

## PROJETO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA – FAPESP

**ORIENTADORA:** Luciane de Paula

**ORIENTANDO:** Rafael Marcurio da Cól

**ANTROPOFAGIA MUSICAL BRASILEIRA: o estilo de ser Mutante**

**BRAZILIAN MUSICAL ANTHROPOPHAGY: the style of being Mutante**

**RESUMO:** A banda precursora do *rock* nacional *Os Mutantes* é uma das principais referências no mundo da música brasileira dos anos 60 e 70, por isso objeto de estudo deste projeto, que se propõe a analisar a constituição discursiva de seu estilo como parte da identidade brasileira. A fundamentação teórica em que se baseia esta pesquisa é a filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin, especificamente calcada na concepção de gênero discursivo (composto por forma, conteúdo e estilo), a fim de compreender a arquitetônica da banda e esta é a importância desta pesquisa. A hipótese defendida é a de que o estilo d’Os Mutantes é antropofágico, dada a maneira coletiva de composição de sua obra. Além do experimentalismo e do psicodelismo, a banda traz consigo duas presenças marcantes que influenciam a constituição de seu estilo, tanto musical quanto composicional: o *rock* de *The Beatles* e a antropofagia carnavalesca da *Tropicália*. Espera-se, no final deste estudo, compreender como ocorre a construção arquitetônica da obra d’Os Mutantes como exemplar precursor do *rock* nacional e de um tipo pertencente ao gênero canção brasileira: o estilo Mutante de ser.

**PALAVRAS-CHAVE:** Canção; Círculo de Bakhtin; Discurso; Diálogo; Estilo; Os Mutantes.

**ABSTRACT:** The band that was the precursor of national rock *Os Mutantes* was one of the main references in brazilian music world in the sixties and seventies, and, therefore, subject of study of this project, which proposes to analyse the discursive constitution of the band’s style as part of the brazilian identity. The theoretical fundamentation of this research is the philosophy of language of the Bakhtin Circle, specifically based on the conception of discursive genres (composeds of shape, content and style), in order to comprehend the band’s architectonic, and this is the importance of this research. The defended hypothesis is that Mutante’s style is anthropofagic, given the collective way its work was composed. Besides experimentalism and psychedelism, the constitution of the band’s style was influenced, musically and compositionally, by *The Beatles’ rock* and *Tropicália’s* carnivalesque<sup>1</sup> anthropofagy. It is expected that, by the end of this study, we will be able to comprehend the architectonic construction of the Mutante’s work as an exemplar that was precursor of national rock and belonging to brazilian song genre: the style of being Mutante.

**KEYWORDS:** Song; Bakhtin Circle; Discourse; Dialogue; Style; Os Mutantes.

---

<sup>1</sup> Termo cunhado por Mikhail Bakhtin. Refere-se a um modo literário que subverte os conceitos do estilo ou atmosfera dominante e liberta-se deles por meio do humor e do caos. O termo tem sua origem no conceito de carnaval.

## INTRODUÇÃO E JUSTIFICATIVA

Quando se ouve com melhor atenção as obras da banda pioneira do *rock* nacional, *Os Mutantes*, é possível observar, intrínseca a muitas de suas canções, duas presenças marcantes que irão influenciar seu estilo composicional: uma vinda do exterior, a banda inglesa *The Beatles*; e a outra, o *Movimento Tropicalista*<sup>2</sup> em formação e atuação plena no Brasil dos anos 60 e 70.

Antes d’Os Mutantes se tornarem a referência do *rock* brasileiro, eles eram apenas uma banda de garagem e seu repertório principal era composto, em sua maioria, por canções da banda *The Beatles*. Durante a gravação de seus discos, essa influência é bastante perceptível, pois o grupo dialoga bastante com a banda inglesa – além de tocar o repertório em inglês também “imita” a maneira de compor, tocar, musicar e cantar suas canções. Um dos motivos pelos quais o grupo se juntou foi por ter fascinação pelo quarteto de Liverpool, de acordo com Calado (1996, p.54).

A formação definitiva da banda é: Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias Baptista - chamados de irmãos Baptistas. O nome oficial da banda, segundo Calado (1996, p.85), veio de encontros com o “Pequeno Príncipe” (apelido dado por Hebe para Ronnie Von, muito conhecido assim naquela época). Os jovens foram convidados para tocar alguns *cover’s* no programa *O Pequeno Mundo de Ronnie Von* e em um almoço pouco antes da estréia, o cantor e apresentador estava lendo *O império dos Mutantes*. Foi o que bastou para, de *Os Bruxos*, a banda passar a se chamar *Os Mutantes*, nome sugerido por Alberto Helena, produtor de Ronnie, por pensar na aceitação do público.

Após alguns anos, Gilberto Gil convidou Os Mutantes para cantar no famoso 3º *Festival Popular de Música Brasileira*. Com a canção “Domingo no Parque”, a banda tem a sua primeira participação no disco *Gilberto Gil* (1968). Com isso, aconteceu o convite para participar do LP *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968), do Movimento Tropicalista, na música “Panis et Cincensis” – a primeira canção gravada pela banda com a influência forte da Tropicália marcada tanto em sua composição quanto na música, pois ela é repleta de brincadeiras sonoras, incluindo uma peça nos ouvintes ao

---

<sup>2</sup> Tropicália, nome que logo virou moda e foi muito bem visto pelos adeptos do movimento, foi batizada dessa maneira por Nelson Motta, pois, antes, o movimento era denominado por Caetano Veloso de Neo-Antropofagismo, por ser influenciado pelas ideias modernistas de Mário e, principalmente, de Oswald de Andrade. Mais tarde, essas ideias foram incorporadas pelos concretistas (especialmente pelo grupo Noigandres, formado, a princípio, por Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Ferreira Gullar), que muito também influenciaram o movimento tropicalista.

final da canção, pois parece parar, o que faz o ouvinte pensar que o disco está com tipo de defeito, mas não passa de efeito construído pela banda. Efeito de pausa, de interrupção, de quebra, de silêncio forçado. Típica crítica velada ao momento histórico, constituído pela comunicação interrompida pela censura, pela proibição de se dizer o que se pensa e quer exprimir. Não é à toa que esse efeito aparece nessa canção que, em sua temática, trata da hipocrisia social das pessoas na “sala de jantar”, “preocupadas em nascer e morrer”. Mais, a hipocrisia da bossa nova em seu “Solar”, cantando a alegria de amores irreais, a paisagem vista da janela, fora da realidade dura que assolava os anos de ferro da Ditadura Militar no Brasil, com pessoas torturadas, desaparecidas, exiladas e mortas. A interrupção musical existente na canção condiz com a crítica retratada, de maneira simbólica, em sua letra. A interrupção tão naturalizada na época durante a execução de uma obra (seja ela musical, teatral ou de qualquer outro tipo) de arte considerada inapropriada para os padrões de determinado grupo social da época.

Inseridos nesse contexto tropicalista, Os Mutantes se deparam com a oportunidade de gravar um disco. O desafio de cantar em português continua. Então, como deveriam cantar em sua língua nativa, buscam inspiração. Neste momento, Rita Lee tem sua participação marcante na banda, pois é ela que introduz os ritmos nacionais muito presentes no álbum *Os Mutantes* (1968).

Com a mistura *Beatles* e Tropicália, a banda grava seu primeiro álbum, uma vez que Os Mutantes ainda não tinham seu estilo estruturado. Por isso, como Calado (2006, p.117) diz: “*Os Mutantes*, primeiro LP do trio, era recheado de curtições musicais e extramusicais”. Os elementos experimentais e o psicodelismo<sup>3</sup> estão em quase todas as faixas. A banda dá o primeiro passo em busca de sua identidade musical.

Como referência de cada tipo de presença no primeiro álbum, pode-se citar:

---

<sup>3</sup> O psicodelismo ou o estado psicodélico é caracterizado pela percepção de aspectos mentais originalmente desconhecidos e faz parte do espectro de experiências induzidas por substâncias alucinógenas (como o LSD ou a mescalina). Neste mesmo campo, encontram-se as distorções de percepção sensorial, a sinestesia, os estados alterados de consciência e, ocasionalmente, estados semelhantes à psicose. Segundo Paula (2007), o Psychedelic Experience descreve cinco níveis da experiência: 1. Aumento das capacidades sensitivas (principalmente visuais), tornando as cores mais intensas. Mudanças na comunicação entre ambos os lados do cérebro, tornando a música mais expressiva; 2. Cores realçadas, ligeiras alucinações visuais (desenhos parecem adquirir terceira dimensão). Confusão mental e aumento das capacidades criativas; 3. Alucinações visuais (tudo parece curvado ou alterado em outros aspectos, caleidoscópios ou imagens fractais). Há alguma confusão entre os sentidos (sinestesia). Distorções na percepção temporal; 4. Alucinações extremamente fortes (objetos diferentes se fundem). Destruição ou divisão múltipla do ego (objetos parecem conversar com o indivíduo, ou este começa a sentir sensações contraditórias simultaneamente); 5. Sensação de fusão do sujeito com o espaço, outros objetos ou universo. A perda da realidade torna-se tão severa que desafia sua expressão verbal. Esses cinco níveis aparecem tanto nas letras e nas músicas quanto no encarte dos discos d’Os Mutantes. Nas letras, a reflexão sobre o ser humano em relação ao seu próprio estado de consciência; e, nas capas, as cores vibrantes e os objetos tridimensionais ganham vida.

“Bat Macumba”, como canção muito influenciada pela Tropicália, pois composta e musicada por Gilberto Gil e Caetano Veloso. Apesar do arranjo de guitarra e a percussão que dão caráter pós-moderno à música, letra e música remetem aos terreiros de Candomblé. Essa canção resgata a cultura popular brasileira, porém não a popular no sentido comercial, mas a considerada primitiva, o que dá voz e incorpora o discurso nacional, tão procurado pelos Mutantes. Típico elemento modernista antropofágico, tal qual preconiza Oswald de Andrade.

“O Relógio”, ao contrário, associa-se aos *Beatles*. Essa canção é a primeira gravada no disco (também o primogênito) e tanto a letra quanto a música são dos jovens Mutantes. Um dos elementos mais marcantes nela é a quebra de ritmo, que chega a ser hipnótico de tão lento e, depois de duas estrofes, os ouvintes são surpreendidos por um andamento mais imponente, com a entrada da distorção da guitarra, da bateria, do baixo, de apitos e onomatopéias com função de percussão, durante a terceira estrofe. Passado esse momento “delirante”, há a volta ao andamento inicial. O mesmo efeito de quebra de ritmo pode ser observado na canção “*Long, long, long*”, faixa do disco *Álbum Branco* (1968), de *The Beatles*. Todavia, ouvem-se ainda efeitos de sons externos, cotidianos e não típicos do universo musical, como *tic-tac’s* de relógios, como componentes instrumentais (e invasivos) da canção, o que já denota um ensaio experimental do que virá a ser o estilo antropofágico dos Mutantes.

A relação pessoal entre Gilberto Gil e Os Mutantes se intensifica a partir de 68, pois, segundo Calado (1996, p.112), a banda passa a freqüentar reuniões com demais integrantes do Tropicalismo. Assim, a banda intensifica também o seu experimentalismo antropofágico e passa a ser vista como “os roqueiros tropicalistas”, termo usado por Calado (1996, p. 113). E chega a hora da banda começar a dar seus primeiros passos sozinha. Segundo Calado (1996, p.124-5), o grupo se inscreve para o *Festival Nacional de Música Popular Brasileira*, organizado pela TV Excelsior, com a canção “Mágica”, do segundo disco do grupo, *Mutante* (1969). Depois de muitas vaias, os estreantes ganham o terceiro lugar, o que é importante para melhor e maior visibilidade da banda no contexto brasileiro. Essa canção foi a propulsora do seu estilo, dado o uso inesperado da guitarra e a harmonia vocal típica da banda.

O segundo disco, apesar da permanência de elementos composicionais e musicais dos *Beatles*, já possui um aspecto antropofágico mais definido, pois apresenta canções com elementos mesclados (*rock* e regional, moderno e antigo, sem predominância de um sobre o outro), o que demonstra a presença marcante da influência

do Movimento Tropicalista, que se encontra em seu auge e possui, como proposta, a mistura de estilos. Logo, a presença das influências inglesa e brasileira são balanceadas.

A canção “2001”, composta por Tom Zé, musicada e interpretada por Rita Lee, representa o Tropicalismo no segundo disco. Após a divulgação da versão da banda, de acordo com Calado (1996, p.147), Tom Zé foi até elogiado pelo poeta Augusto de Campos. Tom inscreve essa canção no *4º Festival da Record* e inicia um diálogo expressivo com a banda. Os elementos tropicalistas nessa canção são o resgate, por meio de instrumentos musicais (como a viola caipira, a sanfona e o chocalho) e pela incorporação do registro linguístico do conhecido e chamado “caipira” no modo de cantar (a banda, em sua pronúncia, carrega os “R’s” regionalizados e pronuncia palavras como “Astronarta”, “parpar” e “sar”, típicos do interior), além da predominância de notas agudas semelhantes as de uma dupla sertaneja, com direito a segunda voz (feita por Arnaldo) e tudo. Esse tipo de entonação dá à canção um valor contrastante, uma vez que se trata de uma letra moderna cantada com sotaque regional (“caipira”). O andamento musical da canção também é dividido em dois: um moderno e outro regional. Cantar com Tom Zé rendeu ao grupo um grande amigo, que deu outro grande sucesso para banda em seu segundo álbum, a canção chamada “Qualquer Bobagem”, que Tom terminou para o grupo, conforme Calado (1996, p.152).

Quando saiu o resultado do *4º Festival da Record*, a canção “Divino Maravilho”, interpretada por Gal Costa, ganhou grande destaque. E isso chamou a atenção dos militares para as atitudes subversivas de deboche e ironia crítica à ditadura militar de Caetano e Gil, que são presos no dia 27 de dezembro e, exilados, foram obrigados a se desligar da Tropicália. A prisão dos artistas marca o início do fim desse movimento.

A banda também se inscreve, mais tarde (em 1969), no *Festival Internacional da Canção* e ganha o segundo lugar com a canção “Ando Meio Desligado”, outra que representa o estilo d’Os Mutantes, pois, apesar de, aparentemente, tratar da temática amorosa, não tão explorada pela banda, versa sobre as sensações do uso de drogas – o desligamento da realidade. Essa canção é uma das mais conhecidas e, portanto, um dos pontos de sucesso da banda.

Com fotos muito liberais de Rita Lee na cama com os dois irmãos (típica provocação da banda ao falso moralismo que imperava em muitos dos discursos da época) é lançado o terceiro disco, denominado *Divina Comédia ou Ando Meio Desligado* (1970), no qual há uma retomada da presença dos *Beatles* nas composições das canções, porém não com a mesma intensidade do primeiro álbum. A canção mais

expressiva com elementos referentes à banda inglesa (precisamente da fase “Iê iê iê”, além da letra, a guitarra e o ritmo alegre) é “Hey Boy”, composição da banda.

Em relação à Tropicália, a canção que melhor representa o primeiro momento da banda “pós–movimento” tropicalista (mesmo após a prisão de Gil e Caetano, Os Mutantes mostram que não deixam de misturar os ritmos e serem influenciados pelo contato estabelecido anteriormente) é “Chão de Estrelas”, composta por Orestes Barbosa e Silvio Caldas. Arnaldo canta imitando a imitação de voz de um velho seresteiro, com efeitos modernos de sonoplastia no decorrer da canção.

O disco *Jardim Elétrico*, de 1971, é destoante das obras passadas, uma vez que, nele, o ar psicodélico é levado ao extremo, o que fica musicalmente marcado por um *rock* bem mais pesado do que o costumeiro e pela ausência quase que total dos elementos nacionais. Como a banda inglesa com o disco *Sgt Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (1967), Os Mutantes caminham em tempos de revoltas.

O disco de 1972, *Mutantes e Seus Cometas no País dos Baurets*, é considerado a obra prima dos Mutantes, por conter muitos elementos que revelam o estilo da banda, como por exemplo: a entonação do canto, o uso de instrumentos exóticos e a construção de letras antropofágicas (tudo isso como embrião do *rock* nacional). De acordo com Calado (1996, p.266), a canção “Balada do Louco”, do álbum citado, “marcou a estréia da cítara e do sintetizador – Harp, dedilhados por Rita nos estúdios brasileiros”, o que exemplifica o estilo do grupo. Esse é o último álbum do qual Rita participa, pois a ruptura amorosa com Arnaldo Baptista leva à ruptura com a banda.

Ao se partir da trajetória histórica e musical d’Os Mutantes, pode-se refletir acerca do estilo da banda até a saída de Rita. Essa é a proposta deste projeto. Para tal, propõe-se, com a fundamentação teórica calcada na filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin, analisar algumas canções que possam ilustrar a constituição desse estilo, ao considerá-las representativas do mesmo.

Mas, afinal, o que está se chamando aqui de estilo?

Segundo Discini (2010, p. 115), “O estilo, ou o modo de ser do sujeito no mundo, pode ser pensado segundo a perspectiva oferecida pelos estudos do discurso”. Aqui, pensa-se o estilo a partir da perspectiva bakhtiniana, segundo a qual, o estilo é a recorrência de um modo de dizer (verbal e não-verbalmente, no caso da canção) que remete a um modo próprio de ser. Assim, a herança teórica oferecida pela obra do Círculo de Bakhtin permite pensar o estilo como a representação estética de um sujeito inacabado. Se o termo estética, tomado numa acepção *lato sensu*, pode compreender o

estético da vida, para além do estético da arte, temos um sujeito realizado por meio de uma “imagem plástica criativa” (BAKHTIN, 1997, p. 60) dada sincreticamente (concomitância inevitável da presença do *eu* e do *outro*). Do “abraço” entre ambos, emergem os contornos de cada um, conforme Discini (2010, p.116).

Como prevê a filosofia do Círculo, não é possível estudar ou considerar uma concepção isoladamente. Elas dialogam e se complementam. Assim, tratar do estilo significa pensar a concepção de sujeito, de autor-herói, de ética e estética, de fundo dialógico e de enunciado-enunciação, de esfera de atividade e de gênero (composição, forma e estilo). Afinal, o estilo refere-se à linguagem viva, à intenção do sujeito na comunicação verbal, dado um trato composicional (conteúdo) específico (forma).

O estudo do estilo é, de maneira ampla, o estudo da entonação de um sujeito de linguagem, representação representada do mundo real, de maneira semiótica, o que significa estudar a expressividade (forma) da tonalidade valorativa (social ou emocional) do sujeito acerca de um dado tema (conteúdo), representado com sua marca identitária (seu estilo), na composição de um dado gênero discursivo, numa dada esfera de atividade específica, em diálogo com outros sujeitos e enunciados. Num sentido amplo, o estudo estilístico faz parte do estudo genérico que, por sua vez, constitui o estudo da linguagem como discurso, como comunicação viva, composta por um sujeito inacabado (eu-outro), responsável e responsivo, ética e esteticamente.

Os atos humanos são representados pelos atos de linguagem. Entende-se como atos de linguagem as ações dos sujeitos de linguagem (eu - outro), reflexos e refrações dos sujeitos humanos. Os atos desses sujeitos re-velam o homem (sua intencionalidade – tom valorativo-emocional), seu estilo discursivo. Pensar a linguagem desse ponto de vista significa refletir sobre a ação humana e entendê-la como ato ético-estético dialógico. Isso significa pensar no outro e em si ao mesmo tempo, em movimento. Como a linguagem é dialógica, ela se relaciona com os atos existentes (passados) e também com aqueles que podem ocorrer (no futuro) em resposta ao enunciado realizado (no presente). Assim, ser responsável e ético é pensar acerca da responsividade dos atos do “eu” com relação aos outros que o cercam e o constituem. Uma ação jamais é única, monológica, apartada de tudo e todos. Ao contrário. Ela é dialógica, pois se relaciona com tudo e todos. A vida é feita de escolhas. Escolher é um ato estilístico de linguagem porque representação de uma ação humana. Ato dialógico - responsivo, responsável, estético e ético (“sem alibi da existência”, como diria Bakhtin, 1997, p. 23). Afinal: “o

discurso se molda sempre à forma do enunciado que pertence a um sujeito falante e não pode existir fora dessa forma” (BAKHTIN, 1997, p. 293).

Com base no pensamento bakhtiniano, pensa-se não naquela “resposta imediata, materializada no ato real da resposta fônica subsequente, ou no ato do cumprimento de uma ordem”, mas na resposta formulada por um sujeito, ao incorporar para si determinada entonação do outro, via semântica discursiva. Tem-se, assim, a resposta do sujeito atrelada ao “campo das determinações inconscientes”, o que corresponde a uma resposta dada segundo um modo próprio de discursivizar o mundo.

Com apoio no pensamento de Bakhtin (1997, p. 290), deduz-se que, constituído por meio de uma compreensão que “é prenhe de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz”, o sujeito discursivo, como autor de seus enunciados, institui-se conforme determinado ouvinte de outros discursos. Como enunciação que verbaliza vozes sociais, tem-se um sujeito que poderá apresentar determinada “compreensão responsiva (ativa)” própria, social ou emocional.

O sujeito, por ser correlato ao *ethos* (Aristóteles, s.d., p. 34), remete à imagem que o auditório faz do orador, como “caráter moral”. Segundo o *ethos* de um enunciador pressuposto a um enunciado, tem-se o próprio estilo configurado como uma modalidade da “compreensão responsiva ativa”. De acordo com Discini (2010, p. 129), “Por meio da atenção conferida ao modo de dizer e não àquilo que o orador afirma sobre si mesmo, o *outro*, como auditório, constrói a imagem responsiva correspondente ao *ethos* ou estilo do enunciador”. Desse modo, pode-se pensar na entonação expressiva imprimida a um dado enunciado em particular (as canções d’Os Mutantes elencadas como *corpus* desta pesquisa), a qual será complementar à entonação da totalidade pressuposta (o estilo d’Os Mutantes como precursor do *rock* nacional, como voz de brasilidade – via antropofagia). Esta pode ser o gênero (canção, mais especificamente, *rock*), caso em que se tem o estilo individual observado (Os Mutantes) em cotejo com o estilo do gênero (canção, *rock* nacional, *rock* inglês – via *Beatles* – antropofagia – via Tropicália e suas influências concretistas e modernistas).

O enunciado concreto está radicado em determinada esfera de atividade humana. Dada a afirmação bakhtiniana de que “cada esfera de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, sendo isso que denominamos *gêneros do discurso*” (1997, p. 279), entende-se que a própria esfera de utilização da língua pode ser entendida como discurso. Determinada esfera de comunicação, considerada como fonte geradora e legitimadora de gêneros, supõe práticas sociais consolidadas e, com

elas, o tipo de discurso correspondente. A temática, bem como a estrutura composicional e o estilo pertencentes a eles subsidia a distinção entre um discurso (uma esfera) e outro (a). Especialmente a temática sofre restrições semânticas de acordo com a esfera de utilização da língua da qual o gênero emerge. Logo, a especificidade de cada esfera reporta aos ecos de enunciados produzidos segundo a temática, a composição e, conseqüentemente, o estilo dos gêneros que a constituem.

Bakhtin (1997, p. 317) realça a expressividade relacionada à polêmica deflagrada, reservando para esta um caráter circunstancial: “Com muita freqüência, a expressividade do nosso enunciado é determinada – às vezes nem tanto – não só pelo teor do objeto do nosso enunciado, mas também pelos enunciados do outro sobre o mesmo tema aos quais respondemos, com os quais polemizamos”. O autor destaca que tal polêmica determina “a insistência sobre certos pontos, a reiteração, a escolha de expressões mais contundentes (ou, pelo contrário menos contundentes), o tom provocante (ou, pelo contrário, conciliatório), etc.” (Idem). Bakhtin opta por especificar graus de contundência para que seja determinada a expressividade de determinado enunciado. Ainda, ao enfatizar que “a expressividade de um enunciado é sempre, em menor ou maior grau, uma *reposta*”, confirma a entonação como conceito análogo ao da expressividade (e esta, equivalente ao estilo).

Segundo o filósofo russo, nos gêneros literários (pode-se ampliar essa observação para gêneros artísticos, como é o caso da canção) “o estilo individual faz parte do empreendimento enunciativo enquanto tal e constitui uma das suas linhas diretrizes” (1997, p. 283). Resta descobrir, entretanto, o contrato previsto pela cena genérica, para que se pense a função discursiva dos fatos lingüísticos e se identifique o estilo d’Os Mutantes. “A definição de um estilo em geral e de um estilo individual em particular requer um estudo aprofundado da natureza do enunciado e da diversidade dos gêneros do discurso”, é o que sugere Bakhtin. Diferentes estilos (o dos *Beatles* e o da Tropicália) postos em confronto no interior do estilo d’Os Mutantes emergem como rupturas e conciliações de vozes da História e esta é a importância deste projeto.

Ao pensar sob esse ponto de vista é que as canções que se seguem foram eleitas como *corpus* de análise deste projeto como exemplares do estilo d’Os Mutantes. A tabela mostra a preocupação com a trajetória histórica da banda, uma vez que, em breve mapeamento e estudo prévio, percebeu-se que as influências dos *Beatles* e da Tropicália encontram-se marcadas enfaticamente nos primeiros discos e que, ao abandonarem,

pouco a pouco, a postura de *cover's* e ao começarem a se arriscar cada vez mais, Os Mutantes passaram a delinear seu estilo (antropofágico), ao longo de sua trajetória:

	I n f l u ê n c i a s		Estilo
	<i>The Beatles</i>	Tropicália	Mutantes
Discos	C a n ç ã o e s		
<i>Os Mutantes</i> (1968)	“O Relógio”	“Bat Macumba”	
<i>Mutantes</i> (1969)		“Dois Mil e Um (2001)”	“Mágica”
<i>A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado</i> (1970)			“Ando Meio Desligado”
<i>Jardim Elétrico</i> (1971)			
<i>Mutantes e seus Cometas no País Baurests</i> (1972)			“Balado do Louco”

Durante o início da carreira, o grupo começa a compor e as influências de *The Beatles* e da Tropicália são inegáveis, ainda que a banda também preze por sua marca, seu estilo antropofágico, mais visível e amadurecido com o passar do tempo.

Ainda será necessário pesquisar para comprovar se a característica de incorporação de estilos, composições conjuntas e influências musicais d’Os Mutantes pode ser considerada antropofágica, bricolagem ou *kitsch*. Todavia, a princípio, parte-se da ideia de que seja antropofagia – e que este seja o grande elemento Mutante de suas canções – dada a influência da Tropicália em sua obra e esta se querer neo-antropofágica, como a denominava, no início, Caetano Veloso, influenciado pelos modernistas do início do século XX (em especial, por Oswald e Mário de Andrade) e pelos concretistas dos anos 50/60. Para partir aqui da premissa de que o estilo Mutante de ser é antropofágico, foi feito um breve estudo acerca dessa concepção.

A palavra antropofagia significa “homem que come gente”. Todavia, sua designação foi incorporada na literatura, nos anos 20, de maneira metafórica. O conceito foi transportado pelos modernistas brasileiros de primeira fase para um outro campo semântico, o cultural. A partir do quadro *Abapuru ou O Antropófago*, de Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e seu grupo começaram a pensar no brasileiro como um sujeito “selvagem”, um índio aculturado que necessitava ser despido e “desaculturado”

para poder assumir sua identidade brasileira, composta por todas as influências das culturas dos povos que por aqui passaram.

A partir dessa visão, o lexema antropofagia adquiriu outro sentido e passou a ser um conceito, uma bandeira defendida pelos modernistas do início do século XX. Para um povo “selvagem”, uma cultura, uma arte e uma língua “selvagem”. Nesse sentido, o conceito de antropofagia passou a ser entendido e incorporado como característica da literatura, preocupada com a busca de uma identidade genuinamente brasileira. Mais que isso, a antropofagia passou a ser compreendida como uma espécie de canibalismo cultural, ou seja, comer - no sentido de mastigar (e nem sempre engolir) – a cultura do outro (no caso, o *rock* da banda de Liverpool) e, triturada, junto com as nossas manifestações artísticas e culturais (tropicalistas), “vomitar”, em forma de arte, expressões “propriamente” brasileiras (Mutantes, no caso).

