



CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA – UnICEUB
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS – FASA
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
HABILITAÇÃO EM JORNALISMO
DISCIPLINA: MONOGRAFIA
PROFESSORA ORIENTADORA: CLÁUDIA MARIA BUSATO
ÁREA: ESTUDOS CULTURAIS

A Anarquia Tropicalista dos Mutantes Sincretismo de elementos e a transculturação

Sílvia Urmila Almeida Santos
20314120

Brasília, Novembro de 2006

Sílvia Urmila Almeida Santos

A Anarquia Tropicalista dos Mutantes Sincretismo de elementos e a transculturação

Trabalho ao curso de Comunicação Social, como requisito parcial para a obtenção ao grau de Bacharel em Jornalismo do UniCEUB – Centro Universitário de Brasília

Prof . Ms. Cláudia Maria Busato

Brasília, Novembro de 2006

Sílvia Urmila Almeida Santos

A Anarquia Tropicalista dos Mutantes

Sincretismo de elementos e a transculturação

Trabalho ao curso de Comunicação Social, como requisito parcial para a obtenção ao grau de Bacharel em Jornalismo do UniCEUB – Centro Universitário de Brasília

Banca Examinadora

Prof. Cláudia Maria Busato
Orientadora

Prof. Manoel Dourado Bastos
Examinador

Prof. Severino Francisco
Examinador

Brasília, Novembro de 2006

Dedicatória

Dedico este trabalho ao mestre Manoel Dourado Bastos, que me ensinou a pensar a comunicação de outra maneira. Todas as suas palavras e ensinamentos serão procurados por mim a vida inteira. Procurarei sempre e sua palavra ficará sendo minha palavra. Obrigada pelo incentivo!

Agradecimentos

Profundo e sincero agradecimento aos meus pais, Carlos Pascoal e Maria Lúcia, que me ensinaram a ouvir música “como quem apanha chuva”. Sem os toques do violão nada seria possível! Às minhas irmãs Livia e Luiza, companheiras de luta e aprendizagem. À querida mestre Cláudia Busato, que nas horas mais difíceis, acalmava-me com suas doces e sábias palavras. Aos meus *brothers from another mothers* Gizele Chaves, Thais Portilho, Carla Teresa, Hugo Hander, Aline Magno, Shirley Loiola, Danyelle Simões e Camilla Wirtti que me ensinaram a viver de verdades inventadas. Ao grande amigo e irmão Diego Sena, ombro e coração a vida inteira. E, finalmente, à minha segunda mãe, madrinha Sílvia Lúcia, que sempre me ajudou a abraçar o mundo.

“Entre a brasa da Jovem Guarda acesa por Roberto Carlos no meio dos 60 e a fagulha da Blitz da geração 80, um cometa loucura riscou o céu da MPB com uma eletrostática de combustão própria. Eles, os Mutantes, mandaram um abraço para a velharia e casaram anárquicas noivas grávidas com a vanguarda de bermudas, injetando substância na goma de mascar *pop*. Depois deles, o *rock* nacional saiu da idade da pedra lascada para a da pedra rolante. E nunca mais criou musgo”.

Tárik de Souza

RESUMO

Em 1968, o movimento Tropicalista surgiu com desafio de injetar atitude e mudanças num cenário ainda formalista (técnicas musicais e discurso) herdado das últimas manifestações da Bossa Nova. A preocupação principal, além de revolucionar a linguagem e a estética do então contexto musical brasileiro, era não cair na mesma formalidade “dos *crooners* de *smokings* e longos” (CALADO, 1997), mesmo levando para a música temas como problemas sociais do país e inconformismo com a estrutura econômica e ideológica vigente na época. A primeira providência tomada pelos mentores do movimento, Caetano Veloso e Gilberto Gil, foi abolir a restrição, tão intencionada pelos músicos da Bossa Nova, ao instrumental eletro/eletrônico e a elementos musicais estrangeiros (*rock*). É neste contexto que entra a banda Os Mutantes, com a anarquia e subversão nas roupas, postura, letras e músicas e revisão antropofágica do “tupi or not tupi” de Oswald de Andrade. O objetivo do trabalho aqui apresentado é analisar, por meio da visão antropológica e dos estudos culturais, o sincretismo de culturas trazido pelo grupo brasileiro a Tropicália. Observar, ainda, a mudança cultural no movimento Tropicalista, propiciado pela agregação de elementos estrangeiros da contracultura do exterior pelos Mutantes (*rock* e eletrônica), resultante da dinâmica de contato de sistemas próprios com outros, em performances comportamentais e culturais. Além disso, o estudo analisa a contribuição dos Mutantes para a comunicação da Tropicália e enfrentamento das hostilidades nas próprias hostes da MPB.

Palavras-Chave: Música, Tropicália, Mutantes, Transculturação, Anarquia.

Sumário

1	Introdução.....	9
2	A (re) orientação do carnaval.....	11
3	A enigmática transculturação dos Mutantes.....	22
3.1	Polifonia Antropofágica.....	27
4	Des-rumos e a questão da identidade nos Mutantes.....	31
5	Conclusão.....	40
6	Referências Bibliográficas.....	42

1 Introdução

Início explicando a metodologia usada por mim para realizar esta dissertação. Os Estudos Culturais são estudos sobre a diversidade dentro de cada cultura e sobre a multiplicidade e complexidade dos diversos agrupamentos culturais. Aponta-se, em geral, a segunda metade dos anos 50 como marco inicial para essa área de estudos. Derivado de uma corrente chamada leavisismo, os Estudos Culturais aparecem como um campo de estudos na Grã-Bretanha, a partir do trabalho de F.R Leavis. Porém, o trabalho inaugural dos EC é o de Richard Hoggart, intitulado *Uses of Literacy* (1957).

Geralmente, os Estudos Culturais relacionam o campo acadêmico de pesquisa sobre comunicação e cultura sob uma perspectiva político-econômica de orientação marxista. Os trabalhos da Escola de Frankfurt sobre a Indústria Cultural, teorias das quais me utilizei, de forma apaziguada, no 3º capítulo, também vão exercer papel relevante para a constituição do campo dos EC. Além do marxismo, a semiótica também vai formar a base dos Estudos Culturais, especialmente a partir do final dos anos 60. Stuart Hall, teórico jamaicano, bastante utilizado nesta dissertação, aparece como figura cardeal de uma abordagem substancialmente estruturalista dos EC, na qual o enfoque vai para a apreciação atenta de práticas significantes e processos discursivos.

Sob a perspectiva antropológica da noção de organização cultural e o conceito de identidade pós-moderna e fragmentação, procurei analisar o movimento da Tropicália por meio do des-centramento das formas musicais concebidas pelo próprio movimento, para além dos jogos de linguagem. A consequência mais imediata deste tipo de corte epistemológico e de enfoque, como procuro mostrar durante o desenvolvimento das idéias, foi a individuação *sui generis* da banda Os Mutantes, que num movimento claro de fluências da contracultura do exterior, o *rock*, modificou o corpo (que já era) moderno do Tropicalismo.

No 1º capítulo, é traçado breve histórico da Tropicália e do grupo Os Mutantes, já munido de pensamento crítico, numa reodernação histórica não-linear. Nele, são contrapostos os conceitos de Bossa Nova e Tropicália, propositalmente, pois tais abordagens comparativas norteiam o estudo.

As representações da identidade nacional e a fragmentação de aspectos culturais, sempre numa ótica de movimento musical, são analisadas e discutidas no 2º capítulo. O conceito de transculturação do autor Octavio Ianni, na perspectiva do sujeito pós-moderno, é constantemente utilizado para explicar a movimentação de culturas e o sincretismo de elementos levados pelos Mutantes a Tropicália. O capítulo procura mostrar como se deu a anarquia tropicalista da banda, por meio da migração de símbolos trazidos pelos Mutantes para o Tropicalismo. Além desta análise, o espaço serve para desvendar a revisão antropofágica feita pelos Mutantes, numa outra nítida convergência e apropriação criativa de manifestações culturais diversas.

Finalmente, no 3º capítulo, é analisada a questão da identidade nos Mutantes e os des-rumos da banda pós-Tropicalismo. É feito o estudo da apropriação do formato do *rock* progressivo, por meio da abordagem frankfurtiana de Indústria Cultural e cultura de massa. A idéia é provar a pasteurização da originalidade, fazendo análise do percurso da banda, desde a Tropicália até o *rock* progressivo.

2 A (re) orientação do carnaval

O som das guitarras elétricas, que abriram as comportas da Música Popular Brasileira (MPB) para o *pop* internacional e aboliram a restrição ao instrumental eletro/eletrônico tão intencionada pelos músicos da Bossa Nova, impressionou o público que reagiu, ora maravilhado, ora em tom de desafio, aos primeiros acordes das músicas *Alegria, Alegria* (Philips, 1968), de Caetano Veloso, e *Domingo no Parque* (Philips, 1972), de Gilberto Gil, no III Festival de Canção da TV Record. A platéia presente assistia a primeira manifestação do Tropicalismo ou da Tropicália, como prefere chamar um dos seus mentores¹, Caetano Veloso.

O movimento, que surgiu em 1968, em São Paulo, sucedeu duas das talvez mais importantes manifestações da MPB: a Bossa Nova e a Jovem Guarda. No plano político, o país assistia ao descambamento do autoritarismo dos governos militares. Em 1968, no auge da agitação da Tropicália

o então presidente Arthur da Costa e Silva assina o Ato Institucional n.º 5, legitimando, por decreto, a censura prévia a todos os veículos de comunicação em território nacional, as prisões arbitrárias e as cassações de mandatos políticos (CALDAS, 1989, p.59).

