma escolha oportuna eletrificar um samba de Jorge Ben. Desde sempre ele flertou com o rock, com sua levada acelerada e dançante, em seu samba que de maracatu tem muito pouco. Já em seu primeiro álbum, *Samba Esquema Novo* lançado em 1964, Jorge Ben integrava os acordes perfeitos<sup>21</sup> do rock com uma melodia intuitiva com letras diretas e sonoras. Suas palavras eram puro ritmo e seu violão, que mais parecia com uma percussão, entrava em forte contraste com o modo de tocar da bossa nova que havia migrado para a MPB. A música de Jorge Ben, que representa uma terceira via entre a jovem guarda e a MPB, recebeu no início dos anos 60 o rótulo de *samba jovem*. Assim, a mistura em *A minha menina* não parece em nenhum momento forçada, ou mesmo nova. Na verdade, muitas das características desta canção já circulavam na canção brasileira há algum tempo, principalmente na obra de Jorge Ben.

A canção é composta basicamente de duas estrofes: um primeiro que funciona quase como um refrão – “Ela é minha menina / Eu sou o menino dela / Ela é o meu amor / E eu sou o amor todinho dela” – e outro que, apesar de aparecer na canção no lugar do refrão, funciona como uma estrofe. A letra, os arranjos a forma de cantar quase falando são uma marca das composições de Jorge Ben. Principalmente no refrão, a canção sobrevive na tênue fronteira com a fala – o que lhe confere um ar coloquial e uma maior mobilidade, mas por outro lado a deixa à beira do abismo da instabilidade. A presença da fala pode ser sentida em vários níveis. Em primeiro lugar na constante interlocução entre os instrumentistas – “Chama” ou “Vai Jorge”. Do mesmo modo, a forma de cantar de Jorge Ben, que Arnaldo Baptista e Sérgio Dias emulam nessa canção, abdica da melodia a serviço de um modo de dizer, o do malandro carioca. Ao mesmo tempo em que a canção é mantida sob o controle do pulso, uma mesma frase melódica precisa se expandir e se contrair para acompanhar as variações da letra, muitas vezes sem qualquer respeito à métrica. A mesma seqüência melódica utilizada para cantar a frase “eu sou o menino dela” tem

---

<sup>21</sup> Os acordes mais básicos e livres de qualquer tensão, formados pela primeira, terceira e quinta nota da escala. Esse tipo de acorde é muito utilizado no rock e é um dos culpados por sua fama de banal e adolescente.

que comportar também “e eu sou o amor todinho dela”. Assim, *A minha menina* se aproxima da fala cotidiana, seja pela linguagem direta, seja pelo modo de cantar. Na segunda parte da canção, a fala fica ainda mais evidente nos versos demasiadamente grandes para a melodia e também na variação métrica – a mesma melodia de “amanheceu um lindo dia” também canta “Por ela eu ponho meu coração”. A fala afeta o ouvinte, tornando mais presente a performance da canção, dando a impressão de se ouvir uma roda de samba – o que é intensificado pela interlocução entre os músicos e o clima de deboche.

Porém, esta não é, em todos os aspectos, uma canção típica de Jorge Ben. Se o rock da jovem guarda já estava presente na batida de violão de Jorge, os *riffs*<sup>22</sup> da guitarra distorcida de Sérgio Dias levam a canção para o território do rock psicodélico. Da mesma forma, os vocais malandros carregam a ironia característica dos Mutantes. É na segunda parte da canção, em que ela fica mais próxima do rock, com vocais beirando a fala e guitarra próxima do funk, corinhos e segunda voz ao estilo Beatles, que o estilo dos Mutantes fica mais evidenciado. Do mesmo modo, o solo de guitarra, as onomatopéias e a gritaria no final da canção criam elementos de descontinuidade que fariam qualquer mulata perder o ritmo. Apesar da grande utilização de elementos descontínuos é nessa canção que os Mutantes chegam mais próximos da canção típica das paradas de sucesso. Para balancear os elementos descontínuos, a canção se utiliza da reiteração, da redundância e da repetição excessiva como elementos contínuos. O principal traço de continuidade está na repetição do refrão, que é reiterado inúmeras vezes, inicia a canção e também a encerra – “Ela é minha menina / Eu sou o menino dela / Ela é o meu amor / E eu sou o amor todinho dela”. Nesse refrão, duas frases são repetidas e acompanhadas de apenas dois acordes e um *riff* de guitarra que se repete. Depois do refrão vem o que poderíamos chamar de estrofe – onde a canção fica mais próxima do rock e com muitas características herdadas da jovem guarda. Aqui podemos citar outros elementos de continuidade: a percussão de samba, os *backing vocals*, a ausência de distorção na guitarra. A estrofe é rápida, cantada só uma vez, e nos reconduz para o refrão – “Pois ela é minha menina...”. A repetição do refrão acontece até o final, sendo a causa e a conseqüência de toda a canção, o que nos leva a refletir sobre o papel da redundância na canção popular.

Qualquer formato musical tem na reiteração um papel muito importante, mas a canção popular o leva ao extremo. Seja na repetição infinita das mesmas canções no rádio, na repetição

---

<sup>22</sup> O riff é uma seqüência curta de notas, repetida muitas vezes. É muito utilizado pelos guitarristas de rock.

do refrão, de estrofes, a redundância tem um papel essencial na identificação que o ouvinte tem com a canção. A redundância em *A minha menina* atua como uma forma de persuadir o ouvinte a se sentir confortável na audição – o refrão da canção funciona como um chamado da platéia para cantar junto. Do mesmo modo, a redundância retoma a sensação de uma roda de samba – facilita a memorização e incita o ouvinte à participação. Porém, não podemos pensar a redundância como apenas um retorno, uma mera duplicação. Segundo Hanslick<sup>23</sup>, a música é criada e ouvida no tempo, o que quer dizer que qualquer modificação no texto musical, por menor que seja, sempre acarretará uma alteração de sua essência. “O mesmo tema soa diferente com um acorde perfeito ou um acorde de sexta; o ritmo que acompanha o motivo, forte ou fraco, com esta ou aquela espécie de som, altera sua específica coloração; enfim, cada fator singular de uma passagem contribui necessariamente para que ela adquira com precisão aquela expressão, e aja desse modo, e não de forma diferente, sobre o ouvinte. (Hanslick 1989 p.70). Em *A minha menina*, existem pequenas mudanças entre as estrofes, como vocalizações que vão pouco a pouco se inserindo na canção, algumas novas linhas melódicas e solos de guitarra. Porém, mais importante do que levar em consideração a adição desses novos elementos é ter em mente a relação de cada verso no todo apreendido pelo ouvinte. Cada reiteração re-configura o todo da canção, configurando-se como um elemento de sentido. Uma estrofe que volta depois de um refrão não pode ter o mesmo sentido que a “mesma” estrofe que precede o refrão – ela faz sentido exatamente por se relacionar com a nossa espera. Cada fato que ocorre, cada novo instante, é experimentado à luz (ao som) daqueles que já ocorreram. A memória é o que possibilita a ação do ouvinte na obra e a ação da obra no ouvinte<sup>24</sup>.

A redundância tem um papel importante na estrutura da música pop. Para Goodwin, “músicas pop estão baseadas na repetição de elementos como o verso e o refrão, presentes em qualquer música, e na repetição das letras, progressões de acordes, riffs e ritmos” (Goodwin, 1992 p.79). Dessa forma, Com ritmo dançante, letra simples e eficaz e muita redundância, *A minha menina* segue o padrão da canção pop brasileira que o próprio tropicalismo ajudou a criar: uma canção acessível e comercial que se caracteriza pela mistura ritmos brasileiros com a

---

<sup>23</sup> É importante saber que Hanslick, ao dizer isso, tinha em mente a música de concerto.

<sup>24</sup> Para tratar do tempo musical, Tatit divide quatro categorias temporais: o tempo cronológico, que regula a sucessão de acontecimentos; o tempo rítmico, que trata da alternância de acontecimentos e da conservação do processo como um todo; o tempo mnésico, que trata da presentificação do passado na memória e o tempo cinemático, que acelera e desacelera o tempo em uma seqüência. Como qualquer formato temporal, a canção existe na tensão entre a passagem do tempo e sua reiteração e a importância do tempo rítmico e mnésico está exatamente na possibilidade de fazer da audição uma experiência do todo.

influência do universo pop internacional. Fazem parte desse momento criador do pop brasileiro, canções como “Alegria, Alegria” e “Baby” de Caetano Veloso, “Expresso 2222” e “Aquele Abraço” de Gilberto Gil, “Ando Meio Desligado” e “Desculpe Baby” dos Mutantes e quase todas as canções de Jorge Ben. Grande parte das canções que tocam hoje em dia no rádio tem essas mesmas características, de Cássia Eller a Seu Jorge, de Sandy & Júnior a Marcelo D2. Das canções dos Mutantes, esta é uma das que causam menor estranhamento.

### *O relógio*

Com ares de balada romântica da jovem guarda, em *O relógio* Os Mutantes utilizam os recursos da *passionalização* para lamentar a morte de um relógio. Um dos elementos que mantêm a relação da canção com a jovem guarda é a utilização da estratégia de colocar o verbo no final da frase para ajudar na rima. Apesar de nessa canção existirem algumas rimas mais ousadas, na maioria dos versos o verbo fica mesmo é no final, colocados muitas vezes uma ordem indireta forçada – “Que vantagem eu levei?”, “E no mar me atirei” – ou mesmo o truque de forçar o verbo a ficar no infinitivo – “Dos ponteiros parados a rir”. Elementos como esses mostram a influência da jovem guarda na banda. Desde a instrumentação utilizada até o modo de cantar pode-se dizer que os Mutantes é uma banda que conseguiu passear entre a jovem guarda e o tropicalismo. Porém se há influência, há também muitas diferenças – sendo a principal delas a ironia com que os Mutantes utilizam ao se apropriar de outros gêneros musicais. A característica irônica está presente principalmente no tema da canção, a morte do relógio, e no contraste entre suas partes.