A partir dessa idéia é que os modernistas da geração de 20 incorporam a característica da mistura, da pluralidade e da heterogeneidade cultural como tipicamente brasileiras. Levam essa idéia tão a sério que lançam uma revista denominada *Revista de Antropofagia* e, na primeira edição, o “Manifesto Antropófago”, escrito por Oswald de Andrade, de certa forma, traz as características da arte antropofágica. Voltada, principalmente, para o desenvolvimento das cidades (tema que aparece, por exemplo, em “2001”, como já foi dito), a arte do grupo modernista de primeira fase acabou sendo caracterizada pelo traço transitório da ruralidade para a urbanidade como “reflexo e refração” da nação. Claro que, num outro contexto, a antropofagia d’Os Mutantes acaba por incorporar outros elementos também. Como diria Augusto de Campos, no prefácio da *Revista de Antropofagia* (1975: s/ p.): “Sinal de que os nossos ‘antropófagos’ continuam a interessar, e de que a ‘antropofagia’ realmente não está morta”.

Pensar a antropofagia deslocada do âmbito literário para o universo musical pode parecer uma “heresia”, mas os antropófagos de primeira geração já diziam que ela não pertence a um território específico. Ao contrário. Segundo Campos (1975: s/p.) “A antropofagia não quer situar-se apenas no plano literário. Ambiciona mais. ‘A descida antropofágica não é uma revolução literária. Nem social. Nem política. Nem religiosa. Ela é tudo isso ao mesmo tempo.’ (No. 2 – De Antropofagia)”.

Não é por acaso que essa tese é retomada e aparece, agora, num outro contexto, nas canções d’Os Mutantes, como componente estilístico identitário – a brasilidade – de sua obra [influenciada diretamente pelo Concretismo e pela Tropicália e, indiretamente,

pelos antropófagos, especificamente, Oswald de Andrade, uma vez que os primeiros influenciadores (Tropicalistas) foram, por sua vez, influenciados por este].

A antropofagia, que, como disse Oswald, “salvou o sentido do modernismo”, é também, segundo Campos (1975: s/ p.), “a única filosofia original brasileira e, sob alguns aspectos, o mais radical dos movimentos artísticos que produzimos”. Ainda de acordo com o crítico, “Ilhado pela ignorância e pela incompreensão, Oswald parecia ter perdido a batalha. ‘Venceu o sistema de Babilônia e a gestão de costeleta’, chegou a escrever. Mas, ressuscitou nos últimos anos, para nutrir o impulso das novas gerações. Tabu até ontem, hoje totem”. No necessário banquete totêmico não se deve, porém, apenas comemorar, mas comer a vida, devorá-la, desfrutá-la, pois, como dizia Oswald: “SOMOS ANTROPÓFAGOS”.

Nesse sentido, pode-se compreender tanto o humor debochado e a ironia ácida existentes nas canções d’Os Mutantes quanto a presença de mais de uma voz e de um andamento musical em suas canções como selvageria antropofágica, como uma forma de rebeldia, de ação estilística diante do silêncio opressor que tenta apagar/anular vozes contrárias ao que o sistema ditatorial pregava na época. Mais, pode-se compreender esse “grito” como o estilo Mutante de ser (da canção) brasileiro(a).

## **OBJETIVOS**

Os objetivos da pesquisa se dividem em Geral e Específicos:

### *Objetivo Geral:*

- Analisar, no *corpus* desta pesquisa, alguns elementos discursivos e musicais que marquem a constituição do gênero (composição, forma e estilo) da banda Os Mutantes.

### *Objetivos Específicos:*

- Examinar os elementos canceiros (letra e música) advindos da influência da banda *The Beatles* presentes na obra d’Os Mutantes.

- Verificar quais os elementos canceiros Tropicalistas foram incorporados por Os Mutantes em suas canções.

- Refletir sobre a constituição do estilo d’Os Mutantes como antropofágico.

## PLANO DE TRABALHO E CRONOGRAMA DE EXECUÇÃO

O trabalho será de 12 meses com atividades divididas em 6 partes de um bimestre cada, conforme segue:

. Primeiro Bimestre: Embasamento teórico – Círculo Bakhtin, Medvedev e Volochinov, especialmente ao que se refere ao diálogo, sujeito, gênero (composição, forma e estilo), esfera de atividade, arquitetônica.

. Segundo Bimestre: Continuação da fundamentação teórica e contextualização da trajetória histórica e musical d’Os Mutantes.

. Terceiro Bimestre: Finalização do embasamento teórico e da contextualização da obra d’Os Mutantes, elaboração e entrega do relatório parcial à FAPESP.

. Quarto Bimestre: Início das análises do *corpus* com ênfase na questão do estilo.

. Quinto Bimestre: Análise dialógica do *corpus* com a verificação de marcas da Tropicália e *The Beatles* nas canções d’Os Mutantes como elementos imprescindíveis para a construção do estilo da banda.

. Sexto Bimestre: Análise do estilo da banda Os Mutantes, elaboração e entrega o relatório final à FAPESP.

As reuniões entre orientadora e orientando serão semanais, bem como a continuação da participação do aluno no GED, coordenado pela professora, o que trará maior familiaridade com a teoria e compreensão do *corpus*. Além disso, o proponente também está inscrito num curso de extensão sobre teoria e análise de canção, a ser ministrado ao longo de todo o segundo semestre de 2011 por sua orientadora.

Quanto à divulgação do desenvolvimento e dos resultados da pesquisa, orientadora e orientando se comprometem em publicar artigos e participar de, pelo menos, quatro eventos acadêmicos no decorrer da vigência da bolsa.

A tabela a seguir possibilita melhor visualização do cronograma proposto:

<b>Etapas</b>	<b>1º Bim</b>	<b>2º Bim</b>	<b>3º Bim</b>	<b>4º Bim</b>	<b>5º Bim</b>	<b>6º Bim</b>
Embasamento teórico	X	X	X			
Contextualização		X	X			
Análise do corpus				X	X	X
Relatório Parcial			X			
Relatório Final						X
Eventos		X	X		X	X
GED	X	X	X	X	X	X
Orientação	X	X	X	X	X	X

## **MATERIAIS E MÉTODO**

Tratar do estilo de acordo com a concepção bakhtiniana significa pensar o discurso como ato ético e estético dos sujeitos eu-outro, autor e herói. Assim, pensar numa “atividade estética que me é própria” é, conforme Bakhtin (1997, p. 285), ratificar o outro como “material resistente e pesado, um material para ser trabalhado e moldado com o intuito de proporcionar a forma plástica a determinado ser”.

Esta pesquisa se centrará na abordagem de gênero (composição, forma e estilo) e arquitetônica da filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin. O material de análise é composto por seis (6) canções elencadas como *corpus*, conforme citado anteriormente; bem como as esferas de atividade da obra d’Os Mutantes.

Esta será uma pesquisa de caráter interpretativista analítico-descritivo e será composta por quatro (4) etapas: primeiramente, descrever-se-á a trajetória histórico-musical da banda e pensar-se-á no *corpus* em seu contexto; depois, analisar-se-á as canções elencadas como *corpus* da pesquisa; num terceiro momento, procurar-se-á as marcas dialógicas dos *Beatles* e da Tropicália presentes na canções elencadas neste projeto; e, por fim, por meio da concepção de gênero (composição, forma e estilo), pretende-se chegar à arquitetônica da obra d’Os Mutantes.

## **FORMA DE ANÁLISE DOS RESULTADOS**

As ferramentas de análise do material se focarão numa perspectiva de pesquisa qualitativa do *corpus*, a partir e por meio do qual será feito um levantamento dos elementos composicionais e musicais da banda inglesa *The Beatles* e do Movimento Tropicalista presentes na obra d’Os Mutantes como parte integrante de seu estilo

discursivo (antropofágico), uma vez que será possível constatar se as presenças externas que tanto influenciaram a banda de maneira intensa em determinados momentos (especificamente no início de sua carreira) deixaram algumas marcas que influenciaram a constituição do estilo Mutante de ser, mesmo com o passar do tempo.

Esta pesquisa pode contribuir com os estudos dos gêneros discursivos e, especificamente, da canção, por meio da forma de publicações (artigos e capítulos de livros), visto a importância do estudo do estilo como parte da arquitetura d'Os Mutantes, com o intuito de alcançar o mais profundamente possível sua abrangência estética, por meio da busca de diálogos (com a Tropicália e *The Beatles*, especificamente) que justifiquem a tessitura discursiva e musical de sua obra.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS<sup>4</sup>

- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- BAKHTIN, M. M. (VOLOCHINOV) (1929). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.
- BAKHTIN, M. M. (MEDVEDEV). *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza, 1994.
- BAKHTIN, M. M. (1929). *Problemas da Poética de Dostoievski*. São Paulo: Forense, 1997.
- \_\_\_\_\_. (1920-1974). *Estética da Criação Verbal*. 2a ed. (Tradução feita a partir da edição francesa.). São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- \_\_\_\_\_. (1920-1974). *Estética da Criação Verbal*. (Edição traduzida a partir do russo). São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. (1975). *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: UNESP, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Freudismo*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.
- BARROS, D.L.P. de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1990.
- BARROS, D.L.P.; FIORIN, J.L. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- BARROS, P. M. de. *Panis et Circensis: ideia de nacionalidade no Movimento Tropicalista*. Londrina: UEL, 2000.

---

<sup>4</sup> As referências bibliográficas contidas neste projeto se referem tanto à bibliografia nele utilizada quanto àquela que iremos estudar de maneira mais profunda no decorrer do desenvolvimento da pesquisa.

- BASUALDO, C. (Org.). *Tropicália – uma revolução na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Cosac, 2007.
- BERTRAND, D. *Caminhos da Semiótica Literária*. Bauru: EDUSC, 2003.
- BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 3. ed. Campinas: UNICAMP, 2001.
- \_\_\_\_\_. Introdução. Alguns pilares da arquitetura bakhtiniana. In BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Bakhtin: Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Bakhtin: Outros Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2007.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Bakhtin e o Círculo*. São Paulo: Contexto, 2009.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Bakhtin – Dialogismo e Polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Estudos enunciativos no Brasil: histórias e perspectivas*. Campinas: Pontes, 2001.
- \_\_\_\_\_. e ROJO, R. *Gêneros: artimanhas do texto e do discurso*. São Paulo: Escolas associadas, 2001.
- BEATLES, T.(1968) *The Beatles*. Londres: EMI, 1968
- \_\_\_\_\_. “Long, long, long”. *The Beatles*. (1968) Londres: EMI, 1968
- \_\_\_\_\_.(1967) *Sgt Pepper’s Lonely Hearts Club Band*. Londres: EMI, 1967
- BOULEZ, P. *Penser la Musique Aujourd’hui*. Suisse : Gonthier, 1963
- CALADO, C. *A Divina Comédia dos Mutantes*. Rio de Janeiro: 34, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Tropicália*. Rio de Janeiro: 34, 1997.
- CALEFATO, P.; PONZIO, A.; PETRILLI, S. *Fundamentos de Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Vozes, 2007.
- CAMPOS, A. “Prefácio”. *Revista de Antropofagia*. São Paulo: Abril, 1975, s/p.
- CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Cultura no plural*. São Paulo: Papyrus, 1995.
- CHAGAS, P. *A volta dos Mutantes*. São Paulo: Publisher Brasil, 2011.
- CHASE-DUNN, C. *Brutalidade Jardim – a Tropicália e o surgimento*. São Paulo: UNESP, 2009.
- CLARK, K.; HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CORD, G. M. *Tropicália – um caldeirão cultural*. São Paulo: Ferreira, 2011.
- COSTA, G. (1969) *Gal Costa*. Rio de Janeiro, Polygram, 1969
- \_\_\_\_\_. (1969) “Divino Maravilhoso”. *Gal Costa*. Rio de Janeiro, Polygram, 1969

- DAVIES, H. *A vida dos Beatles – a única biografia autorizada*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1968
- DISCINI, N. "Bakhtin: contribuições para uma estilística discursiva". In PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Orgs.). "Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável". Volume 1. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2010, p. 115-128.
- DUARTE, P. S. *Do samba-canção à Tropicália*. São Paulo: Relume-Dumara, 2003.
- DUBOIS, J. *Dicionário de lingüística*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- FARACO, C. A. *Linguagem e diálogo: as idéias lingüísticas do Círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar, 2003.
- FAVARETTO, C. *Tropicália Alegoria Alegria*. São Paulo: Ateliê, 2007.
- FIORIN, J. L. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Em busca dos sentidos – Estudos Discursivos*. São Paulo: Contexto, 2008.
- FREITAS, M. T. A.; Jobim e Souza, S. e Kramer, S. (Orgs.) *Ciências Humanas e Pesquisa – Leituras de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Cortez, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Leituras de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Cortez, 2003.
- GEERTZ, C. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- GIL, G. (1968). *Gilberto Gil*. São Paulo: Universal, 1998.
- \_\_\_\_\_. (1968). "Domingo no Parque". *Gilberto Gil*. São Paulo : Universal, 1998
- KRISTEVA, J. "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman". *Critique. Revue générale de publications*. Paris, v. 29, fascículo 239, abr. 1967, pp. 438-465.
- MACHADO, I. A. *O romance e a voz – A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Imago/FAPESP, 1995.
- MORSON, G. S.; EMERSON, C. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. São Paulo: Edusp, 2008.
- MUTANTES, Os. (1968). *Os Mutantes*. Rio de Janeiro: Polydor, 1992
- \_\_\_\_\_.(1968). "Bat Macumba". *Os Mutantes*. Rio de Janeiro: Polydor, 1992
- \_\_\_\_\_. (1968). "O Relógio". *Os Mutantes*. Rio de Janeiro: Polydor, 1992
- \_\_\_\_\_. (1968). "Panis et Circeses". *Os Mutantes*. Rio de Janeiro: Polydor, 1992
- \_\_\_\_\_. (1969). *Mutantes*. Rio de Janeiro: Polydor, 1992.
- \_\_\_\_\_. (1969). "2001". *Mutantes*. Rio de Janeiro: Polydor, 1992
- \_\_\_\_\_. (1969). "Qualquer Bobagem". *Mutantes*. Rio de Janeiro: Polydor, 1992
- \_\_\_\_\_. (1970). *A Divina Comédia ou Ando meio Desligado*. Rio de Janeiro: Polydor, 1992.

- \_\_\_\_\_. (1970). “Ando Meio Desligado”. *A Divina Comédia ou Ando meio Desligado*. Rio de Janeiro: Polydor, 1992
- \_\_\_\_\_. (1970). “Hey Boy”. *A Divina Comédia ou Ando meio Desligado*. Rio de Janeiro: Polydor, 1992
- \_\_\_\_\_. (1970). “Chão de Estrelas”. *A Divina Comédia ou Ando meio Desligado*. Rio de Janeiro: Polydor, 1992
- \_\_\_\_\_. (1971). *Jardim Elétrico*. Rio de Janeiro: Polydor, 1992.
- \_\_\_\_\_. (1972). *Mutantes e seus Cometas no país Baurestes*. Rio de Janeiro: Polydor, 1992.
- \_\_\_\_\_. (1972). “Balada de Louco”. *Mutantes e seus Cometas no país Baurestes*. Rio de Janeiro: Polydor, 1992
- NAVES, S. C. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- OLIVEIRA, A. de. *Tropicália ou Panis et Circenses*. Queen Books, 2010.
- PAULA, L. *Ao Encontro do (En) Canto dos Paralamas do Sucesso*. Dissertação de Mestrado financiada pela CAPES, desenvolvida na UNESP – CAr. Orientação da Profa. Dra. Renata Maria Facuri Coelho Marchezan. Araraquara: Mimeo, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O SLA Funk de Fernanda Abreu*. Tese de Doutorado desenvolvida na UNESP – CAr. Orientação da Profa. Dra. Renata Maria Facuri Coelho Marchezan. Araraquara: Mimeo, 2007.
- PAULA, L. de. *A intergenericidade da canção*. Projeto de Pesquisa trienal. Assis: UNESP, 2010 (sem publicação, no prelo).
- PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Orgs.). “Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável”. Volume 1. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2010.
- \_\_\_\_\_. “Círculo de Bakhtin – diálogos in possíveis”. Volume 2. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2011.
- SOBRAL, A. U. *Elementos sobre a formação de gêneros discursivos: a fase “parasitária” de uma vertente do gênero de auto-ajuda*. Tese de Doutorado. São Paulo: LAEL/PUC-SP, 2006. (Mimeo).
- STAM, R. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992 (Série Temas, Vol. 20).
- TATIT, L. *Elementos semióticos para uma tipologia da canção popular brasileira*. São Paulo: FFLCH – USP, 1986. Tese de Doutorado. (Mimeo)
- \_\_\_\_\_. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

- \_\_\_\_. *Todos entoam – ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.
- \_\_\_\_. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê, 2004.
- \_\_\_\_. *Semiótica da canção*. São Paulo: Escuta, 2007.
- \_\_\_\_. *Elos de melodia e letra*. São Paulo: Ateliê, 2008.
- TINHORÃO, J. R. *História social da música brasileira*. Rio de Janeiro: 34, 1998.
- \_\_\_\_. *As origens da canção urbana*. Rio de Janeiro: 34, 2010.
- \_\_\_\_. *Cultura popular – temas e questões*. Rio de Janeiro: 34, 2001.
- \_\_\_\_. *Música Popular*. Rio de Janeiro: 34, 1997.
- TODOROV, T. A origem dos gêneros. *In A origem dos gêneros*. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p.43-58.
- WISNIK, J. M. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- \_\_\_\_. *Música – o nacional e o popular*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- \_\_\_\_. *O coro dos contrários*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- WHITAKER, D. C. A. “Ideologia e Cultura no Brasil: sugestões para uma análise do nosso processo cultural, à luz da teoria crítica da sociedade” *In Perspectivas*. São Paulo: Revista de Sociologia da UNESP, 1982. No. 5, p. 05-14.

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”  
Faculdade de Ciências e Letras  
Campus de Assis

**Relatório Final de Iniciação Científica**

**ANTROPOFAGIA MUSICAL BRASILEIRA:  
o estilo de ser Mutante**

**Rafael Marcurio da Cól**

Orientação: **Luciane de Paula**

Assis  
2013

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”  
Faculdade de Ciências e Letras  
Campus de Assis

**Relatório Final de Iniciação Científica**

**ANTROPOFAGIA MUSICAL BRASILEIRA:  
o estilo de ser Mutante**

**Rafael Marcurio da Cól**

Relatório Final de Iniciação Científica  
da FAPESP – Processo número  
2011/14061-6 (Renovação)

Orientação: **Luciane de Paula**

Rafael Marcurio da Cól



Assis  
2013

## RESUMO

A banda precursora do *rock* nacional *Os Mutantes* é uma das principais referências no mundo da música brasileira dos anos 60 e 70, por isso objeto de estudo deste projeto, que se propõe a analisar a constituição discursiva de seu estilo como parte da identidade brasileira. A fundamentação teórica em que se baseia esta pesquisa é a filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin, especificamente calcada na concepção de gênero discursivo (composto por forma, conteúdo e estilo), a fim de compreender a arquitetura da banda e esta é a importância desta pesquisa. A hipótese defendida é a de que o estilo d'Os Mutantes é antropofágico, dada a maneira coletiva de composição de sua obra. Além do experimentalismo e do psicodelismo, a banda traz consigo duas presenças marcantes que influenciam a constituição de seu estilo, tanto musical quanto composicional: o *rock* de *The Beatles* e a antropofagia carnavalesca da Tropicália. Espera-se, no final deste estudo, compreender como ocorre a construção arquitetônica da obra d'Os Mutantes como exemplar precursor do *rock* nacional e de um tipo pertencente ao gênero canção brasileira: o estilo Mutante de ser.

**PALAVRAS-CHAVE:** Canção; Círculo de Bakhtin; Diálogo; Estilo; Os Mutantes.

## ABSTRACT

The band that was the precursor of national rock *Os Mutantes* was one of the main references in Brazilian music world in the sixties and seventies, and, therefore, subject of study of this project, which proposes to analyse the discursive constitution of the band's style as part of the Brazilian identity. The theoretical fundamentation of this research is the philosophy of language of the Bakhtin Circle, specifically based on the conception of discursive genres (composeds of shape, content and style), in order to comprehend the band's architectonic, and this is the importance of this research. The defended hypothesis is that Mutante's style is anthropofagic, given the collective way its work was composed. Besides experimentalism and psychedelism, the constitution of the band's style was influenced, musically and compositionally, by *The Beatles' rock* and *Tropicália's* carnivalesque anthropofagy. It is expected that, by the end of this study, we will be able to comprehend the architectonic construction of the Mutante's work as an exemplar that was precursor of national rock and belonging to Brazilian song genre: the style of being Mutante.

**KEYWORDS:** Song; Bakhtin Circle; Dialogue; Style; Os Mutantes.

## Sumário

<b>Em busca do estilo de ser Mutante: “Pra onde vou? Venha também”</b>	<b>6</b>
<b>1. Tudo precisa ter um começo: “Once upon a time when the hot sun feded behind the mountains”</b>	<b>19</b>
<b>1.1. Os irmãos Batistas</b>	<b>19</b>
<b>1.2. A eterna Ovelha Negra</b>	<b>20</b>
<b>1.3. O começo de tudo</b>	<b>21</b>
<b>1.4. Invasão tropicalista</b>	<b>22</b>
<b>1.5. Andando com as próprias pernas</b>	<b>23</b>
<b>1.6. A decadência amorosa</b>	<b>25</b>
<b>2. “Yo te miro. Tú me miras”: Os conceitos dialógicos do Círculo de Bakhtin, Medvedev e Voloshinov</b>	<b>28</b>
<b>2.1. Texto com contexto: elementos sobre o Signo Ideológico bakhtiniano</b>	<b>28</b>
<b>2.2. O discurso dialógico d’Os Mutantes</b>	<b>31</b>
<b>2.3. Via de mão dupla: A dialogia bakhtiniana</b>	<b>32</b>
<b>2.4. A forma, relativamente, instáveis dos gêneros dos discursos</b>	<b>34</b>
<b>2.5. Eu e o outro: o sujeito bakhtiniano</b>	<b>37</b>
<b>2.6. O estilo pela ótica bakhtiniana</b>	<b>41</b>
<b>2.7. A cultura carnavalesca antropofágica d’Os Mutantes</b>	<b>43</b>
<b>2.8. Voz do eu, voz do outro: a incorporação do discurso de outrem</b>	<b>48</b>
<b>3. Um olhar semiótica para a antropofagia musical brasileira</b>	<b>52</b>
<b>3.1. Sujeito Semiótico</b>	<b>54</b>
<b>3.2. A Semiótica da Canção de Luiz Tatit</b>	<b>55</b>
<b>3.2.1. O Sujeito semiótico para a Semiótica da canção</b>	<b>58</b>
<b>4. “Escute esta canção ou” faça uma análise</b>	<b>60</b>
<b>4.1. A incorporação do grito-tribal em “Bat Macumba”</b>	<b>62</b>
<b>4.2. O minimalismo mostra as caras em “O Relógio”</b>	<b>68</b>
<b>4.3. A moda futuresca, “Dois mil e um”</b>	<b>71</b>
<b>4.4. A “Mágica” antropofágica d’Os Mutantes</b>	<b>76</b>
<b>4.5. “Não leve a mal, mas”... “Ando Meio Desligado”</b>	<b>81</b>
<b>4.6. “Imagine”, a “Balada do Louco”</b>	<b>89</b>
<b>5. Um estudo da arquitetônica d’Os Mutantes</b>	<b>97</b>
<b>Considerações Finais</b>	<b>99</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>101</b>
<b>Descrição das Atividades Executadas</b>	<b>106</b>

## **Busca do estilo de ser Mutante: “Pra onde vou? Venha também”**

Como proposto no projeto da pesquisa, é necessário o estudo das canções (letra e música) e uma imersão no contexto da trajetória d’Os Mutantes para alcançar seu estilo composicional, que é calcado em duas presenças marcantes desde o início da banda: uma vinda do exterior – a banda *The Beatles*; e a outra, nacional – o movimento Tropicalista, encabeçado por Caetano e Gil.

O contexto no qual a banda é desenvolvida irá interagir com as suas letras e músicas, porém, Os Mutantes chegam ao movimento Tropicalista como elemento revolucionário da música popular brasileira, pois os jovens trazem para a música popular as guitarras elétricas com distorção típica dos cabeludos de Liverpool, em sua fase pós-Revolver, tão procurada por Gil, para compor sua “Domingo no Parque”.



**Figura 1: Os Mutantes e Gilberto Gil cantando “Domingo no Parque” no Festival da Canção**

Apesar de serem bombardeados por influências de ambas as partes (Tropicália e Beatles), a banda tem características únicas, que são mostradas durante toda a sua carreira. Com o amadurecimento tanto de suas ideias como de seus músicos, que

começam a carreira muito jovens, são melhor vistos ao final de um ciclo. O estilo inicial sofre modificações durante o percurso e é isso o que será analisado aqui: como construíram suas canções e a partir de que perspectivas. Para isso, foram eleitas cinco canções que representam Os Mutantes, em suas várias fases, do começo até a saída de Rita Lee, em 1971. Essas canções foram escolhidas para demonstrar as mudanças da banda ao longo de sua carreira.

Quando se usa a palavra “influência” pode se pensar no sentido pejorativo que ela tem, como uma obra propulsora e outra influenciada e, dessa forma, inferiorizar a obra da banda. Contudo, não é essa a postura aqui adotada. Afinal, o que é “novo”? O que é “original”? Parte-se, nesta pesquisa, do ponto de vista bakhtiniano de diálogo e é dessa perspectiva que se fala aqui em influência. A criação da obra d’Os Mutantes é incontestável. De acordo com Bakhtin, se, por um lado, por mais inovadora que seja uma obra, ela vem de algum lugar, senão de outro autor, de experiência vivida etc.; por outro, até mesmo a paráfrase se constitui como um discurso outro, tanto quanto o enunciado jamais é o mesmo (como um rio nunca é o mesmo rio), uma vez que a enunciação é única e o discurso, processual e irrepitível.

A obra d’Os Mutantes é extremamente dialógica e isso é uma de suas riquezas, uma vez que, ao ouvi-la, é possível perceber um pouco do contexto vivido na época da Ditadura Militar e o começo do *rock* nacional que deriva de uma corrente única que influenciou uma geração inteira, com a banda *The Beatles*.

No primeiro álbum, lançado em 1968, é possível verificar as duas presenças aqui mencionadas, com certa predominância da banda de Liverpool, pois, em “Bat Macumba”, canção eleita como representante da Tropicália desse álbum, há uma forte guitarra que permeia toda a canção e que modifica o seu sentido. A canção é composta por Gilberto Gil e Caetano Veloso, os grandes criadores do Movimento Tropicalista e ela é toda adaptada pela banda. É uma canção que contém bastantes contrastes, pois, o arranjo, tanto da guitarra quanto do baixo, dá um estilo moderno à canção, enquanto que a letra remete aos terreiros de Candomblé.

A segunda canção se associa à banda *The Beatles* e se chama “O Relógio”. É uma das canções que foram gravadas no disco primogênito e é composta, inteiramente, pela banda. Um dos elementos mais visíveis nela é a quebra de andamento, que começa de maneira lenta e hipnótica, acompanhada por apenas um dedilhar de guitarra e o efeito de reverberação da voz, que dá a impressão de distanciamento. Depois de duas estrofes, os ouvintes são surpreendidos por um andamento mais imponente, com a

entrada da distorção da guitarra, da bateria, do baixo, de apitos e onomatopéias com função de percussão, durante a terceira estrofe. Ao passar por esse momento, a canção volta para o seu momento “delirante”. O mesmo efeito de mudança de andamento pode ser observado na canção “*Long long long*”, faixa do disco denominado *Álbum Branco* (1968), dos *Beatles*. Todavia, ouvem-se ainda efeitos de sons externos, cotidianos e não típicos do universo musical, como *tic-tac’s* de relógios e componentes instrumentais (invasivos) da canção, o que já denota um ensaio experimental do que virá a ser o estilo antropofágico d’Os Mutantes.

