

OS MUTANTES E A CONTRACULTURA: UM CONTRAPONTO¹

Eduardo Kolody Bay²

Resumo: Este artigo pretende elucidar alguns aspectos do movimento conhecido como Tropicalismo e sua relação com a contracultura, tomando por enfoque a participação do grupo musical Mutantes. Busca-se encontrar os elementos culturais e musicais que compuseram a intensa hibridação realizada por seus integrantes e as práticas adotadas por eles tanto na gravação dos fonogramas como na concretização das idéias da contracultura que se formava na época, da qual eram formadores e representantes.

Palavras-chave: Mutantes, contracultura, identidades.

Abstract: This article expect to elucidate the formation and the development of the movement known as *Tropicalismo* and it's relation with the counterculture, focusing the participation of the musical group Mutantes. It seeks to find the elements, cultural and musical, that composed the intense hibridation realized by it's members and the pratices adopted by them in the concretization of the phonograms and the ideas of the counterculture that were in formation at that time, from which they are formers.

Keywords: Mutantes, counterculture, identities.

*Escute esta canção
Ou qualquer bobagem
Ouça o coração,
que mais?
Sei lá...*

“Qualquer bobagem” - Rita Lee/ Tom Zé

Muito embora a associação entre o Tropicalismo e a contracultura não seja comumente realizada nos textos voltados ao assunto, percebo que aquele pode ser considerado um movimento contracultural, e entendo os Mutantes como representantes e formadores desse tipo de prática. A presença de representações associadas à contracultura pode ser percebida nos comportamentos e modo de vida dos integrantes do movimento, sendo indissociáveis da forma como produziam sua arte³ e perceptíveis, portanto, através de uma análise de sua história e obra. Nesse sentido, é fundamental que escutemos suas músicas, traçando um

¹ Texto escrito originalmente como capítulo de monografia de conclusão de curso defendido no Departamento de História da Universidade de Brasília, em 2006, e aqui apresentado com algumas modificações.

² Mestrando em História pela Universidade de Brasília (UnB).

³ Sobre essa associação entre vida e obra, Clifford Geertz, ao analisar outras manifestações artísticas, observa que “não é nenhuma surpresa, Matisse estava certo: os meios através dos quais a arte se expressa e o sentimento pela vida que os estimula são inseparáveis ...” GEERTZ, Clifford. A arte como sistema cultural. In *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa* [1968]. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 142-181, citação da p. 148.

paralelo entre atitudes e idéias, a fim de captar essas representações e entender como os Mutantes “materializavam”⁴ seu modo de vida na música.

O fenômeno da contracultura em si é bastante complexo, e da mesma forma que a música tropicalista era fruto de uma experiência em curso no campo da música e da arte, a contracultura é também resultado de um pensamento que não surge na década de sessenta. Apesar de não querer situar suas origens com exatidão, os artistas mais comumente citados como ideólogos da contracultura tiveram sua produção iniciada no período do pós-guerra, quando a crença nos valores relacionados a um pretense “progresso” da civilização ocidental encontrou franco campo de oposição. Entre os mais populares, podemos citar William Burroughs, Jack Kerouac, Allan Ginsberg, e Aldous Huxley. Eles popularizaram uma série de reflexões que iriam permear o movimento da contracultura, que explode no final da década e se expande progressivamente nos anos subseqüentes, se tornando parte dos hábitos da cultura ocidental até os dias atuais. Segundo Luiz Carlos Maciel, “A transmutação dos valores (do anos 60) foi resumida pelos *mass media*, na célebre tríade: sexo, drogas e rock'n'roll. Cada uma dessas áreas assinalou um rompimento radical com o passado”⁵.

Contudo, a contracultura não chega a se caracterizar como um movimento homogêneo, nem vagamente organizado, e sim como uma série de mudanças de atitudes e modos de viver generalizados, o que me faz falar em “movimentos contraculturais”, embora às vezes possa me referir a suas idéias, de uma forma genérica, apenas como “a” contracultura. Para Carlos Alberto Pereira,

*O termo contracultura foi inventado pela imprensa norte-americana, nos anos 60, para designar um conjunto de manifestações culturais novas que floresceram, não só nos Estados Unidos, como em vários outros países, especialmente na Europa, e embora com menor intensidade e repercussão, na América Latina. Na verdade, é um termo adequado porque uma das características básicas do fenômeno é o fato de se opor, de diferentes maneiras, à cultura vigente e oficializada pelas principais instituições das sociedades do Ocidente*⁶.

As próprias características dos movimentos contraculturais dificultam seu estudo, por se oporem às formas de racionalidade e cultura vigentes, e os trabalhos a respeito do assunto

⁴ Sobre essa “materialização” do modo de vida, Geertz afirma ainda que “os rabiscos coloridos de Matisse (em suas próprias palavras) e as composições de linhas dos Ioruba não celebram uma estrutura social nem pregam doutrinas úteis. Apenas **materializam** uma forma de viver, e trazem um modelo específico de pensar para o mundo dos objetos, tornando-o visível.” GEERTZ. op. cit., p. 150. (grifo meu). Embora a música em si não seja “material”, é uma forma de comunicação entre o modo de vida do artista e seus ouvintes e espectadores – que podem absorver esse modo de vida ao entrarem em contato com as mensagens por ela transmitidas.

⁵ MACIEL, Luiz Carlos. *Anos 60*. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 43.

⁶ PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é contracultura?* São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 13.

tendem a ser pouco coesos em sua abordagem⁷. Mesmo assim, podemos perceber uma série de características comuns nas atitudes ditas contraculturais em diversos pontos do mundo.

Como mencionado por Pereira, sua intensidade na América Latina é reduzida, o que ocorre possivelmente devido à forma diferenciada do desenvolvimento de nossa cultura. Como ela é resultado de intensa hibridação, fruto de um passado colonial comum, com uma adequação heterogênea quanto aos padrões tidos por característicos da modernidade, algumas das características dos movimentos contraculturais norte-americanos e europeus adquiriram aqui um sentido um pouco diferente, por vezes considerado menos intenso. No entanto, essas características estiveram também presentes na produção cultural brasileira, mesmo que de forma mais adequada ao nosso modo de vida.

NO MUNDO DA CONTRACULTURA

O modo de vida identificado à contracultura era adotado por parte da juventude da época – uma cultura jovem, que com o tempo se configurou também numa filosofia hedonista, consagrando práticas dessa fase da vida como hábitos a serem vividos por toda ela. Esse ideal hedonista pregava a atitude de se poder ser livre, fazer “qualquer coisa”, simplesmente porque elas poderiam ser feitas. Prezava as atitudes espontâneas e descompromissadas, o que é, em suma, a realização de um prazer imediato e caracterizado pela individualidade. Esse princípio é, a meu ver, um dos pilares do pensamento contracultural, impulsionador de muitas de suas inovações.

O fato de esses princípios serem adotados principalmente por jovens estava diretamente ligado ao crescimento desse segmento no período do pós-guerra e também ao aumento de sua presença nas universidades⁸, o que abriu, a um maior número de jovens, o acesso ao pensamento científico e filosófico, intelectualizando suas posições frente ao mundo. Esse encontro fez com que houvesse um choque entre o pensamento acadêmico ortodoxo e essa nova postura intelectual marcadamente jovem e rebelde, gerando um impasse que resultou muitas vezes na repulsa à ciência instituída e ao pensamento racional e unificador que a fundamentava. Isso ocorria também porque outro pilar da ideologia contracultural seria o ideal de derrubar as instituições estabelecidas pela civilização ocidental nos últimos séculos, que seriam, sob esse ponto de vista, a origem dos problemas enfrentados pela sociedade no

⁷ Para o presente trabalho utilizei-me da obra de ROSZAK, Theodore *Contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. 2.^a ed. Petrópolis: Vozes, 1972. Nela se faz uma análise crítica das principais características dos movimentos de contracultura ainda na época de seus acontecimentos, no ano de 1968.