Nesta canção podemos reconhecer as duas principais vertentes da jovem guarda: a balada e o roquezinho agitado. A primeira parte segue com um clima triste motivado pela ambiência pesada, a ausência de instrumentos percussivos, o baixo repetitivo acompanhado por dedilhados de piano. Ao fundo ruídos de relógio. Já a segunda é um agitado rock com arranjo de baixo, guitarra e bateria. Esse contraste demonstra uma característica que é muito marcante nas canções dos Mutantes em toda sua carreira: a utilização de partes muito contrastantes nas canções. Assim é em *Trem fantasma*, *Dois mil e um*, *Meu refrigerador não funciona*, entre outras. Se a primeira parte de *O relógio* não tem bateria, a segunda começa já com uma longa virada na caixa, seguida de várias outras – nos tons, nos pratos, etc. O baixo deixa a marcação repetitiva para beirar o *funk*. As duas partes que compõem *O relógio* se caracterizam quase como duas canções distintas

sendo que a passagem entre uma e outra se dá apenas por justaposição – feita através de um *fade out* uma parte e um *fade in* da outra. Esse tipo de passagem denuncia a vontade dos Mutantes de, antes de suavizar os contrastes entre os elementos das canções, agrava-los mais ainda.

### *Adeus, Maria Fulô*

Em *Adeus, Maria Fulô* podemos reconhecer o “projeto” tropicalista de assimilar as sonoridades existentes no Brasil. Esse resgate nada tem nada a ver com a preservação de uma tradição, mas consiste em descontextualizar e pôr em relação ritmos que, em uma primeira escuta, não têm nada em comum. Esta canção atesta a participação dos Mutantes nesse projeto, mas nela o diálogo com o baião se dá de maneira menos irônica que o as outras canções deste álbum. Apesar de esse diálogo ser totalmente permitido no âmbito do tropicalismo, a reduzida presença do rock e da ironia faz essa faixa ficar um pouco deslocada do álbum. Essa canção é originalmente uma parceria entre Humberto Teixeira e Sivuca e foi lançada pela primeira vez em 1950 – no primeiro álbum de Sivuca. Humberto Teixeira é um dos grandes nomes do baião e, junto com Luís Gonzaga, foi um dos responsáveis pela sua divulgação no Brasil. São frutos dessa parceria canções como *Asa Branca*, *Baião* e *Assum Preto*. Na década de 50 o baião alcançou sua maior popularidade, depois foi reabilitado pela MPB e, de maneira diferente, pelo tropicalismo.

Em sua versão de *Adeus, Maria Fulô*, os Mutantes abandonam a guitarra elétrica e visitam outras sonoridades. A canção começa com uma chorosa procissão que canta, acompanhada por alguns pássaros, o tema básico da canção – “Adeus, Maria Fulo / Marmeleiro amarelou / Adeus, Maria Fulô / Olho d’água esturricou”. A temática do sofrimento do nordestino, da seca e da saudade da terra natal, é amplamente utilizada nas canções da MPB. Canções como *Disparada* de Geraldo Vandré e *Saveiros* de Dori Caymmi e Nelson Mota contam os augúrios do sertanejo em tom heróico ou nostálgico. Já a versão dos Mutantes para *Adeus, Maria Fulô* conta com um arranjo alegre que mistura baião e samba em uma instrumentação pouco comum à música nordestina: xilofone, cuíca e um tipo de percussão. Nesse sentido, *Adeus Maria Fulô* funciona ao mesmo tempo como uma homenagem ao baião e como uma provocação à seriedade da retomada dos ritmos nordestinos pela MPB. Outro aspecto de provocação é o xilofone caótico que acompanha toda canção, um instrumento que, além de ser estranho para o baião, samba, MPB e rock, desenvolve melodias que fogem à escala diatônica. Porém, é somente no final da canção

que a ironia e as piadas típicas dos Mutantes aparecem mais claramente, quando o baixo elétrico toma mais atenção e podemos ouvir um coro imitando o sotaque nordestino – “que a seca mal começou”.

### *Baby*

Tal como *Panis et Circenses*, esta canção também faz parte do álbum-manifesto *Tropicália ou Panis et Circencis*, porém em uma versão diferente, interpretada por Gal Costa e também orquestrada por Rogério Duprat. A versão dos Mutantes é bem diferente da cantada por Gal, no andamento, no ritmo, na tonalidade e principalmente no arranjo. Enquanto a primeira é uma marchinha, bem próxima de outras canções de Caetano como *Alegria, Alegria* e *É proibido proibir*, a versão dos Mutantes é mais arrastada, pesada e eletrificada, lembrando um *blues*. Na verdade, a influência do pop anglo-americano aparece em toda a canção, desde o título, o refrão, além de diversas passagens da letra – “ouvir aquela canção do Roberto”, “você precisa aprender inglês”. Porém, enquanto na versão de Gal o diálogo com a canção internacional se dá com o pop americano (Caetano Veloso chega a cantar *Dyana* de Paul Anka em segunda voz), na versão dos Mutantes dialoga com o blues eletrificado e o rock psicodélico. Como em um blues a guitarra faz pontas entre uma e outra frase do cantor e o teclado Hammond arrisca algumas *blue notes*<sup>25</sup>. Porém, se há influência do blues na versão dos Mutantes, a influência da jovem guarda não é apagada. O teclado que começa com uma *blue note* vai pouco a pouco se aproximando dos teclados da jovem guarda – cuja batida mescla rock com a levada típica do bolero, conhecida hoje como “brega”.

Não há mudanças significativas na estrutura melódica da canção. Em contraste com a pouca variação de acordes, a melodia cresce, tanto em intensidade como em altura, até atingir o ápice no refrão. O arranjo se intensifica pouco a pouco com o aumento das intervenções da guitarra, baixo e teclado culminando no refrão – o que evoca o padrão da canção pop. Ao confrontarmos esse tratamento ascendente da melodia e do arranjo com a carência expressa pela letra – “Você precisa saber de mim” – é possível relacionar essa canção a uma súplica, apelo, que se torna cada vez mais desesperado. Esse aspecto é intensificado pelo refrão – “Baby, Baby I love

---

<sup>25</sup> Notas rebaixadas em intervalos de semitom ou menos, uma forma de se fazer *bend* nos instrumentos de teclas.

you” – onde o segundo Baby é cantado com mais ênfase, mais intensidade e numa frequência mais alta.

A dor do amor perdido em Baby não lembra em nada as sagas amorosas de Nelson Gonçalves, Dolores Duran, Ângela Maria e Cauby Peixoto. Se em *Baby* alguém pede o amor do outro, esse fato é diluído na frivolidade pop, é igualado à gasolina, à margarina, à Carolina. A utilização de efeitos sonoros, outro aspecto muito utilizado pelos Mutantes em seus primeiros álbuns, também ajuda a espantar o fantasma do sentimentalismo. A frase “você precisa tomar um sorvete” é seguida de um barulho típico de desenhos animados, o que dá um caráter mais leve, pop, à canção. Comparado com o “ninguém me ama, ninguém me quer, ninguém me chama de meu amor” de Antônio Maria, a súplica de *Baby* parece extremamente superficial. Na canção brasileira, ninguém se apaixona mais como antigamente.

### *Senhor F*

Essa é uma típica canção dos Mutantes, com todos os ingredientes do rock psicodélico. A canção se assemelha a uma trilha de cinema, um jazz da época de ouro do cinema americano, com seus heróis, belas mulheres e referência a todo um estilo de vida. A letra fala de um cidadão comum, Senhor F, que sonha em ser igual ao herói da TV, o Senhor X, mas tem medo de abandonar sua vida cotidiana. Essa não é a primeira vez que Os Mutantes, e os tropicalistas, utilizam referências ao cinema em suas canções. Muitos analistas vêem em *Domingo no Parque*, canção que Os Mutantes apresentaram com Gil, uma concepção cinematográfica. “O processo de construção lembra as montagens eisensteinianas; letra, música, sons, ruídos, palavras e gritos são sincronizados, interpenetrando-se como vozes em rotação” (Favaretto, 2000 p.22).

Mas, se *Domingo no Parque* lembra a montagem de um filme de Eiseinstein, *Senhor F* está mais próxima de uma comédia de Buster Keaton. Tudo na canção está carregado de ironia, seja o apito do começo, os sopros (muito comuns em filmes de comédia), os *backing vocals*, o sotaque puxado, o compasso (que as vezes fica em algum lugar entre o ternário e o quaternário). O clímax do filme é anunciado por uma batida crescente – “e conquistar a mulher do patrão” – nos conduz para o refrão. Como *Panis et circenses*, essa canção apresenta um falso final, na verdade dois. Como nos velhos filmes de comédia, sempre há tempo para uma última piada.

### 3.4 Lado B

#### *Bat macumba*

Em *Bat macumba*, aparece o dedo inventivo do irmão Cláudio César, que criou um impressionante efeito para a guitarra de Serginho. Cláudio acoplou um potenciômetro a um motor de máquina de costura, cujo ronco era transformado em som através de um capacitor, gerando harmônicos e *overtones* estranhos. (Callado, 1994 p. 117)

Como *Baby*, essa canção também foi lançada em uma versão diferente no álbum-manifesto *Tropicália ou Panis et Circencis* e, também como *Baby*, a versão proposta pelos Mutantes difere da versão de Gilberto Gil e Caetano Veloso. Mesclando referências ao mundo pop, aos quadrinhos (Batman) e ao iê-iê-iê, com a macumba e os ritmos afro-brasileiros, a canção realiza largamente o projeto tropicalista. *Bat macumba* é a única canção tropicalista que se relaciona diretamente com a poesia concreta. Explorando as propriedades verbo-voco-visuais das palavras, a letra da canção é formada pela frase “Bat macumba, ê, ê, bat macumba, oba” que é desmontada sílaba por sílaba e montada novamente, formando o desenho de um grande K – fonema muito utilizado na canção.