Tal cenário propiciou, mesmo abatida em pleno vôo, o entendimento do instrumento musical, por parte dos tropicalistas, como “arte conscientizadora, revolucionária, capaz de ajudar a preparar as massas para a revolução social e política” (CALDAS, 1989, p.50). Em contrapartida a Bossa Nova (cor local)², os tropicalistas

¹ Quando se fala em “mentores da Tropicália”, pensa-se somente nos principais protagonistas do movimento: Caetano Veloso e Gilberto Gil. Aqui, usa-se o substantivo no plural, com base na narrativa de Luiz Carlos Maciel, autor do livro *Geração em transe: Memórias do tempo do tropicalismo* (1995), que considera o cineasta Glauber Rocha e o diretor de teatro, José Celso Martinez, representantes nobres e essenciais da Tropicália. Segundo o autor, “o que aconteceu em 68 só aconteceu porque outras coisas aconteceram em 67 [...], principalmente aqui no Brasil, quando uma verdadeira revolução cultural, ainda não devidamente considerada, foi detonada por artistas de vanguarda. Entre eles estavam Glauber Rocha, José Celso Martinez Corrêa e Caetano Veloso” (MACIEL, 1995, p.16). Para Maciel, esses três personagens desenvolveram acontecimentos marcantes para o Tropicalismo, em sincronia estabelecida de maneira significativa, mesmo sendo em áreas culturais distintas.

² A expressão cor local é usada aqui para se referir a primeira narrativa da linguagem bossa-novista. O termo, criado por Augusto de Campos (1968 *apud* CALDAS, 1989, p.45) e citado pelo autor no livro *Balanço da bossa e outras bossas* (1968), diz respeito à fase inicial da Bossa Nova, onde o discurso do

fundiram paródia, elementos alegóricos e deboche, cuja combinação, “retrata com muito humor e ironia, as disparidades sociais advindas do desenvolvimento desigual do capitalismo” (CALDAS, 1989, p.65). Além disso, o projeto cultural tropicalista, pretendia conciliar o que os bossa-novistas refutaram desde o início: o regional com o universal, numa referência ao ideário modernista de Oswald de Andrade, mas sem objetivar o nacionalismo ufanista.

Para compreender os elementos estéticos e musicais que compuseram este movimento, convém tecer observações mais perspicazes sobre as manifestações, já citadas, que precederam a Tropicália e suas respectivas diretrizes antepostas.

O comportamento da Bossa Nova, que surgiu em 1958, cuja identidade principal residia na forma intimista de cantar e tocar os instrumentos, já carregava para a MPB pensamento musical voltado para o sincretismo de elementos brasileiros com as tendências modernas da música internacional de mercado, como o *jazz* e o próprio *pop*. Só que, diferente do que aconteceu na Tropicália, a ruptura estética da Bossa Nova ia em direção contrária

ao que se julgava ‘modernidade’: sutileza interpretativa, novas harmonias, funcionalidade e adensamento dos elementos estruturais da canção (harmonia-ritmo-melodia) que deixavam de ser vistos como um mero apoio ao canto (voz) (NAPOLITANO, 2002, p. 62).

Ou seja, o resgate de elementos cafonas da cultura brasileira, simbolizado na Tropicália, como disse Caetano Veloso, em entrevista ao *Jornal do Brasil* (1969), e proclamado por meio de construções poéticas e apresentações ornamentais, foi hostilizado na eclosão do movimento, porque a Bossa Nova desqualificou, desde o primeiro momento de sua expressão, como citado anteriormente, tudo que fosse identificado como exagero musical: ornamentos dramatizantes, batuque e estridência. Segundo Santuza Cambraia Naves, os músicos vinculados à Bossa Nova romperam com tudo que “se associava ao excesso, nas suas mais diferentes manifestações, há muito tempo arraigado na canção popular brasileira” (NAVES, 2001, p.10).

A releitura do samba tradicional, feita pelos músicos da cor local, substituiu a ornamentação musical utilizada pelos cantores e cantoras, principalmente nos anos 40

movimento ainda não se havia envolvido com as questões político-ideológicas do país. Sobre o segundo momento da Bossa Nova, Augusto de Campos usa a expressão “canção de protesto”.

e 50, que se construíam como *personas* exuberantes, recorrendo a trajes reluzentes e postura teatral, por um conjunto menor, “mais camerístico: violão, piano, percussão e baixo” (NAVES, 2001, p.13).

A ciência de que a Bossa Nova, neste primeiro momento, adequa-se a linguagem simples, feita de elementos extraídos do cotidiano da vida urbana, nunca demagógicos ou dramáticos, é melhor compreendida se considerarmos o momento político e econômico que vivia-se no Brasil. No setor político, o país abria-se a euforia do desenvolvimentismo econômico do governo Juscelino Kubitschek, “diretamente vinculado ao discurso populista, sobre o qual se baseou tal ação governamental” (RODRIGUES, 2003, p.61). Tal “conforto” estatal, explica o desengajamento político dos músicos e a euforia em cantar o cotidiano nas grandes cidades, pois, segundo Cambraia Naves, “a estética da Bossa Nova, com seu aspecto solar, harmonizava-se com o otimismo que marcou o governo Juscelino Kubitschek e sua utopia desenvolvimentista representada pela construção de Brasília, a 'capital do futuro'” (NAVES, 2001, p.30).

O segundo momento deste período³ do fim dos anos 50 e começo dos 60, seguiu as conquistas cosmopolitas deixadas pelo primeiro momento da Bossa Nova, mas resgatou os elementos da tradição “folclorizada” do morro e sertão, outrora esquecidos ou, simplesmente, ignorados.

A canção de protesto aborda as questões relativas ao subdesenvolvimento brasileiro. Ela incorporou nomes oriundos da cor local, como Vinícius de Moraes, Baden Powell, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, Nara Leão e Edu Lobo e agregou novos artistas, como Elis Regina e Chico Buarque de Holanda, que contestaram a fase inicial da Bossa Nova “por seu discurso alienado, despolitizado e voltado para o estilo de vida ‘pequeno-burguês’ dos bairros grã-finos da zona Sul do Rio” (CALDAS, 1989, p.50). A essa altura, em 1962, vivia-se no Brasil, processo de intensa militância política e a valorização de manifestações puramente brasileiras e de raiz. Nasce, dentro dessa

³ No livro *História e Música* (2002), o autor Marcos Napolitano, usa a expressão “MPB” para se referir a esse período, como comprova a seguinte passagem: “Por volta de 1965, surgiu a sigla MPB, grafada com maiúsculas como se fosse um gênero musical específico, mas que, ao mesmo tempo, pudesse sintetizar ‘toda’ a tradição musical popular brasileira” (NAPOLITANO, 2002, p.64). Porém, na presente dissertação, continuaremos a usar o termo do autor Augusto de Campos, que separa o movimento Bossa Nova em dois contextos: cor local e canção de protesto.

concepção, a canção de protesto, com Edu Lobo, Carlos Lyra, Vianinha, Guarnieri e Geraldo Vandré, entre os principais protagonistas.

Para o autor Waldenyr Caldas, foi nesse momento, de contestações e letras de protestos, que o grupo de bossa-novistas incorreu em erros que hoje são muito claros para os teóricos que estudam a história da Música Popular Brasileira. Segundo Caldas, querendo chamar a atenção da consciência popular para a situação de paupériedade, de subdesenvolvimento do Brasil, “esses artistas algumas vezes ‘derrapavam’ e assumiam posições, quando não populistas, quase sempre nacionalistas” (CALDAS, 1989, p.51). Tal comportamento “xenófobo” é analisado pelo autor na música *Influência do jazz* (Philips, 1962), do compositor Carlos Lyra:

Pobre samba meu, volta lá pro morro e pede socorro onde nasceu. Pra não ser um samba com notas demais e ser um samba torto, pra frente e pra trás. Vai ter que se virar pra poder se livrar da influência do jazz.

Percebe-se que, coerente em seu texto, a música de Carlos Lyra apresenta algumas contradições externas ao conteúdo da letra. A primeira observação a se fazer é que, embora o compositor critique a possível influência do *jazz*, a melodia e o arranjo original manifesta, exatamente, a tão “repudiada” extensão jazzística presente no samba. Afora esse aspecto, “afirma-se o nacionalismo quando o compositor insinua que a influência do *jazz* deixaria o samba torto” (CALDAS, 1989, p.52).

Em perspectiva oposta a de Caldas, o autor Marcos Napolitano, embate as críticas feitas às supostas posições “nacionalistas” e “populistas” assumidas pela canção de protesto. Segundo ele, o choque de idéias entre tropicalistas e emepéistas, foi muito inflado na época e, tal colisão, propiciou um conjunto de mitos historiográficos negativos que marcaram a memória da MPB de 1962 a 1967, ano anterior ao surgimento da Tropicália.

O maior deles, para Napolitano, é a idéia de que a MPB “engaja-se como nacionalista num bloco estético e ideológico monolítico, marcado pelo populismo, sem matizes e nuances entre os diversos artistas a ela identificados” (NAPOLITANO, 2002, p.66). É favorável deixar claro que, na presente dissertação, a posição da autora em relação a Bossa Nova é a mesma defendida pela tradição crítica dentro do meio

acadêmico, que a qualifica como romântica e politicamente ingênua. Tal postura assumida, norteia as diretrizes do trabalho.