⁸ Idem. Cap 1.

pós-guerra⁹. O pensamento científico seria uma dessas instituições responsáveis pela manutenção da sociedade tecnocrata, cujo controle ficava nas mãos daqueles que dominavam esse conhecimento.

O escracho e deboche passam a fazer parte dessa atitude contra os padrões sociais instituídos, no intuito de provocar o riso, desmoralizando-os, e demonstrando desprezo com relação a categorias caras à civilização ocidental.

No Brasil, o uso de fantasias, por exemplo (em oposição aos ternos e vestidos sóbrios, comumente usados pelos músicos nos festivais), era uma maneira de representar visualmente esse deboche. De forma irreverente, demonstrava-se que os fantasiados estavam representando algo novo, que negavam os velhos padrões.

Os Mutantes não ficaram indiferentes a esse movimento. Uma das inúmeras atitudes que tiveram contra a “velha guarda” da música foi a regravação de “Chão de estrelas”, de Orestes Barbosa e Sílvio Caldas¹⁰, que, apesar de conservar a letra original, possui uma série de colagens de sons a partir da metade da música:

Efeitos de sonoplastia (motor de avião, bandinha de música, relógio-cuco, galo cocoricando, panos rasgados, tiros, vaías de festival) entraram como uma paródia das imagens poéticas da canção, transformando-a num pastelão sonoro¹¹.

Pastelão sonoro que ofendeu os puristas, como Flávio Cavalcanti, que chegou a quebrar o disco no ar em seu programa televisivo, depois de tocar a versão original de Sílvio Caldas, mencionando a decadência dos valores da juventude¹².

A contracultura construiu-se também por meio de uma série de símbolos que lhes serviram de marca identitária, representativos de seus ideais. Esses símbolos se prestariam a dar sentido e coesão para aqueles que se sentiam parte daquela “comunidade”, identificando-se com o movimento¹³. Embora encontremos muitos elementos simbólicos representativos da contracultura, como as roupas coloridas, os cabelos compridos, as minissaias, o uso de entorpecentes, o misticismo, as expressões próprias do grupo (gírias), a contracultura buscava,

⁹ Ibidem.

¹⁰ Presente no álbum A DIVINA COMEDIA OU ANDO MEIO DESLIGADO. Mutantes. Polydor, 1970.

¹¹ CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. São Paulo: Editora 34, 1995, p. 219.

¹² Idem.

¹³ Sobre a coesão gerada pelas representações, Pesavento afirma que “As representações construídas sobre o mundo não só se colocam no lugar do mundo, como fazem com que os homens percebam a realidade e pautem sua existência. São matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade.” PESAVENTO, Sandra Jathay. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 39.

sobretudo, uma oposição ao uso de símbolos padronizados, numa exaltação da individualidade¹⁴. Essa individualidade seria a concretização de um modo *alternativo* de vida, ou seja, a busca de uma forma pessoal de realização dos atos cotidianos, em oposição à massificação da cultura¹⁵.

Devemos perceber ainda que, embora estejamos razoavelmente acostumados a realizar análises calcadas na apreciação de símbolos visuais, entendidos como portadores de significados que elucidam as relações que procuramos compreender, no caso do objeto deste estudo não podemos deixar de considerar igualmente a forte expressão simbólica presente nos ícones sonoros¹⁶ que marcaram a experiência dessa geração de artistas, entre eles os Mutantes. Existem traços de uma sonoridade (ou sonoridades) considerada típica do período, que engloba um conjunto de timbres, estilos de tocar e citações¹⁷ sonoras. Esses elementos são resultado de diversos fatores musicais que variam desde a forma como o aprendizado musical foi realizado por esses músicos, até a constituição de seus instrumentos e às formas materiais de como a música foi gravada e reproduzida. A música produzida na década de 1960 (especialmente durante sua segunda metade), identificável como “som contracultural”, mais especificamente o rock, possui certas características próprias e ficou conhecida (principalmente) como psicodélica.

No caso dos Mutantes, graças aos instrumentos e outros aparatos sonoros desenvolvidos por Cláudio César, a banda conseguiu adquirir uma sonoridade ainda mais específica, nitidamente diferente (e por vezes considerada superior) do que era produzido no Brasil àquela época. Um exemplo interessante do uso de idéias simples em busca de sons não

¹⁴ PEREIRA, Carlos Alberto M. op. cit., p. 19.

¹⁵ É interessante perceber que nos períodos subseqüentes, notadamente na década de 1970, muitos desses elementos “característicos” acabam (re)apropriados pela indústria cultural, tornando-se apenas mais um produto desta, como a moda “hippie”.

¹⁶ Tomo emprestada a noção de ícone utilizada por Burks: “... uma representação de um objeto que exemplifica ou exhibe, de alguma forma, a estrutura do objeto. Um exemplo são as onomatopéias, 'pois o som da palavra sugere ou exhibe seu sentido." Apud SEGATO, Rita L. Okarilé: uma toada icônica de Iemanjá. In *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, 1995, p. 237-253. Dessa forma compreendo que “... idéias podem não apenas assemelhar-se visualmente a algo, mas também 'soar como' algo" SEGATO. op. cit., p. 249. Acredito que essa noção é importante pois muitas melodias, harmonias, ritmos, timbres e partes inteiras das músicas dos Mutantes (e também dos demais tropicalistas) nos remetem a certas idéias, estilos musicais e culturas regionais, que normalmente fazem parte do campo sonoro de cada um, constituindo o universo daquilo que conhecemos e já escutamos de música, e que, no caso brasileiro, é, da mesma forma como o movimento propõe, uma “colcha de retalhos”, composta por diversos sons diferentes.

¹⁷ Como a vinheta do “Repórter Esso” tocada na introdução de *Panis et Circencis*, no álbum OS MUTANTES. Mutantes. Polydor, 1968, e no álbum TROPICALIA OU PANIS ET CIRCENCIS, Polydor, 1968

usuais é a utilização da bomba de flit¹⁸, aparelho usado em dedetização, como marcador do ritmo durante a música *Le premier bonheur du jour*¹⁹.

É importante ressaltar que as inovações tecnológicas da década de 1960 possibilitaram uma maior gama de expressividade para o artista expor aquilo que ele pretendia comunicar, gerando novos recursos estilísticos a serem explorados na sua arte. Muitas dessas inovações foram na realidade desenvolvidas nos anos anteriores, mas o seu uso intensivo, especialmente em forma de música não experimental é uma característica do período²⁰. Um tanto de inovações são dignas de nota, até para que possamos compreender como foi possível a materialização das gravações que serão objeto de análise mais adiante. Vejamos algumas delas.

Gravação de alta fidelidade: proporcionada especialmente pela melhoria de qualidade dos microfones e das mídias. As gravações passaram a ficar cada vez mais próximas do som original alcançado pela audição humana, possibilitando, por exemplo, que fossem tomadas de sons-ambiente, da rua e de objetos, que posteriormente seriam adicionados fonograma como no caso já mencionado da canção “Chão de estrelas”.