A canção começa com um canto supostamente africano acompanhado por um atabaque, que pouco a pouco nos leva a um clima meio tribal, até que entra a guitarra. Na versão dos Mutantes a guitarra elétrica é mais presente e muito mais distorcida, aumentando o contraste entre a macumba e a modernidade do pop – oposição já presente no título. A partir daí, a levada de tambores é guiada pelo baixo e pela guitarra dos Mutantes quando começa a canção começa o canto. *Bat macumba* coloca em cheque tudo o que se tinha como música na época e sobrevive nas fronteiras do formato canção – não há, na verdade, melodia de canção, mas algo que parece mais com um mantra. O problema da métrica que varia de verso em verso é solucionado por uma guitarra que preenche os espaços deixados pela voz. Quando a voz alcança a última sílaba da frase, a guitarra reconstitui, por meio de um solo, o restante da frase que não é mais cantada. A princípio, tudo em *Bat macumba* funciona como um elemento descontínuo: a desconstrução da letra, os timbres estranhos da guitarra, os gritos, os improvisos de atabaques, o solo final, enfim, tudo. Porém, esses elementos são balanceados pela tematização da melodia e pela levada constante do baixo e da guitarra base. A lenta desconstrução da frase melódica coloca em jogo a relação entre repetição e mudança – ao mesmo tempo em que a frase é repetida, ela é mudada.

### *Le premier bonheur du jour*

Manoel Barenbein ficou um tanto perplexo ao ver Rita Lee entrar no estúdio trazendo na mão uma bomba de inseticida. O produtor não conseguiu segurar mais a curiosidade e quis saber o que eles pretendiam com aquela geringonça. Muito simples: a idéia dos Mutantes era usar o ruído da bomba para substituir o som do chimbau da bateria durante a gravação. (Callado, 1994 p.115)

Com o sucesso do rock'n roll dos *teen idols* americanos, como Paul Anka e Ricky Nelson, no início dos anos 60 muitos países tentaram criar seus próprios ídolos pop. Esse fenômeno aconteceu no mundo todo: Rita Pavone na Itália, Cely Campelo no Brasil e as Ye-Ye Girls na França. O pop feminino francês combinava música americana com a tradição da canção francesa, alcançando grande popularidade com cantoras como Sylvie Vartan e Françoise Hardy. Porém, apesar de ser considerada uma das Ye-Ye Girls, Françoise Hardy se diferenciava das demais cantoras adolescentes por compor suas próprias canções e por ter acompanhado a evolução do rock no final dos anos 60, mesclando a influência do folk-rock americano com tradicional canção francesa. *Le premier bonheur du jour* é a canção título de seu segundo álbum, lançado em 1963, que marca sua transição entre o pop e o folk. Em sua versão original, a voz de Françoise Hardy fica em destaque acompanhada por um arranjo simples para violão, violino, baixo e bateria.

Assim como *Tempo no Tempo*, essa canção tem muito a ver com o repertório do primeiro conjunto de Rita Lee, The Teenage Singers, no qual ela fazia covers de conjuntos folk como Peter, Paul and Mary. Ao contrário da jovem guarda, que fazia versões de canções de grande sucesso mundial, Os Mutantes estavam atentos ao que acontecia no cenário musical por todo mundo, gravando versões das mais diversas manifestações culturais do mundo. À primeira escuta, a versão dos Mutantes para *Le premier bonheur du jour* é bem fiel à original. Mantêm a linha melódica e, de certa forma, o ritmo e andamento original. Porém, alguns detalhes fazem da versão dos Mutantes uma canção bem peculiar. A mistura de folk e canção francesa transformada em uma balada lenta e dançante, com pitadas de bolero e mambo. A canção de baile típica da jovem guarda, com andamento lento, segunda voz e temática romântica, é mesclada a ritmos “latinos” pela introdução de uma percussão suingada, solos de flauta e intervenções vocálicas. A introdução do coro funciona ao mesmo tempo como uma interrupção do romantismo da canção, e também como uma forma de parodiar a *chanson* tradicional francesa. No final da canção, o coro se desfaz em barulhos psicodélicos, matando de vez o romantismo.

### *Trem fantasma*

Se em outras canções, Os Mutantes utilizaram finais falsos, essa canção apresenta uma espécie de início falso. Quase nada da banda de pífanos que inicia a canção é retomado posteriormente – reafirmando como Os Mutantes gostam de acentuar o contraste entre as partes de suas canções. Na melodia, podemos notar uma relação interessante entre a tematização e a figurativização. Ao mesmo tempo em que alguns temas são criados e repetidos – “Quatrocentos cruzeiros” / Velhos compram com medo / Das mãos do bilheteiro” – a fala se apresenta de diversas maneiras, tornando a melodia da canção difícil de memorizar. Como em *A minha menina*, acontece o aumento e diminuição na extensão das palavras para que os versos caibam na melodia, mas em *Trem fantasma* essa característica é ainda mais presente. Frases como “As entradas do trem fantasma” e “ele e a namorada” ocupam posições similares na melodia. Muitos versos começam em uma frase melódica e só terminam em outra, emendando com o próximo verso – “Ele pensa e não diz / onde tem muita água tudo é feliz”.

O percurso proposto na letra aproxima-se de uma seqüência cinematográfica. A canção começa na fila, onde “velhos”, “ele e a namorada” compram por quatrocentos cruzeiros os ingressos para o trem fantasma. Em seguida, descreve o percurso feito pelo brinquedo recheado de “morcegos”, “espelhos”, “Zé do Caixão” e “generais verdejantes”, o primeiro beijo entre o rapaz e a moça e termina com o fim do passeio e a compra de ingressos por outras pessoas. Essa relação com o cinema já tinha sido ouvida em *Domingo no Parque e Senhor F*, mas aqui a relação se dá, não pela montagem ou trilha sonora, mas através das imagens suscitadas pela letra e mudanças de ritmo e andamento. O arranjo também contribui para essa interpretação. No começo mais leve, o arranjo cresce com a introdução de outros instrumentos, ritmos mais agitados, até chegar ao ápice da história: o beijo. A partir daí o arranjo cai, até chegar ao ápice no final do passeio.

### *Tempo no tempo (Once was a time I thought)*

Numa das tardes em companhia dos tropicalistas os três Mutantes foram informados pela primeira vez de dois estranhos seres literários: a onomatopéia e a aliteração. “Como é que é isso? Bacana, hein? Ah, então vamos fazê também!” (Callado, 1994 p.114).

Tempo no Tempo é uma versão em português da canção *Once was a time I thought* do conjunto de pop/folk californiano *The Mamas and The Papas*. O fato de esta canção ser uma versão nos faz tratar primeiro da original, bem como da banda que a tocava para depois traçar alguma comparação com a versão dos Mutantes. *The Mamas and The Papas* ficou famoso nos anos 60 com canções como *Monday, monday*, *San Francisco* e *California dreamin*. O folk sempre foi um gênero de grande expressividade na história da música americana. Passado de pai para filho, o gênero ganhou ares mais autorais com Woody Guthrie e seu herdeiro Bob Dylan. Os principais elementos do folk são: o arranjo baseado em instrumentos acústicos e a não utilização de qualquer tipo de efeito – esses aspectos visam dar ao ouvinte uma sensação de *naturalidade*, como se a música estivesse sendo tocada em uma roda de violão. É possível dizer que o *The Mamas and The Papas* se trata de um conjunto de *folk*, mesmo sendo possível encontrar na banda elementos de outros gêneros, como o *doowop* (nas harmonias vocais) ou a *surf music* californiana (nos temas das letras e mesmo na instrumentação). A canção *Once was a time I thought* apresenta as principais características da banda: uma harmonia vocal bem trabalhada entre duas mulheres e dois homens acompanhada, em segundo plano, por um singelo violão.

A escolha dessa canção pelos *Mutantes*, traz a luz a influência que *The Mamas and The Papas* e o *folk* em geral exerceram na banda – antes de formar Os Mutantes, Rita Lee participou de dois grupos de forte influência *folk*. Por outro lado, *Tempo no Tempo* se configura também como uma *quase paródia*, o que mostra a ironia típica da banda. Na versão dos *Mutantes*, a estrutura básica da canção foi mantida: a melodia da voz é praticamente a mesma, o ritmo e andamento também não apresentam modificações significantes. O que realmente diferencia as duas versões são o arranjo e a letra em português.

Na canção do *The Mamas and The Papas* o arranjo é simples e consiste apenas em um violão com o volume baixo, que funciona mais como um acompanhamento para a voz. Como era de se esperar, na versão dos *Mutantes*, o arranjo é bem mais caótico. A canção começa com um canto sacro – “Aleluia, eu quero estar com meu senhor” – acompanhado por uma ambientação reverberada e um órgão, lembrando uma igreja. A canção segue com um arranjo sincopado de *jazz/rock* para baixo e um trio de metais guiado por estalos de dedos ao fundo, terminando com sons de sinos dissonantes. As principais características do *folk* são tratadas com larga ironia. O canto religioso do início da canção, ao mesmo tempo em que mistura *The Mamas and The Papas* com a tradição negra de canto evangélico, faz uma genealogia dos grupos vocais e parodia esse

hábito de cantar a “capela”. Os estalos de dedos ao fundo da canção são um acompanhamento muito usado pelas bandas de *doowop*, tradicional forma de canto vocal comum nos EUA com bandas como The Platters. Porém o traço mais visível da ironia do arranjo dessa canção está na utilização dos instrumentos de sopro. Em primeiro lugar, este é um elemento alienígena tanto para o *folk* quanto para a MPB, ou mesmo para o rock – apesar de ser utilizada pelos Beatles. O fato é que, talvez por seu aparecimento comum em filmes de comédia, a sonoridade da tuba e da corneta (ou será um pistom?) simplesmente não pode ser levada a sério em uma canção de rock.