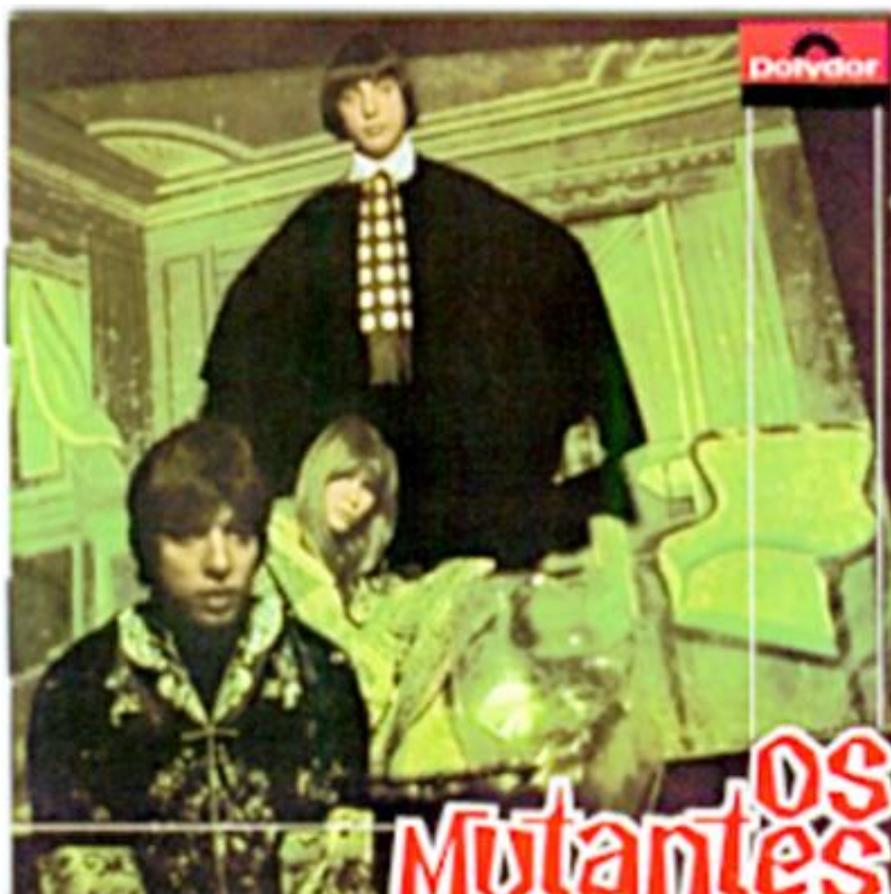
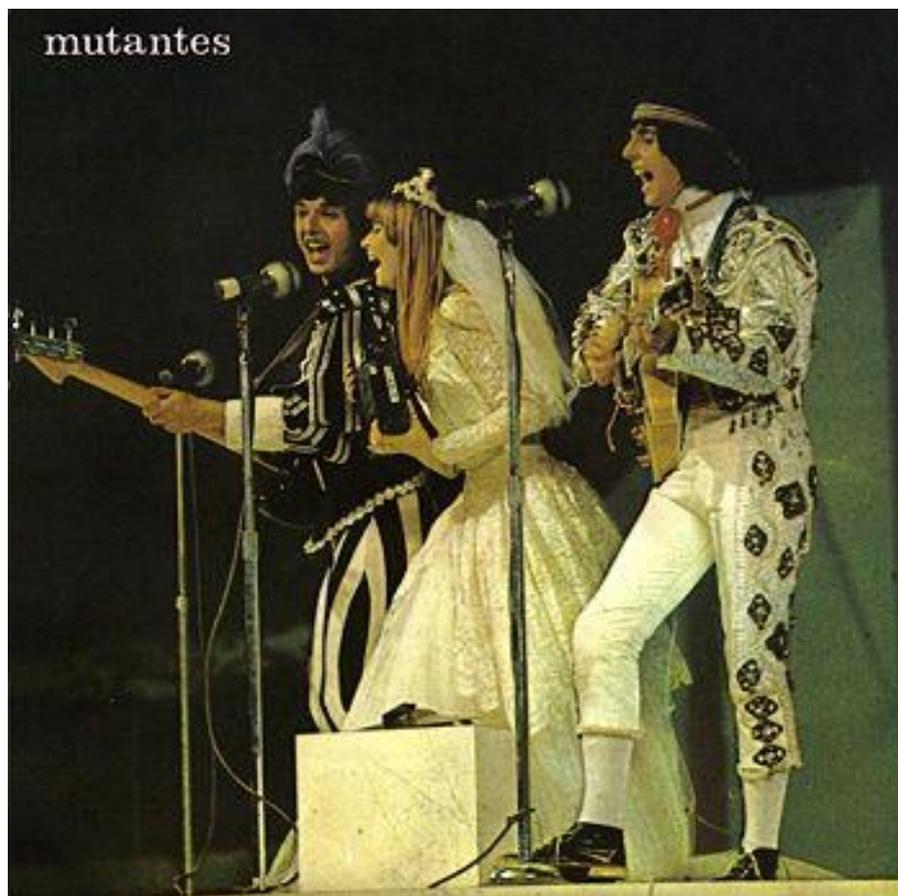


Figura 2: O primeiro LP da banda *Os Mutantes* (1968)

O segundo LP, *Mutante* (1969), continua com a predominância dessas presenças, entretanto, de maneira mais balanceada. Se, no primeiro LP, o elemento trazido do exterior se sobressai, nesse álbum eles são igualados, pois os integrantes têm maior contato com os artistas que participavam da Tropicália e realmente “vestem” a camisa desse movimento. Uma das grandes provas desse álbum é a canção “2001”, composta por Rita Lee e Tom Zé. O diferencial dessa canção é a entoação. Ela tem a

característica de uma “toada”, como esta se caracteriza, conforme explica Mário de Andrade em sua obra *Música, Doce Música* (1930), no artigo denominado “Música Nacional” (p.283). De acordo com o autor, a “toada rural” vem da vida caipira (tanto sua melodia, quanto a sua harmonia). Essas características são trazidas para “2001” por Rita e Tom, conforme a leitura aqui exposta a seu devido tempo.

Nesse álbum é que se pode ver o primeiro vestígio do procurado estilo da banda, com a canção “Mágica”. Composta inteiramente pela banda, essa canção mescla dois tipos de andamentos: um, semelhante a uma cantiga de roda com guitarras; o outro, mais imponente, semelhante ao *rock*. O psicodelismo e o experimentalismo são inseridos no contexto da canção, uma vez que é possível verificar risos, apitos e distorções de vocais como sons externos que dão uma conotação crítica à letra.



**Figura 3: Segundo LP da banda, *Mutante* (1969)**

A canção “Ando Meio Desligado”, também representa o estilo antropofágico d’Os Mutantes, pois, apesar de, aparentemente, tratar da temática amorosa, não tão explorada pela banda, versa sobre as sensações do uso de drogas – o desligamento da realidade. Essa canção é uma das mais conhecidas e, portanto, um dos pontos de

sucesso da banda. Além do experimentalismo das guitarras e do psicodelismo vindo, principalmente, de efeitos de distorção tanto do campo vocal como do harmônico, que transmite o estado psicodélico, o estilo da banda é caracterizado pela percepção de aspectos mentais originalmente desconhecidos e faz parte do espectro de experiências induzidas por substâncias alucinógenas (como o LSD ou a mescalina).



**Figura 4:** Terceiro LP da banda, *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado* (1970)

E a última canção analisada é a “Balada do Louco”, que traz à música nacional vários elementos inovadores, como a própria banda desponta desde seu início e que perdura durante o desenvolvimento até chegar ao seu ápice, com essa canção. O disco de 1972, *Mutantes e Seus Cometas no País dos Baurets*, é considerado a obra prima dos Mutantes por conter muitos elementos que revelam o estilo da banda, como por

exemplo a entonação do canto, o uso de instrumentos exóticos e a construção de letras antropofágicas (tudo isso como embrião do *rock* nacional).

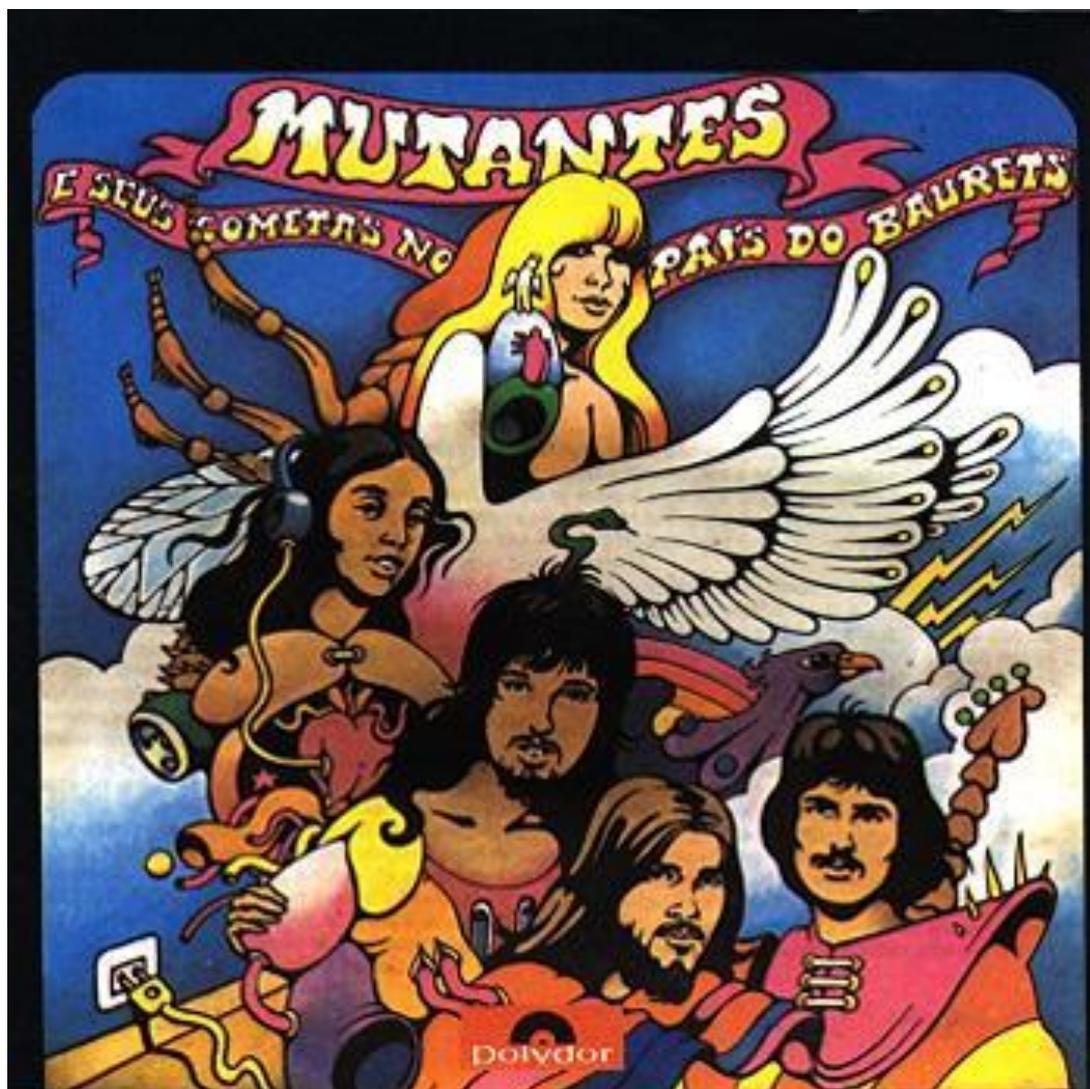


Figura 5: Quinto LP da banda, *Mutantes e seus Cometas no país dos Baurets*

Os conceitos que aparecem poucos amadurecidos em suas primeiras composições, nas últimas, são superados, uma vez que elas são consideradas uma de suas obras primas. As canções abordam temas polêmicos que permeiam as temáticas de *rock* brasileiro. O desempenho estilístico de *rock* performático nasce da mistura antropofágica dessas duas influências (*The Beatles* e Tropicália). A superação e o exercício experimental da compreensão da linguagem resultam na banda *Os Mutantes*.

Os únicos LP's não analisados e que os mesmos integrantes participam são o *Jardim Elétrico* e o *Tecnicolor*. O *Jardim Elétrico* por ser uma obra em que o psicodelismo é levado ao extremo e demonstra nessa obra que a banda passa por

momentos de revolta e acaba escapando um pouco da temática procurada nesse projeto. E o *Tecnicolor* por ser um álbum gravado no exterior e lançado após o término da banda pelo escritor Carlos Calado. O LP consiste de versões em inglês de diversos sucessos do começo da carreira da banda, com uma versão de “Baby” com um letra totalmente modificada e adaptada para a bossa-nova e a canção francesa “Le Premier Bonhuer du Jour” com um arranjo diferenciado, porém que a ainda marcam as críticas a partir dos efeitos sonoros da última versão.



**Figura 6: LP lançado após o termino em 2001 da banda gravado em 1970, chamado *Tecnicolor* (1970)**

Contudo, afinal, o que é considerado o tão citado estilo?

O conceito usado é concebido via filosofia da linguagem do denominado Círculo de Bakhtin, o qual analisa o modo como um sujeito desempenha determinada atividade, no caso, canções. Para Bakhtin, o estilo compõe a estética de um ser inacabado, pois surge na interação entre o *eu* e o *outro*, da relação entre sujeitos.

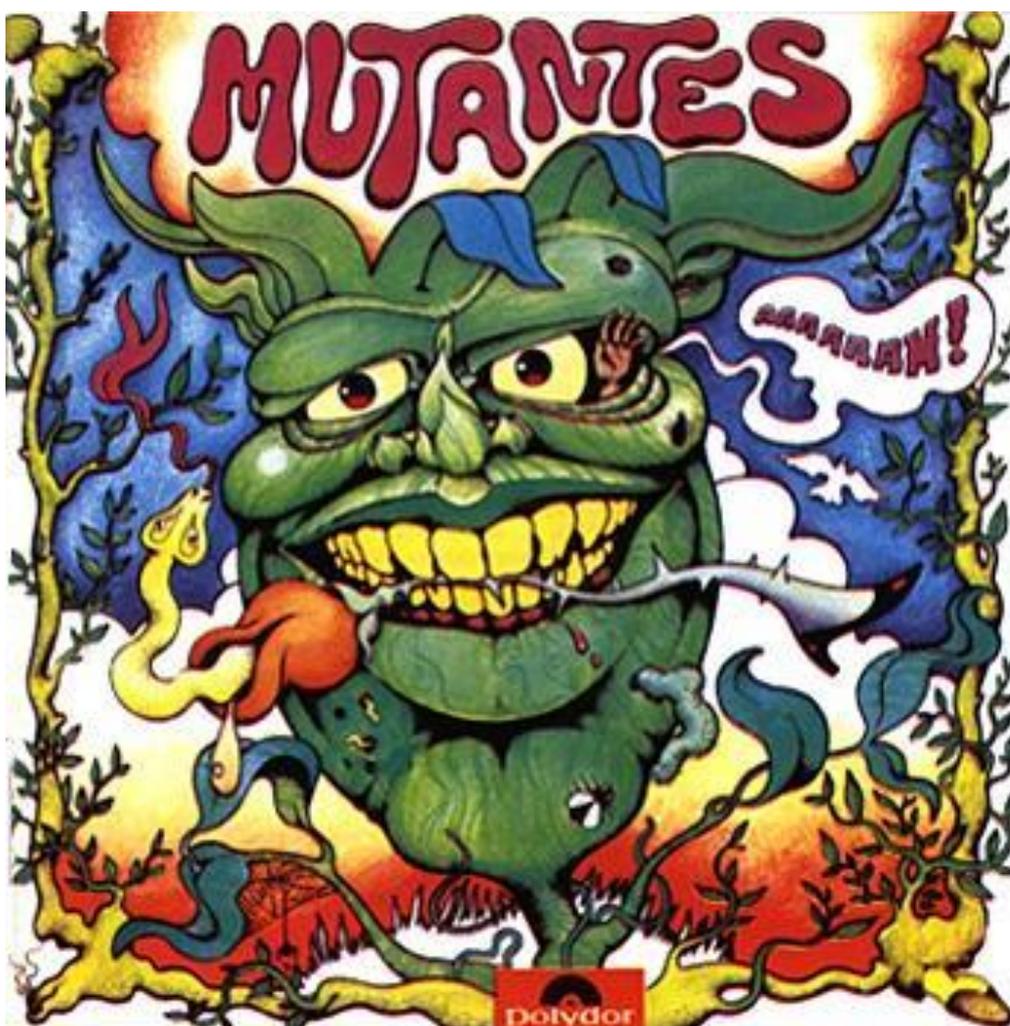


Figura 7: Quarto LP da banda, *Jardim Elétrico* (1971)

Como todo discurso é dialógico, como afirma a teoria bakhtiana, não seria possível adentrar e estudar o estilo da banda Os Mutantes sem considerar outros aspectos, uma vez que as teorias dialogam, seria um tanto fragmentado não se ater ao sujeito, o qual, embutido no discurso executa a ação, o autor-herói, o dialogismo, que entrará na formação do estilo, as influências que compõem o estilo d'Os Mutantes e o enunciado, o sentido literal da canção e a enunciação, o que não está escrito, mas que por meio do texto (verbal e não-verbal) se pode afirmar. Desse modo, constitui-se o gênero, de acordo com a teoria bakhtiniana com: forma, conteúdo e estilo.

Os atos relatados pela linguagem são de responsabilidade humana. Deve-se entender como atos de linguagem as atitudes dos sujeitos que podem dominar a linguagem e que tem relações que interfiram nessas ações (eu – outro), que pode ser de forma a aproximar ou distanciar os conceitos de ambos (reflexos e refração).

Os atos dessa banda, no caso, re-velem o estilo, ou o modo como eles produzem os seus discursos. Afinal, pensar na linguagem usada por determinado grupo de pessoas significa refletir sobre as ações humanas, para que se possa entendê-las como um ato ético-estético, que tem um sentido ao defender princípios que compartilha com o sujeito e seu outro, que se encontra refletido nele. Isso significa pensar no outro e em si ao mesmo tempo, em movimento. Como a linguagem é dialógica, ela se relaciona com os atos existentes (passados) e também com aqueles que podem ocorrer (no futuro) em resposta ao enunciado realizado (no presente).

Os Mutantes constituídos como responsáveis e éticos, ao pensarem acerca da responsividade dos seus atos (do "eu" com relação aos "outros" que o cercam e o constituem). Uma ação jamais é apartada de tudo e todos. Ao contrário. Ela é dialógica, pois se relaciona com tudo e todos. A vida é feita de escolhas. Escolher é um ato estilístico de linguagem porque representação de uma ação humana. Ato dialógico - responsivo, responsável, estético e ético ("sem alibi da existência", como diria Bakhtin, 1997, p. 23). Afinal: "o discurso se molda sempre à forma do enunciado que pertence a um sujeito falante e não pode existir fora dessa forma" (BAKHTIN, 1997, p. 293).

A "resposta imediata, materializada no ato real da resposta fônica subsequente, ou no ato do cumprimento de uma ordem", isso baseado no pensamento do Círculo de Bakhtin. Todavia, a forma como o sujeito expressa essa resposta, ao incorporar para si determinada entonação de um outro, via semântica discursiva, modifica totalmente o sentido de seu discurso. Com isso, leva-se a pensar no "campo das terminações inconscientes", o qual corresponde uma maneira própria de "discursivizar" o mundo, ou seja, uma canção cantada por Françoise Hady e a mesma canção interpretada pela banda Os Mutantes tem necessariamente sentidos diferentes, desde que, cada interprete tem um desempenho diferente, tanto no momento de cantar e tocar a canção.

De acordo com Bakhtin (1997, p. 290), deduz-se que, constituído por meio da compreensão que "é prenhe de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz", o sujeito discursivo, que funciona como autor de seus enunciados, estabelece-se em relação com outros discursos. Como uma enunciação que verbaliza vozes de classes sociais, como a já citada canção "2001" (1969), tem-se um sujeito que poderá ter uma determinada "compreensão responsiva (ativa)" própria, social ou emocional.

A construção desse sujeito ou pelo menos do que as pessoas pensam ser o sujeito, o *ethos* (Aristóteles, s.d., p. 34), como um "caráter moral". A partir de um *ethos*, o enunciadador pressuposto de um enunciado, tem o próprio estilo, que é

proporcional à moralidade da “compreensão responsiva ativa”. De acordo com Discini, “Por meio da atenção conferida ao modo de dizer e não àquilo que o orador afirma sobre si mesmo, o *outro*, como auditório, constrói a imagem responsiva correspondente ao *ethos* ou estilo do enunciador” (2010, p.129).

Desse modo, pode-se pensar na entonação expressiva impressa a um dado enunciado em particular (as canções d’Os Mutantes elencadas como *corpus* desta pesquisa), a qual será complementar à entonação da totalidade pressuposta (o estilo d’Os Mutantes como precursor do *rock* nacional, como voz de brasilidade – via antropofagia). Esta pode ser o gênero (canção, mais especificamente, *rock*), caso em que se tem o estilo individual observado (Os Mutantes) em cotejo com o estilo do gênero (canção, *rock* nacional, *rock* inglês – via *Beatles* – antropofagia – via Tropicália e suas influências concretistas e modernistas).

O enunciado concreto está radicado em determinada esfera de atividade humana. Dada a afirmação bakhtiniana de que “cada esfera de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, sendo isso que denominamos *gêneros do discurso*” (1997, p. 279), entende-se que a própria esfera de utilização da língua pode ser entendida como discurso. Determinada esfera de comunicação, considerada como fonte geradora e legitimadora de gêneros, supõe práticas sociais consolidadas e, com elas, o tipo de discurso correspondente. A temática, bem como a estrutura composicional e o estilo pertencente a eles subsidia a distinção entre um discurso (uma esfera) e outro (a). Especialmente a temática sofre restrições semânticas de acordo com a esfera de utilização da língua da qual o gênero emerge. Logo, a especificidade de cada esfera reporta aos ecos de enunciados produzidos segundo a temática, a composição e, conseqüentemente, o estilo dos gêneros que a constituem.

Bakhtin (1997, p. 317) realça a expressividade relacionada à polêmica deflagrada, reservando para esta um caráter circunstancial:

“Com muita freqüência, a expressividade do nosso enunciado é determinada – às vezes nem tanto – não só pelo teor do objeto do nosso enunciado, mas também pelos enunciados do outro sobre o mesmo tema aos quais respondemos com os quais polemizamos”.

O autor destaca que tal polêmica determina “a insistência sobre certos pontos, a reiteração, a escolha de expressões mais contundentes (ou, pelo contrário menos contundentes), o tom provocante (ou, pelo contrário, conciliatório), etc.” (Idem).

Bakhtin opta por especificar graus de contundência para que seja determinada a expressividade de determinado enunciado. Ainda, ao enfatizar que “a expressividade de um enunciado é sempre, em menor ou maior grau, uma *resposta*”, confirma a entonação como conceito análogo ao da expressividade (e esta, equivalente ao estilo).

Segundo o filósofo russo, nos gêneros literários (pode-se ampliar essa observação para gêneros artísticos, como é o caso da canção) “o estilo individual faz parte do empreendimento enunciativo enquanto tal e constitui uma das suas linhas diretrizes” (1997, p. 283). Resta descobrir, entretanto, o contrato previsto pela cena genérica, para que se pense a função discursiva dos fatos lingüísticos e se identifique o estilo d’Os Mutantes. “A definição de um estilo em geral e de um estilo individual em particular requer um estudo aprofundado da natureza do enunciado e da diversidade dos gêneros do discurso”, é o que sugere Bakhtin. Diferentes estilos (o dos *Beatles* e o da Tropicália) postos em confronto no interior do estilo d’Os Mutantes emergem como rupturas e conciliações de vozes da História e esta é a importância deste projeto.

Ao pensar sob esse ponto de vista é que as canções que se seguem foram eleitas como *corpus* de análise deste projeto como exemplares do estilo d’Os Mutantes. A tabela mostra a preocupação com a trajetória histórica da banda, uma vez que, em breve mapeamento e estudo prévio, percebeu-se que as influências dos *Beatles* e da Tropicália encontram-se marcadas enfaticamente nos primeiros discos e que, ao abandonarem, pouco a pouco, a postura de *cover’s* e ao começarem a se arriscar, Os Mutantes passaram a delinear seu estilo (antropofágico), ao longo de sua trajetória:

	I n f l u ê n c i a s		Estilo
	<i>The Beatles</i>	Tropicália	Mutantes
Discos	C a n ç õ e s		
<i>Os Mutantes</i> (1968)	“O Relógio”	“Bat Macumba”	
<i>Mutantes</i> (1969)		“Dois Mil e Um (2001)”	“Mágica”
<i>A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado</i> (1970)			“Ando Meio Desligado”
<i>Jardim Elétrico</i> (1971)			
<i>Mutantes e seus Cometas no País Baurests</i> (1972)			“Balado do Louco”

Os objetivos da pesquisa se dividem em geral e específicos. O geral é analisar, no *corpus* desta pesquisa, alguns elementos discursivos e musicais que marquem a constituição do gênero (composição, forma e estilo) da banda Os Mutantes. E os específicos são: examinar os elementos canceiros (letra e música) advindos da influência da banda *The Beatles* presentes na obra d'Os Mutantes; verificar quais os elementos canceiros Tropicalistas foram incorporados por Os Mutantes em suas canções; refletir sobre a constituição do estilo d'Os Mutantes como antropofágico.

Para alcançar esses objetivos foi necessário seguir o plano de trabalho e o cronograma de um ano. As reuniões entre orientadora e orientando são semanais, bem como a continuação da participação no GED, coordenado pela professora. O projeto foi apresentado em eventos, com publicações de capítulos de livro.

O método utilizado foi dividir a trajetória desta pesquisa em quatro (4) passos: primeiramente, debruçou-se sobre a trajetória histórico-musical da banda, o que está descrito neste relatório em seu primeiro item, em que se pensou no *corpus* em seu contexto; depois, as canções escolhidas como *corpus* da pesquisa foram analisadas; num terceiro momento, procurou-se as marcas dialógicas dos *Beatles* e da Tropicália presentes nas canções elencadas nesta pesquisa; e, por fim, por meio da concepção de gênero, pretendeu-se chegar à arquitetura da obra d'Os Mutantes.

Durante a renovação, procura-se expor os elementos arquitetônicos antropofágico d'Os Mutantes sob à luz da Semiótica da Canção, desenvolvida por Luiz Tatit, a partir dos estudos greimasianos e, sem deixar de lado, a semiologia bakhtiniana. Essas reflexões auxiliarão o aprofundamento das análises e do estilo como um todo. Tem-se em vista, quando se pensa em Tropicália que há uma grande modificação nas letras das canções e, diferentemente da Bossa-nova, não tem grandes alterações a níveis melódicos, contudo, os arranjos são muito mais elaborados. Será esse o elemento posto em foco, pois em conjunto com a letra farão do Tropicalismo um dos maiores movimentos da cultura popular brasileira.

Para chegar aos resultados, tomou-se uma perspectiva qualitativa do *corpus*, por meio de análise semiótica das canções que vão expor as presenças de *The Beatles* e da Tropicália como parte do estilo da banda, visto, na pesquisa, como antropofágico.

A princípio, parte-se da ideia de que o estilo da banda seja antropofágico devido à grande influência da Tropicália em sua obra, denominada, no início, de neo-antropofagismo. Caetano Veloso trazia essa bagagem dos modernistas do início do século XX (em especial, de Oswald e Mário de Andrade) e pelos concretistas dos anos

50/60. Só que dessa vez o foco de arte a ser modificado ou, melhor dizendo, “mastigado” era as letras e músicas da MPB que, na época, passaram por uma grande modificação e causaram grande choque aos espectadores.

A palavra antropofagia significa “homem que come gente”. Entretanto, sua designação foi incorporada à arte, nos anos 20, de maneira metafórica. O conceito foi transportado pelos modernistas brasileiros de primeira fase para outro campo semântico, o cultural. A partir do quadro *Abapuru ou O Antropófago*, de Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e seu grupo começaram a pensar no brasileiro como um sujeito “selvagem”, um índio aculturado que necessitava ser despido e “desaculturado” para poder assumir sua identidade brasileira, composta por todas as influências das culturas dos povos que por aqui passaram.