Gravação multipista: o uso de várias pistas de gravação foi fundamental também para a melhoria da qualidade. Através desse processo, os instrumentos ou sons podem ser gravados em diferentes tempos e espaços, sendo devidamente mixados ou “colados”²¹ em sincronia. Isso permitiu que sons de ambientes externos (como no caso acima citado) fossem acrescentados aos de instrumentos utilizados dentro do estúdio ou que as gravações fossem manipuladas, adquirindo um andamento ou mais rápido ou mais lento em relação ao som original. Além disso, tornou-se viável que um mesmo músico gravasse várias vezes seu próprio instrumento ou voz²², tocando “consigo mesmo”, de forma que um único vocalista, por exemplo, pudesse gravar diversas melodias com a sua voz “ao mesmo tempo” num só registro²³, sem o auxílio de outros instrumentistas.

Osciladores/processadores de efeitos: a criação de osciladores e outros aparatos podia modificar diretamente a onda vibratória (que é o som em si), possibilitando tanto que se

¹⁸ CALADO, Carlos. *A divina comédia dos mutantes ...* op. cit., p. 115.

¹⁹ *Le premier bonheur du jour* (Jean Renard / Frank Gerald), presente no Presente no álbum OS MUTANTES. Mutantes. Polydor, 1968.

²⁰ O álbum *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles, de 1967, é apontado como um marco no uso dessas técnicas experimentais na produção de música pop como arte.

²¹ Os futuramente chamados *samples*.

²² Técnica conhecida como *overdub*.

²³ Atentar para os vários vocais gravados por Rita Lee em “Le premier boinheur du jour”.

criassem instrumentos que produziam som “do nada”²⁴ (sintetizadores), como também que se alterassem as características fundamentais dos sons de vozes e instrumentos, notadamente no caso das guitarras elétricas. Alguns dos efeitos mais comuns são o *reverb*, que simula ambiências da sala onde são executadas as gravações, fazendo, por exemplo, que o som pareça ser proveniente de uma caverna; distorções, que saturam o sinal de saída ou de entrada dos instrumentos, gerando o som rasgado próprio das guitarras; e o wah-wah (também próprio das guitarras), que acentua determinadas frequências de ressonância agudas (provocando o som de *ah*) ou graves (provocando o som de *wh*)²⁵.

Percebemos, então, que a maioria das inovações sonoras da década de 1960 não são observáveis em termos teóricos, com partituras explicando mudanças rítmicas, melódicas e/ou harmônicas. Embora as músicas não fossem necessariamente simples, as inovações envolveram quase sempre a utilização de novos timbres e variados modos de hibridações utilizadas na construção das gravações, misturando elementos musicais de diversas culturas. Passemos, agora, à análise de alguns registros musicais que exemplificam bem essas inovações.

ELES SÃO “O SOM”!²⁶

A canção “O relógio”,²⁷ é um bom exemplo do som dito psicodélico, extremamente diferente, idiossincrático, com ambiências inéditas na música *pop*. Sua letra é *non-sense*. Dividida em três partes, sem refrões, a primeira e a terceira partes são iguais, já a do meio não possui qualquer ligação com as demais. Nela há a introdução de bateria e um ritmo “mais próximo do rock”, com os fonemas cantados e sons estridentes que os acompanham. Há uma clara oposição dessa parte em relação às outras, cuja melodia é calma e preenchida com o *reverb* – o eco que dá a impressão de profundidade no som.

Outra composição representativa das inovações sonoras do grupo é “Dia 36”²⁸. Novamente, a presença de uma letra *non-sense*, escrita em parceria com Johnny Dandurand.²⁹ A música é executada apenas com o surdo da bateria (acrescentado de eco), violoncelo, vocal

²⁴ Os osciladores produzem corrente elétrica que simula diversos formatos de onda. Dessa maneira, não é necessário que o instrumento possua cordas, peles, tubos de ar ou caixas de ressonância para que produza som, exceto em alguns casos de sintetizadores mais rudimentares.

²⁵ Muitos outros efeitos poderiam ser citados como o *delay*, o *flanger*, o *phaser*, *tremolo* etc., mas a lista ficaria por demasiada longa e implicaria de muitas informações técnicas adicionais.

²⁶ *Slogan* publicitário usado na época do lançamento do primeiro álbum do grupo. CALADO, op. cit., p. 119.

²⁷ O relógio (Arnaldo Baptista / Rita Lee / Sergio Dias) presente no álbum OS MUTANTES. Mutantes. Polydor, 1968.

²⁸ Presente no álbum MUTANTES. Mutantes. Polydor, 1969.

²⁹ CALADO, Carlos. op. cit., p. 157.

distorcido e uma guitarra que parece estar “enrolando”/ “retardando” o som. Sobre essa gravação, Cláudio César comenta:

... inventei uma aparelho chamado “wooh-wooh”, para criar o som específico dessa música, que sugerisse o tempo a fluir mais devagar. Isso as pessoas sentem ao ouvi-la, porque conhecem (saibam ou não do que se trata), de tanto o ouvirem em Jimi Hendrix e outros, o som do “wah-wah”, mais agudo; e o “wooh-wooh”, mais grave, se assemelha a disco, ou filme, ou a percepção, ou viagem lisérgica, onde a quarta dimensão é mais lenta³⁰.

Outro exemplo interessante é a versão de *Bat-macumba*³¹, de Gilberto Gil. Sua estrutura é composta apenas por uma parte, sem refrões e mudanças de tema, repetindo-se indefinidamente, o que produz um efeito hipnótico e dançante. Possui uma letra concretista e é baseada em um tema *pop*, o personagem dos quadrinhos Batman, que sem nenhuma explicação tem seu nome misturado à palavra “macumba”, numa combinação que não sugere nenhuma ligação entre os dois temas, mas produz um bonito efeito sonoro / fonético.

Bat macumba

Bat macumba ê ê, bat macumba oba
Bat macumba ê ê, bat macumba oba
Bat macumba ê ê, bat macumba oba
Bat macumba ê ê, bat macumba o
Bat macumba ê ê, bat macumba
Bat macumba ê ê, bat macum
Bat macumba ê ê, bat ma
Bat macumba ê ê, bat
Bat macumba ê ê, ba
Bat macumba ê ê
Bat macumba ê
Bat macumba
Bat macum
Bat ma
Bat
Ba
Bat
Bat ma
Bat macum
Bat macumba
Bat macumba ê
Bat macumba ê ê
Bat macumba ê ê, ba
Bat macumba ê ê, bat
Bat macumba ê ê, bat ma
Bat macumba ê ê, bat macum

³⁰ Cláudio César Dias Baptista, apud www.dopropriobolso.com.br consultado em 12/2006.

³¹ A versão dos Mutantes se encontra no álbum OS MUTANTES. Mutantes. Polydor, 1968.

Bat macumba ê ê, bat macumba
Bat macumba ê ê, bat macumba o
Bat macumba ê ê, bat macumba oba
Bat macumba ê ê, bat macumba oba
Bat macumba ê ê, bat macumba oba

Nas palavras de Cláudio César,

O som de Batmacumba é todo especial e único, por causa do pedal que inventei e o Sérgio usou na guitarra. Esse pedal era composto de um motor de máquina de costura ligado ao eixo de um potenciômetro, cuja trava eliminei, o qual, ao ser rodado pelo motor, produzia algo que os efeitos eletrônicos teriam de ser requintadíssimos para imitarem, porque reproduzia a inércia do motor ao subir e cair de rotação, bem como continha um capacitor, ligado ou desligado por uma chave, a qual punha ou tirava o ruído do próprio motor no áudio. Variando a rotação do motor por meio de um pedal, o Sérgio produzia inúmeros efeitos, desde simular o som de um automóvel com a guitarra “passando dentro”, até fazer a guitarra falar “enrolando a língua” na direção das voltas mais lentas do motor³².