A “rebeldia” só foi introduzida na MPB, quando, paralelo aos acontecimentos da Bossa Nova, acontecia o movimento da Jovem Guarda, em 1965, última agitação musical que antecedeu a Tropicália, na esteira do ritmo internacional do momento (cultura exterior), o *rock’n’roll*, com Elvis Presley, Paul Anka, Neil Sedaka e, pouco posteriormente, com o conjunto The Beatles. Na realidade muito conservador, segundo o autor Waldenyr Caldas, o grupo de jovens cantores e compositores de comportamento apenas aparentemente rebelde, pouco preveu o que viria a acontecer na Tropicália. Pode-se dizer que, as perspectivas musicais absorvidas do movimento da Jovem Guarda pelos músicos do Tropicalismo, resumem-se, apenas, ao uso de guitarras elétricas.

Se a estética e o tipo de vestimenta poderiam representar rebeldia às normas sociais vigentes ou desejo de transformações, o conteúdo das canções desmentia ou, no mínimo, contradizia o discurso dos jovens de cabelos longos. Caldas analisa tal incoerência de discurso por meio da música *Quero que vá tudo pro inferno* (1965), a mais importante na ascensão de Roberto Carlos. O autor diz que a canção resume as tendências e perspectivas dos jovens e adultos adeptos da Jovem Guarda: individualismo, desinteresse pelos acontecimentos da época, certo comodismo e até apatia. Segundo Caldas, “a expressão ‘e que tudo mais vá pro inferno’ caracteriza muito bem (ainda que os autores não tivessem a intenção) o desinteresse por tudo o que estava ocorrendo na sociedade brasileira” (CALDAS, 1989, p.55).

A validade ou não das normas estabelecidas pela sociedade, tal como afere-se acima, nunca foi motivo de preocupação ou discussão desses jovens. Claro que tal posição, trata-se de uma opção e de um direito⁴. Após pequena historiografia dos movimentos que antecederam o Tropicalismo, convém iniciar considerações mais profundas sobre esta manifestação musical e o aporte do grupo Os Mutantes, objetivo específico do trabalho.

⁴ A autora da presente dissertação considera necessário maior aprofundamento crítico antes de classificar o artista como engajado ou não e, ainda, teme cair num maquiagem e visão linear dos fatos. Porém, tem a ciência de que tal espaço para dissertar sobre o assunto não permite elevada e complexa reflexão.

A Tropicália inseriu-se no cenário musical no mais crítico e delicado momento político do país. A violência e tortura foram legitimadas como força do Estado para coagir seus adversários ideológicos e políticos. Assim como as idéias passavam pelo consentimento do governo, a produção cultural também era peneirada, ou seja, o “produto cultural só viria a público se os censores os julgasse adequado ao momento político” (CALDAS, 1989, p.60).

O ambiente cultural do país apresentava resquícios da tradição “minimalista” da Bossa Nova e Jovem Guarda e o comportamento do público ainda refletia tal situação. Quando Caetano Veloso se apresentou no palco do III Festival de Canção da TV Record, acompanhado do grupo argentino Beat Boys e de guitarras elétricas, houve quem tentasse agredir fisicamente o cantor, por tamanha ousadia em mesclar elementos regionais e estrangeiros na MPB. A reação pálida e feroz da platéia refletiu-se também na performance de Gilberto Gil, quando o músico apresentou *Domingo no Parque* (Philips, 1972), acompanhado da banda Os Mutantes. Era a primeira vez que guitarras elétricas faziam parte de apresentação num palco de festival de MPB, inovação que, “na estreita visão dos mais esquerdistas e xenófobos, tinha o efeito de uma heresia, de um insulto contra a cultura nacional” (CALADO, 1997, p.131).

Paralelamente a preparação dos músicos Caetano Veloso e Gilberto Gil para se apresentarem no Festival, acontecia a montagem do espetáculo *O Rei da Vela* (1968), anárquica peça teatral do escritor modernista Oswald de Andrade, dirigida por José Celso Martinez Corrêa e a exibição do filme *Terra em Transe* (1967), do cineasta Glauber Rocha. Tal como citado anteriormente, as imagens estéticas das duas produções artísticas despertaram o desejo de Caetano Veloso em “injetar em sua música algo semelhante contra a seriedade excessiva da música brasileira” (CALADO, 1987, p.132).

Ao subir no palco, após reações enérgicas e temperamentais do público, que lotava o Teatro Paramount, em São Paulo, durante a segunda eliminatória do festival da Record, Gil temeu o que pudesse acontecer durante sua apresentação de *Domingo no Parque* (Philips, 1972). Tal como previra, a música não escapou das vaias, “que vieram principalmente da galeria, onde se alojara a *linha dura*⁵ universitária. Os alvos maiores da repulsa, sem dúvida, eram a guitarra e o baixo elétrico dos Mutantes” (CALADO, 1987, p.136).

A situação presenciada por Caetano Veloso, que acompanhava nos bastidores a apresentação do parceiro de composições e idéias, incentivou o músico em lançar-se mais provocativo no palco. Vestidos de maneira ornamental, Caetano Veloso e o grupo Beat Boys conseguiram alcançar o objetivo de chocar a platéia. A entrada feroz do compositor chegou a assustar alguns presentes, porém, a ironia em mesclar ritmo de marchinha com guitarras elétricas propiciou surpresa e simpatia do público para com a música apresentada. A partir daí estava consagrada, para o bem ou para o mal (ainda era cedo para prever os rumos que o movimento seguiria), a primeira manifestação da Tropicália.

Quando foram integrados ao ambiente musical do Tropicalismo, em 1968, os componentes do grupo Os Mutantes eram bastante jovens (Arnaldo Baptista e Rita Lee estavam com 19 anos e Sérgio Baptista com 15 anos). A idade propiciou, na época, inclinação afetuosa e musical pelo *rock*, produzido no exterior, por bandas como The Beatles e Rolling Stones e o trio norte-americano Peter, Paul & Mary.

A influência da então considerada contracultura do exterior⁶ refletia-se no grupo brasileiro não só por meio das músicas, mas, também, na maneira de ser vestir e comportar. Ao serem apresentados a Gilberto Gil, ele “ficou tão entusiasmado quanto o maestro Rogério Duprat já ficara, ao conhecer Os Mutantes. Além da evidente

⁵ Grifo de Carlos Calado

⁶ O *rock*, segundo Carlos Alberto M. Pereira, foi um dos movimentos musicais que maior representou a explosão político-cultural nos anos 60, ano em que surgiu a expressão “contracultura”. No livro *O que é contracultura?* (1992), o autor diz que uma das maneiras dos jovens da época demonstrarem a insatisfação com a máquina social, política e econômica vigente era a música como, por exemplo, o *rock*. “No quadro da contracultura, o *rock* é um tipo de manifestação que está longe de ter um significado apenas musical. Por tudo que conseguiu expressar, por todo o envolvimento social que conseguiu provocar, é um fenômeno verdadeiramente cultural, no sentido mais amplo da palavra, constituindo-se num dos principais veículos da nova cultura que explodia em pleno coração das sociedades industriais” (PEREIRA, 1992, p.43).

musicalidade dos garotos, Gil encontrou no grupo o que precisava para se aproximar mais do universo *pop/rock*” (CALADO, 1997, p.126). Tal euforia reflete o interesse da Tropicália em firmar-se, de vez, como contracultura nacional, avessa a qualquer repúdio de elementos musicais estrangeiros na Música Popular Brasileira.

A formação clássica dos irmãos Baptista combinada com a de Rita, submersa no *rock* inglês, propiciada pela própria origem da musicista, permitiu ao grupo transitar em diversos segmentos musicais e agregar elementos ainda mais provocadores a Tropicália. Em princípio, a primeira audição da música *Domingo no Parque* (Philips, 1972) não surpreendeu os três jovens mutantes que, acostumados a cantar *rock*, geralmente em inglês (sempre reprovaram as versões em português, que alimentavam o repertório da turma do Jovem Guarda), “acharam esquisito aquele ritmo que lembrava uma roda de capoeira. Só Rita, a única do trio que já conhecia Gil da televisão, gostou de cara da música” (CALADO, 1997, p.129). No entanto, a idéia de chocar os emepistas com guitarra e baixo elétrico e inusitada combinação de elementos musicais, atraiu a banda.

Em contrapartida à contribuição roqueira dos Mutantes, a Tropicália permitiu ao grupo a oportunidade real de se fazer música *pop/rock* em português. O grau de descompromisso em relação aos elementos musicais e estéticos que viriam a compor o Tropicalismo era comum entre os músicos do movimento e o trio mutante colaborou de forma eficaz para tal desprendimento a formas estáticas e prontas de se fazer e pensar música no Brasil.

Segundo Calado, a maneira dos Mutantes se comportarem, sem jamais pensarem nas reações que a atitude deles poderiam provocar, assustavam até mesmo os tropicalistas. Esse grau de

descompromisso musical era quase impensável para Gil, que vivia preocupado com as opiniões negativas dos emepistas a respeito de suas novas canções. O baiano sonhava poder espantar de vez o fantasma da aprovação dos colegas e, nesse aspecto, a convivência com os garotos foi bastante educativa. O humor adolescente e a alegria iconoclasta dos Mutantes, sempre prontos para fazer piadas em qualquer situação, acabavam provocando o 'padrinho'. Incitavam Gil a se soltar cada vez mais (CALADO, 1997, p.172).

A banda levou o experimentalismo e sincretismo de elementos tecnológicos e rústicos, como o uso de uma bomba Flit (popular inseticida da época) na música *Panis et Ciercensis* (Philips, 1968), para dentro do estúdio, durante gravação do álbum-manifesto *Tropicália ou Panis et Ciercensis* (Philips, 1968), que teve também a participação de outros músicos tropicalistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa, Torquato Neto e produção de Manoel Barenbein e arranjos do maestro Rogério Duprat. Estava firmada e registrada, formalmente, a contribuição musical dos Mutantes na manifestação Tropicalista.