Aos poucos, a arquitetura da banda fica mais clara, com o humor debochado e a ironia ácida de suas canções vistas como a selvageria antropofágica que dá voz à rebeldia que era a ação estilística diante do silêncio opressor que tentava anular as vozes contrárias da época. E o ato de não ficar calado para essas circunstâncias é que faz com que o “grito” d’Os Mutantes traduza seu estilo de fazer canções brasileiras.

## **1. Tudo tem que ter um começo: “Once upon a time when the hot sun feded behind the mountains”**

A banda é formada pelos dois irmãos Batistas (Arnaldo e Sérgio) e pela vocalista e considerada a mulher dos mil instrumentos, Rita Lee. Antes de chegar a essa formação cada integrante tinha participações fora com outras bandas e também verificar os integrantes que passaram pela carreira da banda Os Mutantes.

Nesse capítulo se abordará o contexto musical de cada integrante até se encontrarem e formarem a banda, foco desta pesquisa. E sua trajetória juntos até o último álbum gravado pela banda com essa formação. Utilizar-se-á bibliografias de Calado, Tinhorão e Bahiana para construir uma trajetória um tanto quanto fiel, além de entrevistas de ambos os artistas para que seja possível a imersão no contexto que a banda viveu e que levou a produzir tais obras.

A construção de cada elemento da banda é de grande importância para essa pesquisa, pois é por meio das influências que ela teve ao decorrer de suas vidas que pôde fazer diálogos entre ritmos, harmonias e letras, que constitui o seu estilo.

### **1.1. Os irmãos Batistas**

Arnaldo e Sergio vêm de uma família típica paulistana de classe média baixa. Todos os integrantes da família tinham envolvimento com música de vários gêneros. A mais precoce seria a mãe dos meninos, Dona Clarisse, formada no num renomado conservatório de São Paulo, o qual Mário de Andrade ministrava aulas de História da Música com apenas 13 anos de idade. O pai também era muito apaixonado por música gostava de cantar em sarais e era participante do coral de São Paulo, um tenor com uma tessitura vocal extensa (CALADO, 1997 p.27).

A mãe ministrava aulas de piano em sua casa e desde pequenos os irmão eram acostumados a frequentar camarotes de óperas e concerto em São Paulo. Conheceram todos os tipos de músicos, pela influência de sua mãe e do bom cargo ocupado pelo seu pai de secretário do governador do Estado. Os meninos tinham um eximia educação musical ministrada pela mãe e com o passar do tempo os meninos procuraram na música que lhes agradavam mais. Eles eram muito influenciados pelos modismos da

época e Arnaldo e o irmão mais velho, Cláudio, tem as suas primeiras participações em uma banda de *twist instrumental*, estilo musical que levou muitos garotos da época formarem bandas independentes na época, antes da explosão que foi a banda The Beatles (CALADO, 1997 p.31).

Serginho como mais novo era proibido, pelos irmãos, de participar de bandas, mas em pouco tempo mostrou a sua dedicação e passou a tirar canções que os irmãos tocavam, muitas vezes, em melhor qualidade que os colegas que eram bem mais velhos que ele. De um à dois anos de prática de violão e guitarra Serginho já ministrava aulas para alguns colegas, uma vez que, sua mãe cortará a sua mesada pelo jovem querer largar a escola e desafiou o jovem durante um ano ele conseguisse manter os próprios gastos sem a ajuda dos pais Serginho não precisaria voltar para a escola. As aulas de Serginho se baseavam em largar o aluno no quarto ouvindo um LP *Ventures*, o deixar tirar de ouvido o que conseguia, quando chegava quase ao final da aula ele voltava e via que o aluno não tinha conseguido aprender nada e ele dizia: “é assim” e dedilhava a canção e dispensava o aluno, segundo Calado (CALADO, 1997 p.39).

## **1.2. A eterna Ovelha Negra**

Filha de uma família atípica, os pais (Charles e Romilda) tiveram que comprar briga com suas famílias para ficarem juntos, uma vez que, sua mãe era filha de italianos da primeira leva da imigração no Brasil e o pai descendente de índios sulistas-americanos. A sorte de seu pai ganhar uma bolada na loteria e se mudar com sua esposa para São Paulo, ajudou muito a vida do casal. Aos trinta anos Charles se forma dentista, pois prezava sua autonomia, pois na época da 2ª Guerra Mundial perdeu seu emprego de engenheiro na Light e depois de formado como dentista não teve mais dificuldades em sustentar sua família (CALADO, 1997 p.44).

Romilda mantinha o rádio ligado durante quase todo o dia, quando não ela mesma cantava canções italianas, que aprendera por seu parentesco tão próximo. Em Rio Claro, onde morava antes de conhecer Charles, tinha até uma parceira de cantoria, chamada Dalva de Oliveira, a qual se tornou uma das grandes cantoras da música popular brasileira (CALADO, 1997 p.44).

Rita era a caçula de três irmãs e teve contatos musicais por meio dos gostos das suas irmãs que tinham uma idade bem mais avançada que a própria e de seus pais, por sua vez o pai adorava música caipira (CALADO, 1997 p.45), os conhecimentos que

serão de grande valia para Rita na construção da canção “2001”. O pai era bem rigoroso com as meninas e sua mãe mais delicada. O nome da caçula veio de uma homenagem à mãe de Romilda, que se chamava Clorinda, mas que tinha um apelido de Rita. E Lee que já tinha colocado em suas outras filhas é um tributo ao general Lee, que teve vital importância para vinda de sua família para o Brasil. A severidade do pai de não deixar suas filhas ficar brincando na rua até muito tarde contribuiu para a criatividade das meninas, que se divertiam com pouco material e muito imaginação. Desde criança Rita não era “menininha”, sempre optava por uma volta de carrinho de rolimã ao invés de brincar de casinha, por isso teve bastantes fraturas de pé, dedos, joelhos e mão (CALADO, 1997 p.46).

Desde muito cedo a caçula dos Jones tinha aulas de piano com uma renomada pianista Magdalena Tagliaferro, paciente de seu pai, que acabou barganhando as aulas das filhas em troca de tratamento dental. As aulas duraram dois anos, pois comprovou para sua mãe que num tinha jeito para pianista. Quando completou quinze anos a jovem, diferente da maioria das moças de sua idade não pediu para seu pai uma festa de debutante, mas uma bateria. O pai pensou ser uma vontade passageira como o piano e não negou a filha essa regalia. Rita treinava bateria de depois do almoço até a chegada do pai do trabalho às 18h, na sala da casa (CALADO, 1997 p.47 à 50).

Rita e Suely, amigas da escola montaram sua primeira banda juntas. Elas e mais duas amigas tiveram sua primeira participação em um concurso, não ganharam, pois as meninas não tinham nenhuma aptidão para música e não estavam interessadas em melhorar. Nas primeiras investidas dos pais as duas saíram, mas não desistiram. Suely cantava muito bem e tocava violão também e Rita insistente em sua bateria (CALADO, 1997 p.53). Isso tudo antes da febre da beatlemania atingir não só Brasil, mas o mundo todo. Rita era vidrada em Paul, o que devolveu a dona Romilda à tranquilidade de suas tardes, visto que a paixão era tanta que Rita trocou a bateria por um baixo, como o de Paul e até o tocava como se fosse canhota para imitar o ídolo. E foi esse interesse que aproximou pela primeira vez Arnaldo e Rita, que logo estavam trocando aulas de baixo, instrumento escolhido por Arnaldo, por aulas de canto ministradas por Rita, o que não muito tempo depois se tornou um namoro, que começou aos 16 anos (CALADO, 1997 p.54 à 55).

### **1.3. O começo de tudo**

Rapidamente, os irmãos Batistas ganharam a confiança do sargento, pai de Rita. E na primeira reunião em família, dona Romilda encantou César com belas canções italianas. Assim, Rita tinha passe livre para sair com os irmãos. A primeira banda que continha todos os integrantes da banda Os Mutantes se chamava Six Sided Rockers. Serginho tinha apenas treze anos, já tocava muito bem e Rita era a sua predileta para pregar peças e ganhar apelidos, mas os outros integrantes da banda faziam ele se comportar, melhor (CALADO, 1997 p.57).

Depois de várias mudanças a banda mudou o nome para O'seis, que também terminou e ficou apenas com os três: Rita, Arnaldo e Serginho e eles começaram a ensaiar no Venâncio Aires apenas um ano antes de serem convidados se tornarem tropicalistas. Nesse meio tempo, os jovens passaram a participar do programa de Ronnie Von e tocavam vários cover's. E nessa época que surgiu de um livro de ficção científica o nome Os Mutantes, seria Os Bruxos, mas de acordo com Calado, o produtor do programa de Ronnie, Alberto Helena achou muito mais popular e convidativo para a televisão (CALADO, 1997 p.85).

Esse foi o primeiro passo para que a banda tivesse reconhecimento nacional, pois, mesmos como cover's, foi possível que Duprat sugerisse o nome da banda a Gilberto Gil, pois procurava algo inovador para a MPB (CALADO, 1997 p.94).

#### **1.4. Invasão tropicalista**

O interesse na participação d'Os Mutantes na canção "Domingo no Parque" de Gilberto Gil veio depois do autor e compositor ouviu o LP recém-lançado da banda britânica de Liverpool *Sgt. Pepper's Lovely Hearts Club Band* (), sugeridos pelo maestro Rogério Duprat. Apesar dos meninos serem inexperientes e não saberem ler partituras, nem mesmo cifras e perturbarem os músicos com os seus erros, foi possível perceber em poucas semanas de ensaio que eles eram persistentes e mais importante que tinham talento (CALADO, 1997 p.95).

Não tardou o contive para gravar sua primeira faixa, dessa vez não como acompanhantes, mas como a banda Os Mutantes interpretando a canção de Caetano e Gil no LP *Tropicália ou Panis et Circenses*, canção homônima ao LP, um dos destaques do álbum, que contém participação de todos os artistas que estavam envolvidos nesse novo movimento que revolucionou a música popular brasileira e deu

ao Brasil de presentes sua primeira banda de rock, a qual influenciaria a grande maioria das bandas que iriam surgir nos anos (CALADO, 1997 p.115).

O primeiro LP solo é homônimo ao nome da banda e foi lançado em 1968. Apesar de não ter muitas canções de composição da banda é o primeiro passo em busca de seu estilo, ainda que à sombra da Tropicália e dos Beatles. O álbum é a reunião de várias brincadeiras musicais. A maioria delas fabricada por Cláudio Batista, o mais velho dos irmãos, considerado o quarto mutante, desde que, ajudou a concretizar as loucuras que passavam pelas cabeças dos meninos (CALADO, 1997 p.117).

No ano seguinte, o laço com a tropicália fica mais intenso, pois a banda tem contato com outros elementos desse movimento e até se arrisca a entoar uma “moda de viola” composta por Rita e Tom Zé, na canção “2001”. Rita como a conhecedora de MPB da banda foi de grande valia, para a adaptação das canções, sem perder a sua peculiaridade de serem uma banda de rock. A primeira canção considerada por esse projeto, que representa o estilo d’Os Mutantes pela a veia antropofágica prescrita é a canção “Mágica” apresentada no festival TV Excelsior e ficou em terceiro lugar, dando muito destaque a banda no contexto nacional (CALADO, 1997 p.125).

Em relação ao tropicalismo proposto pela banda tem uma queda em sua presença depois do segundo álbum, considerado o ápice do movimento, com a vitória de “Divino Maravilhoso” interpretado por Gal Costa, que tem o seu fim oficial com a prisão de Gil e Caetano. Aos poucos, os músicos se desvinculam desse movimento, contudo até hoje é possível ver os resistentes, como Ney Matogrosso, Lulu Santos e Adriana Calcanhoto. No caso d’Os Mutantes, o tropicalismo está presente em sua obra de maneira secundária, o que dá espaço ao estilo singular do conjunto, o antropofágico.

## **1.5. Andando com as próprias pernas**

Por causa de uma viagem para a França, o grupo teve que apressar a construção do segundo álbum, que continha mais composições da própria banda. Nele, a participação de Tom Zé nas composições “2001” (1969) e “Qualquer bobagem” (1969) demonstram a personalidade da banda nesse LP (CALADO, 1997 p.151).

A viagem para a Europa deu um tom especial a canção “Ando Meio Desligado” (1969), uma das canções que gravaram no terceiro álbum e foi um de seus maiores sucessos. Uma passada para Londres até tentaram alguns encontros com algum dos Beatles, mas não foi possível. Os jovens passeavam em Londres com as vestes mais

bizaras possíveis e pareciam que eram invisíveis, até serem encontrados pelo poeta Torquato Neto, que deparou com Serginho de chapéu de cangaceiro e foi conhecer os tão peculiares jovens brasileiros (CALADO, 1997 p.166).

Com a divulgação da cultura brasileira por toda a Europa, foram alvo de muitas críticas sobre o fato do gênero que escolheram seguir, contudo, os roqueiros não baixaram a cabeça. Depois da viagem para a Europa, Rita e Arnaldo foram para os Estados Unidos e viajaram com um carro alugado pelo país (CALADO, 1997 p.170).

Ao voltarem da viagem a banda encontra um Brasil totalmente diferente, com a Ditadura instalada no país, qualquer ato poderia significar problemas, como Gil e Caetano ficaram presos no Rio de Janeiro durante dois meses e estavam depois da turnê internacional d'Os Mutantes em cárcere domiciliar na Bahia. Com uma grande repercussão do primeiro LP, a banda já era considerada sucesso, com mais de 15 mil LP's vendidos, um grande feito para uma banda de rock na época (CALADO, 1997 p.174). Também se aventuraram em comerciais de TV e em uma peça de teatro chamada *Planeta dos Mutantes* (CALADO, 1997 p.192).

A banda resolve participar de um festival, mas só poderia inscrever canções inéditas e como a canção “Ando Meio Desligado” fica fora do espetáculo puderam usá-la no festival que lhes rendeu segundo lugar nas preliminares e foram classificadas apenas 18 canções. Era de grande preocupação dos integrantes o aceite de uma canção deles. Cogitou-se até a ideia da banda estar muito brega. “Ando Meio Desligado” é uma das canções mais românticas do repertório da banda isso é inegável, apesar do arranjo *rock'n roll*, mesmo assim a canção não perde seu romantismo.

O episódio da final foi em hilário, pois, Rita vestiu o vestido de noiva e ainda uma barriga de grávida, que chocou grande parte da população, inclusive sua mãe, que rezava pela filha no momento da apresentação, ficou apavorada. Depois de muita poluição visual é claro que não foram tão bem classificados como na primeira fase e ficaram no geral em 10º lugar (CALADO, 1997 p.196 à 199).

Com o lançamento do terceiro álbum, começaram a turnê de shows pelo país. As fotos feitas para o LP foram baseadas no nome do próprio, “Divina Comédia ou Ando Meio Desligado”, com imagens ousadas de Rita e irmãos Batistas na cama juntos, aparentemente, sem roupas e uma soldado nazista, cuja fantasia trouxeram da França, além de outras travessuras envolvendo *A divina comédia* e um buraco no jardim da casa dos irmãos Batistas (CALADO, 1997 p.202 à 203).

## 1.6. A decadência amorosa

Os conflitos entre Arnaldo e Rita começam a ser constantes devido à tentativa de Arnaldo de se tornar produtor musical do terceiro disco. Contudo, Rita não deixava por menos. Quando os dois começavam a discutir, Serginho ficava de fora, pois sabia que eles tinham argumentos elaborados para um contra atacar o outro. E isso consequentemente desgasta a relação amorosa que existe entre os dois jovens que, conjunto com as drogas e os ciúmes de Arnaldo, começa a desgastar a relação entre Os Mutantes. No começo do namoro os dois eram muito próximos, mas a convivência de uma banda não é fácil e quando se trata de jovens com os hormônios à flor da pele a situação piora devido o impulso de falar o que num deve e magoar o amigo, no caso, e namorado (CALADO, 1997 p. 209 à 213).

Antes do lançamento do terceiro álbum a primeira separação do casal acontece com direito a cada um ir para um lado do mundo para esquecer o outro. Rita até tentou conhecer um americano bonitão e viajaram juntos pela Inglaterra, quase que Arnaldo perde a loirinha de vez. Apesar de tudo, um tempo longe um do outro foi o suficiente para reascender o fogo da paixão do casal (CALADO, 1997 p.214 à 216).

Quando Arnaldo chega de sua louca viagem para os EUA de motocicleta, Rita já tinha aceitado a oferta de gravar um LP solo, já até estava compondo canções para o mesmo. Com medo de perder a namorada e a vocalista Arnaldo aceita ser produtor musical do LP solo de Rita, mas, sempre que possível deixava a moça mais insegura com comentários, que inferiorizavam o talento musical da moça. O maestro Duprat também aceitou o convite, apesar de ser contra, pois previa o final trágico de uma banda tão original. O único que se negou a participar foi Serginho, até mesmo de tocar em shows, quando a galera pedia a música de trabalho de Rita, chamada “José”, o jovem se negava a tocar (CALADO, 1997 p.217 à 222).

Em uma viagem de última hora para uma turnê a França, Os Mutantes depois de um tempo sem Rita voltam à ativa. Sem as canções mais rock'n roll da banda, composta para o próximo álbum, os garotos aceitam o desafio de tocar “música brasileira” para os franceses e foram bem aceitos pela crítica, que esperava o show de Elis Regina, que ficou doente de última hora. Depois do sucesso dos show's, a banda, tirando o guitarrista Serginho que não quis participar da experiência, resolve embarcar na viagem do ácido, com um amigo brasileiro fugitivo da polícia por porte de droga

denominado Peticov. De acordo com Calado (1997 p. 243), para Rita, a primeira “viagem” foi mais marcante do que sexo.

A segunda temporada na França rendeu à banda o álbum *Tecnicolor*, que foi esquecido e foi lançado pós o término em 72, com 10 faixas exclusivas da época mais descontraída da banda, mas que não deixa de lado o humor ácido e fica fora de pesquisa por ser regravações de alguns sucessos em inglês, tem elementos novos das versões originais, mas não do cunho que influencie o estilo como um todo procurado em todos os álbuns e faixas escolhidos nesse projeto (CALADO, 1997 p.245).

O uso das drogas é muito marcante no LP *Jardim Elétrico* quarto disco da banda, que ao analisar o estilo da banda, é deixado de lado, pelo elemento antropofágico não estar em destaque, visto que, o grande foque das canções são as alucinações e efeitos psicodélicos do uso de entorpecente. É de bom tom, deixar claro que nesse LP o estilo não se modifica. E é nele que ele toma a uma forma única, que extravasarão todos os padrões, se torna uma ponte para a último álbum, o considerado a obra prima da banda, cujo o elemento antropofágico volta a ser o foco de seu estilo, baixando ou se acostumando com a poeira das drogas (CALADO, 1997 p.250).

Após brigas, traições e separações o casal mutante resolve legalizar a relação, numa espécie de tentativa e voltarem aos bons tempos. Contudo, não resolve depois de gravarem o quinto e último LP gravado com o grupo completo, denominado *Os Mutantes E Seus Cometas No País Do Bauretz* que foi lançado em 1972, o retorno do eixo antropofágico acontece nesse álbum e é considerado o melhor algum da banda, contendo muitas brincadeiras sonoras e inovações típicas experimentalistas. A canção que se destacou foi “Balada de Louco”, que contém riff com uma cítara, instrumento de origem indiana, utilizados pela primeira vez no Brasil pela banda, dedilhado por Serginho e um sintetizador que ficou a cargo de Rita que o incorporou em seu carreira solo (CALADO, 1997 p.264). Quando Rita se desentendeu com Arnaldo e se separaram em seguida a garota chega no ensaio da banda e recebe a notícia que estava desvinculada d’Os Mutantes. Uma grande perda para ambas as partes. Rita só assinou o divorcio definitivo no cartório depois que estava grávida de Roberto de Carvalho, com quem seguiu sua carreira de cantora.

Resumidamente, essa é a trajetória da banda foco desse projeto. Foi um período muito conturbado com muitos acontecimentos e polêmicas, por serem, jovens demais, loucos demais e geniais demais. O estilo antropofágico persegue a banda desde seu início com a introdução da tropicália em suas canções, que antes eram bricolagens de

outras bandas internacionais. A partir da entrada nesse movimento, as composições que antes eram baseadas em alguma outra canção passam a ser considerado segundo plano, para relatarem os acontecimentos vividos e sentidos pela banda ao longo de sua duração. E os elementos de outras bandas passam a compor o modo de fazer música, da mesma forma, única que também compõe a vida dos jovens mutantes.

## **2. “Yo te miro. Tú me miras”: Os conceitos dialógicos do Círculo de Bakhtin, Medvedev e Voloshinov**

Antes de adentrar no campo das análises, faz-se necessário explicitar as concepções que nortearam esta pesquisa. Por uma questão didática, os conceitos com os quais mais proximamente as canções dialogam foram explicitados separadamente, ainda que eles dialoguem e não sejam estanques, como aqui colocados.

### **2.1. Texto com contexto: elementos sobre o Signo Ideológico bakhitiniano**

A teoria dos signos surge com Saussure em seu ensaio póstumo, que diz que o signo é constituído de significante e significado, e deixa de lado o conteúdo extralinguístico, que todos os signos de uma língua natural têm, devido o seu sentido sócio-histórico-cultural para os habitantes que o utilizam.

Saussure transforma a língua num sistema de valores, pois invoca em seus estudos as “relações que cada unidade do sistema e as regras que determinam a evolução global desse sistema”, com isso se tem a evolução das suas unidades. Muitas leituras apontam que Saussure deixa de lado o referente, por uma medida metodológica e epistemológica, entretanto, neste ato, ele transforma a linguística num objeto com autonomia para ser denominada ciência. Saussure configura o signo para neutralizar o referente, pois, a ligação entre ele e seu signo é arbitrária, ou seja, mostra que não tem explicação satisfatória no sistema de valor, tomando um ponto de vista do signo como o de valor e torna o referente inapreensível (Fontanille, p.38, 2012).

Junto com os pensamentos de Saussure surge a semiótica que irá se ocupar, segundo Fontanille (p.29, 2012), da tipologia dos signos e dos sistemas de signos. Fontanille faz uma leitura sobre o signo através de uma semiótica do discurso, na qual procura mesclar estrutura, sem deixar de lado os sentidos produzidos pelo enunciado concreto. A semiótica do discurso já demonstra alguns elementos existentes na Análise do Discurso, porém, leva em conta elementos mais estruturais.

Voloshinov, em *Marxismo e Filosofia da linguagem* (1929), fará uma crítica aos pensamentos de Saussure e desenvolverá uma teoria a partir do marxismo que tem as suas bases no conceito de ideologia, uma vez que, como os conceitos desenvolvidos por Marx, como: o conhecimento científico, a religião, a moral, trazem em sua essência

o reflexo e a refração de uma cultura. Então, Voloshinov diz: “(...) tudo o que é ideológico é um signo. *Sem signos não existe ideologia.*” (1929, p. 29). Neste momento o autor injeta o pensamento do círculo, modificando o conceito de ideologia de Marx, sem perder o diálogo tão caro para a filosofia do círculo. Os pensamentos do Círculo partem de Marx e criam uma Filosofia da Linguagem.

A partir disso é possível pensar a ideologia inculcada no signo, considerado de forma plena, tal qual o Círculo de Bakhtin o compreendeu, como signo ideológico.

Durante muito tempo o conceito de ideologia foi concebido. Primeiramente como “falsa consciência”, como já era considerada por Marx, de acordo com Miotello (2005 p.168) – um “ocultamento da realidade social”. Porém, o Círculo, dentre outros pensadores, não concorda com tal concepção e, mais tarde, resolve construir outro conceito, tendo como ponto de partida o cotidiano, do qual provêm as referências para o trabalho intelectual. O impasse é mantido: de um lado a ideologia oficial e do outro a do cotidiano. O único intelectual do Círculo que discute esse tema é Voloshinov no texto citado por Miotello, “Que é a linguagem”, na seguinte passagem:

“Por ideologia entendemos todo o conjunto dos reflexos e das interpretações da realidade social e natural que tem lugar no cérebro do homem e se expressa por meio de palavras [...] ou outras formas signíficas.”  
(Voloshinov, 1998 p. 107)

Compreende-se que não é possível abortar a ideologia do cotidiano, bem como todos os outros conceitos, que derivam da vida do dia-a-dia, visto que, a língua é um organismo vivo e que está em modificação constante. E esta modificação é presa diretamente ao signo, descrito por Saussure.

Como a arte também deriva da vida e como as canções d’Os Mutantes são manifestações artísticas se pode pensar que não seria possível analisá-las se mantiver a relação com a ideologia oficial, pois, encontrar-se-ão termos incompatíveis com a vida formal, que só são entendidos por sujeitos inseridos no sócio-histórico dessa língua.

Um exemplo possível é a canção “Quem Tem Medo de Brincar de Amar”:

“Ah, deixa pra lá meu amor  
Vem comigo e esquece  
Esse drama o que for  
Sem sentido” (Os Mutantes, 1970)

Nesse trecho, a entonação da cantora, Rita Lee, tem um sotaque norte-americano, que dá um aspecto cômico à canção e invoca o movimento de contracultura vivido,

modestamente, no Brasil. Como um signo ideológico embutido durante na entonação da canção, ou seja, não somente as palavras ou os signos verbais, mas, os não-verbais também, semioticamente, é possível reconhecer a mudança no discurso prescrito.

Essa canção participa do mesmo LP do que a canção “Ando Meio Desligado”, chamado “Divina Comédia ou Ando Meio Desligado” (1970). E, deve-se ver a semelhança na temática, com a apologia do amor sem compromisso, calcados na filosofia do *carpem diem* de se aproveitar o momento durante todo o LP. Elementos que não estão explicitados, mas que são, ideologicamente, como a entonação dos cantores, que constroem o valor semântico na canção, com um todo.

Como diz Miotello:

“O conjunto de signos de um determinado grupo social forma o que Bakhtin chama de universo de signos. E todo signo, além dessa dupla materialidade, no sentido físico-material e no sentido sócio-histórico, ainda recebe um “ponto de vista”, pois representa realidade a partir de um lugar valorativo, revelando-a como verdadeira ou falsa boa ou má, positiva ou negativa, o que faz o signo coincidir com o domínio do ideológico. Logo, todo o signo é ideológico.” (Miotello, 2005 p.170)

Todo o signo é ideológico, sendo eles de natureza verbal ou não-verbal, como no caso do exemplo citado da banda, Os Mutantes, pois, nenhum discurso é neutro e sempre é constituído de ideias que permeiam determinado grupo social, com acentos ideológicos, que modificam o sentido do período. A partir dessa mudança, analisa-se a maneira que certo grupo costuma pensar, por exemplo, Os Mutantes, que com o seu discurso cômico demonstram o sentido ideológico que toma como discordância com o contexto vivido nesse momento pelos jovens.

Em suma, a bagagem teórica deixada sobre a ideologia bakhtiniana aqui utilizada se encontra concentrada nos livros *Marxismo e filosofia da linguagem* e *Problemas da poética de Dostoiévski* e esparramada pelas demais obras, visto que, uma teoria complementa a outra e, dessa forma, sempre é possível invocá-la em outro contexto. Assim, estabelecer o dito e não dito dos discursos, poder lê-lo em conjunto com todos os mecanismos neles expostos, como no caso da d’Os Mutantes, a letra, a música, os ruídos, que não são considerados música, a entonação do interprete e, por fim, o andamento da canção só é possível se se considerar a construção do todo discursivo. Todos esses elementos influenciam a compreensão das canções e para se ter entendimento amplo é necessário compreender o valor ideológico que consiste cada

um desses elementos em conjunto com o contexto sócio-histórico no qual o sujeito vive e, claro, o significado e o sentido da semiose de tal signo.

## 2.2. O discurso dialógico d'Os Mutantes

Primeiramente, analisar-se-á que o termo discurso para a teoria bakhtiniana é considerada todo o tipo de texto, seja ele apenas um ideia ou a melodia de uma canção, dos romances até os contos, poesias etc. Com isso, Bakhtin proporciona a “teoria dialógica do discurso”, que é diferente da Análise do Discurso Francesa, todavia não se tem como negar a contribuição por ele dada.