Não foi à toa que *Os Mutantes*, o primeiro disco da banda, foi considerado um dos álbuns mais experimentais da história da música, segundo a revista britânica *Mojo*³³, que destaca as várias idéias ali contidas e consideradas revolucionárias para a música *pop* contemporânea. Apesar disso, as avaliações dos integrantes da banda sobre o período demonstram a forma espontânea como esse som era formado:

Emerson Gasperin: Vocês tinham consciência da profundidade do que estavam fazendo, do seu papel revolucionário?
Arnaldo: O fato de a gente ser mais cosmopolita influenciou bastante. (...) Mas nunca pensamos que estávamos revolucionando totalmente. Eu sempre achava que faltava algo. E foi isso que fez a gente crescer musicalmente.
Rita: Agimos sem qualquer consciência da revolução que posteriormente nos creditaram...³⁴

O som dos Mutantes era especialmente caracterizado também pelas já citadas hibridações entre estilos musicais. Elas acabavam por reconfigurar a música, gerando um som novo, particular, não podendo ser enquadrado nos estilos “originais” utilizados na hibridação. A meu ver, o exemplo mais significativo dessas hibridações é a canção “2001”³⁵, composta em parceria com Tom Zé³⁶.

³² Cláudio César Dias Baptista, apud www.dopropriobolso.com.br

³³ *Mojo*, 11 de fevereiro, 2005, apud www.dopropriobolso.com.br

³⁴ Arnaldo Baptista e Rita Lee, apud *Show Bizz*, n.º 184. Entrevista com Emerson Gasperin. São Paulo: novembro de 2000.

³⁵ Presente no álbum MUTANTES. Mutantes. Polydor, 1969.

³⁶ Na verdade, Rita terminou uma letra de Tom Zé chamada “astronauta libertado”, e o compositor só conheceu o resultado quando a música já estava pronta. CALADO, Carlos. op. cit., p. 147.

Astronarta libertado
Minha vida me urtrapassa
Em quarqué coisa que eu faça
Dei um grito no escuro
Sou parceiro do futuro
Na reluzente galáxia

Eu quase posso falar
A minha vida é que grita
Emprenha se reproduz
Na velocidade da luz
A cor do sol me compõe
O mar azul me dissolve
A equação me propõe
Computador me resolve

Amei a velocidade
Casei com sete planetas
Por filho, cor e espaço
Não me tenho nem me faço
A rota do ano-luz
Calculo dentro do passo
Minha dor é cicatriz
Minha morte não me quis

Nos braços de dois mil ano
Eu nasci sem ter idade
Sou casado sou solteiro
Sou baiano estrangeiro
Meu sangue é de gasolina
Correndo não tenho mágoa
Meu peito é de sal de fruta
Fervendo no copo d'água

Sua sonoridade mistura o uso de viola, sanfona e maneirismo caipiras – como o “r” puxado e as expressões “Tá ficando bão, né?”, “barbaridade, uai!” , “astronarta” – com o rock (e seus instrumentos eletrificados e ritmo rápido), além dos abusos experimentais usuais, como a utilização do Theremin,³⁷ instrumento usado em filmes de ficção científica, tocado em conjunto com vários outros sons de instrumentos, buzina e vozes, colados numa espécie de caos sonoro.³⁸

Sua letra trata da relação descompassada de uma pessoa simples com elementos modernos, “Minha vida me ultrapassa /em quarqué coisa que eu faça”, idéia reforçada pela hibridação dos instrumentos. Une elementos orgânicos e artificiais, “Meu sangue é de

³⁷ O Theremin foi o primeiro instrumento elétrico, inventado por um cientista russo homônimo. Consiste numa antena que capta movimentos realizados pela mão ao seu redor, convertendo-os em um glissando agudo e monotônico.

³⁸ Logo após o segundo refrão da música.

gasolina/Meu peito é de sal de fruta”, e procura (des)naturalizar a relação que opõe, como contrapontos, o passado/atrasado/rural, com o “futuro”/“moderno” representado na letra pelo astronauta, assunto que estava em voga no ano em que o homem pisava na lua.

Essa mesma complexidade, expressa na mistura de elementos comunicativos, pode ser observada em “Dom Quixote”.³⁹ Ela se inicia com uma colagem orquestral retirada do filme *Ben Hur*⁴⁰. Na seqüência, segue com uma letra cheia de aliteraões com os sons de “s” e “x”, acompanhados por arranjos orquestrais (desta vez compostos por Duprat). Esses arranjos se mesclam então com várias seqüências de rock mudando de andamento várias vezes, misturando-se ainda com colagens de sons de palmas e efeitos eletrônicos. O tema da letra cruza elementos do clássico personagem de Cervantes com idéias e objetos contemporâneos: “É do Sancho o Quixote/ Chupando chiclete; (...) Meu vinho, meu crush⁴¹ (...) E os jornais todos a anunciar/ Dulcinéia que vai se casar/ Dom Quixote cantar na TV”. A música termina com mais um sinal de escracho, com o uso de uma buzina de brinquedo, seguida de frases soltas tipo “Palmas para Dom Quixote que ele merece”, e o som de gargalhadas introduzidas logo após a citação de uma frase de uma canção de Edu Lobo, executada ao violino⁴².

“Dom Quixote”

A vida é o moinho
É o sonho é o caminho
É do Sancho o Quixote
Chupando chiclete
O Sancho tem chance
E a chance é o chicote
É o vento e a morte
Mascando o Quixote
Chicote no Sancho
Moinho sem vinho
Não corra me puxe
Meu vinho, meu crush
Que triste caminho
Sem Sancho ou Quixote
Sua chance em chicote
Sua vida na morte

Vem devagar
Dia há de chegar
E a vida há de parar

³⁹ Dom Quixote (Arnaldo Baptista / Rita Lee) Presente no álbum MUTANTES. Mutantes. Polydor, 1969.

⁴⁰ CALADO, Carlos. op. cit., p. 147.

⁴¹ Refrigerante comum da época.

⁴² CALADO, Carlos. op. cit., p. 148.

Para Sancho descer
E os jornais todos a anunciar
Dulcinéia que vai se casar

Vê, vê que tudo mudou
Vê, o comércio fechou
Vê, e o menino morreu
Vê, vê que tudo passou
E os jornais todos a anunciar
Armadura e espada a rifar
Dom Quixote cantar na TV
Vai cantar, vai subir.

“NEM SINTO MEUS PÉS NO CHÃO”

Além do uso dessas novas possibilidades expressivas já explicitadas, o chamado som psicodélico possuía fortes influências do uso de entorpecentes (por vezes chamadas de drogas psicodélicas)⁴³, geralmente relacionados com sua composição e apreciação. O uso dessas substâncias pelos adeptos da contracultura era mais uma das experiências ligadas a um novo modo de vida, na busca de transcender a vida cotidiana e poder vislumbrar outras formas de viver, de agir, de “expandir a consciência” e de enxergar o mundo sob novas perspectivas⁴⁴.

Como vimos, o som do grupo abusava da complexidade de timbres através desses métodos criativos de manipulação do som – não era música para se dançar, mas para a apreciação auditiva. Os entorpecentes psicodélicos mais populares eram a maconha e o ácido lisérgico ou LSD (consumido de diversas maneiras) embora existissem muitos outros como a ayahuasca e a mesalina. Essas substâncias elevariam o indivíduo a um estado de percepção da realidade alterado em que, segundo os defensores da contracultura, seria possível perceber o mundo de forma distinta, a partir de novas idéias e respostas existenciais⁴⁵. Seu uso seria publicamente associado a uma busca filosófica, afastando-se de qualquer idéia de simplesmente “curtir o barato”, do mero prazer, se bem que não se deva desconsiderar essa possibilidade.