A importações culturais foram utilizadas no Tropicalismo, sem qualquer temor de descaracterização de elementos nacionais, pelos Mutantes. Pode-se dizer que o grupo, entre os tropicalistas, foi o que mais comungou “com a idéia modernista de que o Brasil é rico culturalmente” (NAVES, 2001, p.48) estendendo a essa concepção o que convencionalmente se via como “esteticamente 'pobre', como o *rock* estrangeiro de fruição fácil, o *kitsch* e, dentre o repertório musical nacional, tanto os boleros e os samba-canções renegados pelos bossa-novistas pelos seus excessos musicais e sentimentais” (NAVES, 2001, p.48).

A intertextualidade de tais imagens poéticas e musicais, ora questionando os elementos da tradição cultural, ora lidando carinhosamente com eles, levadas às últimas consequências, é percebida claramente no primeiro álbum solo dos Mutantes, lançado em 1968 (Polydor, 1968), que leva o mesmo nome da banda. A releitura da música *Adeus Maria Fulô* (Polydor, 1968), de Humberto Teixeira e Sivuca, contornada pelos arranjos não-convencionais de Rogério Duprat, feita pelos Mutantes, surpreende por “celebrar” a saga e o sofrimento de nordestinos imigrantes por meio de cantoria alegre e eufórica. De maneira semelhante, recorrendo “alternadamente à paródia e ao pastiche” (NAVES, 2001, p.51), a banda coloca para dialogar guitarras elétricas e instrumentos regionais como o atabaque, símbolo da canção popular, nas músicas *A minha menina* (Polydor, 1968), de Jorge Ben e *Bat Macumba* (Polydor, 1968) de Gilberto Gil e Caetano Veloso.

O *rock*, porém, é apenas um entre diversos elementos díspares usados pelos Mutantes durante a fase tropicalista do grupo. No disco *Mutantes* (Polydor, 1969), a banda agrega novamente elementos estrangeiros e parodísticos às suas composições.

Em *2001* (Polydor, 1969), composição de Rita Lee em parceria com Tom Zé, os Mutantes fazem sátira do desenvolvimento industrial e tecnológico do Brasil, usando o universo do filme *2001 – uma odisséia no espaço* (1968), do diretor Stanley Kubrick, como afirmou Arnaldo Baptista, em entrevista concedida para a autora da presente dissertação em outubro de 2005⁷. A música é cantada em tom sertanejo e regionalista, pronta para fundir os elementos da modernidade como naturais:

Nos braços de 2.000 anos, eu nasci sem ter idade. Sou casado, sou solteiro, sou baiano e estrangeiro. Meu sangue é de gasolina, correndo não tenho mágoa, meu peito é de sal de fruta, fervendo num copo d'água.

O resgate de elementos cafonas da MPB também é proclamado e saudado pelos Mutantes na música *Cantor de Mambo* (Polydor, 1972), de Élcio Decário, Arnaldo Baptista e Rita Lee, do disco *Mutantes e Seus Cometas no País dos Bauretes* (Polydor, 1972) - pós-tropicalismo⁸. Com sofisticação harmônica e comprometendo-se “com todos os aspectos captáveis do universo brasileiro, como o brega e o *cool*, o nacional e o estrangeiro” (NAVES, 2001, p.54), a música narra a história de um cantor de mambo, que foi viver no exterior, por meio de performance caricatural de Arnaldo Baptista nos vocais.

As atitudes anárquicas que os Mutantes assumiram junto aos tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil explicam, de certa forma, a prisão destes em 27 de dezembro de 1968, o exílio no ano seguinte e o fim da curta trajetória do Tropicalismo. A saída de cena de Caetano e Gil, paralisou a efervescência tropicalista e fez com que os Mutantes seguissem outro caminho musical, posteriormente assumido pelo grupo, com o *rock* progressivo. A despedida da Tropicália é proclamada por meio do irônico samba *Aquele Abraço* (Philips, 1969), mostrada ao público pela primeira vez no show de despedida dos compositores, em julho de 1969, no teatro Vila Velha, em Salvador.

⁷ Na entrevista realizada, por telefone (outubro de 2005), ao ser questionado sobre o ambiente futurista da canção, no contexto industrial brasileiro, Arnaldo respondeu que “quando o Tom Zé fez essa música, a gente (Os Mutantes) compartilhou uma visão de futuro que era muito inspirada nos filmes de Stanley Kubrick. A gente fez uma estrutura poética que envolvia purpurina, a estrutura da luz, então tenho a impressão que era uma coisa que dava impulso para visão de futuro daquela época, mas que não respondia à realidade, claro”.

⁸ O disco foi lançado quando Os Mutantes já estavam envolvidos com o *rock* progressivo e outras perspectivas musicais.

A canção “tornou-se hino carnavalizado de toda uma geração que se sentiu oprimida pelo regime militar e por outros constrangimentos culturais” (NAVES, 2001, p.57). A partir daí, os Mutantes partiram para outras experimentações musicais, mas sempre tendo como base a composição de elementos arcaicos e modernos, deixando claro a fluência das idéias do Tropicalismo nas obras posteriores.

3 A enigmática transculturação dos Mutantes

Para se contextualizar o entendimento do sincretismo de elementos usados pelo grupo Os Mutantes na Tropicália, apresenta-se difusos comentários sobre o conceito de (contra) cultura, sistemas culturais, transculturação e identidade cultural na pós-modernidade.

A cultura é produto da vida humana, logo a compreende-se como dimensão não-natural e biológica. Cada realidade cultural possui lógica interna própria, podendo estar submersa num contexto cultural mais amplo, que contém diversas variações. Isso quer dizer que, numa compreensão de agrupamento humano, pode constatar-se diferentes conjuntos de ações, valores, manifestações culturais e comportamentos. A experiência de um sistema cultural não pode ser dissociada da necessidade de se considerar as relações entre todas as outras culturas existentes. Na verdade, segundo o autor José Luiz dos Santos

se a compreensão da cultura exige que se pense nos diversos povos, nações, sociedades e grupos humanos, é porque eles estão em interação. Se não estivesse não haveria necessidade, nem motivo nem ocasião para que se considerasse variedade nenhuma (SANTOS, 2006, p. 9).

O desenvolvimento dos grupos humanos se fez segundo esteiras e modalidades variáveis, não obstante a troca de tendências entre as culturas. Portanto, não há que se hierarquizar as características particulares das culturas entre si, tratar-se-á, apenas, de possibilidades diversas de relacionar-se com a realidade e a experiência humana sensível.

A cultura inserida num contexto de convivência pressupõe a busca de uma identidade própria, em perspectiva de emblema nacional, e comum aos indivíduos locados numa mesma realidade, ou seja, em dimensões associadas. Porém, o entendimento da cultura como conjunto de valores simbólicos próprios a um determinado grupo de pessoas deixou de ser, há muito, conceito primordial nos estudos

antropológicos, pois, segundo Octavio Ianni, “o predomínio do 'nacional' em muito do que é reflexão ou fabulação pode representar uma limitação” (IANNI, 2000, p. 95).

De acordo com esta inserção de Ianni, podemos entender a cultura como algo dinâmico e, não mais, como realidade estanque, parada. Compreender este processo é entender a transformação por que passam as sociedades contemporâneas e experimentar “a perspectiva aberta pela idéia de contato, intercâmbio, permuta, aculturação, assimilação, hibridação, mestiçagem ou, mais propriamente, transculturação” (IANNI, 2000, p. 95). É neste contexto de influências e migrações de símbolos, que se deve compreender ou pelo menos trazer à luz, o significado do termo “anarquia tropicalista dos Mutantes”, derivado do comportamento *rock n' roll* no contexto musical brasileiro (nacionalista) da década de 60.

A hostilidade da estética bossa-novista em relação aos tropicalistas deve-se, em grande parte, ao uso de informações musicais de outras culturas, neste caso, o de guitarras elétricas e comportamentos simbólicos (vestimentas e postura) da contracultura do exterior. Tal agregação de elementos trazida pelos Mutantes à Tropicália não se resumiu aos aspectos americanos e europeus, mas também no uso de manifestações estéticas de alguns gêneros renegados pela Bossa Nova como, por exemplo, o tango e bolero, “resultando numa proliferação de estilos, desde o mero pastiche de canções estrangeiras (ou a versão dessas canções para o português) a um desenvolvimento criativo dessas influências na sua junção com o samba” (NAVES, 2001, p. 11).

A contracultura, apesar de estar sendo constantemente citada na presente dissertação relacionada ao *rock n' roll*, como movimento, não representou somente o engajamento deste. Na verdade, esta manifestação musical foi apenas uma das diversas maneiras dos jovens das décadas de 50 e 60 ilustrarem as ideologias e práticas da contracultura.

O termo desta mobilização foi inventado pela imprensa norte-americana, nos anos 60, para conceber um conjunto de manifestações culturais⁹ que floresciam, não só

⁹ Para aferir-se tal conhecimento da pluralidade do termo “contracultura”, baseemo-nos na afirmação de Carlos Alberto Messeder Pereira, do livro *O que é contracultura?* (1992), que diz que “o termo contracultura pode se referir ao conjunto de movimentos de rebelião de juventude que marcaram os anos 60: o movimento *hippie*, a música *rock*, uma certa movimentação nas universidades, viagens de mochila, drogas, orientalismo e assim por diante” (PEREIRA, 1992, p.20).

nos Estados Unidos, como em vários outros países, especialmente europeus. De certo modo, ela incorpora um tipo de crítica anárquica como maneira de se fazer oposição a uma determinada situação.