Se a canção é composta pela relação entre fala e música, a tradução de uma canção de um idioma para outro traz questões mais sérias do que pode parecer de início. A canção carrega em si algo da dicção da fala, algo que é típico de cada cultura, de forma que traduzir uma canção está longe de ser uma simples tradução do significado da letra. Seria algo como reconstruir um equilíbrio delicado conseguido anteriormente. A tradução foi uma estratégia muito utilizada pelos grupos da jovem guarda, que faziam versão de qualquer coisa que vissem pela frente (principalmente de canções pop americanas e italianas), porém esse recurso é utilizado de maneira diferente pelos *Mutantes*. No caso dessa versão a tradução não se dá ao pé da letra. Um sentido mais amplo é mantido, porém a principal preocupação foi de manter uma sonoridade afim à idéia original da canção. A aliteração, repetição de sílabas com o mesmo fonema, presente na canção original é mantida, mesmo que os fonemas repetidos sejam outros. Essa decisão foi acertada, já que a aliteração tem um papel importante na estrutura dessa canção. Sua melodia vocal veloz é um fator de instabilidade que se intensifica pela inexistência de refrão. O refrão é forma mais utilizada na canção popular para amenizar a aceleração e a desestabilização – a palavra refrão vem do verbo *refrear*, parar. Porém, a ausência do refrão é amenizada por outros mecanismos de refreamento: como o alongamento vocálico e a aliteração. Tatit fala da repetição como uma forma de manter a atenção do ouvinte, conservar sua atenção. Segundo Tatit, “para deflagrar a conservação no sentido de continuar a ser (ou ter), temos os procedimentos de desaceleração que, na arte poética, por exemplo, correspondem ao emprego de aliterações, ressonâncias e toda sorte de ritmos cujas recorrências e interdependências fônicas auxiliam na fixação da matéria sonora” (Tatit, 1997 p.50).

A repetição de fonemas comuns funciona como ancoragem para a tematização da canção. Porém, na canção dos *Mutantes* pode-se sustentar que esse elemento tem outra função, seria uma forma de provocar estranhamento no público. É claro que, em si, a aliteração não é nenhuma

novidade e nem poderia causar um efeito *dispersivo*. Desde muito tempo ela já era usada na poesia. Porém, o modo como os versos, “E o bruxo do luxo baixado o capucho chorando num nicho capacho do lixo, caprichos não mais voltarão”, soam como uma brincadeira de criança, causa estranhamento tanto ao público da séria MPB, em que as letras das canções devem significar algo, quanto ao rock nacional – onde é incomum o uso desse tipo de figura de linguagem. A canção original termina com um alongamento vocálico que funciona como um descanso. Na versão dos Mutantes, há o mesmo alargamento das vogais, mas o modo como a letra é cantada – “Esse é o tempo em que o tempo é” –, acompanhada por sinos dissonantes, dá ao encerramento da canção ares de *Kitsch*.

### *Ave, Genghis Khan*

A princípio essa faixa não poderia ser chamada de canção, já que não tem letra e nem a estrutura básica da canção. A voz dá lugar aos instrumentos, fazendo dessa faixa uma *jam session* – uma improvisação onde cada músico tem sua oportunidade de solar. É também a única faixa do álbum que não conta com os arranjos de Duprat – inclusive a faixa não é creditada aos Mutantes, mas a Rita Lee, Sérgio Dias e Arnaldo Baptista, reforçando a idéia de que nessa época eles consideravam Duprat como parte da banda. Mas, mesmo não sendo cantada, a música tem a presença da voz. Em um meio termo entre um instrumento e o canto, ora balbucia palavras ininteligíveis, ora imita algum instrumento musical. No meio da canção, há um discurso feito por Doutor César Baptista, pai de Arnaldo e Sérgio, cuja fala foi invertida no estúdio. A sonoridade lembra bastante o russo. Essa faixa se afasta do tropicalismo para abraçar o rock, dessa vez sem misturas ou ironias, mostrando o caminho seguido pela banda no futuro. A prática de *jam sessions* era muito comum no rock psicodélico americano, nas festas mais agitadas das comunidades hippies californianas eram comuns solos de mais de quinze minutos. Canções com muitos solos e improvisações costumam dissolver a atenção do ouvinte na sobreposição de partes e mais partes diferentes. Na canção dos Mutantes, porém, a descontinuidade provocada pelos solos sucessivos é contrabalanceada por várias retomadas no decorrer da música de uma mesma frase, que migra de instrumento a instrumento. A repetição de um tema funciona como uma ancoragem para a audição desta canção.

#### 4. DA RECEPÇÃO À COMUNICAÇÃO

No decorrer de nossas discussões, um tema apareceu como pano de fundo para boa parte dos assuntos tratados, sem que fosse, porém, tratado mais atentamente. Ao discutir a repercussão da música dos Mutantes, estávamos interessados não só em suas canções, mas também no modo como elas são ouvidas. Na terceira parte do trabalho, a partir do horizonte de expectativas, tentamos compreender o público que vaiou os Mutantes e o modo como esse mesmo público teve suas expectativas modificadas pela intervenção dos Mutantes e dos tropicalistas na música brasileira. Já na quarta, quando propusemos a análise do primeiro álbum da banda, tentávamos entender o que causou todo esse estardalhaço. Ao expandir as preocupações do método de Tatit, chegamos à discussão acerca da *performance* e do modo que a canção afeta o ouvinte, procuramos compreender como a audição tem um papel importante no modo como a canção faz sentido. Dessa forma, o tema da *recepção* esteve sempre presente nesse trabalho: seja em sua face social ou individual. Finalmente, nesse capítulo, vamos tratar mais de perto da recepção e discutir algumas correntes que estudaram o assunto, suas contribuições e limitações para entender a repercussão do primeiro álbum dos Mutantes. Por fim, a partir da reconstrução do horizonte de expectativas, das análises e das discussões feitas nesse capítulo ainda abordaremos alguns outros aspectos da repercussão dos Mutantes.

Ao fazer uma abordagem calcada na relação entre palavra e música, Tatit salienta importantes aspectos estruturais que não podem ser deixados de lado em qualquer estudo da canção. Porém, por não levar em consideração o ouvinte e a recepção, seu modelo de análise traz à tona o perigo de tomar a canção como um objeto estático. Este é um problema que pode ser encontrado nas mais diversas abordagens do fenômeno musical: desde os estudos de cunho sociológico e marxista, como a análise do movimento punk feita por Dick Hedbig e as indagações sobre a tradição musical brasileira de José Ramos Tinhorão, até as abordagens mais formalistas, como a musicologia de Gino Stefani e o próprio modelo de Tatit. Fato é que, por motivos diferentes, todos esses estudos colocam a audição em segundo plano. Enquanto alguns reconhecem no leitor apenas um grupamento ou classe social, outros o enxergam apenas como um destino virtual, se concentrando nas estratégias de composição da canção. Ao contrapor as abordagens formalista e marxista da literatura, Jauss chegou a uma conclusão semelhante: “ambos os métodos, o formalista e o marxista, ignoram o leitor e seu papel genuíno,

imprescindível tanto para o conhecimento estético quanto para o histórico: o papel do destinatário a quem, primordialmente, a obra visa” (Jauss, 1994 p.23).

A primeira consequência de se levar em conta a audição e a recepção no estudo da canção está na forma de abordar seu sentido. Na maioria dos estudos no campo da comunicação, o sentido é tratado como dado fixo contido na estrutura interna do produto – filme, fotografia, canção, histórias em quadrinhos, etc. A “atividade” do receptor se restringe à decifração de um código (lingüístico, pictórico, musical) e sua finalidade é de restabelecer um sentido prévio. Ao analista cabe desvendar as estratégias de arrebatamento presentes na obra. Nessas abordagens de cunho estruturalista é considerado apenas o caráter produtivo da obra, raramente o receptivo e, muito menos, o comunicativo. Esse tipo de abordagem é impossível quando se leva em conta a recepção como o momento constitutivo da comunicação. Para Valverde, “o sentido, na vida como na arte, não é uma coisa, nem um código que se decifra e que já está incrustado nas obras ou nos textos. Mas também não é apenas um movimento de construção que se reduz à atividade de um sujeito. Ele é o fruto de um movimento intersubjetivo de atualização simbólica que reitera uma partilha social prévia”. (Valverde, 2000 p. 95). Assim, estudar a recepção dos produtos midiáticos aponta para problemas maiores, de caráter sócio-cultural, ou mesmo existencial.

“Para uma semiótica, o único conceito operatório permanece, o texto literário. Uma hermenêutica, em compensação, preocupa-se em reconstruir arco inteiro das operações pelas quais a experiência prática se dá; obras, autores, e leitores. (...) O desafio é, pois, o processo concreto pelo qual a configuração textual faz a mediação entre a prefiguração do campo prático e sua refiguração pela recepção da obra”. (Ricoeur, 1994 p.86).

O pressuposto básico da Estética da Recepção, do qual derivam suas principais teses, é que qualquer obra só faz sentido a partir de sua relação com seu público em cada época. Assim, uma obra só se realiza em sua leitura, no momento em que ocorre a fusão entre o horizonte poético projetado pela obra e o horizonte trazido pelo público. Outras correntes de pesquisa no campo da comunicação, apesar dos pressupostos diferentes, também destacaram o papel da recepção. Para os pesquisadores dos Estudos Culturais, o sentido também não pode ser tomado como uma entidade meramente textual. “Não se deve supor que o sentido é próprio de algo, seja esse algo um texto, uma locução, um programa, uma atividade ou uma conduta (...) O sentido é o resultado e o produto da comunicação” (O’Sullivan, 1995 p.324). Os Estudos Culturais tem seu foco em uma face sociológica e ideológica da comunicação que será discutida mais tarde. Ao

chamar atenção para o papel do leitor e do público, os estudos sobre a recepção têm um papel importante para o campo da Comunicação – o de lembrar que o sentido da obra só se concretiza em sua leitura.