Naquela época, a maior parte dessas substâncias não era vista como um problema de saúde pública como nos dias atuais, e sua utilização só foi proibida na maioria dos países em 1966, após uma resolução da ONU⁴⁶. Mesmo assim, seu consumo era uma afronta à mentalidade tradicional, ainda que por vezes ganhasse um tratamento mais brando da mídia,

⁴³ Um sentido possível da expressão psicodélico seria “alteração da mente”.

⁴⁴ ROSZAK, Theodore. op. cit., cap. 5.

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ COHEN, Sidney. *Drugs of hallucination: the story of LSD*. St Albans: Paladin, 1970.

por representar como que a “modernidade dos costumes”. Vários artistas declararam-se publicamente consumidores de entorpecentes, defendendo e estimulando seu uso⁴⁷, e muitos consideravam que certas músicas eram especialmente compostas para serem apreciadas nesses outros níveis de consciência.

No entanto, freqüentemente a apologia ao uso dessas substâncias era feita veladamente, através de letras metafóricas, misturando esse tema com outros assuntos. É esse o caso de “Ando meio desligado”⁴⁸:

Ando meio desligado
Eu nem sinto meus pés no chão
Olho e não vejo nada
Eu só penso se você me quer

Eu nem vejo a hora de lhe dizer
Aquilo tudo que eu decorei
Depois de um beijo que eu já sonhei
Você vai sentir mas

Por favor, não leve a mal
Eu só quero que você me queira

Não leve a mal

Seus versos mesclam as sensações provocadas pelo amor com aquelas relacionadas ao uso da maconha, gerando uma ambigüidade no tema. Apesar dessa música ter sido gravada no terceiro álbum da banda, *A divina comédia ou ando meio desligado*, e apresentada no 4º FIC (Festival Internacional da Canção) (com o subtítulo “não faz marola”)⁴⁹, a substância já fazia parte do repertório da banda há algum tempo:

Quando as drogas apareceram?

Rita: Até o exílio dos mestres (Caetano e Gil, em 1969), os Mutantes usavam maconha. Uma vez experimentamos ayahuasca e, em outra ocasião, meia pedrinha de mescalina. Quando nos apresentamos no Olympia, de Paris, encontramos com Peticov (artista plástico amigo da banda) e aí, sim, é que a festa começou ...

Arnaldo: Acho que comecei com maconha ainda nos tempos do (colégio) Mackenzie... Mas a expansão mesmo se deu em Paris, quando tomamos LSD pela primeira vez. Não uso o termo "drogas", chamo de "expansores da musculatura mental". Isso pode ir do cafezinho ao LSD. A gente passou a ter uma idéia mais ampla da música. Por exemplo: eu tinha um órgão, passei a usar pedal. Era uma coisa meio assim: “Está tudo muito bom, vamos

⁴⁷ Como Paul McCartney, dos Beatles.

⁴⁸ Ando meio desligado (Arnaldo Baptista /Rita Lee / Sergio Dias), Presente no álbum A DIVINA COMEDIA OU ANDO MEIO DESLIGADO. Mutantes. Polydor, 1970.

⁴⁹ Nome dado ao cheiro característico provocado pela fumaça da queima da maconha.

adiante".⁵⁰

Embora o LSD tenha sido descoberto em 1938, pelo cientista Albert Hoffman⁵¹, seu uso só passou a ser difundido largamente na década de 1960, depois dos *acid tests*⁵², realizados gratuitamente, principalmente entre os jovens universitários (mas abertos a qualquer um), e a substância ganhou muito respeito entre intelectuais e cientistas respeitados:

*A descoberta das virtudes do ácido lisérgico deu origem a um verdadeiro culto religioso nos Estados Unidos, cujos maiores sacerdotes foram os ex-professores de psicologia de Harvard, Timothy Leary e Richard Alpert*⁵³.

Para esses cientistas, esses "expansores da musculatura mental" poderiam vir a ser os grandes responsáveis pela mudança comportamental generalizada na população, que levaria a novos (e melhores) relacionamentos entre as pessoas e, conseqüentemente, a uma sociedade melhor⁵⁴. Sérgio Dias confirma essa idéia, ao falar de sua primeira experiência com a substância:

*Minha primeira viagem foi extremamente poderosa. Lembro da compreensão de ser música. As caixas acústicas tocando e eu era aquilo, saía por ali. Não via nada derreter, mas tive momentos de consciência cósmica.*⁵⁵

A "evolução psicodélica" da banda seria retratada no álbum *Jardim Elétrico*, lançado após sua segunda ida ao exterior (e a primeira viagem de LSD), no final de 1970. Logo na capa, o psicodelismo é expresso através de um pé de maconha estilizado, desenhado pelo artista plástico Alain Voss⁵⁶. Entre as canções, encontramos *It's very nice pra xuxu*⁵⁷, que bem representa o que se vem refletindo.

Hoje tudo mudou
O que você me dá é lindo de morrer
Ontem amei você
É lindo... Oh! Oh! Oh, yeah!
It's very nice pra xuxu, baby

⁵⁰ Arnaldo Baptista e Rita Lee, apud *Show Bizz*, op. cit.

⁵¹ ROSZAK, Theodore. op. cit., cap. 5.

⁵² Tradução livre: "testes de ácido". Testes científicos ou não, geralmente feitos pelas comitivas itinerantes que distribuíam a substância.

⁵³ MACIEL, Luiz Carlos. op. cit., p. 51.

⁵⁴ ROSZAK, Theodore. op. cit., cap. 5.

⁵⁵ Apud TATINI, Giuliana. "Astronauta libertado". *Trip*, n° 116, São Paulo: 2005. p. 25.

⁵⁶ CALADO, Carlos. op. cit., p. 250.

⁵⁷ *It's very nice pra xuxu* (Arnaldo Baptista /Rita Lee / Sergio Dias) presente no álbum JARDIM ELETRICO. Mutantes. Polydor, 1971.

It's very nice pra xuxu, baby
It's very nice pra xuxu, baby

Provei do seu amor
Eu sei, foi muito bom
O que você me dá é lindo de morrer
É lindo... Oh! Oh! Oh, yeah!
It's very nice pra xuxu, baby
It's very nice pra xuxu, baby
It's very nice pra xuxu, baby

Hoje eu falo a sua língua
Eu era meio desligado
Eu não sou mais aquele
Palmas para mim
Minha menina

It's very nice pra xuxu, baby
It's very nice pra xuxu, baby
It's very nice pra xuxu, baby

Os versos falam não apenas da “evolução” da maconha para o LSD (Eu era meio desligado/ Eu não sou mais aquele), mas também da mudança de vida provocada pela substância: “Hoje eu falo a sua língua”. A expressividade vocal de Arnaldo Baptista demonstra a alegria nessa mudança, que se reflete igualmente na harmonia e na melodia da música, que lembra canções românticas.

Dizia-se à época que, uma vez que se tomasse ácido, o indivíduo estaria mudado para sempre, e a falta de estudos sobre a substância gerava credices como a de que ela transformaria os genes das pessoas, podendo inclusive fazer com que seus filhos nascessem deformados⁵⁸. A despeito disso não proceder, sabe-se que o uso da substância sem controle pode, sim, desencadear problemas mentais, como o desenvolvimento de esquizofrenia.

Embora esse assunto seja tratado como tabu entre os membros dos Mutantes, é nítida a mudança de comportamento de Arnaldo Baptista nos anos seguintes, especialmente durante a fase “progressiva”, representada pelo álbum *O A e o Z*, quando o uso da substância pela banda foi muito intenso⁵⁹. Arnaldo sai do grupo no mesmo ano da gravação⁶⁰ desse álbum em 1973, partindo para carreira solo. Algum tempo depois, em 1982, ele foi internado em um hospital psiquiátrico, onde supostamente tentou suicídio (informação divulgada pelos jornais da época, que vai contra as afirmações do próprio Arnaldo) ao cair de uma janela⁶¹.