A teoria da Análise do Discurso Dialógico (ADD) não tem uma definição formada, contudo, pelo nome dado se pode considerar que ela é baseada no pensamento da relação entre o “eu” e o “outro”, da comunicação entre os sujeitos, entre textos e uma palavra da teoria que abrange todos os cargos necessários para esse significado é a palavra, discurso, uma vez que, sempre que existe um “outro”, mesmo se seja refletido dentro do próprio sujeito “eu”, haverá um discurso.

É de grande dificuldade explicar esse conceito, visto que, o que se está produzindo nesse momento é considerado um tipo de discurso escrito. E Bakhtin (2010) desenvolve uma teoria, para se tratar dos vários tipos de discursos que ultrapassam os níveis linguísticos. Deve-se usar a teoria sugerida por Bakhtin denominada de *Metalinguística*. Da mesma forma, confirma Brait (2006, p.10) segundo filósofo Bakhtin (1981, p. 181), que a Linguística também estuda o discurso, só que por outro viés, esse um tanto quanto mais racional.

Entretanto, com o prefixo “meta”, que é entendido por Bakhtin como: extra, além da Linguística, sem deixar de ser Linguística. A Linguística ficará a parte racional do discurso como a fonologia, morfologia, sintaxe e semântica, tratada por diversas correntes como o estruturalismo, gerativismo, funcionalismo e o formalismo. E a Metalinguística leva em consideração um referente extralinguístico mais abrangente, do que aquele sugerido pelos formalistas russos, o qual é considerado pela Linguística, pois de acordo com Brait tem sua metodologia calcada em seus pensamentos.

Bakhtin pode ser considerado como um semiólogo, não de maneira tão detalhada, mas pela sua teoria abranger sons, chiados e o que mais for uma ação passível de resposta, inteligível ou não, qualquer tipo de discurso, sendo ele verbal ou não.

Ao contar com seu olhar dialético e dialógico, que vem da visão de um “outro” e para esse outro existir é necessário à existência do “eu”. A inclusão desse “eu” na obra do filósofo russo passa a ser encontrada em sua obra, *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1992), da qual surge a teoria do signo ideológico, a partir disso, qualquer tipo de discurso é considerado e construído por signo(s) ideológico(s) (Brait, 2006 p.22).

Deve-se tomar muito cuidado na aplicação dessa teoria, pois não se deve “prender” o seu *corpus* a uma teoria. Como, Bakhtin fez em sua obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, que cria o conceito de polifonia para como uma característica da obra desse específico autor, o estilo de escrita polifônico, como se mostra nesse projeto que Os Mutantes tem o seu estilo antropofágico, pelo contexto e análises prévias das obras. Seria um tanto quanto incoerente averiguar o carnavalesco antropofágico em algum disco de bossa-nova do cantor João Gilberto, por exemplo, pois não condiz com o tipo de música com que ele toca não se deve forçar uma teoria a um *corpus*, porém, é o seu *corpus* que pedirá bagagens teóricas suficientes para analisá-lo. Não é difícil de encontrar o contrário, infelizmente, uma vez que, colocam as teorias na mesma “caixinha”: o dialogismo, polifonia e diálogo, são tratados como sinônimos, assim, banaliza-se a teoria bakhtiniana. Mesmo que, exista algum resquício de polifonia em algumas obras, como um discurso misto, mas não de maneira tão predominante como existe em Dostoiévski.

Ao se trabalhar com o gênero canção é necessário se analisar letra e música, para que isso seja possível, sem fugir da teoria deixada por Bakhtin e o Círculo, é de bom tom considerar a música a qual embala e modifica a letra, como um signo ideológico, visto que, elas compõem o que se pode chamar de discurso, dessa forma, transmitem de forma completa a mensagem, que está disposta tanto na letra quanto na música, desde que, se pensar no desempenho do vocalista, sua interpretação pode modificar o sentido da letra é assim, como cada instrumento, da guitarra ao apito que é utilizado como efeito de sonoplastia, cada elemento terá um valor, mesmo que seja estético na canção e a tornará única a cada nova apresentação.

### **2.3. Via de mão dupla: A dialogia bakhtiniana**

Para estudar esse conceito se utilizará o texto de Renata Marchezan no livro organizado por Bait Brait denominado *Outros conceitos-chave* (2006), o nome do artigo apresentado é homônimo ao tema discutido. Renata aborda os principais

elementos deixados pela vasta teoria do Círculo, primeiramente, como isso era vista por Bakhtin e Voloshinov e o Círculo como um todo.

É um conceito fonte de toda a teoria bakhtiniana, a partir dele é possível responder e tomar a ação como *reponsiva*, dando início a uma interação verbal ou não. No caso da canção que é composta por mais de um tipo de texto, na letra que só tem o seu sentido completo se em conjunto com a música que inclui a entonação do cantor e a harmonia do arranjo. Essa ação tem um motivo, pois é esperado uma resposta, no caso d'Os Mutantes, o mais comum é chocar a sociedade tanto com as roupas, imagens de seus discos como com os arranjos e letras.

As variantes serão colocadas pelos *cronótipos* de cada situação, pelo fato de considerar a língua como um organismo vivo, que se modifica em determinados lugares e momento histórico, como propulsado pelos formalistas e por Suassure, mas é deixado de lado pelo pai da linguística estrutural. O *cronótipo* de uma obra de arte é de vital importância, pois é ele que faz com que ela tenha um sentido completo e que seja imortalizada através do tempo, pois pode se ouvir canções e se identificar atualmente com a sua temática e estética. O que é muito importante para formação de outros estilos que arquitetarão outro gênero.

É possível encontrar diálogos entre gêneros (intergenérico), durante a exposição sobre o assunto de gênero, Bakhtin demonstra a importância da inter-relação entre os conceitos. Na definição entre gênero primário e secundário é possível encontrar em ambos os casos a interferência da vida cotidiana. No caso do gênero primário mais intenso, daquele que é de fato espontâneo e no secundário, aqueles que passam pela formulação e são passados pela escrita, como os romances, tem um olhar mais afastado da “real” realidade. Como no caso das canções d'Os Mutantes que em vários momentos aludem à vida da época, no momento de crítica social, por exemplo.

Marchezan demonstra algumas importâncias dos diálogos tanto na vida como na arte e dessa forma deixa mais claro as declarações até aqui feitas sobre esse assunto:

“Segundo o estudo, há entre os participantes do diálogo, tanto na vida quanto na arte, uma parte que não é explicada, uma parte presumida, que compreende valores comuns para os membros de uma dada sociedade. Este é o mote da reflexão. O diálogo na vida cotidiana não verbaliza o que é presumido pelo evento que o integra: por exemplo, o horizonte comum dos falantes, sua gestualidade, sua entoação. Também não reafirma os valores sociais consentidos: “Um julgamento de valor social que tenha força pertence à própria vida e desta posição organiza a própria forma de um enunciado e sua entoação; mas de modo algum tem necessidade de encontrar uma expressão apropriada no conteúdo do discurso”. A

significação do diálogo depende diretamente da situação, que, assim, pode-se dizer, também o constitui. Essa íntima dependência expõe claramente a natureza social do diálogo cotidiano, e se mostra exemplar para o entendimento da linguagem como um todo, aí incluída a linguagem artística. É por esse caminho, ou seja, a partir da reflexão sobre o diálogo primário, especificando-lhe as raízes embrenhadas na sociedade, que o estudo caracteriza a obra de arte e responde à proposição da autonomia da obra de arte. A consideração da arte sem seus laços sociais, fora da vida, é o fundamento de duas abordagens da arte, ambas identificadas e criticadas pelo estudo: a que reduz a obra a um objeto, convertendo-a em um artefato e, até, em um fetiche; e a que define a obra como expressão de uma individualidade do autor do contemplador.” (2006 p.120)

Marchezan, nesse momento, demonstra quão importante são os diálogos em uma obra de arte, que se retirado do contexto sócio-histórico perde toda a sua definição e passa a ser somente um corpo sem vida. Fica clara a importância da teoria para o estudo do estilo da banda brasileira, que faz de suas canções a sua vida e vice-versa.

E para o estilo antropofágico que traz os temas de suas canções tanto da vida cotidiana, quanto de outras obras que derivam de outros estilos de vida e transforma a maneira de se fazer canção no Brasil, que antes era dominado pelo solar da bossa-nova.

Como diálogos mais marcantes no *corpus* desse projeto se encontram o movimento Tropicalista e a banda The Beatles, pois são esses dois alicerces que servem de base para a formação tanto composicional das canções, quanto dos elementos a mais não envolvido nesse projeto, mas que são de suma importância para a composição do estilo da banda. A partir dessas duas presenças a banda lhe traz para sua vida e colocam em contraste, a realidade em que vivem e os pensamentos absorvidos desses dois monstruosos ícones da música.

Em suma, os diálogos feitos tanto pela banda de pegar uma obra de arte que está em contato com a sua vida social e “mutantia-la” e assim tornar uma obra responsiva, trazendo elementos diferentes e criando uma obra única. Contudo, se ouvida com atenção se pode observar outras intervenções artísticas durante sua obra, o que torna a banda única e um ótimo foco para análises, tendo em vista o contexto em que viveram foi palco de muitos acontecimento que revolucionaram a história em vários aspectos, artísticos, políticos e educacionais.

## **2.4. A forma, relativamente, instável dos gêneros dos discursos**

Os estudos do gênero começam com Platão, que propõe a classificação dos gêneros literários em: epopéia, tragédia, para obras formais; comédia e sátira, para

obras informais. Os gêneros eram subdivididos em dramático (tragédia e comédia), narrativo (ditirambo, noma e a poesia lírica) e misto (epopéia). Esse estudo foi a grande base para que Aristóteles construísse sua *Poética*, que tem como foco a tragédia e até hoje é uma referência para o estudo dos gêneros literários.

A literatura consagrou os estudos de Aristóteles, contudo quando surge o teatro anti-aristotélico, com Brecht, novas medidas foram tomadas, a partir que o teatro brechtiano era comunicativo, e pediam métodos de análises mais amplos para o discurso apresentado. A partir disso, Mikhail Bakhtin constrói sua teoria de gêneros não baseado em classificações, mas no dialogismo existente no discurso, que passou a ser sinônimo de linguagem verbal e não verbal comunicação.

E é dessa forma que os estudos discursivos passam das teorias clássicas para a heteroglossia, ou seja, vários sentidos para o mesmo discurso, não restrição do signo. É isso que se vê nas obras d'Os Mutantes, signos que simbolizam muito mais que um simples significado de dicionário, porém um elemento conotativo que vem da convivência em conjunto de certo povo e em um determinado período histórico.

O gênero não tem uma forma fixa, contudo, pode ser considerado maior ou menor, assim como Platão dividia os diferentes tipos de gêneros em dramático, narrativo e misto, Bakhtin tomará a perspectiva de gêneros primários e secundários, o primário é considerado a comunicação do dia-a-dia e o secundário é tudo que deriva da vida cotidiana, passando para meios culturais elaborados, como a escrita. Como o *corpus* analisará canções que consistem em letra e música se trata de um gênero secundário, que tem a junção de dois gêneros.

Contudo, a proposta deste projeto se ate a arquitetura do gênero e é nesse ponto que esse capítulo se aprofundará nos próximos tópicos, pois o estilo antropofágico é o foco desse trabalho. A arquitetura vai construir o objeto que se estuda, o que une a matéria, a forma e conteúdo. Resumidamente, o gênero é construído por um conteúdo, assunto do qual se fala; forma, que remete ao modo como se transmite o conteúdo; e o estilo, foco desse projeto, que faz a junção entre forma e conteúdo e dá a forma para um determinado gênero, mas não é possível compreender a teoria de gênero sem entender antes as bases de sua concepção.

Calcado na pesquisa de Adail Sobral sobre gêneros serão pontuados alguns elementos relevantes sobre o dialogismo nos estudos genéricos bakhtinianos. O gênero recorta certos tipos de discursos enunciativos, que contém semelhanças em sua composição, contudo os gêneros estão se modificando constantemente. Como se pode

observar no caso do gênero canção popular brasileira, que especificamente tem uma mudança drástica com a criação do Movimento Tropicalista no Brasil.

Dentro de um gênero acontecem várias interações entre as diversas formas de se fazer canção no mundo, os diversos tipos de conteúdos usados para se compor uma canção que, com a Tropicália no Brasil se torna mais amplo do que era o da bossa-nova e o estilo de cada artista conjunto com o histórico, fabricam uma espécie de subgêneros de canções, que são manifestações simbólicas de certo grupo, num determinado tempo e espaço e que se comunica por uma língua. Esses elementos são o que constroem ou que arquitetam o gênero, no qual o texto sendo ele verbal ou não verbal é o plano material: o conteúdo, o mundo humano e a forma como se produz é o próprio gênero.

Segundo Sobral, não se vê o mundo para escolher um gênero, mas o vê com os olhos do gênero, da forma que o gênero pede. O *rock progressivo* d'Os Mutantes não seria considerado de total importância se falasse de temas que não condiziam com a necessidade de expressar os desacordos vividos época, por isso a presença da Tropicália é tão importante na formação da banda e de seu estilo antropofágico, que perdurará como uma herança para as futuras bandas de *rock*.

Os jovens mutantes abordavam temas jovens de maneira diferenciada, uma vez que construíam uma nova vertente do *rock*, a qual chocava a população, visto que existia a jovens guarda, que também continha 'roqueiros' que todos amavam e com o passar do tempo começaram a compor canções mais românticas, após a juventude. Mas, como disse Rita Lee em seu show "Cor de Rosa-choque" que: "Rock 'n roll não é coisas para "maricas", só para gays e lésbicas", os que tem coragem de assumir o movimento, que demonstra a juventude, que é um coisa tão horripilante, cruel e desmedida de maneira ampla. Sobral explica alguns aspectos do conceito de gênero:

"O gênero como ideologia criadora de forma é assim aquilo que está no princípio. De sua arquitetônica, que advém de uma dada esfera de atividade, e não pode ser pensada sem ela, decorrem os demais processos que criam discursos, incluindo a própria escolha lexical. O gênero não é uma forma fixa, mas algo sujeito a alterações as mais diversas, havendo, naturalmente, graus maiores e menores de "liberdade" do sujeito, entendido como mediador entre o socialmente possível e o efetivamente realizado e cujo papel varia conjunturalmente, isto é, nos termos de suas circunstâncias específicas. A forma para o círculo de Bakhtin é o resultado da ação arquitetônica autoral, intrinsecamente vinculada com o conteúdo e com o material, de que lança mão, não se restringindo portanto ao aspecto material, que faria dela mero artefato." (Sobral, 2010 p. 133)

Por fim, nos gêneros discursivos podem ocorrer elementos textuais em determinado gênero, e isso não ser considerado regular, nem pertencer a outra classificação genérica, como as poesias musicadas, que tem a formação de um texto diferente e pertence ao gênero canção, por consistirem de letra e música, contudo a letra por si só tem valor discursivo, mesmo assim não se considera outro gênero por ter combinações diferentes e nem todas as poesias podem ser musicadas com sucesso, pois é uma mistura de interlocutores.

Com isso, pode-se ter uma ideia, mesmo que superficial, da concepção de gênero ao ver de Bakhtin e uma aplicação no contexto estudado, pois, Os Mutantes como sujeito responsivo emite um enunciado e esse enunciado é classificado no gênero canção, o qual é formado por letra e música. Contudo, no contexto nacional são inovadores, uma vez que são propulsores do *rock progressivo nacional* modificando o modo de fazer canção popular brasileira e o estilo desse gênero construído por eles é seguido até os tempos atuais.

## **2.5. Eu e o outro: o Sujeito bakhtiniano**

O sujeito analisado é construído pela linguagem, ou seja, ele é o “eu” e o “outro” sujeito, ao mesmo tempo, uma vez que, é um ser social, que compõem um enunciado, a partir de outro refletido dentro dele próprio. E isso o compõe de maneira ativa. Em linguagem, além de o signo mostrar esse sujeito, o próprio demonstra algum tipo de linguagem, que por sua vez mostra o *cronotopo* em que tal habita.

Calcado nos pensamentos do Círculo de Bakhtin e dos contidos no artigo denominado “Sobre a questão do sujeito” de João Wanderley Geraldi, apresentar-se-á e demonstrar-se-á a teoria aplicada nas análises. Uma das primeiras preocupações de Geraldi é que não se pode tratar do assunto de maneira neutra, nem mesmo classificá-lo. Mesmo assim, no texto são abordadas seis características composicionais de sujeito, que facilitarão a compreender como ele (sujeito ativo) age em determinado enunciado e contexto, mas nunca de maneira cartesiana, pois sempre é possível aderir outros valores, perspectivas, no mesmo enunciado e com isso modificá-lo.

Para pesquisar o estilo d’Os Mutantes, estudar o sujeito é fundamental para que se tome a perspectiva adequada nas análises, visto que a filosofia de Bakhtin é centrada no dialogismo, que se encontra em todo e qualquer discurso. Para se entender de maneira completa como “os outros” (The Beatles, Tropicália etc.) compõem o estilo

composicional do “eu” (Os Mutantes) e, da mesma maneira, saber como a banda propulsora do *rock nacional* modifica os elementos absorvidos por meio da peculiaridade do estilo antropofágico. É necessário compreender como o sujeito (da concepção bakhtiniana) é formado, para se entender qual é a visão desse “eu” para “os outros”, que o constituem. Desde o primeiro texto escrito por Bakhtin, *Arte e Responsabilidade*, é preconizado que um ser tem uma unidade e deve incorporá-la, o que se chama de sujeito. A unicidade desse sujeito é envolta de responsabilidade. Segundo Geraldi (p. 282) a teorização moderna do sujeito pode ser verificada em três passos retirados de uma citação de Bakhtin (1993, p.53 e p.56):

1. correlação comigo dentro do evento único do Ser nos abrangendo;
2. contexto da vida unitário e único do qual participo;
3. minha decisão de assumir uma obrigação.

A primeira é explicada pelo autor por meio de uma metáfora de jogo, no qual o sujeito é supervisionado para ser um “sujeito centrado, racional e consciente” (GERALDI, 2010 p.282). Contudo, se ter a perspectiva que o “Ser que nos abrange” estiver centrada no “eu”, passa-se a ter o jogo chamado pelo autor de jogo do “eu mesmo”, que preconiza uma concepção de responsabilidade diferente, uma vez que, vem de si mesmo e pode não ser compatível com a primeira demonstrada, o que pode se chamar de “não-álibi no Ser”. Ao pensar no sujeito Os Mutantes, pode-se dividir a trajetória da banda em dois momentos como Geraldi divide a responsabilidade. No começo da banda, os integrantes eram taxados de “caxias” e “caretas” por serem sujeitos que tinham um “Ser que os abrangiam” fora do seu “eu”, que eram as famílias, presentes em vários momentos, bem liberam no caso dos irmãos Batistas e rígidos no caso de Rita Lee. Quando perdem esse vínculo de obrigação, que se pensa ser a família, devido a maior idade e condições financeiras instáveis, se afastam desse “Ser” e são guiados pelo próprio impulso, o “eu mesmo”. Por sua vez, esses elementos de inconsciência e irracionalidade são transmitidos para a arte que esse grupo produz, como o exagero de efeitos psicodélicos no LP *Jardim Elétrico* (1971).

Contudo, uma observação deve ser feita. Nenhum “eu mesmo” é totalmente acabado, desde que, as responsabilidades se modificam por causa do andamento da vida e contexto que o constitui, como observados nos itens, dois e três. Uma prova que nunca tem um fim é o rompimento da banda em 72, o qual estabelece um recomeço para ambos os integrantes, com novas responsabilidades e prioridades.

A consciência vem dos signos utilizados em um grupo social. Como um material ideológico, se privar a consciência da convivência social e ideológica, nada restará. O sujeito consciente nada mais é do que um sujeito socialmente ativo, visto que, de acordo com Geraldini: “A língua penetra na vida e vida penetra na língua e essa se faz o material da consciência de cada um.”. Deve-se pensar na consciência como pontos e estados momentâneos, que se modificam conforme a vivência em sociedade.

Um exemplo de consciência na obra e trajetória d’Os Mutantes são os momentos das críticas sociais em suas canções, que estão ligados diretamente com a sociedade, na qual vivem. E despertam na banda revolta com alguns elementos que os fazem trazê-los nas letras ou até mesmo no arranjo musical.

Como no último LP *Os Mutantes e os Cometas no País de Bauretz* (1972), com a canção denominada “A hora e a vez do cabelo nascer”, que tem claramente uma influência de um rock mais pesado como Rolling Stones, que seria facilmente vetada pela censura, devido à crítica no verso “O meu cabelo é verde e amarelo”, que durante a execução desse verso é possível ouvir um chiado semelhante a uma tossida para, exatamente, indicar a censura sofrida na época. Ao saber que a canção seria vetada pelos militares o efeito é colocado para disfarçar por um lado, desde que, é uma forma consciente de burlar o sistema ditatorial e adequar o discurso da banda ao momento social vivido, além deixar implícita a censura que sofriam na época.

Para se pensar em uma resposta é necessário retornar ao conceito de responsabilidade para Bakhtin, que é a composição entre o “eu” e o “outro”. A compreensão de algo feito dessa composição ocasiona uma resposta, mesmo que não seja expressa em palavras, o silêncio é uma resposta. E forma dessa maneira, um sujeito ativo, determinado e em construção. Segundo Bakhtin, em seu primeiro texto publicado, que se chama *Arte e Responsabilidade*:

“O artista e o homem estão unificados em um indivíduo de forma ingênua, o mais das vezes mecânica: temporariamente o homem sai da “agitação do dia-a-dia” para a criação como para outro mundo “de inspiração, sons doces de orações”. O que resulta daí? A arte é de uma presunção excessivamente atrevida, é patética demais, pois não lhe cabe responder pela vida que, é claro, não lhe anda no encaixe. “Sim, mas onde é que nós temos essa arte – diz a vida - , nós temos a prosa do dia-a-dia.” (Bakhtin, p.01 2003)

A banda Os Mutantes como sujeito respondente dá suas respostas por meio das canções que englobam letras e músicas de maneira semiológica, que transforma “a prosa do dia-a-dia” em tema para as canções. Isso envolve as canções que a banda

costuma ouvir, livros, filmes, fatos cotidianos e o momento histórico vivido. Responder a tudo isso é uma das coisas que faz a banda ser a propulsora do *rock nacional*, não apenas pelos instrumentos usados, mas pelas suas atitudes de não se conformar com o padrão e em conjunto com a Tropicália modifica o que se chamava de música popular brasileira.

Esteticamente, na concepção bakhtiniana, a relação do “eu” e o “outro” é essencial nos conceitos de excedente de visão, exotopia (distância) e de acabamento da personagem, para que se estabeleça a veracidade dos atos descritos por um autor. A visão do “outro” se torna fundamental para os ‘acabamentos estéticos’, uma vez que, necessitam do “outro”, de sua alteridade, termo usado por Geraldí, só o outro com a sua visão e vivência de mundo pode tornar o caso único, pois, como diz Bakhtin (1992, p.55): “Nossa individualidade não teria existência se o outro não a criasse.”

Para Bakhtin o sujeito está sempre a procura de complemento, que o “eu” por si só não é possível de alcançar, por isso ele procura dentro de si mesmo um “outro” refletido, como um espelho. Pode-se pensar no sujeito incompleto d’Os Mutantes, uma vez que, observa-se o grupo como compositor de canções e buscam referências para guiarem suas criações, no caso deste projeto, a Tropicália e a banda The Bealtes, ou o que banda se pensa ser esses dois elementos.

O sujeito datado é o entrelaçamento entre passado, presente e futuro, pois “tudo renasce para outra vida” (Boukharaeva 1997, p.66). Uma atitude humana é influenciada por uma que aconteceu no passado e ocasionará outra no futuro, o que deixará marcas do passado do que será o futuro.

Quando se pensa na banda Os Mutantes, a arte deles produzidas deriva de duas correntes principais, a banda The Beatles e o Movimento Tropicalista. A partir disso no Brasil a grupo foco dessa pesquisa propulsou o *rock nacional* que derivou as bandas de rock dos anos 80 como: Blitz, Ultraje a Rigor, Camisa de Vênus, Barão Vermelho, Titãs e Biquini Cavado, entre outros. Assim, pode se observar o ciclo descrito do sujeito datado, que toma o dialogismo como uma reação em cadeia.

Em suma, o sujeito é sempre inconcluso, pois sempre está em construção, por meio da alteridade, do tempo e do espaço, nunca de uma maneira cartesiana, mas sempre em conjunto. Contudo, como temos um *corpus* delimitado não se prenderá aos demais estilos da banda, Os Mutantes, depois da saída de Rita Lee, limitar-se-á ao sujeito desse projeto, mesmo quando se sabe que ele não é completo.

## 2.6. O estilo pela ótica bakhtiniana

Para se começar o estudo estilístico é necessário compreender como esse conceito funciona, para isso, um embasamento das teorias aristotélicas será feito, para que desta forma se possa desvendar os enigmas intrínsecos que remete ao homem e ao seu *ethos*, que tempos depois será retomada nas obras de Bakhtin e o Círculo. O reconhecimento do estilo deve partir do que é dito, assim, pode-se construir um sujeito discursivo que derivará das emoções e reação do discurso analisado. Se voltar para as expressões textuais, mecanismos de construção de sentido dão indicações do sujeito pressuposto, ou seja, ao mesmo tempo é único e duplo, como pressupõem Bakhtin. Com isso, se é levado a pensar que, *o estilo são dois homens* (DISCINI. 2003, p.7).

O ensinamento implícito da obra de Aristóteles é o *ar* refinado, que se deve ter nos textos escritos, pois remeterá ao modo de ser do “orador”, para dispor da confiança do leitor, passa-se por estrangeiro, sem dizer explicitamente (Idem. p. 11).

Este ar de estrangeiro é construído como uma receita para uma boa retórica, como um modo ideal de se dizer algo, como sansão positiva a admiração do outro. O conceito de estilo visa verificar aonde se encontra a ênfase da enunciação de um enunciado prescrito, pois, é uma instância linguística, sempre pressuposta do enunciado, uma enunciação. O estilo analisará a tonalidade do discurso na relação feita entre o que foi dito e que se gostaria de dizer (Idem. p. 12).

Na *Retórica* de Aristóteles se parte do princípio que tudo parte da imaginação, deixa-se claro que o ser não é verdadeiro, apesar de parecer, o que se pressupõe é uma simulação de uma enunciação em um determinado enunciado. Construindo assim, uma figura retórica que tem como uma base o *ornamento*, que é a suposta razão da existência do estilo. A partir disto, tomar-se-á a postura normativa de separação entre os estilos bons e os maus, o *ornamento* é o mesmo que se pensar em estilo sem as expressões, o efeito de estilo do que aqui já se chamou de “orador” (Idem. p. 13).

Norma Discini ressalta a importância de se retomar esses conceitos clássicos, uma vez que, ao se fazer o diálogo, tão caro para a teoria bakhtiniana, é possível contribuir, ou até mesmo aumentar a inteligibilidade do próprio conceito de estilo.

Passa-se a observar o estilo como modo de ser do sujeito no mundo, até se pensar em uma estilística discursiva, que se preocupará com os atos expostos na superficial do texto. O estilo é também o modo de dizer que remete à maneira de ser do próprio do ser. De acordo com Norma Discini, “Tudo tem estilo” (DISCINI. 2010, p. 129).

A partir da obra deixada por Bakhtin e seu Círculo, deve-se pensar “o estilo como a representação de um sujeito inacadado”, o qual é sempre dialógico e só termina uma ética e uma estética apenas quando se vive a insuficiência da relatividade a que singulariza e concretiza a imagem determinada.

No caso d’Os Mutantes, a saída de Rita Lee da banda ocasionará uma mudança na estrutura da banda, modificando o concreto espaço vivido, se opondo do que era feito, demonstrada, claramente, pela estrutura da banda, depois da separação, e pelas perspectivas tomadas após a saída de Rita Lee. Compreender-se-á para além da arte a estética se tomará como base a vida e a presença inevitável no sujeito do *eu* e do *outro*. E ao pensar como o homem como uno e duplo, ao mesmo tempo, tem sua maneira única de ser responsivo pelo ato de ter um estilo diferenciador. Ao analisar o estilo com a teoria bakhtiniana da linguagem ultrapassará a fronteira apenas do estilo e deparará com questões sobre a natureza da linguagem (2010, p. 130).