Além das pesquisas derivadas da Estética da Recepção e dos Estudos Culturais, também trataram da recepção os estudos acerca dos efeitos da mídia de tradição sociológica e funcionalista. Paradoxalmente, as primeiras tentativas de abordar a recepção no campo da Comunicação não tratavam realmente da recepção. Esses primeiros estudos estavam interessados no modo como a mídia afeta seu público, mudando sua opinião. Concentravam-se na análise da propaganda – como os trabalhos de Doobs, Lasswell e Rogerson – e no estudo da sociedade de massa e da formação da opinião pública – Tarde, Lippman e Chakhotin (cf. Wolf, 1985 p.21). Divergentes em suas metodologias, que em sua maioria constituíam-se de pesquisas empíricas e quantitativas, e conclusões, essas pesquisas têm em comum a forma como pensam o processo comunicativo – a partir do modelo de estímulo/resposta da psicologia *behaviorista*<sup>26</sup> e da teoria matemática da comunicação. “No modelo matemático da comunicação, os processos comunicativos são assimétricos, na medida em que existe um sujeito ativo que emite o estímulo e um sujeito passivo que é impressionado por esse estímulo e reage” (Gomes, 2000 p.237). Refletindo a primazia dada ao emissor no modelo matemático, nesse tipo de abordagem a recepção tem sua especificidade negada e é pensada apenas como uma resposta ao estímulo da emissão. A ênfase é posta no processo de transmissão da mensagem, no modo como ela deve ser construída para melhor conseguir atingir sua finalidade. Mesmo em seus desdobramentos posteriores, que levam em consideração alguns fatores sociais na concretização das mensagens, o modo de encarar o processo comunicativo não muda. A recepção continua sendo tratada como um alvo, mudo e passivo.

Na tentativa de superar o viés positivista das pesquisas sobre o efeito, os Estudos Culturais trazem uma perspectiva crítica que dá destaque ao modo como os meios de comunicação se inserem no tecido cultural e social e “tentam deslocar a atenção da mensagem para a relação comunicativa entre a mensagem e seus receptores” (Gomes, 200 p.239). Sua premissa básica é a de que a cultura não pode ser pensada fora de sua relação com a sociedade e com as instituições de poder.

---

<sup>26</sup> O *behaviorismo* é uma teoria do comportamento desenvolvida, entre outros por Ivan Pavlov. Essa corrente põe a ênfase da pesquisa na observação empírica do comportamento a partir do modelo de estímulo/resposta.

O estudo da recepção nessa tradição abrange desde a consideração inicial sobre codificação e decodificação de Stuart Hall, até os estudos sobre consumo cultural e as análises etnográficas da audiência. Nos Estudos Culturais, o leitor, o ouvinte, o telespectador não são tratados como sujeitos textuais, mas como sujeitos sociais – com uma história e cultura própria, que devem ser levados em conta no estudo da recepção. Como há uma infinidade de contextos culturais e as mensagens são essencialmente polissêmicas, há também uma infinidade de leituras possíveis. Partindo da discussão acerca da ideologia dominante presente na mídia, parte do foco dos Estudos Culturais se traduz em uma ação teórico-política. A partir da influência do marxismo de Gramsci, a cultura é pensada como o terreno onde se desenvolve a luta pela *hegemonia*, cabendo ao *intelectual orgânico*<sup>27</sup> dos Estudos Culturais a luta pela modificação das relações de poder. O que está em jogo é a construção política de um receptor que seja capaz de perceber e resistir às manipulações e jogos de interesses presentes nas mensagens da mídia. Esse objetivo pedagógico está presente de maneira clara no *enfoque integral da audiência* de Guillermo Orozco, mas também pode ser encontrada em Hall, Morley, Ang, Radway e Barbero (cf. Gomes, 2000 p.243).

A principal contribuição dos Estudos Culturais para o estudo da recepção está na forma como a cultura midiática é pensada. Ao levar em consideração as diversas tensões existentes na cultura, esses estudos nos alertam para o fato de que não é possível tratar um produto midiático sem levar em conta a especificidade de cultura de massa. Porém, ao manter o foco do estudo da recepção em uma atividade intelectual, os Estudos Culturais acabam fazendo uma apologia da “recepção crítica”, desconfiada e intelectual, e colocando a recepção “espontânea” como um sinônimo de passividade e subserviência. Dessa forma, temas como o gosto, prazer e sensibilidade estão ausentes dos Estudos Culturais. Para Itânia Gomes:

Permanece ausente dos Estudos Culturais a questão da sensibilidade (...) Em consequência de sua inserção num projeto político, os Estudos Culturais não dizem uma palavra sobre o prazer físico que o receptor pode tirar de sua interação com os *media*; toda ênfase é posta no prazer intelectual de subverter a mensagem. O prazer é motivado, visa o enfrentamento (Gomes, 2000 p.245).

---

<sup>27</sup> Hegemonia e Intelectual Orgânico são conceitos de Gramsci. “No entender de Gramsci, o conflito entre as classes subalternas e hegemônicas não se dá no plano estritamente político-econômico, mas também no cultural. A hegemonia aparece como momento de realização da soberania de certa ‘visão do mundo’ nas sociedades históricas.” (Gomes, 2000 p.140). Já os intelectuais orgânicos “têm a responsabilidade estratégica de desenvolver a ideologia, seja rumo à transformação da sociedade, seja para favorecer a manutenção do bloco dominante conforme estejam os intelectuais comprometidos com uma coisa ou outra”. (Gomes, 2000 p.142).

A recepção não pode ser reduzida a uma atividade política, individual e intelectual – como de certa forma fizeram os Estudos Culturais<sup>28</sup>. A perspectiva de Jauss nos ajuda a entender que, apesar de cada leitor reagir individualmente, a recepção em si é um fato social, e não subjetivo. E que, antes de se manifestar em forma de ideologia, a vivência cultural funciona como um tipo de horizonte de sentido. A Estética da Recepção chama a atenção para um tipo de atividade anterior à interpretação, como atividade crítica – apontando para mecanismos anteriores a qualquer posicionamento ideológico. “A experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra realiza-se em sintonia com seu efeito estético, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva” (Jauss, 1979 p.46). Para Valverde, “há um aspecto de adesão imediata na recepção que não se restringe à convicção intelectual ou à mera obediência dogmática. Esse aspecto, de ordem tímica, aproxima a temática da recepção daquela referida à experiência estética”. (Valverde, 2000 p.156). Dessa forma, tratar da recepção demandaria discutir mecanismos perceptivos, afetivos e simbólicos. Esses mecanismos se estão presentes em discussões em torno da percepção, experiência estética e gosto.

A percepção se encontra na base de toda recepção e de toda experiência, antes de questionar o sentido é preciso questionar a própria sensibilidade. Ao contrário das teorias derivadas do behaviorismo, para a psicologia da *gestalt* nossa percepção se dá de maneira indivisa: percebemos um conjunto, um todo, e esta percepção é a percepção natural. (Cf. Merleau-Ponty, 1945). Para a *gestalt*, a relação entre os objetos de um determinado campo é mais importante que sua própria singularidade e toda percepção se dá na relação entre figura e fundo. A filosofia de Merleau-Ponty, fortemente influenciada pelos preceitos da Gestalt, procura re-introduzir o tema da percepção na filosofia. Para Merleau-Ponty, um som não é apenas audível, ele invariavelmente remete a percepções táteis, a memórias olfativas ou a imagens<sup>29</sup>, numa co-presença sintética e sincrética. Porém, apesar de tratar da percepção como um todo, os teóricos da Gestalt sempre acabam recaindo para uma análise da visão e das imagens, em seus exemplos. Como qualquer processo perceptivo, a música também é percebida de maneira gestáltica. Para Alexander Goher, “a música é por vezes mais adequadamente recebida *grosso modo*, do seu fluir

---

<sup>28</sup> Alguns pesquisadores dos Estudos Culturais, mesmo no campo da música, têm se esforçado para ultrapassar essa limitação. Podemos citar os trabalhos de Simon Frith (1996) e Harris Berger (1999).

<sup>29</sup> Merleau-Ponty lembra que qualquer pessoa fala em “sons claros, agudos, fânhosos, suaves, de ruídos mortiços”. Ele defende que “percebo de modo indiviso, mediante meu ser total, capto uma estrutura única da coisa, uma maneira única de existir, que fala, simultaneamente, a todos os meus sentidos”. (Merleau-Ponty, 1983 p.105)

passageiro para os pormenores, e não dos pormenores para sua totalidade” (Goher, 1990 p.129). Na música a relação figura-fundo é facilmente notada no campo harmônico, na relação entre uma nota e outra nota de uma acorde, por exemplo, mas a canção popular tem na melodia cantada seu principal elemento expressivo. Na tentativa de explicar como se dá a relação entre dois ou mais sons sucessivos, o psicólogo Carl Stumpf (Parret, 1997 p.71), através de experimentos de laboratório, chegou a três hipóteses: a *rivalidade*, na qual o ouvinte dirigiria a atenção para cada um dos sons sucessivamente; a *pluralidade*, na qual o ouvinte perceberia cada som individualmente e a fusão se processaria a partir de um hábito cognitivo e a *unidade*, na qual os sons formariam um todo percebido conjuntamente. Através da hipótese da unidade, na melodia da canção a relação gestáltica entre a parte e o todo se daria no tempo, e não no espaço, através da memória e da antecipação. “Essa fusão melódica baseia-se numa *temporalização* muito específica, que combina a persistência das recordações, com o apelo das antecipações” (Parret, 1997 p.72). O papel da memória e da antecipação que Parret chama a atenção se aproxima do conceito de “pré-auditabilidade”, de que fala Leonardo Sá (1991). A pré-auditabilidade estabelece uma espécie de conhecimento prévio da evolução e desfecho das narrativas musicais. Antes de se apresentar como um conhecimento teórico, esse saber deriva também de uma um horizonte de expectativas adquirido a partir da experiência coletiva – o que possibilita uma aproximação entre sensibilidade e sociabilidade.