⁵⁸ ROSZAK, Theodore. op. cit., cap. 5.

⁵⁹ CALADO, Carlos. op. cit., p. 307.

⁶⁰ Que não foi lançado na época por ser considerado muito anticomercial pela gravadora. Seu lançamento se deu apenas dezenove anos mais tarde. Idem, p. 305.

⁶¹ Segundo conta o próprio Arnaldo, sua queda ocorreu durante uma tentativa de fuga, e não de suicídio. Cf.

“RITA LEE FOI PASSEAR, VINTE ANOS, NAMORAR TALVEZ ...”

Uma outra forma de modificação comportamental fundamental foi a nova perspectiva de se pensar o corpo, que surgiu como reação à moralidade cristã defendida pelas ditas “pessoas direitas”. Os relacionamentos, em particular entre os jovens, eram até certo ponto muito inocentes, com poucos contatos físicos – se esperava que pessoas “decentes” possuíssem relacionamentos sérios e duradouros, com a virgindade feminina sendo preservada até o momento do casamento, e que mantivessem relações tão-somente com um parceiro(a) por toda a vida, sobretudo as mulheres.

Impulsionada principalmente pela estabilidade econômica que proporcionava a liberdade de sair de casa e escolher seus próprios destinos mais cedo que de costume, bem como pela pílula anticoncepcional, que permitia que o sexo fosse praticado sem o risco da gravidez (que, à época, levaria os jovens quase que inevitavelmente ao casamento), uma parcela da juventude urbana passou a buscar novos tipos de relacionamentos, derrubando muitos dos tabus que organizavam as representações da sociedade, como a virgindade, a homossexualidade e as relações monogâmicas⁶².

O sexo e os relacionamentos assumiram um caráter mais informal, mais ligado ao prazer físico imediato. Surgiram idéias como “ninguém é de ninguém” e “amor livre”, com as pessoas se relacionando com vários parceiros sexuais ao mesmo tempo. O clima de quem se lança à aventura de “conhecer o mundo” e novas pessoas, corporificado pela liberdade da contracultura, produzia também um sentido de inocência perdida para a juventude, retratado em “Quem tem medo de brincar de amor”⁶³.

Sentado à noite na porta da rua
Eu sou menino
Sentada comigo na porta da rua
Ela é menina
Ah! Deixa pra lá meu amor
Vem comigo
Esquece este drama ou o que for
Sem sentido
Ama não ama se ama me chama
Que eu vou
Ah! Hoje em dia tudo mudou
Deixa disso

CALADO, Carlos. op. cit., cap. 1.

⁶² MACIEL, Luiz Carlos. op. cit.

⁶³ Seu título original era “Quem tem medo de fazer amor”, vetado pela censura. CALADO. op. cit., p. 202, presente no álbum A DIVINA COMEDIA OU ANDO MEIO DESLIGADO. Mutantes. Polydor, 1970.

Não guarde pra si o que é meu
Vem comigo
Beijando, voando, abraçando a menina
Eu sou menino
Sentada comigo na beira da porta
Ela é menina.

Essa canção invoca bem o ambiente de descontração, descompromisso e hedonismo nos relacionamentos: “Ama não ama, se ama me chama /Que eu vou“. A “brincadeira de criança” é ressaltada com colagens de sons infantis como vozes de crianças, parques de diversão, sons de brinquedos e cantiga, para emendar com a letra: “Ah! Hoje em dia tudo isso mudou/ Deixa disso/ Não guarde pra si o que é meu”, referindo-se a essa liberdade sobre o corpo.

Rita Lee teve um romance com Arnaldo Baptista durante o período em que esteve na banda, o que não impediu, mesmo depois do casamento oficial, em 1971, que ambos mantivessem relacionamentos com outras pessoas. Era comum que sua casa na Cantareira fosse freqüentada por parceiras de Arnaldo e que Rita mantivesse também relações sexuais com os outros membros da banda e, especula-se, inclusive com o irmão de seu marido, Sérgio Dias⁶⁴.

No entanto, o clima de “liberou geral” curtido na época acabou com o tempo sendo revisto pelos seus participantes, principalmente após as brigas envolvendo Arnaldo e Rita, que por diversas vezes são apontadas como motivo da saída da cantora e compositora da banda:

Emerson Gasperin: O fim de seu romance com Arnaldo influi em sua saída do grupo?

Rita: Fui a primeira namorada dele, e ele, meu primeiro namorado. (...) Minha mãe descobriu que estávamos dividindo os mesmos quartos nos hotéis e ficou horrorizada. Praticamente obrigou Arnaldo e eu a casarmos no papel, sem saber que nosso namoro nem existia mais. Durante o casamento, morávamos numa mesma casa na Cantareira. O amor acabou, mas surgiu uma amizade e cumplicidades muito legais entre a gente. Ninguém entendia como estávamos casados e cada um tinha a liberdade para fazer o que bem entendesse. (...) Assim, não posso aceitar que o fim do romance tenha sido o pivô da separação do grupo. Isso é coisa de quem ficou chupando o dedo⁶⁵.

Seja como for, Sérgio Dias, em entrevista à revista *Trip*, em 2005, fez uma reavaliação da postura sexual adotada pelos jovens da época:

⁶⁴ CALADO, Carlos. op. cit., cap. 18.

⁶⁵ GASPERIN, Emerson. Algo mais. *Show Bizz*, n.º 184, op. cit., p. 72.

O que é amor livre? Se apaixonar por um monte de gente? Aquilo estava mais para sexo livre, experiências sensoriais. Coisa da idade. O problema é que eles (Arnaldo e Rita) não mediram as conseqüências porque não conheciam o tamanho do próprio amor⁶⁶.

A SUBJETIVAÇÃO DO POLÍTICO

Apesar dos diversos tipos de manifestações organizadas na década de 1960⁶⁷, quase sempre associadas à luta por direitos civis, os movimentos contraculturais são por vezes tido como movimentos “apolíticos”, quando na verdade eles são frutos de uma descrença geral para com a forma tradicional como a política é compreendida e praticada em nossa sociedade, o que evidencia a existência de um posicionamento político.⁶⁸ A idéia geral era de que as próprias categorias e modos de pensar e atuar politicamente estavam errados e faziam parte do *sistema* contra qual a contracultura se colocava. Isso gerava uma postura política subjetiva⁶⁹, que implicaria a consolidação de ações que “suspeitavam de todas as formas burocráticas de organização e favoreciam a espontaneidade”⁷⁰, ou seja, sob essa ótica a política se realizaria mais nas práticas da vida cotidiana do que nas urnas.

A rebeldia se estabelecia então contra o *sistema* ou, em outras palavras, contra todo o conjunto de valores construídos em torno do direito, da justiça e da organização política. Um termo menos utilizado e mais técnico, que poderia se aplicar a essa “instituição” ou “conjunto de instituições” – o sistema – seria tecnocracia:

Quando falo em tecnocracia, refiro-me àquela forma social na qual uma sociedade industrial atinge o ápice de sua integração organizacional. É o ideal que geralmente as pessoas têm em mente quando falam de modernização, atualização, racionalização, planejamento. (...) Chegamos assim à era da engenharia social, na qual o talento empresarial amplia sua esfera de ação para orquestrar o complexo humano que cerca o complexo industrial. A política, a educação, o lazer, o entretenimento, a cultura como um todo, os impulsos inconscientes e até mesmo, como veremos, o protesto contra a tecnocracia – tudo se torna objeto de exame e de manipulação puramente técnicos⁷¹.