A peculiaridade das ciências humanas é a orientação do pensamento para assim interpretar o sentido e o significado do outro, que representará para o pesquisador apenas uma forma de texto, não se importando com o objeto que se estuda, deste modo, o ponto de partida só do ser o texto (Bakhtin. 1997 p. 330).

Por isso a possibilidade de estudar o gênero canção, composto por letra e música, com a teoria bakhtiniana, uma vez que, se é tomada a perspectiva que o verbal e o não-verbal são considerados como discurso, por serem signos, puramente, ideológicos, como exposto por Voloshinov em suas obras como: *Freudismo* (2001) e *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2001).

Conclui-se que texto é signo, desta maneira, pode-se pensar no estilo a partir do enunciado reproduzido por determinado sujeito. O foco deste projeto é uma banda composta por, principalmente, três integrantes, que produziram uma obra que é simbiose das características dos três, que no momento não será mencionado, entretanto, cada uma dele é de extrema importância para o produto final, que são as canções, que remeterá para a construção do estilo, que é o foco deste projeto. Contudo, a atividade responsiva do ouvinte de audição do discurso do começo ao fim, modificará os estudos estilísticos.

Observa-se nesse trabalho que o estilo da banda é caracterizado como antropofágico, pois, os jovens se apropriam dos elementos da cultura popular nacional e de culturas do exterior, que de certa forma os constituem. A antropofagia aqui trabalhada é a mesma que tem a presença marcada nos poetas concretistas dos anos 50

e 60, é a que traz elementos inovadores a música popular via Tropicalismo. Assim, fundamentam a identidade cultural do país, demonstrando existe muito mais no Brasil do que o samba e a bossa-nova.

É necessário abrir os olhos da população para esses movimentos culturais, a antropofagia que impera nesse momento é a chamada de “terceira denteção”, então, não é aquela mostrada no começo do movimento modernista, com o grupo de modernistas, nem depois do rompimento entre os irmãos Mário e Oswald de Andrade, mas o elemento antropofágico amadurecido nas obras de Oswald, chamado de terceira denteção. Esse momento que muito caro para os artistas tropicalistas, tanto pelo contato com a obra de Oswald, quanto pela presença concretista.

Ao analisar as canções é possível observar que o estilo antropofágico d’Os Mutantes passa por alterações, como a própria antropofagia. O estilo antropofágico aqui denominado é o que está presente nas canções: “Mágica” (1969), “Ando Meio Desligado” (1970) e “Balada do Louco” (1971), dentre outras que foram tiradas devido ser uma pesquisa de Iniciação Científica. Mas, a partir de “Mágica” é possível observar o estilo d’Os Mutantes desenvolvido, pois os elementos de guitarras vindo dos *Beatles* e elementos da cultura popular brasileira fazem a semiose com a banda, eles deglutem e internalizam esses elementos, não apenas neles, mas, na cultura popular brasileira. A banda, Os Mutantes, faz isso com o auxílio do riso ácido presente sempre em suas canções, é possível verificar em canções apenas interpretadas por eles, o germe dos elementos que mais tarde dará lugar para o estilo antropofágico.

## **2.7. A cultura carnavalesca antropofágica d’Os Mutantes**

A concepção de cultura se torna imprescindível para o estudo do estilo d’Os Mutantes, pois, de certa forma, a arte produzida pode ser condicionada pelos lugares, regras e dados referentes ao chão cultural ao qual pertence, como diz Certeau, “ela é uma proliferação de invenções em espaços circunscritos” (1995, p.19). Com isso, pode-se pensar que o meio social ditará as “regras” para a produção cultural de determinada época, no caso, d’Os Mutantes que passam pelos anos de ferro da Ditadura Militar, esse contexto estará presente tanto em suas letras quanto nos arranjos, que foram trazidos para modificar a música popular.

O conjunto desses dois elementos dá aos ouvintes uma noção de como era a vida naquele período social. Torna-se necessário a introdução de um olhar semiótico para

que essas ações culturais sejam analisadas de maneira ampla, mantendo as relações entre a história e a arte. Para se olhar o todo sem perder a relação que cada parte tem ao construí-la. Deve-se observar que as canções analisadas são reflexos sociais trazidos não apenas pela letra da canção, a qual carrega a mensagem verbal, leva-se em consideração ainda: o modo como ela é entoada, a construção melódica e a organização do arranjo que a permeia, elementos que também produzem o saber nela expresso. Segundo Certeau, “A interpretação desses signos, cuja espécie prolifera, remete inicialmente ao seu funcionamento social.” (Idem, p.193), ou seja, a interpretação de cada manifestação artística deve ser considerada o seu respectivo contexto social.

Ao se pensar na constituição do signo linguístico saussuriano, a parte que é deixada de lado nos seus estudos é denominada de referente extralinguístico ou visto por outros pensadores, como o conceito de ideologia. Contudo, torna-se indispensável nos estudos discursivos, pois, de acordo Certeau, “(...) A ideologia ressurgiu assim, subrepticiamente, no cultural uma ideologia de bricolagem, um saco ideológico, mas que anuncia, sem dúvida, uma outra coisa” (Idem, p.199).

A ideologia dará ao enunciado cultural uma vida, desde que, é constituído de várias partes que são unidas para levar a pensar no social. Nessa perspectiva, isso é feito por meio da bricolagem desses elementos. A palavra “bricolage” em francês significa reformar algo, adaptação de algo antigo para os tempos atuais. Isso ocorrerá com a cultura, uma vez que ela vai se reestruturando a partir de novos questionamentos. Um exemplo é a MPB: os tropicalistas fazem uma “bricolage” com a MPB, trazendo-a para a modernidade, sem desmerecer a bossa-nova, entretanto, mostrando a identidade cultural do país, com um viés antropofágico, que procura na cultura estrangeira elementos inovadores que possam enriquecer a cultura popular.

As questões culturais sempre são de carácter público, nunca individual, uma vez que, a ação está incluída numa dialética que se opõe e a associa à natureza (Idem, p. 194). A criação é, ao mesmo tempo, natural e artificial, no caso das canções, apesar da letra se assemelhar com a fala, deve-se observar a questão estética que é bastante trabalhada, bem como a questão composicional, harmônica e a interpretação.

Um elemento importante a se analisar é a existência de subdivisões no âmbito das culturas, como se pode ver nesse trecho:

“Deve-se distinguir subcultura e contracultura. O primeiro termo designa a cultura de um subgrupo, de uma minoria etc. O segundo remete ao julgamento que uma maioria das subculturas e cujas implicações sociais os

subgrupos ratificam, muitas vezes, quando a ele recorrem para caracterizar a si próprios.” (Idem, p.196)

Quando se pensa em subcultura, o prefixo “sub” não denota inferioridade, mas particularidade, pois, de um lado, pode se ter a cultura da classe média e, de outro, da classe baixa. E contracultura é o movimento que se tem para modificar uma subcultura já consolidada, por exemplo, a Tropicália teve início para modificar a subcultura, musica popular brasileira, que se tocava nos festivais, para acabar com o estereótipo de que MPB era só samba e bossa-nova.

Com a ajuda d’Os Mutantes, Gilberto Gil traz para o palco dos festivais guitarras e instrumentos elétricos que em conjunto com uma orquestra cantando em português, abre as portas para a primeira banda de rock progressivo que se destoava da Jovem Guarda, pelos temas tratados em suas letras, que são: temas sociais, de caráter mais reflexivo e menos emotivo, sem contar na elaboração do arranjo que trazia muitos elementos nunca usados no Brasil, exatamente, para mostrar a versatilidade cultural.

Não faz sentido usar o termo subcultura, senão, para particularizar os tipos de cultura, pois, não se deve ter hierarquia entre cultura, uma vez que, não podem ser mensuradas, é mais um sentido para demonstrar as relações.

Segundo Gomes, o conceito de cultura para os antropólogos é:

“Cultura é o modo próprio de ser do homem em coletividade, que se realiza em parte consciente, em parte inconscientemente, constituindo um sistema mais ou menos coerente de pensar, agir, fazer, relacionar-se, posicionar perante o Absoluto, e, enfim, reproduzir-se.” (GOMES, 2012 p. 36)

Essa concepção dá uma ideia de cultura como algo que o homem produz no meio em que vive, como uma banda rock, que escreve suas letras em relação o momento que vive, ou um poeta que expressa toda a sua magnitude em um poema. Considera-se como cultura as produções feitas em conjunto em determinado tempo e espaço.

O conceito de cultura tem concepções amplas e diversas aplicações, é de bom tom que seja verificado a importância dela para o desenvolvimento da humanidade e na constituição do sujeito. Para esse projeto é essencial, pois, estuda-se o modo como essa cultura é produzida, e com as informações socioculturais, pode-se ver como ela é constituída. E o mais importante, “procurar compreender o papel da linguagem na cultura” (MACHADO, 2003 p.26). Antes de se desenvolver uma semiótica da cultura, cultura e linguagem eram aludidas mutuamente nas ciências humanas, como: a

sociologia, antropologia e a linguística, levando a semiótica da cultura para outros caminhos, desses aplicados às ciências humanas.

Para isso, utilizar-se-á o livro da professora Irene Machado, que trabalha com uma vertente da Semiótica Russa que se foca no estudo da cultura, em seu livro, *Escola de Semiótica: a experiência de Tartur-Moscou para o estudo da cultura* (2003), como nesse projeto se utiliza a abordagens semiótica francesa em conjunto com a Filosofia da Linguagem do Círculo de Bakhtin, os estudos de Machado serão muito caros, pois, tanto Bakhtin quanto Lótman vão ao encontro de modelos dialógicos e semióticos, cada um com sua especificidade.

O conceito de cultura é foco de análise de uma das obras de Mikhail Bakhtin, sua tese de doutorado, *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987), considerados por muitos a obra prima de Bakhtin. Neste livro contém as reflexões do mestre do dialogismo sobre a cultura popular, com ênfase na obra de Rabelais, um grande escritor francês que pela sua complexidade, ainda hoje, não é tão contemplado como outros de sua época, como, Cervantes e Shakespeare.

A magnitude de Rabelais vem de descrever a cultura popular no período da Idade Média, pois, Rabelais tem a oportunidade relatar a luta de duas culturas: cultura oficial medieval e a cultura popular (BAKHTIN, 1987 p.385). E sua complexidade está em trazer a comicidade desse período em sua obra. Atualmente, sem uma boa adaptação a compreensão, de certas expressões, se esvai, pois, a cultura popular é algo mutável, bem como, a língua. Bakhtin em sua tese mostra o valor e importância desse escritor, para a construção de uma cultura popular, pois, não existia nenhum relato desse tipo de cultura, até o momento. Um dos elementos mais caros é o riso. A comicidade está presente em quase toda a obra de Rabelais.

Para Bakhtin a cultura é uma unidade aberta que está pronta para receber, interagir e conduzir uma ação em direção à outra. Ao se pensar na ideia de que é uma unidade aberta, logo, tem a sua duração, Machado usa o termo, “temporalidade”, ou seja, essa cultura em algum momento cairá por terra, visto que, como uma língua que sofre sócio interações que irão acontecer, a partir do olhar do outro. Bakhtin chama esse fenômeno de extraposição (MACHADO, 2003 p. 23).

Segundo Bakhtin, no livro *Estética da Criação Verbal* (1997), a extraposição é um instrumento muito útil para abordar o conceito de cultura, desde que, uma cultura alheia desponte mais complexidade ao olhar desta cultura, até aparecer outra ainda mais. O sentido que descobre essa intersecção no outro, será denominado sentido

alheio, que acontece entre elas e se constitui como um tipo de *diálogo*, que a reforçará e lhe dirigirá novas perguntas, ainda nunca colocadas, ao procurar respostas, processo chamado por Bakhtin de “encontro dialógico”, não se unem, porque, permanecem abertas, entretanto, ambas se enriquecem (Bakhtin, 1997, p.352).

Se observar a microestrutura do contexto Tropicalista, pode-se perceber o contato de duas culturas ou como se pode chamar, extraposição. A cultura estrangeira, marcada neste projeto pelos *Beatles* e a cultura nacional, marcada pela moda de viola em “Dois mil e um” (1969) ou pelo grito tribal de “Bat Macumba” (1966) ou até mesmo pela irreverência do movimento que indica a comicidade brasileira. Essa duas culturas se tocam e uma enriquece a outra, os enriquecimentos analisados são a adesão de elementos modernos a MPB, ao se fazer isso, aumenta o interesse da cultura brasileira no exterior, um exemplo disso, é o LP *Tecnicolor* (1970) lançado apenas na Inglaterra em uma viagem que Os Mutantes fizeram que só mais tarde chegou ao Brasil. E as duas culturas permanecem abertas para novas intervenções.

Como foi analisado, essas relações deixam marcas dialógicas em ambas as culturas e essas marcas são melhores expostas pela Semiótica da Cultura. O conceito de extraposição é utilizado por Lótman para explicar o conceito de identidade de uma certa cultura, numa postura sistêmica. Para isso, deve-se traduzir em linguagem o que acontece em determinado espaço cultural. A partir do contato que esse conceito que é essencial e o que funciona como um filtro é a fronteira que separa um sistema semiótico cultura de outro (MACHADO, 2003 p.159).

Como se sabe a semiótica da cultura é de caráter aplicativo, pois, cabe a ela sistematizar a partir das questões propostas em certo período sócio-histórico, voltar-se para as respostas e perceber a maneira como as culturas se vinculam, para que acompanhe em gênero, número e gral com a evolução de determinada época. O estudo da linguagem da cultura abarca vários elementos além dos interacionais, como diz Machado no seguinte trecho:

“(…) Se a linguagem ocorre em escalas que estão além do processo de interação social, isto é, que abarcam o *bio*, o cosmo, o semion, não há como fechar a cultura no socius. Entender a interação entre natureza e cultura é, de fato, o grande problema para abordagem semiótica da cultura de extração russa.” (Idem, 2003 p.25)

Uma cultura abarca não apenas um tipo de linguagem escrita, por exemplo. Nela está expressa toda a diversidade de um povo, que vai do artesanato ao mais

contemporâneo dos estudos científicos. Nesse sentido, a semiótica da cultura desenvolve um mecanismo que se chama: tradução da tradição que é fundamental para compreensão do diálogo entre culturas, chamado por Bakhtin de extraposição.

Em suma, livro de Machado é uma “alfabetização sistêmica” nas concepções da semiótica da cultura. Porém, é possível perceber a importância desse sistema de caráter aplicativo para o estudo da cultura, pois, ao se pensar no diálogo entre as culturas se pode perceber sua evolução ao longo de um determinado tempo. A semiótica da cultura é muito cara, uma vez que, vai, como já dito, traduzir a tradição para perceber as reflexões e refrações nela expresso. É, de certa forma, o Rabelais faz com sua obra de maneira artística, carnavalesca e é o que Bakhtin faz em sua obra sobre Rabelais traduz a tradição o diálogo entre duas culturas.

## **2.8. Voz do eu, voz do outro: a incorporação do discurso de outrem**

Os pensadores do Círculo de Bakhtin quando pensam no conceito, discurso de outrem ou discurso do outro se referem ao “discurso no discurso”, que não está explícito com o tema, ele entra na construção desse discurso, “em pessoa”, como diz Bakhtin em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1992). E, apesar de estar em outro contexto, não perde sua autonomia e o contexto que o constitui.

A integração dessas ideias deve ser vinculada ao discurso produzido, nem que seja por meio do discurso indireto, no qual ocorre a citação, na íntegra, do que é dito no discurso em questão. O discurso citado deve ser visto como o discurso de uma *outra* pessoa, que tem sua construção e organização, mas que está situada em outro contexto.

Ao integrar o enunciado do narrador, precisa-se elaborar as regras “sintáticas, estilísticas e composicionais” que incorporem ao contexto desejado. Diluir por completo esse discurso é impossível, pois o conteúdo semântico prevalece e, com isso, a estrutura da enunciação citada. Eles permanecerão relativamente estáveis de maneira que a substância desse discurso continuará marcada. Desta forma, o diálogo entre obras é posto em evidência e chama a atenção, principalmente, dos linguistas que, como se sabe, para haver diálogo é necessário uma análise da *recepção do discurso de outrem*.

Na obra d’Os Mutantes o discurso de outrem vai aparecer constantemente na construção de sua trajetória, desde que o discurso tropicalista ou, por assim dizer,

antropofágico. Em uma banda, a incorporação de canções compostas por outros é frequente na trajetória de qualquer músico, é quase que como um rito de passagem de demonstrar sua versatilidade, não apenas como compositor, mas também como interprete. Até mesmo quando se tem parcerias composicionais, como ocorre em “2001”, composta por Tom Zé e Rita Lee, o discurso de outra pessoa é que atrai a banda. O discurso de outrem pode ser manifestado em canção de diversas formas, tanto compostas por outros compositores quanto por parcerias composicionais.

No momento a apropriação, é necessário aos interpretes que saquem de elementos que modifiquem a canção da sua primeira versão. E é no contraste entre as versões que aparecerá o estilo antropofágico n’Os Mutantes. Isso pode ser visto, nesse projeto, a partir da canção “Bat Macumba” (1966), composta com Gilberto Gil e que ganha um arranjo moderno e se torna peça chave do movimento Tropicalista, pois, mescla tanto em sua letra, quanto em seu arranjo elementos de culturas estrangeiras que são “antropofizadas” e ganham seu espaço na cultura brasileira. Pode-se entender a canção como um grande ritual, que a partir do grito tribal, “bat macumba”, avistam novos horizontes para a música popular brasileira.

Além de “Bat Macumba” a banda faz outras versões de canções já existentes, como diz Bakhtin, incorporações por meio de discursos indiretos que são levados para outro contexto via antropofagia. Canções como: “Panis et Circenses”, “Le premier bonheur du jour”, “Baby”, “Minha Menina” dentre outras. Todas tem como elemento principal de modificação, os arranjos que são eletrizados e modernizados pelo psicodelismo e experimentalismo vindos dos *Beatles*.

Esses elementos irão infiltrar no discurso incorporado modificando-o, isso pode ser chamado de entonação, escolhida pelo sujeito, no caso, Os Mutantes. A entonação exercida pelo sujeito, Os Mutantes, modificará as canções, pois, têm suas características específicas estilísticas de interpretação e de composição. Essa entonação tem, na maioria das vezes, um teor ácido e cômico, tendo a capacidade de modificar uma canção consolidada, como, “Le premier bonheur du jour” pela cantora francesa, Françoise Hady, e a transformá-la em um piada. Devido à entonação não apenas da voz dos cantores, mas também, no arranjo que conta com a maestria de Rogério Drupat. Assim, trazem um veneno contra insetos em aerosol que funciona como um instrumento percussivo, transformando a letra de amor em uma piada.

Por isso, não se deve julgar a banda, nesse momento de versões e apropriação do discurso de outros, como “muda”. Pelo contrário, está cristalizado nas estruturas de

suas canções o que Bakhtin chama de “fundo perceptivo”, com o qual o enunciador faz junção com o discurso vindo do exterior. Ainda na perspectiva bakhtiniana, o discurso citado se relaciona com o contexto narrado dinâmico, complexo e tensivamente.

Um dos erros cometidos em estudos sobre o discurso de outrem é a banalização do contexto narrado, que é, ao ver de Bakhtin (Voloshinov), a verdadeira proposta do estudo: “a interação dinâmica dessas duas dimensões, o discurso a transmitir e aquele que serve para transmiti-lo” (p.151). As duas obras se complementam tanto em seu sentido quanto em sua estética. Entretanto, não é a única maneira que a banda utiliza o discurso de outrem, ao longo de sua carreira, devido ao estilo antropofágico da banda, o discurso de outrem estará presente em todas as faixas d’Os Mutantes.

Bem como o Antropofagismo que teve em sua primeira denteição como símbolo o tamanduá bandeira que retira da terra o seu tutano, utilizando sua língua. Os Mutantes farão isso com a cultura estrangeira, retirarão o tutano das culturas e as transformarão em obras de sua autoria, inéditas e que tem como característica a presença do discurso de outrem de maneira diluída e, porque não dizer, antropofágica.

Os cabeludos do bairro da Pompéia se aperfeiçoam nessa arte. Com isso, constroem verdadeiras “obras primas”, utilizando o discurso que vem do exterior, adequando-o para o cotidiano brasileiro. As canções que representam o estilo antropofágico d’Os Mutantes, nesse projeto, tem essa característica, de trazer a semiose entre cultura do exterior e o pensamento próprio dos jovens, em relação ao contexto social do Brasil na época da Ditadura Militar.

A “Balada do Louco” a última canção analisada traz tanto em sua melodia, quanto em seu arranjo traços que remetem à canção de John Lennon, “Imagine”, melhor detalhados em sua análise. Uma prova que não é possível apagar as marcas estilísticas por completo, apesar de serem canções diferentes, elas se tocam em alguns aspectos e seus sentidos se complementam, uma vez que, John em sua canção descreve um sujeito que idealiza um mundo melhor e Os Mutantes idealizam, por sua vez, um mundo em que ser diferente é normal, ou seja, há uma reformulação dos pensamentos de John, além de em alguns momentos que dão uma resposta a Lennon, como, quanto é utilizado a onomatopeia “bruhhhh...” ao final da frase, “se posso pensar que Deus sou eu”, que dá a impressão de acordar o sonhador idealista cantado por John, uma vez que, Lennon em sua canção reconstrói um mundo perfeito, um paraíso, o mesmo que Deus faz com Adão e Eva e é o mesmo que o “louco” faz constrói um mundo em que nele, ele é perfeito, ou pelo menos, melhor que ícones sugeridos na canção.

Em suma, o conceito discutido se faz necessário, pois é a partir da incorporação do discurso do outro que Os Mutantes vão arquitetar o seu estilo, as presenças são muito caras e inesgotáveis para a construção de sua trajetória, mostrando o como a antropofagia constrói a cultura popular brasileira por meio de suas canções.

### 3. Um olhar semiótica para a antropofagia musical brasileira

A concepção de Semiótica se retirará da obra do autor francês Argilias Julius Greimas, a qual serviu como base para os estudos de Luiz Tatit. Três tendências que regem a teoria semiótica greimasiana, para que seja possível o aprofundamento das problemáticas dos estudos humanos. Dentre estas três, a terceira é a mais cara, para o semiótico, Greimas, que naquele momento introduzia sua teoria dentre os estudos sociais, assim, refinaria os instrumentos e construiria mais metodologias para as análises em ciências humanas e sociais (TATIT. 1998, p.11).

As duas outras talvez não tão relevantes quanto à última, porém, bem elaboradas. A primeira propõe formalizar, matematicamente, os conceitos que fundaram a semiótica epistemológica e, a segunda, pretende dinamizar as estruturas e a concepção de um plano que propõe considerar as oscilações tensivas (Idem. p.12).

A intenção de Greimas, de acordo com Tatit, em construir sua teoria semiótica era de formalizar seus pressupostos teóricos e parar de depender, exclusivamente, dos estudos das oscilações tensivas. Mesmo assim, Greimas arquitetura sua teoria à luz do modelo provindo dos estudos tensivos. A partir disso, era preciso o desenvolvimento de uma *Semiótica das paixões* e o tratamento do processo de enunciação.

Neste projeto, como se vê, é utilizada como complemento de uma teoria que trabalha a enunciação, a filosofia da linguagem do círculo russo de Bakhtin, Medvedev e Voloshinov dentre outros participantes menos ativos nas obras do conhecido Círculo de Bakhtin. A semiótica servirá para separar os elementos analisados e, assim, tornar-se possível a visualização da arquitetônica do estilo da banda Os Mutantes.

A semiótica tem contribuído durante anos com a discussão sobre a natureza do sentido e da construção dos discursos. Dessa maneira, não se limita ao objeto da semiótica o conteúdo apenas das frases, visto que ela procura o sentido dentro de cada enunciado, seja ele verbal ou não-verbal. Além disso, observa a criação do sentido num percurso gerativo, que pode ser definido por etapas, a fim de demonstrar a construção arquitetônica do discurso e possibilitar várias maneiras de interpretação de seu sentido.

Este é um pequeno panorama dos estudos semióticos estudados neste projeto, sobre a linha Semiótica francesa greimasiana, espera-se com o auxílio dessa teoria maior percepção dos elementos do corpus, no caso, as canções. Para isso será utilizado

a Semiótica da Canção Popular propulsada por Tatit, que deriva desta descrita até então, que incorporará as premissas teóricas contidas neste tópico.

O primeiro linguista que demonstra que os fundamentos gramaticais e da fonologia tem uma estruturação em evidência, foi Hjelmslev, o que transforma o estruturalismo em uma continuidade, no lugar de uma ruptura em relação à Linguística Clássica (FIORIN, 2012 p. 15). Porém, em relação aos fonemas e morfemas, os vocábulos são mais numerosos e instáveis, por isso, existe uma certa resistência a estruturação de vocabulário, devido a usabilidade da língua (Idem, 2012 p.16).

É necessário uma abordagem diferente da fonologia e da gramática estrutural, uma vez que o seu objeto não é a língua propriamente dita, mas a relação desse objeto que a constitui. Fiorin lança mão de uma citação muito cara do linguista dinamarquês, Hjelmslev: “introduzir a noção de *estrutura* no estudo dos fatos semânticos é introduzir a noção de *valor* lado a lado com a de *significação*” (1991 p.118).

Hjelmslev utiliza outra terminologia para tratar o domínio da semântica estrutural, não será o significado, mas a significação, pelas palavras de Hjelmslev: “valores linguísticos definidos pelas posições relativas das unidades no interior do sistema” (Hjelmslev, 1991 p.38). Com isso, a semântica estrutural estudará a arquitetura do sentido, em outras palavras a forma com que o conteúdo se propaga (Idem, 2012 p.16). Ao estabelecer que o objetivo da semântica estrutural que é ter um ponto de vista linguística, sem extrapolar, com elementos da fala, apenas a língua escrita. Isso permite Hjelmslev comparar os estados de diferentes línguas e estabelecer entre elas uma tipologia de cunho semântico das línguas. Por fim, a semântica estrutural tinha como base descrever os léxicos das línguas (Idem, 2012 p.16). Entretanto enfrentava um problema teórico muito grave, segundo Fiorin, que eram as regras de compatibilidade e incompatibilidade semântica. Por isso, não obteve sucesso apenas ao descrever determinados campos semânticos bem delimitados, nesse momento, foi abandonado construir matrizes de estruturadas como a fonologia.

Conclui-se com os estudos estruturais da semântica que a língua é muito mais do que um sistema de valores e que seu uso é complexo e dificilmente classificado, pois, nela existe, mesmo na escrita, diversas maneiras de utilizá-la.

O quadrado semiótico é constituído de duas oposições que a partir dela forma um esquema coerente, segundo Fontanille (2012 p.74). Contudo, contém a categoria já acabada, o que se difere do que é chamado de enunciação viva. É necessária a criação

de método que veja as categorias como um esquema formal, que apesar de terem uma abordagem estrutural, esteja mais voltada às questões sensíveis.

Primeiramente, é de bom tom analisar uma categorização que expressará, para o sujeito, uma presença sensível que, por sua vez, expressará, ao mesmo tempo: intensidade e extensão, além da quantidade. Será a partir das qualidades sensíveis que a análise se direcionar para dois pontos. Fontanille cita o seguinte exemplo:

“(…) o móvel e o imóvel podem ser avaliados segundo a intensidade (diferentes níveis de energia parecem ligados aos diferentes estados sensíveis da matéria) ou segundo a extensão (movimento é relativo às posições sucessivas de uma presença material e implica uma avaliação do espaço percorrido e do tempo gasto).” (2012 p. 75)

Em suma, além de levarmos em conta certa posição ou o que se chama de quantidade na extensão, metaforicamente, mede-se a força existente de um lado e, de outro, a quantidade e posições. É preciso verificar o domínio interno e o externo exposto no mundo sensível para que o corpo do sujeito e suas ações semióticas irão - domínio interior (energia) e exterior (extensão). A grosso modo, é assim que funciona o sistema tensivo semiótico segundo Fontanille (2012 p.76).