A discussão entre sentido e sensibilidade encontra na experiência estética uma atividade capaz de relacionar a percepção ao prazer e ao gosto. Capaz de fazer dialogar a obra e seu público, para Jauss a experiência estética realiza-se na purgação catártica<sup>30</sup> das emoções. Nessa situação o sujeito tem a possibilidade de se afastar de si, de seus hábitos e valores cotidianos, para experimentar-se na alteridade da obra. A catarse funcionaria como “um momento mediador da experiência estética” (Jauss, 1979 p.49), figurando entre a produção e a recepção e possibilitando a comunicação. Assim, o prazer da experiência estética é um modo de ultrapassar a vivência subjetiva e experimentar um movimento intersubjetivo de partilha de sentido com a comunidade. “A experiência é, pois, antes de tudo, a experiência de *instituição do sentido*, do que *faz* sentido para nós, numa determinada época e numa determinada cultura” (Valverde, 2000 p.95). O gosto se encontra na relação entre a experiência estética e a sociabilidade. Para Ferruci, “O gosto

---

<sup>30</sup> Catarse é um termo aristotélico que designa o mecanismo de adesão através do qual a platéia purga suas emoções a partir das ações dos personagens do drama. Para Aristóteles, dessa relação nasce o prazer do espectador. “A catarse é uma purificação, uma depuração que tem sua sede no espectador” (Ricoeur, 1994 p.83)

representa o conjunto de normas extremamente fluidas e largamente inconscientes que, em um dado contexto cultural, definem a propriedade de linguagem e de estilo sem a qual o deleite que a obra estabelece não seria alcançado” (Ferruci *apud* Valverde, 2003 p.25). Nesse sentido, o prazer da experiência e o horizonte de expectativas se relacionam no conceito de gosto.

Essa compreensão nos leva a crer que existe um estofa trans-cultural que sustenta toda a recepção. Para Herman Parret, existe um sentido comunitário, compartilhado por todos, que funciona como um pano de fundo para qualquer experiência. “As proposições de senso comum são as condições de toda ação e de toda interação. Sem o funcionamento delas, não poderíamos nem agir nem interagir” (Parret, 1997 p.175). O senso comum é um senso comunitário, um sentimento de estar-com-os-outros, um sentido partilhado que apóia toda nossa experiência. “Esse juízo (o senso comum), que se apóia sobre o juízo de outros, chama-se juízo estético ou juízo de bom gosto que, além disso, é um juízo universalmente comunicável sem mediação de conceitos” (Parret, 1997 p.178). Como em qualquer processo comunicacional, a eficácia na partilha de sentidos proporcionada pela canção pressupõe uma identidade de atenção e um conjunto de expectativas comuns, que inserem os atores do processo de comunicação num contexto conhecido. A experiência estética, para Jauss, se daria em íntima relação com o senso comum. “O juízo estético, que exige de cada um a busca de uma comunicação universal, satisfaz um máximo de interesse, pois resgata, esteticamente, uma parte do contato social originário” (Jauss, 1979 p.61). Dessa forma, ao relacionar o horizonte de expectativas aos conceitos de percepção, experiência estética, gosto e senso comum podemos chegar a uma compreensão mais ampla da recepção.

Porém, como todas essas considerações podem ajudar a entender a repercussão da música dos Mutantes? A quem espera da estética algum tipo ferramenta metodológica para a análise da canção só resta a frustração. Suas contribuições para o estudo da canção são mais fluidas e ao mesmo tempo mais profundas – estão no campo dos pressupostos. Esse percurso ajuda a entender que a recepção é uma atividade muito mais profunda do que muitos estudos levam a crer. Mas também podemos tirar algumas contribuições mais práticas. Antes de buscar unidades mínimas de significado – seja o fonema, morfema, monema, ou mesmo o tonema<sup>31</sup> – é mais interessante

---

<sup>31</sup> Os tonemas são inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação. Com apenas três possibilidades físicas de realização (descendência, ascendência ou suspensão), os tonemas oferecem um modelo geral e econômico para a análise figurativa da melodia, a partir das oscilações tensivas da voz (Tatit, 1996 p.21).

estar atento ao modo como o todo da canção afeta o ouvinte. Levar em consideração o senso comum ajuda perceber como texto e contexto não podem ser pensados como duas instâncias em separado, mas sim que se interpenetram.

Outro aspecto importante a ser levado em conta ao estudar a cultura de massa é o consumo cultural. Apesar de ter se tornado referência na história do rock brasileiro e de ter alcançado um considerável sucesso internacional, Os Mutantes nunca foram grandes vendedores de disco. Mesmo em seu momento de maior sucesso, o período entre 68 e 70, sua vendagem não chegavam nem perto dos números conseguidos pelos astros da jovem guarda ou mesmo dos artistas consagrados da MPB. Apesar disso, eles eram produzidos por uma grande gravadora, a Polydor – até mesmo o compacto do O' seis foi produzido pela *Continental*. “O álbum de estréia atingira a faixa de 15 mil cópias vendidas, numero considerado bom para o mercado fonográfico brasileiro daquele momento (...). Só os grandes campeões de vendagem, como Elis Regina, chegavam à marca de 100 mil cópias” (Callado, 1994 p.174). Esse número, apesar de parecer baixo, representava uma boa marca para o rock brasileiro pós-jovem guarda na incipiente indústria fonográfica brasileira. Na verdade, depois da grande histeria provocada por Roberto Carlos e sua corte, o rock brasileiro só conseguiria ter novamente um lugar de destaque na indústria fonográfica anos depois, na década de 80. Para Simon Frith, a equação entre a música popular e o mercado é problemática. Há uma notória diferença entre o que realmente foi popular na época de seu lançamento e o que ficou para a história e influenciou o gosto do público em longo prazo, como é o caso dos discos de Elton John que venderam muito mais do que qualquer disco de punk nos anos 70 (Frith, 1996 p.15-16). Talvez grande parte do mito que Os Mutantes se tornaram na história do rock brasileiro se dê por esse certo “ineditismo” de suas canções, que dá ao grupo ao mesmo tempo certa atualidade e uma aura de autenticidade. O grupo produziu poucos *hits*, como *Ando meio desligado* e *Balada do louco*, e algumas outras de suas canções só se tornaram realmente conhecidas a partir de versões feitas por outras bandas – como é o caso de *Qualquer Bobagem*, interpretada pelo Pato Fu, e *Top Top*, cantada por Cássia Eler.

Atualmente, todos os álbuns dos Mutantes estão fora de catálogo. Hoje em dia, praticamente só podem ser encontrados CDs importados dos EUA – onde eles foram relançados recentemente pelas gravadoras *Luaka Bop* e *Tal*. No Brasil os álbuns dos Mutantes foram relançados apenas duas vezes. A primeira aconteceu durante os anos 80, quando a gravadora independente *Baratos Afins* relançou, além dos álbuns da banda, *Lóki?*, o primeiro disco solo de

Arnaldo Baptista. No começo dos anos 90, a gravadora Polygram, lançou os álbuns dos Mutantes em CD. Essa remessa trouxe toda discografia do grupo, Lóki?, os dois primeiros discos solo de Rita Lee e o disco engavetado do conjunto, O A e o Z. Em 2003 foi lançado o álbum *Tecnicolor*, que foi gravado em Paris quando o grupo fez uma temporada de shows no final de 1970. Se por um lado a banda voltava-se para um público “alternativo”, ao mesmo tempo fazia propagandas para multinacionais como a Shell e a Rhodia. Criada pelo publicitário João Carlos Magaldi (mentor do programa *Jovem Guarda*), a campanha da Shell apostava nos Mutantes para divulgar sua marca para o público jovem. Eles gravaram uma série de propagandas, que duravam em média 30 segundos cada, onde encenavam histórias que envolviam duelos de faroeste, Dom Quixote, surfê e as piadas dos filmes mudos americanos. Além do cachê, essa campanha publicitária funcionou como propaganda da banda e de seu segundo álbum. O jingle, *Algo Mais*, foi lançado como uma canção no Lp dos Mutantes e *Não vá se perder por aí*, depois de se tornar um dos hits da propaganda da Shell, também fez parte da trilha sonora da novela *Beto Rockfeller*. Já a participação dos Mutantes nos shows de lançamento das coleções de tecidos da Rhodia no Brasil trouxe, entre outras coisas, o primeiro disco solo de Rita Lee, um dos motivos da separação da banda. O importante é notar que naquela época ainda não havia uma separação clara entre o mercado independente e o *mainstream*. Separação esta que foi construída no decorrer da década de 70, quando a oposição entre a MPB e o rock foi novamente construída.

## CONCLUSÕES

A escolha de unir perspectivas tão diferentes está no fato de que o ponto mais negligenciado pela estética da recepção, uma forma mais eficiente de tratar do objeto em si, pode ser encontrado na Semiótica da canção. Do mesmo modo, a principal deficiência na semiótica de Tatit – se concentrar excessivamente no texto e dar pouca atenção à sua recepção – pode ser suprida com o estudo da estética. São duas abordagens de certa forma opostas, mas que se tocam em certo ponto, a saber, na leitura, ou audição. Ao buscar os estudos de Simon Frith tentamos trazer para à discussão aspectos importantes da cultura de midiática.

A maior certeza que temos no final dessas páginas é que, se discutir um fenômeno tão complexo como a canção popular brasileira já é uma tarefa complicada, tratar do comentário crítico que o tropicalismo e os Mutantes fazem da canção brasileira não parece muito mais simples. Pelo menos, este é um caminho para entender como se dá a relação entre a frustração e a reordenação das expectativas do público em relação à canção popular. A síntese da canção popular brasileira proposta pelo tropicalismo se fez sentir a partir da década de 70 até os dias de hoje, com o alargamento das fronteiras da MPB e a exploração do território entre a tradição musical brasileira e a música pop.