⁶⁶ TATINI, Giuliana. Astronauta libertado. Trip, n° 116, op. cit.

⁶⁷ Como o feminismo, os movimentos por direitos dos negros, as manifestações contra a guerra do Vietnã, as guerrilhas contra as ditaduras na América do Sul e a formação do Partido Internacional da Juventude (YIP), entre outros.

⁶⁸ ROSZAK, Theodore. op. cit., cap 1.

⁶⁹ Cf. HALL, Stuart. op. cit., p. 44.

⁷⁰ Idem.

⁷¹ ROSZAK, Theodore. op. cit., cap 1.

Segundo esse pensamento, as respostas para os impasses da sociedade não poderiam ser encontradas dentro de instituições que estivessem de acordo com essa lógica tecnocrática, o que era mais uma forma de reforçar o pensamento anticientífico e anti-racional que estava sendo formado. Isso gerava uma oposição tanto ao capitalismo quanto ao socialismo, sob a alegação de serem ambos parte de um sistema de dominação muito mais complexo, o mundo da tecnocracia. Havia que se criar, portanto, algo que escapasse à lógica que organizava a vida política. A contracultura foi a resposta encontrada.

Essa atitude “apolítica” posteriormente começou a ser criticada como alienada e escapista⁷², porque, ao invés de querer alterar as estruturas do mundo, os jovens passavam a procurar soluções imediatistas e “fora da realidade”. No entanto, o comportamento, assim como os ideais resultantes daquele movimento, são, ainda hoje, motivos de inspiração para diversas organizações sociais, em especial aquelas que atuam onde o Estado não consegue agir.

Essa postura nem sempre clara contra as instituições ocidentais que gerava uma visão considerada alienada, desengajada e, por vezes, “antinacionalista”, que era freqüentemente associada aos artistas tropicalistas, em especial aos Mutantes, como exemplificou Rita Lee: “Havia esse rótulo de “antinacionalistas”, mas era puramente por sermos do contra. Nem sabíamos direito contra o quê (risos) ...”⁷³

Esse “antinacionalismo” era o ponto de vista da “esquerda engajada”, que aproximava qualquer tipo de rock à direita e ao imperialismo. Os Mutantes realmente não eram objetivamente políticos, militantes de causas políticas, o que no momento vivido pelo país era por vezes julgado como um sinal dessa alienação. Apesar disso, foram também censurados, por suas canções tratarem de temas subjetivamente políticos, como o sexo e o uso de entorpecentes. Várias letras sofreram cortes de partes inteiras, como “Dom Quixote”, que, por incorporar uma metáfora política, teve os versos “Dia há de chegar/ E a vida há de parar/ Para o Sancho descer/ Pro Quixote vencer” cortados, em virtude da suposta menção que faziam à “revolução” que derrubaria o governo⁷⁴. Isso não impediu que os Mutantes usassem da criatividade para burlar a censura, colando sons sobre frases cortadas de forma a mascará-las, como o fizeram no verso “Armadura e espada a rifar”, da música *Dom Quixote*, coberto por

⁷² Idem.

⁷³ Rita Lee, apud GASPERIN, Emerson. op. cit.

⁷⁴ CALADO, Carlos. op. cit., p. 147.

palmas. Talvez o caso mais interessante do uso desse estratagema se encontre na letra de “A hora e vez do cabelo crescer”, originalmente intitulada “Cabeludo patriota”.⁷⁵

Venha ver as minhas cores
Ah! Tá na hora do cabelo nascer
Hasteei o meu cabelo
Ah! Foi a hora em que fiquei sabendo das coisas

O meu cabelo é verde e dourado
Violeta e transparente
Minha cara é de purpurina
Minha barba azul-anil.

Na versão original, a palavra dourado seria amarelo e cara seria caspa. Entretanto, eles se utilizaram de recursos de gravação para bagunçar a pronúncia dessas palavras sobrepondo-as, de tal maneira que se pode perceber a presença das palavras originais. Ao vivo, eles costumavam cantá-la tal qual no original. Em explicação ao repórter de *Bondinho*, sobre a censura das letras da banda, Arnaldo falou sobre sua postura política:

*Nossa intenção é outra: não estamos a fim de nos meter com política. Acho que política não tem mais nada a ver. Acho que se tem que ser um negócio só: não tem que ter país, não tem que ter nada. Os caras acham que a gente quer mudar o presidente, mas não é nada disso. Acho que devia ser uma coisa única, entende? Com os caras voltados para a Terra e não pro Brasil; com os caras voltado prum negócio muito mais bonito*⁷⁶.

O país dos baurets

Na busca por escapar da sociedade tecnocrática, muitos adeptos da contracultura acabaram por se integrar a comunidades *hippies*. Estas eram, em princípio, o espaço de concretização dos ideais pregados pela contracultura. Normalmente situadas em locais isolados e longe das grandes cidades, geralmente em áreas rurais, eram, no entender dos *hippies*, a forma máxima de escapar do mundo tecnocrático, num encontro maior com a natureza e as “raízes” humanas, distantes do espaço comum às cidades e às pessoas “caretas”. Lá, seus participantes se entregavam a uma vida comunitária (em oposição à vida familiar nuclear), plantando muitas vezes seu próprio alimento, com divisão das tarefas e seguindo

⁷⁵ Idem, p. 264. A hora e vez do cabelo crescer (Liminha / Mutantes) presente no album MUTANTES E SEUS COMETAS NO PAÍS DOS BAURETS. Mutantes. Polydor, 1972.

⁷⁶ Arnaldo Baptista, apud CALADO, Carlos. op. cit., p. 265.

suas próprias regras de convivência interpessoal (em oposição aos padrões massificados de convivência).

Era um espaço onde poderiam praticar o “amor livre” e consumir grandes quantidades de entorpecentes sem problemas, numa grande *viagem* coletiva. Essa viagem frequentemente levava também os integrantes dessas comunidades a diferentes buscas espirituais (em oposição ao cristianismo), o que os impulsionou ao estudo de religiões orientais, como o budismo, e as religiões pagãs européias, como a wicca e o xamanismo⁷⁷. Era no fundo um misticismo não organizado: nem sempre as práticas dessas religiões eram o foco de atenção principal, mas sim suas diferentes interpretações de mundo, muitas vezes reunidas num conjunto de explicações “esotéricas” e sincréticas. A importância dada àquilo que, por vezes, era considerado lenda ou mentira no mundo ocidental como empatia, magia, telepatia, ganha muita ênfase nesses discursos⁷⁸.

Nesse contexto, em 1972, o grupo gravou seu quinto e último álbum com a presença de Rita Lee, *Os Mutantes e seus cometas no país dos baurets*. Este trabalho marcou a mudança da banda para a Serra da Cantareira, uma das últimas áreas de natureza preservadas da cidade de São Paulo⁷⁹. O próprio nome do álbum sugere essa idéia de ruptura da banda com o “mundo real”, bem como uma paródia ao grupo de rock *Bill Haley and the comets*, enquanto a gíria “baurets” se refere à maconha ou simplesmente a “barato”.

A mudança na sonoridade é nítida a partir desse álbum, em que o grupo passou a se importar cada vez mais em dar maior complexidade à estrutura das músicas e a realizar grandes intervenções instrumentais, privilegiando o virtuosismo. Segundo Rita Lee, “Ficávamos horas, dias, semanas e semanas tocando. Nada de muito objetivo, mas grandes viagens em grupo. Nessas é que o som da banda começou a tomar os tais rumos progressivos.”⁸⁰ Sobre a adoção desse novo “estilo”, Sérgio Dias afirmou ainda que “Não foram os Mutantes que viraram progressivos, o mundo é que estava progressivo na época.”⁸¹

Esses “rumos progressivos” – próprios do rock progressivo que reinava no universo *pop* – se consolidaram no álbum *O A e o Z*, influenciado principalmente pelo *Yes álbum*⁸². As letras começam a possuir temáticas mais filosóficas e esotéricas, um tipo de som radicalmente diferente da fase inicial da banda.