No caso brasileiro, assumida pela roupagem do *rock*, ela faz crítica ao simbolismo ufanista contido na Bossa Nova, ou seja, nesse sentido, as importações culturais foram utilizadas pelo tropicalistas e especialmente pelos Mutantes, “sem qualquer temor de descaracterização de uma suposta pureza nacional” (NAVES, 2001, p. 49). Quanto a esse aspecto, convém lembrar que o significado das guitarras elétricas, por exemplo, não se esgota, para os tropicalistas, na mera questão de arranjo musical; é também uma atitude.

O *rock* é explicitamente assumido pelos tropicalistas ao agregarem, desde a gênese do movimento, os Mutantes e seus instrumentos elétricos. Na composição *Tropicália* (Philips, 1968), nota-se a articulação de todos os níveis intertextuais, desde o pastiche citado anteriormente, bem como a modernidade musical, levados pelo grupo ao Tropicalismo. Para compreendermos melhor estes (des) caminhos, apoiemos-nos na análise feita por Cambraia Neves:

Na composição “Tropicália” (incluída no LP *Caetano Veloso*, lançado alguns meses antes de *Tropicália*), todos os níveis se articulam, do kitsch - “o monumento é de papel crepom e prata” - a ironia - “e nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira entre os girassóis” -, da celebração - “viva a bossa-sa-sa” - à crítica social - “e no joelho uma criança sorridente, feia e morta/ estende a mão”. A orquestração e os arranjos acompanham fielmente o espírito da canção, oscilando do épico à batucada trivial do samba (NAVES, 2001, p.52).

Percebemos, então, numa breve pausa à análise antropológica dos Mutantes e da Tropicália, que, ao contrário da Bossa Nova, orientada por um modelo de contenção (onde o que vale é o discurso, especialmente no momento da canção de protesto), o Tropicalismo recorre aos efeitos grandiosos, retomando, inclusive, à tradição folclórica brasileira. Neste sentido, Os Mutantes, principalmente, anarquizaram os terrenos do popular e do nacional, impregnando-os de informações eruditas, propiciada pela efusiva colaboração do maestro Rogério Duprat, e estrangeiras.

No contexto em que foi inserida como contracultura, a Tropicália e, mais objetivamente, os Mutantes fizeram parte de um processo de mudança, que deslocou as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e instaurou a “crise de identidade”, no caso, identidade musical brasileira. Aqui cabe tecer comentários sobre a existência de uma possível estética do *rock* que o configura como oponente da Música Popular Brasileira na década de 60 e saber como ela se manifesta nos indivíduos e na cultura.

O *rock*, como estética musical, possui padrões próprios, que se aplicam unicamente a ele, segundo o autor Bruce Baugh. Para ele, “esses padrões refletem os traços distintos do *rock* como um gênero musical” (BAUGH, 1993, p.15). Quais seriam, então, esses padrões?

De acordo com Baugh, a estética do *rock* julga a beleza da música por seus efeitos sobre o corpo, nesta medida, afere-se como peça subjetiva, com padrões informais. Justamente por fazer-se sensitivo, é que o *rock* foi hostilizado pelos bossa-novistas, porque eles acreditavam que por conta da subjetividade, os padrões desta estética musical eram puros e simplesmente questão de gosto individual quando, na verdade, não o são. Segundo Bruce Baugh,

há certas qualidades que uma peça de *rock* deve ter para ser boa, embora ouvintes informados possam discordar quanto ao fato de uma determinada peça de música possuir tais qualidades. Em todo caso, essas qualidades são mais materiais do que formais, e estão baseadas em padrões de avaliação da performance, mais do que na composição (BAUGH, 1993, p.21).

Porém, não havia porque a Bossa Nova creditar essa característica peculiar do *rock*, que é a simplicidade, nos Mutantes, pois, apesar de usarem elementos roqueiros em suas composições, a posição não era simplista, ao contrário, bastante criteriosa e complexa. Além da contribuição teórica e acadêmica do maestro Rogério Duprat, a banda Os Mutantes contava com a ajuda do irmão de Arnaldo e Sérgio, Cláudio César Baptista, engenheiro musical, que construía instrumentos exclusivos e experimentais para o grupo. Aqui, após essas referências, pode-se afirmar que os Mutantes não só partiram de uma estética peculiar, com características próprias, que é o *rock*, como em cima desta forma criaram a própria performance e interpretação deste gênero musical.

Segundo Stuart Hall, “as culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações” (HALL, 2003, p. 50). Ou seja, o que as compõem não são apenas os fatos puros que as tornam nacionais ou um fim em si mesmas, pois não nasceram prontas, mas também fatores e sistemas heterogêneos de se representar e significar nacionalmente. Nesta perspectiva, podemos compreender que a Bossa Nova organizou um tipo (do que seria) de representação nacional da música brasileira e que, posteriormente modificada pelos tropicalistas, não foi “aceita”, porque tal modificação de comportamento implicou numa mudança cultural, resultante do “contato de um sistema cultural com outro” (LARAIA, 2002, p. 96).

A releitura da Música Popular Brasileira, feita pelos Mutantes, produziu novos significados vistos à luz dos dilemas e deslumbramentos que se abriram com a globalização do mundo. Quando se fala em dilemas, compreende-se, no caso brasileiro, o “de superar o subdesenvolvimento através de uma postura positiva com relação à indústria” (NAVES, 2001, p. 30) e a conseqüência de tal comportamento no futuro da MPB. Este dilema (superação do subdesenvolvimento) foi, em partes, desconstruído pela Bossa Nova, na cantoria de objetos alienados a verdadeira situação social, econômica e política da década de 60 e trazido à tona pelos tropicalistas, mas por meio da leitura debochada e irônica da condição brasileira.

Ao propor o contágio de culturas na Tropicália, o grupo Os Mutantes comportaram “o sentimento de contradição entre a realidade nacional e os prestígios ideológicos dos países que nos servem de modelo” (SCHWARZ, 1987, p.31), ou seja, o uso dos instrumentos elétricos e da estética do *rock* serviram como encantamento da realidade. Isso não quer dizer, claro, que eles ousavam criar um mundo “universalista”, pois ele, obviamente, não existe. Tratou-se enfim de brincar, musicalmente, entre o equívoco antigo e o novo.

As nações, segundo Stuart Hall, são, todas, híbridos culturais. Mesmo o samba tendo sido redescoberto na Bossa Nova, como gênero portador de propriedades intrinsecamente nacionais, ele não foi utilizado pelos bossa-novistas de forma isolada. Como já dito anteriormente, a Bossa Nova utilizou elementos estrangeiros em sua manifestação, como o *jazz* e o sujeito lírico. Tal idéia, nos propõe a seguinte reflexão:

ao que parece, até agora, é que a Tropicália não foi a ruptura da estética bossa-novista, e sim a clivagem desta. No que, então, o modernismo do Tropicalismo difere-se do modernismo da Bossa Nova?

A revisão do conceito de antropofagia, cunhado por Oswald de Andrade, escritor modernista, pelos Mutantes foi uma das primeiras fronteiras estabelecidas entre o modernismo bossa-novista e tropicalista. Neste aspecto, a Tropicália configurou-se como um movimento que rompeu com a própria concepção de “movimento” ou seja, ao contrário da idéia pura modernista, a tradição musical foi valorizada, com recorte diferente dos elementos musicais brasileiros. Nesse sentido, diferente das estéticas de Chico Buarque e Edu Lobo, por exemplo, que revelam pensamento mais próximo do conceito musical de Mário de Andrade, as canções tropicalistas convergiram com a poética de Oswald de Andrade. De acordo com Cambraia Naves, isso significa que tal argumento refere-se

ao tipo de relação (afetuosa) que Oswald estabelece com o passado e o presente culturais brasileiros, que o leva a tratar com “amor” e “humor” diferentes situações do cotidiano: urbanas e rurais, civilizadas e primitivas; nas próprias palavras de Oswald (no *Manifesto da poesia pau-brasil*, de 1924), seria o “melhor de nossa tradição lírica” e o “melhor de nossa tradição moderna” (NAVES, 2001, p. 49).

A prática de aludir em suas canções a outros textos poéticos ou musicais, agora não só remetendo apenas ao *rock*, mas também à manifestação literária da década de 20, fez com que o sincretismo de elementos culturais (brasileiros e estrangeiros) e a anarquia tropicalista dos Mutantes se materializassem entre vários gêneros intertextuais. Cabe deixar claro que o fundamento antropofágico na Tropicália é objetivo, ou seja, está na estrutura da questão e não na consciência.

3.1 Polifonia Antropofágica

A Semana de Arte Moderna, realizada nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922 no Teatro Municipal de São Paulo, é considerada, pela história da cultura no Brasil,

como o movimento que inaugurou simbolicamente o Modernismo (1922-1945). Quando fala-se em Modernismo, imediatamente devemos lembrar um acontecimento cultural anterior, que deu início à discussão sobre o panorama nacional/estrangeiro na cultura brasileira: a exposição de pinturas, realizada em 1917, da qual participava Anita Mafalti.