A *Semiótica das paixões* serve para instituir um modelo que dê abrangência dos conteúdos passionais, para isto, é necessário juntar dois conceitos que combinariam o “ser” e o “sentido”, os complementares, sistema tensivo e o fórico.

A ideia de foria deve ser concebida a partir de um fluxo temporal, quando é interrompido pela primeira vez. Uma manifestação é direcionada a um destinador que a recebe com êxito. Elos como “espera”, “desejo”, “atração” e, o mais importante, “valor”, é o que existe entre o sujeito e o valor, não entre o sujeito e o objeto. O grande desafio da *Semiótica das paixões* é diferenciar um objeto do valor nele embutido. Os desdobramentos deste elemento estão contidos no conceito de foria.

#### **4.1. Sujeito Semiótico**

O conceito de sujeito semiótico será retirado do “Dicionário de Semiótica” (2010) escrito por Greimas. A descrição desse conceito é bem ampla e se pode ter várias concepções se se pensar em áreas diferentes, desde do sujeito gramatical de uma oração até o sujeito discursivo como abordado acima, segundo Bakhtin. Nesse momento se aterá ao conceito de sujeito semiótico que, de acordo com Greimas é:

“6. A sintaxe dita narrativa, à qual pertence os sujeitos sintáticos ( assim definidos e provisoriamente classificados enquanto se espera que os progressos da semiótica discursiva introduzam distinções mais elaboradas), permite o reconhecimento daquelas unidades sintáticas mais amplas que são os programas narrativos e as configurações narrativas; ela não deve ser confundida com o esquema narrativo, modelo hipotético de uma organização geral da narrativa que procura explicar as formas mediante as quais o sujeito concebe sua vida enquanto projeto, realização e destino. Tal sujeito – a que chamaremos de sujeito semiótico – só pode explodir paradigmaticamente, como todo proto-actante, em pelo menos quatro posições previsíveis no quadro semiótico: com efeito, o esquema narrativo se define, em primeiro lugar, como uma estrutura polêmica e/ou contratual, que implica o surgimento, ao lado, ou melhor, em face do sujeito, de um anti-sujeito a que ele tem de enfrentar. Por outro lado, o esquema narrativo prevê, para todo sujeito – “performador”, uma instância de aquisição da competência, que é de natureza modal: pode-se entrever uma tipologia dos sujeitos. J. C. Coquet, por exemplo, propõe a seguinte notação simbólica para os quatro sujeitos correspondentes às quatro posições do quadrado semiótico: “je +”, “je -”, “on” e “ça”; tal tipologia dos sujeitos, que está apenas começando parece particularmente promissora.” (GREIMAS, 2010 p.489)

Nessa passagem se tem o conceito de sujeito semiótico, que será colocado como um “performador”, um ator (no lugar de actante), denominado como proto-actante, pois, actante é por definição aquele que sofre ou realiza um determinado ato. Então, actante pode ser tanto o objeto quanto o sujeito da ação, sem valor semântico ou ideológico. O ator assumirá o papel actancial e funcionará como o ator da enunciação. Dessa maneira poderá ser descrito como “je +”, “je -”, “on” e “ça”. Trará ao discurso disposto uma identidade. O sujeito semiótico será “correspondente às posições do quadrado semiótico”. A maneira com os atos são produzidos podem levar a sugestões sobre o sujeito, mas isso não é relevante para os estudos semióticos, mas que será reaproveitado mais tarde por outros pensadores.

Se levarmos esse conceito para a obra da banda Os Mutantes ver-se-á o sujeito semiótico são os das canções, os quais os integrantes se fazem passar, o corpo do sujeito performador. E por outro viés, estudar-se-á o sujeito discursivo, o qual produz esses personagens de maneira filosófica e ideológica, como sugerido no tópico acima sobre sujeito. Durante as análises semióticas os sujeitos citados são os da canção incorporados pelos artistas, tidos como atores pela semiótica.

## **4.2. A Semiótica da Canção de Luiz Tatit**

Neste instante da pesquisa, o levantamento dos elementos das canções eleitas será feito com o apoio da *Semiótica da Canção*, desenvolvida por Luiz Tatit. Para que se possa direcionar com maior êxito, o estilo construído pela banda, Os Mutantes.

De uma maneira geral, traçar-se-á os elementos da canção que serão analisados no *corpus* proposto, que são apresentados por Tatit em um artigo denominado: “Elementos para a análise da canção popular”, que consta em uma coletânea de artigos do autor chamada *Musicando a Semiótica – ensaios* (1998). Neste trabalho se abordará desde a “apreensão empírica do ouvinte” ao “projeto enunciativo” da canção.

Pode-se pensar o *rock* d’Os Mutantes como uma gramática seguida pela própria banda no decorrer de sua trajetória musical. A compreensão dos elementos do *rock*, como as distorções e os solos de guitarra, a impositação de voz, o andamento e as ousadias nas letras, servem de ponto de partida para a análise. Estas só são algumas das inúmeras unidades que compõem uma canção de *rock*, de modo geral. Entretanto, cada grupo que usa dessa gramática colocará sua ênfase num elemento preferencial, da mesma forma que, a mesma língua é falada, diferentemente, por todo um país.

No caso, da banda estudada, além dos elementos convencionais de uma canção de *rock*, apareceram com grande presença o psicodelismo e o experimentalismo, que vêm de uma cultura estrangeira (a banda *The Beatles*) e, depois, por meio da antropofagia, são abasileirados, com a ajuda de elementos vindos da Tropicália.

Durante as canções, de um modo geral, deve-se analisar o ciclo de estribilho e dos mecanismos de reiteração, que colaboram para a memorização e acentuam a gramática melódica. É necessário um apuro musical para se perceber a oscilação da reiteração e, assim, compreender seus significados, uma vez que, é uma consequência que abrange a percepção de entonação de letra e música, é o conjunto que costuma cativar o ouvinte e querer escutar várias vezes a mesma canção (1998, p.101).

A tonalidade musical é um dos elementos a serem vistos, que será a canção sua tensão (1998, p.101). Exigirá de quem a executa mais ou menos de esforço físico e emocional para a interpretação. Isso deve caminhar ao mesmo passo da harmonia, que irá hierarquizar a trajetória melódica da canção e a cada drástica regressão, significa uma finalização no do ciclo. E não é apenas a tonalidade que assegurará a tensão da canção, toda e qualquer flexão para o registro agudo, em conjunto com um prolongamento relativo, ocasionará a tensão pelo próprio esforço fisiológico, que variará dependendo do tema em destaque (1998, p.101).

Não é do feitio d’Os Mutantes alcançar notas muito agudas, é costumeado se manter dentro de um tessitura mediana grave, com raras elevações, imponentes. É mais frequente, a junção de vozes dos três integrantes, para que dessa forma, se dê o efeito esperado de tensão. Como o ditado popular que a “união faz a força”, desta forma que funcionam os vocais d’Os Mutantes.

A linguagem utilizada tem relação com a gramática rítmico-melódica, que é a linguagem oral popular, que de acordo com o gênero entoado será modificada em suas consoantes que serão vistas como “ataques rítmicos” e as vogais como as que fazem “os acentos vocálicos”. As consoantes recortaram a sonoridade da voz, fazendo com que se entenda, transformando a melodia em proposições compostas de fonemas e morfemas inteligíveis. E, é desta maneira, que surge o “conteúdo linguístico”, mais conhecido como, tema da canção. As vogais, por sua vez, farão as “curvas” sonoras da canção. Representarão a tensão emotiva do discurso oral, contendo: “ascendência, suspensão e descendência (distensão) de tonemas” (1998, p.102). Os tonemas, a partir da obra de Tatit, sabe-se que são as terminações melódicas das frases enunciativas.

Como presença essencial a fala introduz o estilo ou um gesto personalista dentro da enunciação da canção. Terá muito mais significado do que apenas aquilo que está sendo cantado, uma vez que, estará inserido em um contexto e o interprete colocará o seu sentimento naquilo que canta, tornando-a única (1998, p.102).

A principal relevância para a análise de canção é respeitar a interdependência que existe entre a melodia e a letra (1998, p.102). Constituem uma reiteração dentre as tensões desses dois elementos, tanto da progressão da melodia quanto no modo que se arquitetura a significação. Nas canções da banda estudada essa relação é sempre vista para trazer elementos inovadores para a música popular que naquela época era tomada pelo Solar da bossa. A descontinuidade entre esses dois elementos tem grande presença da obra para representar o psicodelismo e a ruptura de um ciclo, simbolizando o experimentalismo trazidos, muitas vezes, de instrumentos feitos pelo, considerado quarto integrante da banda, o irmão mais velho dos irmãos Batistas, Claudio César.

Após uma breve introdução sobre os elementos da canção que serão analisadas no *corpus* deste trabalho, partindo do princípio propulsado por Tatit. Para que desta forma seja possível fazer o levantamento dos recursos musicais que contribuíram para a formação do estilo d’Os Mutantes, que como inicialmente proposto no projeto as canção mais marcantes da discografia da banda em sua primeira formação.

Em suma, é indispensável a utilização da *Semiótica da Canção* para analisar o estilo, pois, de acordo com Discini (2003), é necessário “verificar em que medida as relações sintáticas e semânticas do plano do conteúdo que, juntamente com o plano da expressão, determinam o sentido de cada texto”. Por fim, demonstrar não apenas o estilo do *rock* d’Os Mutantes, mas sim verificar um estilo seguido por várias gerações de bandas de *rock* que surgem a partir do final dos anos 60 no Brasil.

#### **4.2.1. O Sujeito semiótico para a Semiótica da canção**

Para Tatit a concepção de sujeito semiótico não bastava, devido ao seu *corpus*, demandar de informações sobre o autor, que vai além do ator descrito pela semiótica que vai se prender nos elementos performáticos. Uma imersão sociológica é necessária para a análise das canções. Em um de seus ensaios justifica essa adequação de sua teoria de análise, pois a aproximação da semiótica para a teoria fenomenologia merleau-pontiana que propõe um conceito de *corpo*, que ao mesmo tempo dará a noção de tempo. Este conceito de *corpo* é central na teoria de Merleau-Ponty. Ambos os teóricos bebem da fonte saussuriana.

O conceito de corpo para Merleau-Ponty é utilizado para diminuir a distância entre o sujeito e o objeto. O corpo é constituído de sujeito da observação e objeto observado, uma vez que ele se pode: ver, sentir, tocar, nele já se concentra a consciência, a chamada reflexividade e a visibilidade, englobando desta forma a maneira que o sujeito compreende o mundo e é compreendido pelo próprio. Essa é a concepção que Tatit utiliza para trabalhar com o sujeito em suas análises.

A fenomenologia está presente desde o começo no cerne da semiótica greimasiana, entretanto, como este projeto é baseado na Filosofia da Linguagem do Círculo de Bakhtin, em vários aspectos a teoria bakhtiniana se toca com essa utilizada por Tatit como: o modo como o corpo é considerado, da mesma forma Bakhtin considera o sujeito, ao mesmo tempo, o eu e o outro. Contudo, não o considera como objeto. O outro para Bakhtin complementar as ações do eu, o eu bakhtiniano verá o mundo a partir do diálogo com um outro. Para Merleau-Ponty a relação do outro é mais uma questão de valor, pois é considerado um objeto.

Deve-se notar que as duas teorias são diferentes e cada uma com sua especificidade, contudo neste trabalho se utilizará a concepção de sujeito para Bakhtin, pois, vê o sujeito discursivo de maneira dialógica, como todo o trabalho em si.

Da mesma forma que Tatit utiliza da fenomenologia de Merleau-Ponty para sanar as lacunas deixadas pela teoria semiótica, nesse projeto se utilizará a teoria do círculo russo, conhecido como Círculo de Bakhtin, que é calcada na filosofia da linguagem, na qual o nó de toda a teoria é o diálogo entre discursos.

Em suma, não basta para Tatit à concepção de sujeito descrita por Greimas, e como o próprio previu essa falta em sua teoria, recorria sempre à teoria merleau-pontiana, a qual aproximava os conceitos de sujeito e objeto. Da mesma maneira se considerará a teoria de Bakhtin que consiste no sujeito como o eu e o outro, unindo-os da mesma maneira propulsada por Merleau-Ponty, entretanto, com concepções que são divergentes nos aspectos de objeto e o outro, contudo, o *corpus* estudado é o mesmo, e na teoria bakhtiniana se trata do sujeito enunciativo de maneira dialógica.

## 4. “Escute essa canção ou” faça uma análise

O *corpus* desta pesquisa consiste em canções de diversas épocas d’Os Mutantes, para que se possa ter uma visão do estilo antropofágico que os permeia durante sua trajetória que, de acordo com a filosofia de Bakhtin e de seu Círculo, a arte produzida é um produto da vida de seu autor. Com isso, é inegável a importância dos dados biográficos nessa pesquisa, além dos teóricos que guiarão o raciocínio das análises, pois o diálogo entre vida e arte da banda é incontestavelmente incrível, uma vez que, eles descrevem em suas canções experiências, desde as primeiras decepções amorosas até o uso de drogas e dão condições para que se tenha uma premissa de como era a vida de uns jovens durante o período da Ditadura Militar, dos anos de 60 aos 70.

Musicalmente, a banda também se desenvolve muito, deve-se notar que o primeiro LP, apenas duas canções são de autoria própria. Logo, no segundo álbum o grupo muda a sua abordagem e demonstra o seu verdadeiro talento composicional ao lado de grandes nomes da Tropicália como o músico e compositor: Tom Zé.

A partir disso não param mais, só crescem deixando de lado a beatlemania explorada ao extremo no primeiro álbum e passam a lidar com mais profundidade com temas polêmicos desenvolvidos e analisados pelos jovens, que não deixa de ter a presença dos jovens de Liverpool, mas de maneira mais voltada para a realidade brasileira, como sugere a teoria do Antropofagismo.

Das seis canções abordadas nesse projeto apenas três tem a presença marcante de pelo menos um dos seus pilares, que estruturam a formação do seu estilo, que já foram citados: de um lado a banda inglesa, The Beatles e do outro os revolucionários patriotas que constituíam o Movimento Tropicalista. O restante das canções considerar-se-á o percurso em busca de sua identidade que é interrompido no momento em que o estilo estava em seu ápice, o que não se pode negar que de todas as obras publicadas a mais inovadora, não desmerecendo as outras, que também tem um valor incrível, contudo, é a última, é quando a harmonia das composições tem total compatibilidade com as músicas que as embalam, isso será mais bem demonstrado durante a análise da canção “Balada do Louco” (1971).

As canções eleitas têm como função representar um momento histórico da banda, dessa forma, todos os elementos trazidos de novo nesse álbum em comum, outras informações sobre outras canções que também compõem o arsenal da banda dos jovens do bairro da Pompéia em São Paulo, poderão ser discutidas ao decorrer da análise ou

no momento final da mesma. Seguem algumas breves análises do *corpus* desta pesquisa a partir da semiótica da canção. A pesquisa sentiu essa necessidade, pedida pelas canções, devido ao gênero discursivo analisado. Pensar a música popular brasileira como parte do gênero canção requer a análise que segue, calcada na teoria semiótica desenvolvida por Tatit. Em suma, busca-se nas análises transmitir os elementos inovadores d'Os Mutantes na música popular brasileira, fixados na arquitetônica das obras, desde seu contexto até os arranjos musicais que deixaram vestígios até hoje visíveis na MPB.

## **Os arranjos**

Ao decorrer das análises é possível observar que para a Tropicália o elemento inovador deste movimento são, primeiramente, as letras, que trazem críticas sociais e questões mais próximas à vida dos brasileiros, muitas vezes abusando de uma comicidade ácida. E, em segundo lugar, os arranjos, pois, ao contrário da bossa-nova, que tem as melodias e as harmonias dissonantes, mas, que são executadas por poucos instrumentos, geralmente, um violão, os tropicalistas trarão à tona uma gama de instrumentos para os palcos e seus arranjos serão mais ousados mesclando ritmos e costumes, entretanto, sua harmonia será simples, em relação à bossa-nova.

Desta maneira, faz-se uma música mais visceral e próxima do povo brasileiro, pois, as melodias dessas canções são mais próximas da fala cotidiana. O elemento que mostrará: a dissonância, a crítica, a mistura de culturas, será os arranjos. Por isso, muitas vezes, desprever-se-á os arranjos, uma vez que são Os Mutantes que trazem as guitarras, os instrumentos experimentais e psicodélicos para o palco. Faz-se necessário um olhar atento para esta construção.

Nesse momento uma barreira é avistada, pois não há nenhum mecanismo de análises de arranjos e, em hipótese alguma, esse elemento pode ser deixado de lado, uma vez que, é nele que está o grande diferencial d'Os Mutantes. Com isso, por diversas vezes o elemento antropofágico estará explícito no solo de uma guitarra, num riff de baixo elétrico ou em até num instrumento experimental criado pela banda.

Entretanto, não existe uma metodologia discursiva que analisa os arranjos de canções na semiótica, Tatit em seus estudos se focará na relação letra e melodia. Isso é feito devido um recorte metodológico. Contudo quando se pensa em Tropicália esse elemento não pode ser deixado de lado. Por isso, ao analisa-lo mobilizamos também a

teoria bakhtinina, que tratará o signo como ideológico, tornando possível a partir da percepção de certos elementos musicais a modificação no sentido da canção.

Outro elemento que está presente nas análises a relação com outras canções. Os Mutantes irão se espelhar muito na cultura vinda do exterior para compor suas canções. Porém, esses diálogos serem responsivos e responsáveis em relação às canções em destaques. Por exemplo, quando se percebe o diálogo entre “Imagine” () e “Balada do Louco” () observa-se que a presença de Lennon é reintegrada à canção a cada começo do primeiro tonema e no final do outro. Essa reintegração de sentido abarcará a canção outros valores que vão além de sua letra e é nesse momento que se pode ver mais claramente a crítica social à ditadura militar e ao idealismo de John Lennon.

Isso acontecerá em outras canções em intensidades diferentes, pois esse é o momento no qual o estilo antropofágico está no seu ápice. A banda incorpora com mais habilidade o discurso do outro, sem perder a identidade cultura brasileira e, ao mesmo tempo, modificando-a. Em vários momentos será utilizado uma linguagem da teoria musical para descrever os elementos em destaque do arranjo d’Os Mutantes. Para que calcado na teoria do Círculo de Bakhtin, possa-se transformar o som em sentido e mostrar os diálogos antropofágicos entre as canções.

#### **4.1. A incorporação do grito-tribal em “Bat Macumba”**

A primeira canção eleita é a denominada “Bat Macumba” que não é composta pela banda, mas, representa, de maneira totalitária, os pilares da formação do estilo d’Os Mutantes. Augusto de Campos dá, à canção, um ar concretista, com o seguinte formato, e é impressa, assim, desde então:

BATMACUMBA

batmacumbaieie batmacumbaobá

batmacumbaieie batmacumbao

batmacumbaieie batmacumba

batmacumbaieie batmacum

batmacumbaieie batman

batmacumbaieie bat

batmacumbaieiê ba  
batmacumbaieiê  
batmacumbaie  
batmacumba  
batmacum  
batman  
bat  
ba  
bat  
batman  
batmacum  
batmacumba  
batmacumbaieiê  
batmacumbaieiê ba  
batmacumbaieiê bat  
batmacumbaieiê batman  
batmacumbaieiê batmacum  
batmacumbaieiê batmacumba  
batmacumbaieiê batmacumbao  
batmacumbaieiê batmacumbaobá

É a consolidação do movimento Tropicalista que mistura gêneros, estilos e que constrói um repertório inovador com canções letradas com conteúdo, que pertence à realidade brasileira, com os diversos tipos de misturas, tanto étnicas, quanto culturais. Composta por Gilberto Gil e Caetano é incluída no álbum “Tropicália ou Panis et Circensis” e esta citação de Aguilar (2005) mostra, em poucas palavras, a verdadeira importância desta canção para o Tropicalismo:

“A mistura sincrética de “Batman”, “ieiê” e “macumba” (o Brasil como “macumba para turistas”, segundo Oswald de Andrade) resume-se em uma espécie de grito tribal (“bá”) que pode ser interpretado como “um reduto “bá”, que guarda o nome africano do pai-de-santo do ritual do candomblé, ou uma das onomatopéias usadas nas canções de rock, cujo sentido reside, sobretudo, em expressar uma sensação corporal, de canto e movimento

físico (uma das palavras formadas é “bat”, pronunciada “bate”, que significa bater no sentido de agredir, mas também no sentido de tocar um tambor ou um instrumento musical de percussão). Se não fosse pela musicalização percussiva popular e pelo repertório do mas media e religioso a que se refere, “Batmacumba” poderia ser um poema concreto. Mas não o é: a letra da canção recupera a espacialidade concreta como mais um relíquia, em um clima festivo que a desvincula de toda eficácia programática.” (Aguilar, 2005)

Os pilares do estilo d’Os Mutantes não estão propostos, nesta canção, somente na letra e na melodia, mas também na sua disposição em versos e no seu arranjo, ou seja, na forma de construção do enunciado. Ao se pensar na versão feita pel’Os Mutantes, a qual pertence ao primeiro LP, momento em que há uma predominância de uma cultura vinda do exterior que, apesar dos elementos nacionais, não deixa de ser vista em “Batmacumba”. O choque contrastante entre as culturas é o que se deseja, pois, a partir desse encontro é que a brasilidade da canção aflora.

É possível analisar também, como sugere Voloshinov no capítulo IX de *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1929), a incorporação do discurso de outrem, pois, os jovens dão uma roupagem nova à canção composta por Gil que, metaforicamente, mostra as inovações tropicalistas. Estas são expostas pela banda em sua entonação, uma vez que, os jovens do bairro da Pompéia dão vozes, ao mesmo tempo, a um grito tribal e uma balada de rock. E no arranjo que a contempla os instrumentos destas duas áreas. Ao incorporarem esta canção passam a fazer parte dela, pois, são rockeiros e brasileiros, ou seja, o antropofagismo está presente em todo momento na canção, da letra aos cantores.

As guitarras, o baixo e as onomatopeias como citadas por Aguilar (“iêiê”), em outras palavras o rock, pertencem a uma cultura estrangeira. Apesar de esta canção representar a presença Tropicalista do álbum, não se pode negar a forte influência beatleana, principalmente, nos elementos citados. Mas, em comparação as outras, é a que ganha destaque, por conter a mensagem tropicalista de brincar e misturar as culturas, afinal é isso, que é ser brasileiro.

A canção não pertence ao estilo antropofágico composicional d’Os Mutantes, uma vez que, é uma versão. Entretanto, deixa explícito o potencial antropofágico, pois, incorporam a letra de Gil. Além de darem uma prévia das inovações que estão por vir nos próximos LP, tornando-a peça chave de toda a discografia da banda.

Sem dúvida, a canção “Batmacumba” é uma das mais marcantes da carreira d’Os Mutantes, contudo, serve como marco de passagem, de uma banda de garagem, para os

propulsores do *rock'n'roll* nacional. Um olhar para a estrutura desta canção se faz necessário para melhor expor os elementos considerados relevantes, para se observar o germe do estilo antropofágico n'Os Mutantes.

A canção “Batmacumba” (1966) pode ser dividida em: introdução, estribilho, primeira parte, segunda parte e estribilho final. Com exceção da introdução, as outras partes são formadas por apenas um verso que se modifica ao longo da primeira e segunda parte, numa espécie de ritual, como sugerido pelo próprio título, pelo termo “macumba”, que é embalada pelo *rock* vindo do exterior.

A tensão da introdução é diferente de todo o resto da canção, devido ao tom estar em Ré *bemol* (Db) e ser um campo harmônico destoante do que se está acostumado a ouvir na fala cotidiana e por contar com de uma harmonia de três vozes, fazendo assim, com que a tensão nela aumente. A vocalização feita pode ser ligada a cultura do candomblé pela entonação dos cantores que fazem com que seu cantar seja incompreensível e pelos tambores. Em seguida, tem-se a entrada do *riff* do baixo, que dura toda a canção. Após o elemento modernizador, tem-se a entrada da percussão da bateria convencional, quebrando a tensão criada pela cultura africana, transformando a canção em uma balada de *rock*.

Ao retornar ao tom menos destoante a canção, a melodia principal entra embalada por notas do campo harmônico de Ré maior (D), um campo harmônico mais limpo, sem muitas dissonâncias, e continua assim até o final da canção, sem muitas elevações no campo da melodia. A emoção de “Bat macumba” fica por conta do arranjo dos instrumentos, que darão a uma única frase várias conotações distintas.

O primeiro verso da canção se repete por três vezes, o que se pode considerar um estribilho, por se repetir por duas vezes e por conter as partes mais significativas da canção. Após isso, na primeira parte, as sílabas começam a desaparecer, contudo, o ritmo e a melodia permanecem os mesmos. A identidade da canção, forma-se pelo único verso que é suprimido e reconstituído durante toda a mesma, “Batmacumba iê iê, batmacumba obá”, com uma grande presença da poesia concreta, “Bat macumba” (1966) é constituída de uma frase que não tem nenhum sentido literal, mas, que momento de reiteração com melodia e os instrumentos do arranjo, pode-se observar a palavra “Batman”, “macumba” e “iê iê”, palavras que representam a relação entre o Brasil e o *rock*, pois no mesmo lugar que existe os terreiros de candomblé se escuta o *rock*, semelhante a banda *The Beatles*, demonstrando a diversidade cultural, em apenas uma frase não inteligível.

No conjunto de reiteração, o elemento enfatizado nessa canção é o ritmo que pode ser constatado nos instrumentos de percussão que substituem a convencional bateria americana; no ritmo da melodia muito bem acentuado nas sílabas tônicas, obedece ao andamento no compasso dando a ênfase em conjunto com o arranjo; e pela letra que contém morfema lexical “bat”, que deriva: bate, batida, batucada etc. Pode-se pensar também na censura, na violência que os artistas e a população pensante de modo geral sofreram na época da Ditadura Militar, o verbo bater pode trazer essa conotação a letra, além da sugeridas por Aguilar (2005).

lê
lê
o
-ba                      -ba                      -bá
-cum                      -cum
Ba-t-ma                      Ba-t-ma

Só existe modificação na melodia quando exista modificação na letra, contudo, a harmonia base é a mesma, do começo ao fim. Apenas os efeitos de distorção da guitarra que concebem algumas acentuadas maiores ao decorrer desta canção. A ênfase harmônica acontece em conjunto com a tônica da letra, sinalizada no esquema abaixo.

(iê)
lê
o
-ba                      -ba                      -(bá)
(-cum)                      (-cum)
Ba-t-ma                      Ba-t-ma

Não há sinais de aceleração em toda a canção, o verso é repetido o dobro do número de vezes que tem de sílaba, pois, primeiro ela reduz, depois, aumenta o número de sílabas, com raras modificações significativas, que serão descritas a seguir.

O realce acontece pelo *riff* da guitarra que começa no segundo verso depois da primeira sílaba ocultada, o que contribui para o efeito místico da canção, devido à

distorção utilizada pela banda, com instrumentos de percussão, como os tambores e chocalho e as expressões como: “obá” e “macumba”. A banda constrói o contexto de centro de candomblé, que é contrastante pelos outros instrumentos como o baixo e a guitarra, que proporcionará outro viés à canção, trazida por esses elementos e pelas expressões: Batman e iê iê, vindos do exterior.

Para melhor realçar essa canção o conceito de “Presença” (2001, p.123) contido na semiótica tensiva de Zilberberg e Fontanille, categorizará a presença e a ausência destes dois elementos constados acima, que ao mesmo tempo se complementam e juntos formam o estilo da banda. Contudo, como esta canção não se trata de uma composição da banda, não se pode levar em consideração a parte autoral da letra e da melodia, apenas demonstrar que há muita originalidade em transformar uma canção enigmática como “Bat Macumba” (1966) em algo que remeta as canções que vem sendo feita por todo o movimento tropicalista.