### *O país do baurets?*

Depois da implosão do “movimento” no final dos anos sessenta, ser tropicalista no Brasil fazia cada vez menos sentido. O público já havia se acostumado com todo tipo de peripécia e se tornava difícil de ser surpreendido. O tropicalismo, que nasceu como uma forma deliberada de romper com o horizonte de expectativas do público, precisava desse susto para viver. Precisava das vaias. De qualquer forma, sua existência efêmera já havia deixado muitas marcas na canção popular brasileira: depois da intervenção tropicalista, as fronteiras da MPB foram ampliadas consideravelmente. “A conduta de assimilação contumaz das dicções, que surgira como prática tropicalista, passou a caracterizar naturalmente o trabalho de criação de boa parte dos cancionistas” (Tatit, 2004 p.229). Como período de acomodação da efervescência musical da década passada, a canção brasileira da década de 70 se afirmou como um tipo de música sem fronteiras, ideológicas ou rítmicas. Para Tatit, “uma das formas de compreensão dos anos 70 é vê-lo como fase de distensão, desdobramento e reacomodação dos impactos criados no famoso

decênio” (Tatit, 2004 p.227). Na década de 70, as liberdades poéticas utilizadas pelos tropicalistas teriam cada vez mais espaço na canção popular brasileira, porém se esses grupos utilizavam elementos do tropicalismo não o faziam com a intenção expressa de causar estranhamento ao público. Para exorcizar o fantasma do tropicalismo, Caetano lança no início dos anos 70 seu álbum *Araçá Azul*, que de tão tropicalista é quase inaudível.

Dessa forma, o rock brasileiro só poderia seguir caminhos, de certa maneira opostos: reatar a oposição entre rock e MPB e produzir uma música em consonância com o rock internacional ou seguir a trilha aberta pelos Mutantes e os tropicalistas. Surpreendentemente, no final de sua carreira os Mutantes podem ser enquadrados na primeira categoria – na década de 70, o grupo já sem Rita Lee e Arnaldo Baptista passou tocar rock psicodélico. Junto com Os Mutantes, a linha dura do rock era formada por bandas como A Bolha, O Peso, O Terço e Made in Brazil que não alcançaram grande notoriedade – talvez devido à imensa crise financeira que atingiu o Brasil na década de 70. As gravadoras, que não queriam arriscar em um lançamento incerto, se apoiavam nos “grandes nomes” da música brasileira da década de 60. A maior parte nos novos nomes surgidos nos anos 70 seguiram a influência dos Mutantes e dos tropicalistas: Clube da Esquina, Novos Baianos, Secos & Molhados e o novo grupo de nordestinos formado por Belchior, Zé Ramalho, Alceu Valença, Geraldo Azevedo e Elba Ramalho eram, em maior ou menor grau, filhos do tropicalismo.

Ainda hoje Os Mutantes são ouvidos como uma banda inovadora – isso mais de 30 anos depois do lançamento de suas canções. Ainda hoje, grupos que se julgam “modernos”, como o Pato Fu, Beck e Belle and Sebastian regravam suas canções. Parece que Os Mutantes nunca foram totalmente incorporados nas expectativas do público brasileiro. Seria isso devido a uma capacidade profética de Rita Lee, Sérgio Dias e Arnaldo Baptista? Três jovens que fizeram canções tão à frente de seu tempo que não envelhecem, apesar das rugas no rosto dos três? Essa seria uma resposta mais poética e romântica, porém nossa hipótese é outra. O caráter perene de “novidade” que circula a música dos Mutantes já estaria presente na estrutura de suas canções. Na maior parte de suas canções, Os Mutantes buscavam deliberadamente um efeito de estranhamento – o que, se por um lado garantiu a vitalidade da banda e seu caráter inovador, por outro chegou a comprometer a fruição de suas canções.

Paul Ricoeur, no tomo III de *Tempo e Narrativa*, chama a atenção para a existência na literatura da figura do narrador não digno de confiança. Para Ricoeur:

“Ao contrário do narrador digno de confiança, que garante a seu leitor que não realiza a viagem da leitura com vãs esperanças e falsos temores, acerca dos fatos relatados e das avaliações explícitas ou implícitas dos personagens, o narrador indigno de confiança desordena essas expectativas, deixando o leitor na incerteza sobre saber até que ponto ele quer, afinal, chegar (Ricoeur, 1997 p.281)

As canções dos Mutantes se comportam como o narrador não digno de confiança, antes de proporcionar ao seu ouvinte a imersão, elas demandam deste a desconfiança de poder estar sendo enganado a todo tempo. Os Mutantes traziam deliberadamente para suas canções um aspecto crítico. São meta-canções que, antes de persuadir e prender seu ouvinte, buscam no estranhamento provocar uma revisão de suas expectativas. Talvez isso explique o fato dos Mutantes nunca terem conseguido sucesso popular, apesar de muitas bandas influenciadas por eles terem conseguido. O que diferencia o tropicalismo dos Mutantes do pós-tropicalismo de grupos como Novos Baianos e Secos & Molhados é exatamente isso: passado o embate entre a canção brasileira e a influência anglo-americana, no início dos anos 70 já era possível utilizar essa influência de maneira mais natural. As canções dos Secos & Molhados são, antes de tudo, canções. As dos Mutantes buscavam outra coisa. Dessa forma, não é surpresa constatar que as canções mais ouvidas dos Mutantes sejam exatamente aquelas que apresentam menos ironia e crítica e maior poder persuasivo: *Ando meio desligado*, *Baby*, *A minha menina* e *Balada do Louco*, em uma pequena lista. As outras canções garantiram a fama do grupo, fazendo com que ele fosse ouvido e analisado durante muitas décadas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In Benjamin, Adorno, Horkheimer e Habermas - Os Pensadores. São Paulo: Abril. 1980
- ALEXANDRE, Ricardo. Um conto de duas cidades. Revista história do rock brasileiro: anos 70. São Paulo: Editora Abril, 2004.
- BERGER, Harris. Metal, Rock and Jazz: perception and phenomenology of musical experience. Hanover/London: Wesleyan University Press, 1999.
- BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. Teoria do Efeito Estético. Niterói: Eduff, 2003.
- CALADO, Carlos. A divina comédia dos mutantes. São Paulo: Editora 34, 1995.  
\_\_\_\_\_. Tropicália: a história de uma revolução musical. São Paulo: Editora 34, 1997.
- CAMPOS, Augusto de. Balanço da bossa e outras bossas. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CASTRO, Ruy. Chega de saudade: a história e outras histórias da bossa nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DEWEY, John. A arte como experiência. Os Pensadores. São Paulo: Editora Abril, 1974.
- DIAS, Márcia Tosta. Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.
- ECO, Umberto. A Canção de Consumo. In: Apocalípticos e Integrados. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1987, p. 295- 323.  
\_\_\_\_\_. Interpretação e superinterpretação. São Paulo: Martins Fontes, 1993.  
\_\_\_\_\_. Seis passeios pelo bosque da ficção. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FABBRI, Paolo. El Giro Semiótico. Barcelona: Editorial Gedisa, 2000.
- FAVARETTO, Celso. Tropicália: alegria alegoria. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.
- FRITH, Simon. Performing rites: on the value of popular music. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996.
- GASPERIN, Emerson. Os mutantes são demais. Revista história do rock brasileiro: anos 50 e 60. São Paulo: Editora Abril, 2004.
- GOHER, Alexander. *A música enquanto comunicação*. In: MELLOR, D.H. (Org). Formas de comunicação. Lisboa: Editora Teorema, 1990.
- GOMES, Itânia. Efeito e recepção: a interpretação do processo receptivo em duas tradições de investigação sobre os media. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA. Salvador - BA, 2000.

HANSLICK, Edward. Do belo musical. Campinas, Unicamp, 1989.

HEBDIGE, Dick. Subculture: the meaning of style. New York: Routledge, 1979

ISER, Wolfgang. O Ato da Leitura: uma teoria do efeito estético. São Paulo: Ed. 34, 1996.

JANOTTI Jr., Jeder. Aumenta que isso aí é rock and roll – mídia, gênero musical e identidade. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2003.

\_\_\_\_\_. Heavy Metal e Mídias: das comunidades de sentido aos grupamentos urbanos. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da UNISINOS. São Leopoldo-RS, 2002.

JAUSS, Hans Robert. A história da literatura como provocação à teoria literária. São Paulo: Ática, 1994.

\_\_\_\_\_. A Estética da Recepção: Colocações Gerais. In: A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção; Coordenação e Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

\_\_\_\_\_. O Prazer Estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katarsis. In: A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção; Coordenação e Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MARSIGLIA, Luciano. Questão de ordem. Revista história do rock brasileiro: anos 50 e 60. São Paulo: Editora Abril, 2004.

MEDEIROS, Paulo de Tarso. A aventura da jovem guarda. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, Ismail (org.) A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983, p 103 - 117.

LIMA, Luiz Costa. A literatura e o leitor: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2002.

LOPES, Paulo Eduardo. A desisvenção do som: leituras dialógicas do tropicalismo. Campinas, SP: Pontes, 1999.

MOTTA, Nelson. Noites tropicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

GOODWIN, Andrew. Dancing in the distraction factory: music television and popular culture. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

O'SULLIVAN, Tim. Conceptos clave em comunicaci3n y estúdios culturales. Buenos Aires: Amorrotu editores, 1995.

PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

\_\_\_\_\_. Estética - Teoria da Formatividade. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

PARRET, Herman. A estética da Comunicação: além da pragmática. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

RODRIX, Zé. O jardim do solar. Revista história do rock brasileiro: anos 50 e 60. São Paulo: Editora Abril, 2004.