Um artigo de Monteiro Lobato publicado em dezembro daquele ano no jornal *O Estado de S. Paulo* apontava defeitos nas obras da pintora, creditados à sua inclinação por *tendências estilísticas contemporâneas que traduziam a degeneração psicológica e cultural das sociedades européias*¹⁰. Lobato atacava os “produtos do cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência”, a mistificação de “escolas rebeldes” e suas “teorias efêmeras”, vinculando Anita Mafalti ao panorama artístico europeu de rebelião antiacadêmica (TRAVASSOS, 2003, p.18).

Oswald de Andrade saiu em defesa da pintora, num artigo publicado pelo *Jornal do Commercio* (1918), no qual criticava a repulsa de elementos estrangeiros na cultura brasileira pelo meio artístico paulistano. A controvérsia e divisão de opiniões apontavam, ou pelo menos previam os rumos da Semana de Arte Moderna de 22.

Os estudiosos desta manifestação artística a reconhecem como dividida em duas fases. De acordo com Travassos, “a primeira foi marcada pela ênfase na atualização estética e na luta contra o 'passadismo', representado a grosso modo pelo romantismo, na música, e pelo parnasianismo, na poesia” (TRAVASSOS, 2003, p.19). Prontamente, a partir desta inserção de Elizabeth Travassos, já adquirimos a percepção desta idéia entre os tropicalistas, principalmente, nos Mutantes. A maior postura da banda contra o passadismo e os *crooners* de *smoking* aconteceu, talvez, durante uma apresentação no Festival da Record de 1968 (defendendo a canção *Dom Quixote* (Polydor, 1969)), em São Paulo, no qual, vestidos como esses mesmos cantores e com máscaras que mostravam rostos com rugas, debochavam dos vernizes *hollywoodianos* e propunham novos rumos a serem seguidos pela música brasileira.

A segunda fase do Modernismo, que teve Mário de Andrade como principal mentor, enfatiza a preocupação com a realidade brasileira e introduz temas como debates estéticos da cultura no Brasil, motivando, mais tarde, que se fale de

¹⁰ Grifo meu

modernismo nacionalista. Como há de se perceber, a Bossa Nova manteve-se fiel aos princípios da segunda fase do Modernismo, apesar de que o período modernista não inventou o nacionalismo musical, que já tinha seguidores desde meados do século anterior ao movimento.

Durante o Modernismo, a cultura brasileira foi repensada em suas particularidades e efeitos e em suas relações com outras culturas. Em 1928, após o lançamento do Manifesto Antropofágico, por Oswald de Andrade, fica claro essa idéia de movimentação de culturas:

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. *Tupi, or not tupi that is the question (...)* Só me interessa o que não é meu¹¹ (Revista de Antropofagia, Ano 1, No. 1, maio de 1928).

A busca da síntese entre Brasil arcaico e moderno, revolucionada pela Antropofagia nos anos 20 e retomada pelo Tropicalismo é a principal convergência entre esses dois movimentos artísticos. Os elementos essenciais sintéticos da “mistura” permaneceram quase imutáveis, apesar de todas as vicissitudes da história, principalmente após a manifestação “purista” da Bossa Nova, se não fosse a revisão da antropofagia feita pelo grupo Os Mutantes. Segundo Ianni, esta é uma dimensão fundamental da transculturação, a modificação nas instituições e idéias, modos de ser, agir, pensar e imaginar. Fernando Ortiz, diz que

entendemos que o vocábulo transculturação expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra, porque este não consiste somente em adquirir uma cultura distinta, que é o que a rigor indica a expressão inglesa *aculturation*, mas que o processo implica também e necessariamente a perda ou o desenraizamento de uma cultura precedente, o que se poderia denominar deculturação; e, além disso, significa a conseqüente criação de novos fenômenos culturais que se poderiam denominar de neoculturação...A criatura

¹¹ Grifo meu para destacar a principal característica da Antropofagia, que é o de, literalmente, engolir todas as manifestações culturais cabíveis numa estrutura de produção artística. Além disso, verifica-se que o autor, com a frase *Tupi, or not tupi that is the question*, coloca em questão a discussão sobre a presença de elementos culturais estrangeiros em “terras brasileiras”.

sempre tem algo de ambos os progenitores, mas também sempre é distinta de cada um dos dois. Em conjunto, o processo é uma transculturação e este vocábulo compreende todas as fases de sua parábola (ORTIZ, 1940, p.106).

Após a análise do sincretismo de elementos feito pelos Mutantes, resultante tanto da mistura de aspectos estrangeiros e nacionais, bem como da revisão de percepções brasileiras sobre MPB, percebe-se que o termo “anarquia tropicalista dos Mutantes”, cunhado pelo autor Carlos Calado, biógrafo da banda, refere-se à subversão nas formas de se pensar a cultura nacional, colocando em curso, ao acaso ou deliberadamente, novas, diferentes e surpreendentes, formas de consciência, envolvendo outras condições e possibilidades de entendimento musical.

As singularidades inquietantes musicais da modernidade que viriam à tona a qualquer momento, foram trazidas pelos Mutantes, antes que se pudesse fabular os impactos do mundo moderno na MPB, apesar desta, em sua concepção como movimento, já prever alguns emblemas e tensões do conceito de modernidade cultural na música brasileira. Na verdade, o que incomodou na postura anarquista da banda, foi a realização plena da modernidade, em suas composições e comportamentos, antes mesmo que se pudesse tecer, formalmente, as implicações e resultados da poética modernista musical. Isto quer dizer que os Mutantes não esperaram acontecer, eles aconteceram, sem saber se seria “uma travessia sem fim, tranqüila ou alucinada, deslumbrante ou desesperada” (IANNI, 2000, p.29).

No Tropicalismo, a vida cultural e intelectual foi alimentada pela circulação de idéias, como um fator inerente à própria atividade intelectual, numa fluência criativa de apropriação de manifestações culturais diversas. Claro que, os “dilemas e os horizontes que se abrem com a transculturação, em escala mundial” (IANNI, 2000, p.110), que alimentam inquietações e otimismo, assim como utopias e nostalgias aconteceram antes, durante e pós-Tropicalismo. Mesmo assim, não se pode deixar de reconhecer que, com a Tropicália e, especialmente com os Mutantes, objeto principal da pesquisa, potencializou-se a percepção de que emergia uma nova realidade cultural na MPB e no mundo, na década de 60. Foi neste contexto, que o Tropicalismo surgiu como diástole e reorientador do carnaval cultural de onde emergiu.

4 Des-rumos e a questão da identidade nos Mutantes

Dentro da Tropicália, os Mutantes tinham uma identidade bem definida e localizada coerentemente no mundo social e cultural do Tropicalismo. Apesar de, como já dito anteriormente, terem criado formas individuais de se localizar e representar dentro da Tropicália, as imagens estéticas e sonoras ainda eram identificadas como próprias do movimento (efeitos sonoros grandiosos, roupas coloridas e parodísticas e uso de instrumentos elétricos). Nesse processo, de interação crescente de dimensões e influências culturais distintas, as representações da Tropicália mudaram de conteúdo e de significado com a presença dos Mutantes, mesmo que na essência tenha permanecido a mesma.

Isso quer dizer que, dentro de um estilo, os Mutantes criaram identidades adequadas para fazerem parte do Tropicalismo, ou seja, não se propuseram a ser, apenas, uma entidade musical dentro dele, mas algo que produzia sentidos diferentes – geração de um sentimento de identidade e lealdade, mesmo que tenha sido dentro de uma idéia de movimento muito bem definida. Neste ponto aparece, algumas vezes, como afirma Clifford Geertz, em *A interpretação das culturas* (1989) o argumento de que certos padrões culturais, neste caso a Tropicália, “são modelos”, cuja relação com o exterior e o próprio interior do grupo, modela e cria novos sistemas paralelos ou intrínsecos ao grupo. A atitude tropicalista, portanto, segundo Cambraia Naves,

rompe com o conceito de forma fechada – não existe uma fórmula de canção tropicalista, tal como uma fórmula de canção bossa nova ou de samba-enredo – incluindo indiscriminadamente os elementos dessas diversas formas fechadas, por vezes numa mesma canção (NAVES, 2001, p.54).

A identidade assumida pelos tropicalistas na década de 60 ia contra tudo que era vigente no ambiente cultural da época. Por esse motivo, firmaram-se como contracultura no contexto da MPB. Enquanto a Bossa Nova recorria a ambientes serenos e expressão vocal e instrumental contida, a Tropicália convergia vanguardas artísticas radicais como a Antropofagia modernista dos anos 20 e a Poesia Concreta

dos anos 50, propiciando a eclosão da crise nacional-popular-estrangeiro, com espaços próprios de diálogo e vertigem. Na verdade, o Tropicalismo veio romper a contradição da ala nacionalista da MPB, que defendia a música brasileira “pura”, livre de qualquer influência estrangeira, e da Jovem Guarda, que representou a pura diluição comercial do *rock*, ou seja, algo que soasse universal, sem ser necessariamente brasileiro ou internacional em sua totalidade.

A lógica de encadeamento das proposições modernistas na Tropicália - lembrando mais uma vez que tal relação está na questão do problema, e não na consciência - não foi automática, pois a transposição de elementos literários e cinematográficos feita pelos tropicalistas era subjetiva e afirmava a criação de uma nova sensibilidade moderna, apenas com algumas bases do Modernismo. A relação de troca, então, demonstra mais uma vez a interação cognitiva de significados que o Tropicalismo propôs.

O desfile das relíquias arcaicas e modernas do Brasil, ritualização paródica do brega e chique musical, indicado pela Tropicália, tomou proporções ainda maiores com a aproximação dos Mutantes, que concentraram “o ritmo do *jazz*, as harmonias lancinantes do *blues*, o material eletrônico da música *pop*, as cores folclóricas do Brasil” (CALADO, 2006, p. 165) na saga musical tropicalista.