⁷⁷ ROSZAK, Theodore. op. cit., cap. 13.

⁷⁸ Idem.

⁷⁹ CALADO, Carlos. op. cit., cap. 17.

⁸⁰ Rita Lee, *apud Show Bizz*. op. cit.

⁸¹ Sérgio Dias, *apud Show Bizz*. op. cit.

⁸² CALADO, Carlos. op. cit., cap. 17.

A presença de Rita Lee começou a ser depreciada pelos outros membros da banda, em função de sua “inadequação” – ela não era uma virtuose em nenhum instrumento e não havia mais espaço para paródias, performances e letras engraçadas nessa fase “séria” do grupo. Rita acabou deixando a banda, o que para Arnaldo significou “perder o lado circense, pop. Mas a gente podia buscar um outro lado circense no estilo “globo da morte”, mais pesado. Tentei e não consegui. Não foi bom nem ruim para os Mutantes.”⁸³ Já na avaliação de Liminha; “(perdeu-se) muito em humor. Rita contribuía em tudo. As composições da banda pioraram, os temas começaram a ficar muito bicho-grilo, esotéricos, uma coisa meio apocalíptica - e chata.”⁸⁴

O grupo gravou em 1974 seu último álbum de estúdio, *Tudo foi feito pelo Sol*, já sem Arnaldo Baptista. Liminha saiu da banda um pouco depois, e, após várias substituições de seus membros, a banda chegou ao fim em 1978.

“ESSE SOM É MUTANTE, NÃO PODE PARAR!”⁸⁵

O momento de existência dos Mutantes correspondeu a um período de procura de novos valores e costumes que fizessem sentido frente às novas necessidades de parte de uma geração. Esse período foi caracterizado por Stuart Hall,⁸⁶ como de crise de identidades na sociedade ocidental, em meio a um processo em que houve a fragmentação das identidades devido a mudanças nas percepções de mundo e do “eu”. Essas mudanças seriam proporcionadas por uma busca de novas respostas para velhas perguntas, numa situação em que os discursos unificadores não mais corresponderiam às expectativas de um sujeito que conseguiria perceber suas contradições internas. Essa fragmentação dos sujeitos fez com que muitas pessoas passassem a se identificar com várias categorias identitárias, simultaneamente.

Acredito que a produção tropicalista é representativa e indissociável (lembrando Clifford Geertz) desse momento histórico em que foi produzida. Os versos de “2001” – “Sou casado sou solteiro/ Sou baiano e estrangeiro” – exemplificam essa situação, tanto em âmbito

⁸³ Arnaldo Baptista, apud *Show Bizz*, op. cit.

⁸⁴ Liminha, apud *Show Bizz*, op. cit.,

⁸⁵ Caetano Veloso, durante apresentação do programa Divino, maravilhoso. CALADO, Carlos. op. cit., cap. 15.

⁸⁶ Sobre esse momento de crise de identidades, Stuart Hall afirma: “O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas. Correspondentemente, as identidades que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático.” HALL, Stuart. op. cit., p. 12.

privado, mundo dos relacionamentos afetivos, quanto no âmbito público, na identificação do indivíduo com o Estado-nação.

Como pudemos ver, muitas das modificações comportamentais quase sempre envolveram relações particulares, respondendo às individualidades dos sujeitos, como as novas relações com o corpo e a sexualidade. No entanto, o momento também atravessava a descontração da identidade unificadora mais forte do século XX, que é o Estado-nação⁸⁷. É nesse sentido que podemos compreender a “retomada da linha evolutiva” dos modernistas de 1922. Mais uma vez, os artistas brasileiros tentavam “redescobrir” o Brasil, percebendo sua pluralidade cultural e as diferentes posições dos sujeitos num país marcado por tantas diferenças culturais. A arte tropicalista foi uma “colcha de retalhos”, uma “bricolage” representativa dessa cultura plural brasileira, em oposição aos discursos homogeneizadores formulados pelo Estado.

A arte híbrida surgiu como resultado dos processos de reconversão da cultura⁸⁸, quando os indivíduos passaram a produzir algo que atendesse a essas novas demandas sociais, culturais e econômicas. *Os Mutantes* produziram uma arte que embora pudesse não ser compreensível num primeiro momento, traduzia essas novas demandas, hibridando aspectos culturais nacionais e internacionais, tratando dos temas em voga na época e ainda sendo *pop*. A fala de Arnaldo Baptista exemplifica esse caráter “móvel”⁸⁹ das identidades nas culturas contemporâneas: “Tudo o que a gente quis fazer, fez: rock, caipira, psicodélico, tropicalismo. Aí quisemos ser progressivos. Foi a última viagem dos Mutantes.”⁹⁰

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. São Paulo: Editora 34, 1995.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, Edusp, 2003.

⁸⁷ Stuart Hall, ao conceber o Estado-nação, as sociedades modernas como “comunidades imaginadas” (cap. 3) observa que “As sociedades da modernidade tardia, são caracterizadas pela “diferença”; elas são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes “posições de sujeito” – isto é, identidades – para os indivíduos.” HALL, Stuart. op. cit., p. 17.

⁸⁸ Por processo de reconversão, Canclini entende as “estratégias mediante as quais um pintor se converte em *designer*, ou as burguesias nacionais adquirem os idiomas e outras competências necessárias para reinvestir seus capitais econômicos e simbólicos em circuitos transnacionais (Bourdieu).” CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, Edusp, 2003, p. XXII.

⁸⁹ Entendo caráter móvel a partir da seguinte afirmação de Hall: “A identidade torna-se “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.” HALL, Stuart. Op. cit., p. 13 (grifos meus).

⁹⁰ GASPERIN, Emerson. “Algo mais”. Op. cit., p. 74.

COHEN, Sidney. *Drugs of hallucination: the story of LSD*. Frogmore, St Albans: Paladin, 1970.

GASPERIN, Emerson. Algo mais *Show Bizz*, n.º 184, São Paulo, novembro de 2000.

GEERTZ, Clifford. A arte como sistema cultural. In *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, Vozes, 1998.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A, 2005.

MACIEL, Luiz Carlos. *Anos 60*. Porto Alegre, L&PM, 1987.

PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é contracultura?*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PESAVENTO, Sandra Jathay. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

ROSZAK, Theodore. *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. 2.ª ed. Petrópolis:Vozes, 1972.

SEGATO, Rita L. *Okarilé: uma toada icônica de Iemanjá*. In *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, 1995, p. 237-253.

TATINI, Giuliana. Astronauta libertado. *Trip*, n.º 116, São Paulo, 2005.

Site:

www.dopropriobolso.com.br

Discografia

OS MUTANTES. Mutantes. Polydor, 1968.

MUTANTES. Mutantes. Polydor, 1969.

A DIVINA COMEDIA OU ANDO MEIO DESLIGADO. Mutantes. Polydor, 1970.

JARDIM ELETRICO. Mutantes. Polydor, 1971.

MUTANTES E SEUS COMETAS NO PAIS DOS BAURETS. Mutantes. Polydor, 1972.

O A E O Z. Mutantes. Philips, 1992. (gravado em 1973)

TUDO FOI FEITO PELO SOL. Mutantes. Som Livre, 1974.

*Artigo recebido em março de 2008. Pedido de alterações em agosto de 2008. Aprovado em novembro de 2008.