RICOEUR, Paul. Tempo e Narrativa: Tomo I. Campinas, SP: Papirus, 1994.

\_\_\_\_\_. Tempo e Narrativa: Tomo III. Campinas, SP: Papirus, 1997.

ROSA, Fernando. Os brotos comandam. Revista história do rock brasileiro: anos 50 e 60. São Paulo: Editora Abril, 2004.

\_\_\_\_\_. A psicodelia no Brasil. Senhor F: a revista do rock. Disponível em: <  
<http://www.senhorf.com.br/sf3vs/secreta/introd/Psicodelia/intropsico.htm>> Acessado em 02/01/2005.

SÁ, Leonardo. O sentido do som. In: NOVAES, Adauto. Rede Imaginária: Televisão e democracia. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 123 – 139.

SAINCMAN, Eduardo. Do tempo musical. São Paulo: Via Lettera, 2001.

SCHAFER, Murray. A afinação do mundo. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

SHUSTERMAN, Richard. Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: Editora 34, 1998.

TATIT, Luiz. O cancionista: composição de canções no Brasil. São Paulo: EDUSP, 1996.

\_\_\_\_\_. Semiótica da canção: melodia e letra. São Paulo: Editora Escuta, 1994.

\_\_\_\_\_. Musicando a semiótica: ensaios. São Paulo: Annablume, 1997.

\_\_\_\_\_. O século da canção. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. História social da música popular brasileira. São Paulo: Editora 34, 1998.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Tinhorão. Disponível em: <<http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0303/0207.html>> Acesso em: 15/01/2005

VALENTE, Heloisa. Os cantos da voz. São Paulo, Anna Blume/FAPESP, 1999

VALVERDE, Monclar. A Dimensão Estética da Experiência. Textos de Cultura e Comunicação, nº 37/38. Salvador: Facom-UFBa, dezembro de 1997, p. 47-61.

\_\_\_\_\_. Estética e recepção. In: Fausto Neto, A.; Hohlfeldt, A.; Prado, J. L.; Porto, S.d.

Comunicação e corporeidades. João Pessoa: Ed. UFPB, Compós, 2000, p. 87-100.

\_\_\_\_\_. Recepção e Sensibilidade. In: As formas do sentido: estudos em estética da comunicação. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

\_\_\_\_\_. Os encantos da canção. In: II encontro nacional da ABET, 2004, Salvador, BA. Anais... Salvador, BA: Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2004, p. 951-960.

ZILBERMAN, Regina. Estética da recepção e história da literatura. São Paulo: Editora Ática, 1989.

ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção, literatura. São Paulo: EDUC, 2000.

WISNIK, José Miguel. O Som e o Sentido. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

## ANEXO – Letras das canções

### **Panis et Circenses** (Caetano Veloso/Gilberto Gil)

Minha canção iluminada de sol / Soltei os panos sobre os mastros no ar / Soltei os tigres e os leões nos quintais / Mas as pessoas na sala de jantar / São ocupadas em nascer e morrer / Mandei fazer de puro aço luminoso um punhal / Para matar o meu amor e matei / As cinco horas na avenida central / Mas pessoas da sala de jantar / São ocupadas em nascer e morrer / Mandei plantar / Folhas de sonho no jardim do solar / As folhas sabem procurar pelo sol / E as raízes procurar, procurar / Mas as pessoas na sala de jantar / Essas pessoas na sala de jantar / São as pessoas da sala de jantar / Mas as pessoas na sala de jantar / São ocupadas em nascer e morrer / Essas pessoas na sala de jantar / Essas pessoas na sala de jantar / Essas pessoas na sala de jantar / Essas pessoas.....

### **A Minha Menina** (Jorge Ben)

Ela é minha menina / E eu sou o menino dela / Ela é o meu amor / E eu sou o amor todinho dela / A lua prateada se escondeu / E o sol dourado apareceu / Amanheceu um lindo dia / Cheirando a alegria / Pois eu sonhei / E acordei pensando nela / Pois ela é minha menina / E eu sou o menino dela / Ela é o meu amor / E eu sou o amor todinho dela / A roseira já deu rosas / E a rosa que eu ganhei foi ela / Por ela eu ponho o meu coração / Na frente da razão / E vou dizer / Pra todo mundo / Como gosto dela / Pois ela é minha menina / E eu sou o menino dela / Ela é o meu amor / E eu sou o amor todinho dela / lua prateada se escondeu / o sol dourado apareceu / amanheceu um lindo dia / Cheirando a alegria / Pois eu sonhei / E acordei pensando nela / Pois ela é minha menina / E eu sou o menino dela / Ela é o meu amor / E eu sou o amor todinho dela / Minha menina / Minha menina...

### **O Relógio** (Os Mutantes)

Meu relógio parou / Desistiu para sempre de ser / Antimagnético / Vinte e dois rubis / Eu dei corda e pensei / Que o relógio iria viver / Pra dizer a hora / De você chegar / Não andou e eu chorei / Dois ponteiros parados a rir / São a prova d'água / Vinte e dois rubis / Que vantagem eu levei / Em ter um relógio / Que é suíço ou inglês / Sem andar / A que horas você vai chegar ? / E no mar me atirei / Com o relógio nas mãos e pensei / Ele é a prova d'água / Vinte e dois rubis.

### **Adeus Maria Fulô** (Humberto Teixeira / Sivuca)

Adeus, vou embora meu bem / Chorar não ajuda ninguém / Enxugue o seu pranto de dor / Que a seca mal começou / Adeus, vou embora Maria / Fulô do meu coração / Eu voltarei qualquer dia / É só chover no sertão / E os dias da minha volta / Eu conto na minha mão / Adeus Maria Fulo / Marmeleiro amarelou / Adeus Maria Fulo / Olho d'água estorricou.

### **Baby** (Caetano Veloso)

Você precisa saber da piscina / Da margarina, da Carolina, da gasolina / Você precisa saber de mim / Baby, baby / Eu sei que é assim / Você precisa tomar um sorvete / Na lanchonete, andar com a gente / Me ver de perto / Ouvir aquela canção do Roberto / Baby, baby / Há quanto tempo / Você precisa aprender inglês / Precisa aprender o que eu sei / E o que eu não sei mais / Eu sei, comigo vai tudo azul / Contigo vai tudo em paz / Vivemos na melhor cidade / Da América do Sul / Da América do Sul / Você precisa, você precisa / Não sei, leia na minha camisa / Baby, baby / I love you.

**Senhor F** (Os Mutantes)

O Senhor “F” / Vive a querer / Ser Senhor “X” / Mas tem medo de nunca voltar / A ser o senhor “F” outra vez / O Senhor “X” / É o herói / Que na TV / Nunca perde o seu chapéu / E faz o Senhor “F” sonhar / Sonhar em ter / Pros outros ver / Olhos azuis / Ter um carro igual ao de “X” / E conquistar a mulher do patrão / De um chute no patrão / De um chute no patrão / De um chute no patrão / Você também / Quer ser alguém / abandonar / Mas tem medo de esquecer / O lenço e o documento outra vez / De um chute no patrão / De um chute no patrão / De um chute no patrão.

**Bat Macumba** (Gilberto Gil / Caetano Veloso)

Bat macumba, ê, ê / Bat macumba, oba / Bat macumba, ê, ê / Bat macumba, ô / Bat macumba, ê, ê / Bat macumba / Bat macumba, ê, ê / Bat macum / Bat macumba, ê, ê / Bat ma / Bat macumba, ê, ê / Ba / Bat macumba, ê, ê / Bat macumba, ê / Ba macumba / Bat macum / Bat ma / Bat / Ba.

**Le Premier Bonheur du Jour** (Jean Renard / Frank Gerald)

Le premier bonheur du jour / C’est un ruban de soleil / Qui s’enroule sur ta main / Et caresse mon épaule / C’est la soufle de la mère / Et la plage qui atend / C’est l’oiseau qui a chantée / Sur la branche du figée / La premier chagrun du jour / C’est la porte qui se ferme / La voiture qui s’en va / Le silence qui se instale / Mais bien vite tu revien / Et ma vie retorn son course / Le denier bonheur du jour / C’est la lamp quis s’atend.

**Trem Fantasma** (Caetano Veloso)

Quatrocentos cruzeiros / Velhos compram com medo / Das mãos do bilheteiro / As entradas do trem fantasma / Ele a namorada / Ele não pensa em nada / Ela fica assustada / Quatrocentos cruzeiros / De força arrastam / O rapaz e a moça para / O lugar em cinemascope brilhante / A montanha gigante de generais verdejantes / E aparece distante / O trem no espelho brilhante / Desde o primeiro beijo / Arrebetam o espelho / Quatrocentos cruzeiros / Quatrocentos morcegos de força / O beijo, o rapaz e a moça / O trem dentro d’água / A piscina parada / Ela não pensa em nada / Ele pensa e não diz / Onde tem muita água tudo é feliz / O primeiro beijo / Quatrocentos cruzeiros / Zé quarenta HPs de emoção / O Zé do Caixão / Traz os bichos da criação / Até o portão e / Terminou a sessão / Quatrocentos cruzeiros / Velhos compram com medo / Ele e a namorada / Ela não pensa em nada / Ele pensa em segredo.

**Tempo no Tempo** (J. Philips/Versão: Mutantes)

Há sempre um tempo no tempo / Que o corpo do homem apodrece / Sua alma cansada, penada, se afunda no chão / E o bruxo do luxo baixando o capucho / Chorando no nicho capacho do lixo / Caprichos não mais voltarão / Já houve um tempo em que o tempo parou de passar / E um tal de homo sapiens não soube disso aproveitar / Chorando, sorrindo, falando em calar / Pensando em pensar quando o tempo parar de passar / Mas se entre lágrimas você se achar e pensar / Que está a chorar / Esse era o tempo em que o tempo é.

**Ave, Genghis Khan** (Rita Lee/Arnaldo Baptista/Sérgio Dias)  
(instrumental)