Segundo Ianni (2000), no âmbito da pós-modernidade, a linguagem desempenha um papel especial. Neste caso, a linguagem musical dos Mutantes supôs a representação, em termos que poderiam ser clássicos, românticos, realistas, naturalistas, simbolistas ou expressionistas, tendendo para o descolamento, desconstrução e simulacro da Música Popular Brasileira.

A permissão para transitar entre o popular e erudito, nacional e estrangeiro, propiciou a aproximação e identificação de Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias com a Tropicália e os músicos tropicalistas. Os procedimentos libertários do *happening*, sob o lema da criação musical livre da Tropicália, fez com que os Mutantes partissem para a contribuição, não só de letras e composições, mas também de comportamento e atitudes.

A identidade visual e musical do Tropicalismo permaneceu intacta, ou quase inteira nos Mutantes, até meados de 1969. A possível perda de identidade ou a

assunção de uma identidade reconciliadora foi propiciada pela interrupção da efervescência tropicalista com a saída de Caetano Veloso e Gilberto Gil (exilados) da cena nacional, no mesmo ano. Além disso, após o lançamento da música *Algo Mais* (Polydor, 1969), para a campanha publicitária da marca *Shell*, ficou clara a intenção da banda em permanecer no mercado da Indústria Cultural, por meio da entrega, por enquanto parcial, a estética do *rock* progressivo.

Tal integração facilitada entre os Mutantes e a Indústria Cultural (cultura de massa), de acordo com Theodor Adorno, “tem uma motivação bastante delimitada, que é a inserção de todos os indivíduos na sociedade de consumo” (FREITAS, 2003, p.20). É o tal filtro da mercadoria que o mundo inteiro é forçado a passar e, nesse sentido, as práticas culturais confrontam-se com formas globalizadas de consumo e, por conseqüência, com a perda de identidade.

Mesmo que a idéia de Tropicália, e dentro dela os Mutantes, tenha sido concebida e qualificada como, em princípio, anti-social, desprezando normas e preceitos de estruturação preconcebidos, rejeitando modelos éticos, políticos, religiosos que poderiam determinar previamente sua forma, não impediu que ela ostentasse um modo fetichista de apresentação. Tal inclinação explica, em partes, o caráter progressivo assumido pelos Mutantes pós-Tropicalismo.

Até assumirem, completamente, a roupagem progressiva, o grupo lançou dois discos, com posições ainda marcadas pelo Tropicalismo, mas já com toques e experiências do *rock* progressivo. O álbum *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado* (Polydor, 1970), foi um marco na carreira do grupo, na medida em que tentava distanciar-se do Tropicalismo e abraçar de vez o *rock*.

Foi neste instante que os Mutantes assumiram contradições de discurso e, possivelmente, de identidade. A troca da linguagem antropofágica e revolucionária assumido pela banda no primeiro momento da carreira (Tropicalismo) pela atitude “formalista” (entenda-se técnicas clássicas) na musicalidade, transformada em matéria bruta, ainda que seus integrantes tenham mantido o verbete “contestador”, ilustra a pasteurização da originalidade, marca principal do grupo.

A culminância desse processo iniciou-se, como observado, quando a lendária banda, muito criticada na época, fez *jingle* publicitário para a marca *Shell*, firmando, aos

poucos, o deslocamento da Tropicália para o *rock* progressivo e a diluição gradativa da postura estética tropicalista. Entende-se, em princípio, que a transformação do discurso cultural dos Mutantes, objetivou-se na adequação das exigências do mercado.

A passagem da Tropicália para o *rock* progressivo foi marcada por um contraponto dialético entre racionalização e alienação. Segundo Octavio Ianni, todo processo de desencantamento, em qualquer âmbito, artístico ou não, leva consigo o processo de alienação. Aqui, diz-se alienação, porque o *rock* progressivo emergiu, embora alguns anos antes, no mesmo contexto histórico do movimento *punk*, que surgiu como manifestação subversiva e não-coerciva, questionadora de valores e situações vigentes, e ia em direção contrária. Neste sentido, pode-se fazer analogia de postura ideológica entre o *punk* e a Tropicália e questionar o porquê da não-identificação dos Mutantes com o movimento *punk*, e sim com o *rock* progressivo.

O marco inicial do movimento *punk* deu-se com a apresentação da banda inglesa *Sex Pistols*, em 1975, apesar das primeiras manifestações antecederem este ano. Segundo o autor Antonio Bivar, a explosão do movimento teve a colaboração “de uma geração que, insatisfeita com tudo, invocou o espírito de mudança” (BIVAR, 1982, p.47). Para Bivar, apesar de relacionarem, constantemente, o *punk* a vestimentas e senso estético próprio, ele “não é só visual, só música crassa. É também uma crítica e um ataque frontal a uma sociedade exploradora, estagnada e estagnante nos seus próprios vícios” (BIVAR, 1982, p.49).

O *punk*, numa nítida convergência com a Tropicália, surgiu como uma manifestação cultural, cujo interesse, era a afirmação de uma personalidade contestadora, porém, sem se envolver intencionalmente ou profundamente (de maneira isolada) com questões éticas, políticas ou sociais. Como no Tropicalismo, a contestação não era um ato isolado, puro e simplesmente musical, mas também combinado com a maneira de se vestir e comportar no palco.

Além da ação visual, o *punk* retomou o uso de elementos simples e “básicos: guitarra, baixo, bateria, vocal e amplificadores baratos” (BIVAR, 1982, p.49). Ou seja, ao contrário do movimento que o antecedeu, o *rock progressivo*, o *punk* munuiu-se de símbolos simples e a prática da teoria *do it yourself*¹² para expressar-se musicalmente.

¹² O “faça você mesmo”, em português, refere-se a prática de construir algo próprio, ao invés de comprar ou mandar alguém produzir profissionalmente. Na década de 70, a expressão adquiriu força pela cultura

O movimento que antecedeu o *punk*, o *rock* progressivo, surgiu na década de 60, principalmente na Inglaterra, e teve seu auge no começo de 1970. Como a Bossa Nova, apesar da impossibilidade de fazer-se ligação (sonora) entre os dois estilos, recebeu grande influência da música clássica e do *jazz*.

O *rock* progressivo exige bastante virtuosismo e excelência na habilidade teórica por parte de seus intérpretes. Demasiado pomposo e sério, o estilo segue caminho contrário do *punk*, com proposta de músicas longas e elaboradas.

Tal afeto com o estilo progressivo começa, nos Mutantes, a delinear-se no disco *Mutantes* (Polydor, 1969), segundo da carreira. A música *Fuga nº2* (Polydor, 1969), em seus quase 9 minutos de duração, mostrava os novos rumos que banda tomaria, poucos anos mais tarde. De forma aberta ou implícita – aqui, usa-se este termo, por conta da tendência duo reconciliadora (Tropicália e *rock* progressivo) da banda, na fase de transição entre as duas vertentes musicais –, consciente ou inconsciente, os Mutantes, a partir do progressivo,

se dedicam a registrar, descrever, compreender, explicar, valorizar ou exorcizar a formalização, sistematização, burocratização, modernização ou racionalização que impregna crescentemente as organizações, atividades, mentalidades e instituições (IANNI, 2000, p.186),

no caso, instituição musical. Porém, não podemos determinar de maneira bruta ou nefasta a escolha pela formalidade progressiva, afinal, a tendência do grupo foi se revelar na estética do *rock* progressivo com resquícios de deboche e fantasia da Tropicália.

Nesta passagem, do Tropicalismo para o *rock* progressivo, os Mutantes se ajustaram à venalidade mercadológica, reproduzindo com isso “as categorias sociais predominantes, como se assemelha, aos *status quo*, mesmo quando, subjetivamente, não se transforma em mercadoria” (ADORNO, 1998, p.219). Isto quer dizer que a transição ficou localizada num meio termo, nem pertencente a Tropicália ou ao *rock* progressivo, porque, neste último, eles continuaram com o mesmo discurso sublime de liberdade criativa, como disse Arnaldo Baptista, líder do grupo, numa entrevista concedida a autora desta dissertação (outubro de 2005), quando questionado sobre o

punk e vários outros movimentos.

objetivo do *rock* progressivo em certa altura da carreira musical dos *Mutantes*. “A gente era contra, não sabíamos contra o que era, mas a gente era bem contra”.

Só que, apesar de continuarem com expressiva revolução e experimentação no que diz respeito às técnicas e utilização de instrumentos, eles pasteurizaram o discurso original de liberdade, adequando-se às exigências do mercado, fazendo *jingle* publicitário para a marca *Shell*, firmando assim, a abnegação desesperada para outro contexto, figurado pela Indústria Cultural. Porém, tentemos entender como foi possível a posição reconciliadora entre duas vertentes musicais bem distintas nos *Mutantes*.

A Tropicália propunha a integração do popular e do erudito, por meio da externalização do dualismo musical. Ao contrário do “sujeito” do Iluminismo, visto como tendo uma identidade fixa e estável, no Tropicalismo, ele “foi descentrado, resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas”, (HALL, 2003, p.46) naturais e inerentes à transformação do sujeito pós-moderno. O movimento transcendeu os limites de questões meramente estéticas ou confinadas ao âmbito da canção popular ou erudita.

Tal posição significa a expectativa de superar uma estética pré-definida de se fazer ou pensar música, ou seja, a Tropicália constituiu-se como um movimento que, ao mesmo tempo que configurava-se no contexto da música brasileira, instaurava-se como espaço para debater diferentes linguagens musicais, verbais e visuais.

Para acentuar ainda mais o tom “exótico” do Tropicalismo, os *Mutantes* operaram os signos musicais brasileiros e estrangeiros de maneira muito peculiar. Ao contrário dos baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, dentre outros que fizeram parte da Tropicália, que sentiam o universo do *rock* por um prisma externo, os *Mutantes* viviam dentro daquele mundo. Em suma, tinham um jeito diferente de se vestir, falar e comportar dentro do *rock*.

O estilo inovador e a invenção de uma nova relação com a diferença, comprometendo-se de modo irreverente com os diversos elementos musicais, porém, não foi possível quando os Mutantes partiram para o *rock* progressivo. A proposta de desconstrução a oposição fetichista do clássico neste estilo musical não foi plausível, como anteriormente fizeram no contexto pós-Bossa Nova, pois a música clássica, ao contrário do que representava para os bossa-novistas, era tida como base peculiar para a criação do *rock* progressivo. Sem ela, não existiria música progressiva.

Com a saída de Rita Lee, em 1972, a banda perdeu muito em humor e deboche. Já mergulhados na estética do *rock* progressivo, agora propositados com uma forma musical mutável dentro de um estilo que é, em sua forma básica imutável, os Mutantes não deram conta, desta vez, dos contrastes rebarbativos.

A continuação da idéia reconciliadora e universal de combinações musicais no *rock* progressivo não foi possível por diversos motivos. Um deles é que, logo no princípio da migração para a estética progressiva, os Mutantes continuaram a usar elementos eletrônicos puros em suas composições de *rock* progressivo. A idéia estava fora de contexto, pois entre 1970 e 1974 o *punk* firmava-se como contracultura da época, rompendo com ousadia a seriedade do *rock* progressivo e renegando qualquer outro recurso, a não ser os roqueiros, para produzir as canções *punks*, pois o lema do movimento era a simplicidade. Além disso, o uso de subsídios eletrônicos no progressivo só foi feito em 1980, quando aconteceu um *revival* deste gênero musical. Nesta época, os Mutantes já tinham acabado.

Podemos dizer que esse paradoxo vivenciado pelos Mutantes não passou, na verdade, da forma intensificada de dualidade que habitou a atmosfera tropicalista. Como não foi possível estabilizar-se no *rock* progressivo, a banda partiu para a produção psicodélica, numa dolorosa dialética de afirmação-negação da cultura do *rock*. A partir daí, contrariando as expectativas da produção tropicalista anterior, os Mutantes passaram a ser apenas ruído sonoro, imagéticos em sua plenitude e clichês musicais dos quais se nutriam anteriormente para gozar a Música Popular Brasileira.

Sob vários aspectos, a trajetória da banda os Mutantes, em suas infinitas identidades e formas de se representar, refletiu o enigma da modernidade que permeou a discussão sobre o futuro da MPB entre os anos 50 e início dos anos 80. A

modernidade e seus desdobramentos, segundo Ianni, principalmente em relação à questão de identidade, “permitem levar o indivíduo a extremos inesperados e desesperados” (IANNI, 2000, p.201). Neste sentido, podemos começar a entender como os Mutantes, durante seus oito anos de trajetória, alcançaram paroxismos surpreendentes, assustadores e, em alguns casos, fascinantes.

O Tropicalismo, enquanto movimento, expressou, traduziu ou sugeriu formas de percepção, compreensão, entendimento, representação ou fabulação da MPB até então inéditos. E, os Mutantes, mesmo que estivessem dissociados de qualquer contexto fixo, pois como apontamos anteriormente, eles criaram identidade própria para se representarem na Tropicália, necessariamente expressaram algo que resultou do processo de elaboração da idéia inicial de Tropicalismo – as identidades eram reconciliadoras. Como é óbvio, porém, a criatura nem sempre se comporta como pretende o criador e foi nesse momento, que os Mutantes revelaram algo mais da situação e conjuntura musical emepibista.

No *rock* progressivo, a transfiguração de elementos musicais não aconteceu, como na Tropicália, porque em sua forma, o progressivo é fechado e, mesmo o virtuosismo e experimentação, são impregnados de técnicas e seriedade. Já no Tropicalismo, os Mutantes conseguiram tal combinação de elementos díspares porque o movimento rompeu com o conceito de forma fechada, incluindo indiscriminadamente elementos musicais, sejam eles estrangeiros ou nacionais, populares ou eruditos, numa mesma canção.

Em 1976, os Mutantes lançaram o último disco de *rock* progressivo-psicodélico, chamado *Ao Vivo* (Som Livre, 1976). A banda já não possuía, com exceção de Sérgio Dias, nenhum integrante da formação original. Rita Lee seguia como cantora solo e Arnaldo Baptista recuperava-se das sucessivas crises de depressão.

Mais de três décadas se passaram desde a era mutante, seja ela tropicalista ou progressiva. Em 2006, a banda se reuniu, com a formação original, menos Rita Lee, que foi substituída pela cantora Zélia Duncan no vocal, para um show na Inglaterra.

Com todos os contrapontos e altos e baixos em sua produção musical, os Mutantes declararam a falência da abnegação a elementos estrangeiros na MPB, num plano jamais imaginado. A presença deles no Tropicalismo – diferença, escritura,

originalidade – se instalou na transgressão ao modelo musical da década de 60, num movimento sagaz e brincalhão de conversão, anarquia e reviravolta. Entre todos os sacrifícios e a transgressão, entre a submissão a Indústria Cultural e rebelião – ocupando lugar de “clandestinidade” no Tropicalismo – os Mutantes realizaram verdadeiro ritual antropófago e anárquico na Música Popular Brasileira. A trajetória da banda não deixou faltar informação nem abertura para a atualidade. E agora, quais serão os rumos? Será que as inovações propostas pelos Mutantes ainda cabem, como monumentos da originalidade, na MPB?

5 Conclusão

O Tropicalismo deu um passo histórico à frente no meio musical que, na década de 60, ameaçava se tornar regressivo e conservador em meio à discussão sobre os novos rumos da Música Popular Brasileira no âmbito da modernidade. Os tropicalistas procuraram universalizar a linguagem da MPB, por meio da incorporação do *rock* e de instrumentos elétricos, a composição popular.

Apesar de a Tropicália ter sido concebida por diversos músicos e intelectuais brasileiros, Caetano Veloso e Gilberto Gil são sempre tidos como principais protagonistas do movimento. Pouco se comenta, por exemplo, a participação da banda Os Mutantes, que, como o trabalho procura mostrar, modificou a estrutura da Tropicália, levando às últimas conseqüências a conjunção do Brasil arcaico, moderno e até do futurista.

Ao longo do trabalho, percebeu-se que a identidade contracultural do Tropicalismo só foi possível com a entrada dos Mutantes, que além de criarem uma concepção diferente de movimento dentro da própria Tropicália, esgotaram o uso dos instrumentos elétricos para além dos arranjos musicais (estética), mas também como uma atitude revolucionária. Acredita-se que a leitura da condição brasileira, no âmbito político, econômico e cultural, que tanto almejavam fazer os tropicalistas, porém sem seriedade excessiva, aconteceu de maneira irônica e debochada, por meio da subversão na forma de se pensar identidade nacional, pelos Mutantes.

A banda colocou em curso, ao acaso ou deliberadamente, novas possibilidades e condições de entendimento musical. O sincretismo de elementos dos Mutantes reafirmou a proposta antropofágica do movimento que era a de digerir a cultura do exterior e regurgitá-la após mescla com a cultura popular e identidades nacionais. A preocupação dos tropicalistas em criar jogos lingüísticos e brincadeiras com as palavras foi superada pelos Mutantes, que foram além desta proposta, tratando a poesia das canções tropicalistas como elemento plástico, maleável e sujeito a experimentações diversas.

Por fim, conclui-se que tal subjetividade e criatividade foram pasteurizadas quando a banda passou a integrar o movimento do *rock* progressivo. Sem poderem fazer inovações estéticas de grande altitude, pela própria idéia de música progressiva, os Mutantes pasteurizaram o discurso original, adequando-se à lógica da mercadoria musical. Porém, tal conclusão, não ignora a importância da banda para o referencial estético tropicalista. Ousemos dizer que, sem o grupo, a Tropicália seria um movimento desfalcado e desfigurado. As cores vitais do Tropicalismo foram, sem dúvida, dadas pelos Mutantes, numa reorientação colorida do carnaval.

6 Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Oswald. "Manifesto Antropofágico". In *Revista de Antropofagia*, ano 1, nº1, 1928.
- ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- BAUGH, Bruce. "Prolegômenos a uma estética do rock". In *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 51, 1993. Tradução do Inglês: Duda Machado.
- BIVAR, Antonio. *O que é punk?*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- CALDAS, Waldenyr. *Iniciação à Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ática, 1989.
- CAMPOS, Augusto de. *O Balanço da Bossa e outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- FREITAS, Verlaïne. *Adorno e a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP& A Editora, 2003.
- IANNI, Octavio. *Enigmas da Modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- LARAIRA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- MACIEL, Luis Carlos. *Geração em transe: Memórias do tempo do Tropicalismo*. São Paulo: Nova Fronteira, 1996.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. Belo Horizonte: Contexto, 2002.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Montero Editor, 1940.

PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é contracultura?*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

RODRIGUES, Marly. *A década de 50: populismo e metas desenvolvimentistas no Brasil*. São Paulo: Ática, 2003.

SANTOS, José Luiz. *O que é cultura?*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SCHWARZ, Roberto. "Nacional por subtração". *In Que horas são?*. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.