De um lado, tem-se o que Zilberberg e Fontanille (2001, p.128) chamam de *presença realizada*, que provém de uma cultura nova, diferente da qual se está acostumado, que causa certo espanto aos ouvintes, que seguiam os padrões da bossa-nova. De outro, pode-se observar a *presença virtualizada*, na mesma canção, é trazida para representar o país e contrastar duas culturas, que apesar disto se assemelham.

O sujeito semiótico chamado de actante-sujeito da canção, para ajustar sua construção, usa essas duas presenças divergentes, porém, tende para o lado da cultura nova, devido à quantidade de elementos que se destaca por serem os elementos revolucionários de todo o movimento tropicalista.

Por fim, a letra e a melodia se unem em uma espécie de semiose que cristaliza os principais elementos propulsados por Os Mutantes, o *rock* da banda *The Beatles* e a cultura popular que apesar de vinda da África, já foi antropizada pelo Brasil que é o candomblé. Com os principais focos significativos nos morfemas: “macumba” e “obá” que são responsáveis por designar a cultura já existente no país, mesmo que seja sucumbida por muitos, chega a servir de palco para grandes obras, como essa. E nos: “Iê iê” e “Batman” que trazem para o contexto brasileiro num ritual de transformação, o que se pode dizer, num ritual antropófago, no qual a banda absorve a cultura vinda do exterior via a banda inglesa, *The Beatles*.

As imagens expostas na canção podem ser chamadas de *iconização*, no sentido trazido pela semiótica europeia (GREIMAS, 2008. p. 223), no qual aparecem vários traços para representar a mesma imagem, que no caso da canção analisada é o

movimento tropicalista que tem como proposta revolucionar a música popular brasileira numa imensa carnavalização.

Assim, deve-se observar que a dinamização dos elementos da canção equivale a uma única característica a de mudar o modo de se fazer canção popular, ou seja, o estilo. Esse foi um dos motivos da escolha desta canção, uma vez que, já no primeiro LP que se demonstra o que quer, incorporando a composição de Gil que mostra o seu valor e importância para o Tropicalismo em geral.

#### **4.2. O minimalismo mostra as caras em “O Relógio”<sup>1</sup>**

A canção “O Relógio” pertence ao primeiro LP, “Os Mutantes”, lançado em 1968. Essa é uma das duas composições da banda, que compõem o primogênito álbum dos jovens músicos. Existem muitos elementos diferentes nessa canção, que seriam abominados pelos defensores da bossa-nova, como o uso de guitarras elétricas, distorção nos vocais e repentinas mudanças de andamento.

É possível identificar nessa canção grande presença da banda The Beatles, tanto na parte experimental dos efeitos sonoplásticos do arranjo, como no psicodelismo da canção como um todo, letra e música. O que caí por terra, nessa canção, para não representar o estilo antropofágico d’Os Mutantes, é uma composição um tanto quanto distante do contexto brasileiro, costumeiro da banda vindo da Tropicália. Entretanto, está dentro dos padrões de inovação da música popular brasileira, proposto pelo “moderno movimento”. Os elementos trazidos das canções dos cabeludos de Liverpool ainda estão imaturos, pois, ainda não foram devidamente “mastigados” pela banda, que era muito jovem e costumava a tocar apenas cover’s de bandas inglesas.

É possível analisar elementos minimalistas na letra dessa canção como nas passagens: “desistiu para sempre de ser”, “que o relógio iria viver” e “não andou”, que dão a alusão de vida própria para o relógio. A canção descreve a vida útil do relógio e de acordo com a canção o relógio é “aprova d’água” e como de costume aguenta no máximo a pressão de até 1 atm. ( é a unidade de medida que marca a pressão a nível do mar) e quando se diz, “e no mar me atirei”, além de se matar, destrói também o seu relógio, que não foi fabricado para mergulhos marítimos.

As diferenças de andamentos da canção são muito contrastantes, durante a primeira parte da canção, que é psicodélica, desde que, é anormalmente lenta,

---

<sup>1</sup> Não será feita a escanção dessa canção, pois não se teve contato com a sua melodia oficial.

semelhante a um relógio quando não funciona corretamente. A verdadeira impressão quando se ouve a parte lenta é de um delírio. Essa impressão se modifica apenas na terceira estrofe, quando toma uma entonação mais relativa a uma banda de rock convencional. E depois retorna ao mesmo andamento.

A letra da canção remete a um suicídio, por algum amor, que provavelmente morreu antecipadamente, pode-se confirmada com as seguintes frases:

“Eu dei corda e pensei  
Que o relógio iria viver  
Pra dizer a hora  
De você chegar (...)  
E no mar me atirei” (O Relógio)

O contexto de amor levado às últimas consequências vem das histórias de ficção científica, que a banda costumava ler, que inclusive deu origem ao próprio nome da banda, Os Mutantes. E que nos romances realistas, nos quais as donzelas leitoras se iludem com o amor que se lê nos livros e morrem pelo amor procurado, que na verdade nem sabem se existe, realmente, como nas obras do português Eça de Queiroz chamada *O primo Basílio* (1878) e a do francês Gustave Flaubert denominada *Madame Bovary* (1857). Como Emma Bovary que se atira de uma ponte por não ver mais saída para a sua vida. Esta é uma canção fora dos padrões nacionais, pois é subvertida a muitos elementos internacionais e não se vê a originalidade brasileira que existe nas outras devido a certa resistência da parte dos jovens em aceitar os padrões tropicalistas de composição, o que se perde no segundo LP, como será visto na canção “2001” (1969).

A presença da banda *The Beatles* é vista durante toda a execução da canção, desde a entonação dos cantores, a letra, pelos elementos psicodélicos, experimentais e o tema suicídio pouco trabalhado pelos brasileiros na MPB. A repentina mudança de andamento pode ser observada na canção *Long, long, long* (1968) canção que compõe o famoso LP conhecido como *Álbum Branco*, a quebra do andamento não é de maneira tão brusca como d’Os Mutantes, que também traz o tempo como variante. Contudo, a ideia de suicídio é melhor trabalhada pela banda inglesa, uma vez que, é possível ver a entonação de tristeza durante a execução da canção e no caso d’Os Mutantes é causado pela loucura, no caso, os delírios de reencontrar a pessoa amada.

Apesar de não pertencer ao estilo antropofágico por exatamente não “triturar” adequadamente os elementos, entretanto, estão longe de se tornarem uma representação dos cabeludos de Liverpool em outra língua, mesmo com contendo

vários elementos da obra da banda The Beatles, a originalidade por revolucionarem o gênero canção produzido até então no país não deve ser deixada de lado, mesmo não contendo a brasilidade encontrada nas demais obras apresentadas nesse projeto. A importância da canção “O Relógio” neste projeto é demonstrar a evolução das escolhas e composições ao longo da carreira d’Os Mutantes.

A primeira composição analisada da banda, que não mostra ainda o estilo antropofágico, inteiramente. Contudo, é possível observar alguns vestígios, elementos que seguirão a banda durante toda a sua trajetória. Como é a primeira composição dos jovens muitos elementos são trazidos da referência vinda do exterior, a banda The Beatles, que ao decorrer do tempo serão “mutantiados”.

A banda utiliza, em alguns aspectos, uma abordagem psicodélica que propulsiona as composições da banda, algo muito observado são as repetições das melodias, com alterações nas letras, como um recurso de memorização. O psicodelismo pode ser observado tanto no efeito de reverberação colocado nas vozes dessa canção, que quando muda de andamento se misturam tornando a mensagem quase inaudível. Esta troca de andamentos vai continuar durante toda a carreira da banda chegando ao seu ápice na canção “Balada do Louco” (1971).

A base do arranjo vem da música minimalista, da influência dos Beatles, que após uma turnê pela Índia traz elementos experimentais e repetições minimalistas às suas canções. Por esse viés é que o minimalismo entra na arranjo d’Os Mutantes, com um tema pouco trabalhado pela música popular pelo seu modernismo e ousadia, já trazido por Oswald de Andrade no poema denominado “Relógio”, o qual trabalha com a relação das coisas e o tempo. E por Vinícius de Moraes em um poema homônimo da canção d’Os Mutantes, musicado e direcionado para o público infantil, por conter onomatopeias com o efeito rítmico de um relógio.

A canção d’Os Mutantes remete, em partes, o que é posto em cada um dos poemas por se tratar do mesmo tema, o tempo, pelo viés da sua marcação e da importância do relógio nos tempos modernos, da agenda atribulada dos trabalhadores, da pressa de todo dia ao ir para trabalho e, claro, a crítica à alienação do homem, que se vê preso dentro da rotina caótica.

O tempo será explorado nesta canção, principalmente, pela mudança de andamentos e pelas onomatopeias que tem função, essencialmente, rítmica na canção. O experimentalismo e o minimalismo pode ser visto com os sons de tic tac’s durante quase toda a canção, além de outros sons de sonoplastia que tem como função quebrar

a continuidade da canção, quebrando o fluxo rítmico da mesma. O tempo é muito o foco da canção, visto que, está presente na letra da canção, como tema central, que ao pensar no objeto o relógio traz a carga semântica do tempo. Essa relação contextual entre música e letra é sempre muito observada na obra da banda, vindo da influência do maestro Rogério Duprat, que faz a maioria dos arranjos da banda, sem ele os arranjos não teriam todos essa relação com a letra, é quem procura acentuar os arranjos da banda, para que fiquem mais coesos e modernos.

A escolha de um tema moderno, no qual o foco é um relógio também remete ao movimento minimalista, que tem em suas canções propulsoras relação com as artes plásticas e grandes monumentos, que procura quebrar o movimento da música europeia e seu sentimentalismo. Relação muito estreita a do Tropicalismo que tenta, como um movimento de contracultura, modificar a música popular brasileira, tirando o estereótipo da voz perfeita das cantoras e de arranjos derivados da música erudita.

A quebra da repetição da melodia e depois a sua volta traz um aspecto que perdurará durante toda a carreira d'Os Mutantes, o que será visto em "2001", "Mágica", "Ando Meio Desligado" dentre outras – cada uma com a sua especificidade. É uma descontinuidade musical trazida dos Beatles que será aperfeiçoada pelos Mutantes mais ao fim da carreira. A presença beatiana ainda é muito forte nessa obra. Falta nessa canção o elemento brasileiro que demonstre a antropofagia musical que será incorporada mais tarde, como será analisado.

### **4.3. A moda futuresca, "Dois mil e um"**

A canção eleita do segundo álbum que o representa se chama "2001" composta por Rita Lee e Tom Zé. Nesse álbum a banda tem muito mais composições e a presença beatiana dá espaço para os verdadeiros músicos, que constituem a banda. Com a grande maioria das canções traz uma mescla de ritmos, andamentos, letras e melodias. Essa é a canção que isso aparece de maneira mais marcante, que pode-se pensar que é antagônica, pois mistura uma toada caipira com o rock proposto pela banda, com direito a entonação de r's retroflexos e solos de viola caipira. Apesar de serem ritmos musicais brasileiros, a postura dos interpretes fazem toda a diferença e é esse o grande contraste a ser observado.

Essa canção demonstra como a tropicália modificou o modo de fazer canção d'Os Mutantes do começo da carreira para o segundo LP. Apesar dos irmãos Batistas serem

contra, Rita introduz sempre que possíveis ritmos regionais às canções, pois, teve maior contato, por crescer ouvindo canções populares através dos gostos dos seus pais. Diferentes dos irmãos que tem a mãe formada em música clássica e também é possível ver essa corrente erudita passando pelas mãos dos jovens músicos.

É escolhido para essa canção um tema futurista para a época, com a chacota de ser entoada por um caipira, pessoa que geralmente canta sobre a vida no campo passa a cantar “modas” futurascas. Não deixa de ser uma crítica ao sempre “mais do mesmo” exibido pelas duplas caipiras. Todavia, não é apenas disso que a canção trata, desde que, são inúmeros elementos contrastantes e esses não são colocados à toa, quando se trata de uma canção feita pelo músico e compositor Tom Zé com Rita Lee.

Como se pode observar o gênero canção a música modifica a letra, como a entonação, pois podem tomar outra conotação, isso se torna possível pelo fato da língua ser viva e usada por diversas pessoas em diferentes contextos, e quase se adequar a língua ao contexto, pode-se criar uma nova conotação a ela, que somente os falantes fluentes da língua conseguiram compreender.

No caso da canção “2001” (1969), a primeira estrofe e refrão da canção é uma paródia de como será a música caipira em 2001, deve-se pensar que, com os avanços tecnológicos, a vida no campo será substituída pela vida no espaço, com um “astronauta libertado” no infinito universo, como proposto por diversas “modas” de viola a liberdade de um peão pelo mato. Contudo, transfigurado para o futuro, uma cena digna de ficção científica. Durante a voz com impostação semelhante ao um cantor de *rock*, é possível observar as novidades prescritas para 2001, coisas mirabolantes como o fim da morte dentre outras coisas.

A impostação equivalente ao rock trata do que é novidade e diferente a cada estrofe, enquanto o caipira é sempre igual, como dito acima, sempre a mesma coisa, com certa conformidade. Como representante da Tropicália do LP tem elementos brasileiros e inovadores, como sugerido pelo movimento, revolucionar, além de colocar a música caipira em um contexto totalmente anormal, sem perder a qualidade do gênero. A inovação nessa canção é o desempenho de Rita no vocal, faz com que a banda desponte o seu talento e versatilidade.

O ritmo da canção se intercala entre uma toada caipira e uma balada de *rock*, que embalam uma paródia de uma moda caipira. A introdução e os primeiros refrãos da canção são em ritmo sertanejo, com direito a instrumentos típicos, como: viola, sanfona e chocalho, além de contar com a impostação vocal de Rita Lee, que remete a

um cantor de moda de viola do interior de Minas Gerais, acompanhada por uma segunda voz impecável do baixista e vocalista Arnaldo Batista.

Depois, de cantar duas partes da canção com o ritmo de *rock*, de uma virada psicodélica, na qual os papéis são invertidos, a moda caipira toma conta da terceira parte da canção, enquanto as últimas três vezes que o refrão é cantado acontece a mistura de ritmos. Nesse momento, é possível observar o estilo antropofágico, que mistura dois elementos em um só momento da canção, que irá ser aperfeiçoado nos LP's seguintes. No campo da interação letra e música, a canção contrasta vários elementos que serão destacados na análise (como o velho e o novo, o rock e o sertanejo, o nacional e o internacional) e são um tanto quanto paradoxais, mas que se unem em uma única harmonia. Apesar dessas alternâncias no decorrer da canção, o campo harmônico não muda, pois as tensões são estabilizadas, não há interiorização na mudança de ritmo, o que demonstra o desejo da banda de, por meio da antropofagia, reconstruir a música popular brasileira e deixá-la tão despojada quanto a internacional.

Nos primeiros refrões( 1º tonema):

-ta-do Minha	-qu[E] ro	
As-tro-na[R]-ta li-ber-	pas- sa Em qual	
	vi-da me _ul-tra	ta que _eu
		fa-ça

2º tonema:

cu-ro Sou par	-lu-zen-	
Dei um gri-to no es-	- tu-ro Na [r]e	
	-cei-ro do fu	-te ga
		la-x[a]

O refrão é composto de dois tonemas, que tem a mesma melodia, isto colabora para a memorização da canção, este recurso é utilizado mais de uma vez nesta canção, será demonstrado a seguir. Além dos elementos destacados acima as ligações com o

ritmo caipira são feitas e são representadas pelo o sinal de ( \_ ), que simbolizará a ligação entre as vogais e crases feitas ao longo deste refrão. E durante o segundo tonema a utilização de “r’s” vibrantes, alveolares e retroflexos ocasiona a aliteração em “R”, como se pode ver na primeira e segunda vez que o refrão é executado:

“Dei um g/R/ito no escu/r/o  
Sou pa/r/cei/r/o do futu/r/o  
Na /R/eluzente galáxia” (2001, 1969)

A repetição de uma consoante além de colaborar com a musicalidade da canção, desta forma, facilitando a fixação da letra, demonstra a variedade fonética de nossa língua, que em uma parte do país, utiliza-se três sons diferentes para a mesma letra e acontece uma variação de intensidade a cada região e isso fica muito bem marcado na canção, quando se muda o registro vocal, do caipira para o cantor de rock. O /R/ retroflexo do caipira é muito mais intenso do que o roqueiro que procura utilizar na maioria das vezes o /r/ alveolar. A terceira vez a predominância do /r/ alveolar em quase todo o refrão, com exceção do /R/ vibrante da palavra “reluzente”.

Sempre acompanhada de uma segunda voz muito bem colocada, de Arnaldo, que na parte de *rock* troca, por algumas vezes, a voz principal com Rita, outra característica peculiar da banda, não ter um vocalista fixo, Rita e Arnaldo estão sempre invertendo os vocais, o que dá a banda um tom exótico, uma vez que, se trata de timbres opostos (homem/mulher) que cantam na mesma harmonia.

A melodia da primeira e segunda parte da canção é bem mais elaborada, e a entrada de Arnaldo não só como uma segunda voz é mais constante nestes momentos, contendo sempre ao final da parte uma vocalização. Da primeira parte volta a cantar o refrão da segunda vez a virada é bem mais significativa, com elementos psicodélicos que remete a uma “viagem”, com distorção das vozes e instrumentos a todo o momento, retornando na terceira parte com a entonação caipira.

A primeira e a segunda parte têm a mesma melodia com um ritmo bem mais imponente ao fundo, que contrasta com as notas mais quebradas e contém dois intervalos grandes de oitava diminuta (8ª d). Cada parte é formada de dois tonemas que dividem o mesmo desenho harmônico:

1ª Parte:



unem numa antropofagia musical, na qual os dois elementos o caipira e o rock se expõem ao tema futurista da letra da canção.

Na reinteração entre letra e música é possível perceber o elemento paradoxal colocado pela banda, que quebra a distancia entre as pessoas que só gostam de *rock*, ou as que só gostam de escutar canções *sertanejas*. Para trazer o público mais para perto dos jovens e é assim que eles conquistam o público, com a mistura de ritmos.

Por isso, é considerada a canção como um divisor de águas na banda, pois a partir dela começam a compor suas próprias canções, sempre misturando a cultura popular com o *rock*. Com ela alcançam o sucesso, efetivamente, e são considerados uma banda como banda, cantando um ritmo brasileiro, sem perder sua originalidade e postura artística de propulsores do *rock nacional*.

#### **4.4. A “Mágica” antropofágica d’Os Mutantes**

O estilo antropofágico d’Os Mutantes é envolvido pelas duas presenças dos The Beatles e Tropicália. E a canção pode ser recortada com nessas duas áreas, na área da letra pelo fato de trazer as cantigas de roda, a Tropicália. Da música por si só, como representação da banda inglesa, visto que, é permeada pelo psicodelismo e experimentalismo. Abrange esse dois elementos, pois quando passado para a literatura esse termo, na época modernista, tinha um significado de (re)criação a partir de uma cultura estrangeira que era na época a Europa e no caso a banda The Beatles. Só que, essa adaptação era permeada pela cultura trazida das vivencias no país.

Na época, Mário de Andrade ressuscita a temática indianista da época do Romantismo e escreve *Macunaíma* (1928), no caso da canção o Movimento Tropicalismo traz para banda elementos da música popular brasileira, alcançado na canção com a letra com uma entonação de cantiga de roda.

A incorporação de elementos que estructurem de um modo mais moderno a canção, e que fossem diferentes de tudo já visto na época. Claro que, a banda não se prende somente a influência beatleana, mas, essa é a que parece com maior frequência e força nas canções, devido ao fato de ser uma grande “epidemia”, pelo som do quarteto de Liverpool contagiar todos que os ouvem. Não só de maneira musical, todavia pelo conteúdo de suas letras, que primeiramente é sobre amor jovem e suas relações. E em segundo momento passam a criticar mais, pois vivem o movimento *hipe* na Inglaterra, no qual os jovens se revoltavam por não terem liberdade de expressão.

E nessa canção aparece não só a crítica social trazida pela canção como um todo, letra e música, mas também as recriando a partir das cantigas de roda. Como propulsado no estilo antropofágico no início do modernismo e recuperado pelo Tropicalismo, que antes de Nelson Motta batizá-lo com esse nome fora denominado por Caetano de Neo-Antropofagismo, pois os músicos tropicalistas estavam cansados das estéticas perfeitas vindas da bossa nova. Dessa forma, ousam em seus arranjos usando elementos vindos de canções estrangeiras, representadas pela banda *The Beatles*. Na mesma canção, Os Mutantes trazem esses elementos, pois é sua própria forma de criar e isso se comprovará com as análises de canções que apareceram mais a frente em sua biografia. Por enquanto, tem-se uma propulsão do estilo com presenças extremamente carregadas, contudo, balanceadas, demonstrando que a banda está no caminho de delimitar melhor o seu modo de compor e tocar, trazendo sempre um modo novo de se fazer música brasileira, que se fixará a partir deles.

O estilo antropofágico não é um elemento exclusivo da banda, Os Mutantes, mas de todos os brasileiros, que recriam sua arte por um viés vindo do exterior, sem esquecer suas raízes, visto que, toda forma de arte é a representação da vida, segundo o teórico russo, Bakhtin. Desse modo, não só Os Mutantes são antropofágicos, mas todos os somos. Para melhor comprovar esses elementos uma análise semiótica se faz necessária e para isso será utilizado a teoria da Semiótica da Canção de Luiz Tatit.

A canção “Mágica” (1969), em alguns períodos, remete a uma cantiga de roda – aquelas que costumam ser cantadas por crianças enquanto brincam – e, em outros, a um *rock psicodélico* com direito a distorção na voz e de guitarra, além do experimentalismo marcante pelos efeitos de sonoplastia que remetem à canção o efeito de mágica. Segundo Tatit, estudar canções populares é se permitir entrar na área na qual a linguagem nem é, totalmente, “natural” nem, totalmente, “artificial”.

No caso da canção “Mágica” a linguagem “natural” é a letra da canção, constituída por uma língua natural, como aponta Suassure na sua obra póstuma *Curso de Lingüística Geral* (2002), e a artificial é a linguagem criada pelo homem para transmitir um conhecimento, mas a sociedade não a modifica, apenas, a utiliza para determinado grupo de pessoas se comunicarem. O ensaio de Tatit dá elementos semióticos que analisaram esse conjunto, assim, se possam identificar as referências citadas na introdução, para basear melhor a análise do estilo d’Os Muntantes.

A partir do conceito de oposição entre suassure-hjemsleviana sobre forma e substancia é que a língua falada produz uma substancia (ou matéria) sonora para

carregar o conteúdo, confronto sintáxico entre diversas estruturas, como diz Tatit (1998, p.88). E como visto na canção, os versos são orações verbais e os verbos que mais se repetem nelas são o “girar” e “rodar”, que remetem tanto ao ato de cirandar quanto com uma relação do tempo. Mostrado no verso, “Gira menina que um dia eu tenho no chão”. Nessa relação com “girar” não tem o seu sentido “natural” e pode ser aproximado a “crescer”, uma vez que, a preposição “que” tem um sentido de condição e indetermina esse tempo que a menina deve crescer.

Porém, o modo como a banda interpreta essa canção modifica toda e qualquer interpretação da letra, segundo Tatit:

“Não há canção sem impressão enunciativa, sem a sensação de que o que está sendo dito está sendo dito de maneira envolvida. Por isso, o reconhecimento dos cantores e de seus estilos é, por si só, um fator de credibilidade e confiança” (1998, p. 89)

O arranjo musical moderno com várias distorções de vozes, que dão um ar jovial a canção e ao mesmo tempo ácido, pois se trata de anos da Ditadura Militar e as críticas estão implícitas na letra e na música.

As pessoas que estão ouvindo a canção têm ciência de que a canção foi gravada, porém os efeitos de distorção ao final de cada verso é uma crítica implícita contra a repressão, contra a censura. Como se em cada verso, a censura tentasse tirar a música do ar. Além da alegria excessiva com risos no começo, os efeitos de sonoplastia dão um ar psicodélico à canção, desvinculando o valor de cantiga. E desse modo, fazendo apologia, implicitamente, as drogas, pois, uma viagem no tempo, com direito a som de ciranda e rostos girando rindo, em conjunto com os sons de risadas, leva-se a pensar que a grande mágica da canção são os efeitos alucinógenos, visto que, tudo parece alterado com várias imagens destoantes, além de uma completa distorção do tempo, trazidos por drogas como: maconha e o LSD.

Segundo Tatit, não é apenas a enunciação que dá vida a canção, a fonologia das palavras utilizadas na letra compõe a melodia, e também muitas vezes utilizada: a harmonia de vozes, que seria a variação dos contornos monofônicos e polifônicos, entre outros efeitos que se manifestam na utilização da linguagem oral.

Durante a canção a harmonização de vozes é constantemente utilizada, pois a banda é composta por exímios músicos e pela influência vinda da banda *The Beatles*, que costumam muito usar harmonias vocais. Entretanto, a voz feminina de Rita Lee dá

a banda, Os Mutantes, um grande diferencial. E ao decorrer da canção os dois vocais oscilam entre a primeira voz e as outras, essa mudança fica muito clara visto, são timbres totalmente diferentes (homem e mulher).

A cada final de estrofe no verso “A rodar”, Rita passa a primeira voz da canção. Nessa canção em especial, as harmonias vocais são destoantes da banda de Liverpool, uma vez que, Arnaldo abandona a primeira voz no final dos versos: “Pé de roseira levanta poeira do chão” e “Gira menina que um dia eu te ponho no chão”, e deixa a segunda voz de Rita sobre sair. E quando se pensa nas canções dos Beatles, um deles fazia a primeira voz do começo ao fim das canções, sem essas alterações.

Outro elemento que é de origem fonológica e fisiológica dos seres humanos são os risos, usados como efeitos entre uma estrofe e outra da letra, elas não têm nenhum efeito rítmico, nem harmônico, apenas uma alternância de intensidade e servem de introdução para criar um distanciamento entre uma estrofe e outra.

O andamento, como propulsa Tatit, categoriza-se como um parâmetro temporal de análise, ou seja, pode acelerar ou desacelerar durante o decorrer da canção. Deve-se destacar a oposição entre som/ruído, como estudada por Wisnik e Attali em *O som e o sentido* (1989), que distinguem os “sons” feitos para exibir a cultura de certa sociedade dos “ruídos” que acompanham a mesma. Em uma canção o “som” seria a continuidade a sensação eufórica e o “ruído”, o contrário, descontinuidade, como diz Tatit: “a interrupção do fluxo fórico”, uma vez que, quebra a canção, por não se compor de elementos harmônicos que componham a obra. Porém, mesmo esses ruídos foram absorvidos por inovações estéticas, é o caso da banda *The Beatles* e d’Os Mutantes.

Os “ruídos” são presentes durante a canção “Mágica”, que divide em quatro partes o andamento. O primeiro, descontinuo, tem a maior parte dos “ruídos”, com a função de efeitos psicodélicos (risadas, efeitos simbolizadores de mágicas e da distorção da voz). O segundo, mais imponente e contínuo, contém a entrada da marcação da bateria. E um terceiro, que é o meio termo entre esses dois, visto que ele prepara a canção pra voltar ao primeiro andamento. No final de dois ciclos é possível observar a predominância do *riff* da canção “Satisfactions”, da banda Rolling Stones.

Observa-se a escansão das partes da canção, a seguir, primeiramente, o refrão:

1ª parte de refrão é dividida em dois tonemas:

-ran-da na pal-ma da mã-	-sei-ra Levanta po-ei
ci-	ro- -ra chão
-ra	de do
Gi- -ão	Pé

A melodia da primeira parte se repete na segunda com mudança da letra. A queda da melodia no primeiro tonema traz consigo um efeito vocal, que se repete quando essa queda ocorre. Após o refrão, tem-se a primeira parte com outro andamento.

A partir do levantamento dos andamentos, é possível analisar que os conceitos de continuidade e descontinuidade que carregam valores profundos no discurso da canção. Explicado por Tatit no seguinte trecho:

“Retomamos assim, mais uma vez, a reflexão sobre os valores descontínuos e contínuos. Os primeiros revelam uma tendência do texto para os componentes locais, intensos, onde a passagem de um estado a outro se processa de forma brusca e inesperada. Essa excessiva concentração do tempo no discurso pode ser avaliada também com o aumento de velocidade. É quando aparece a surpresa como efeito de sentido predominante.” (1998, p. 94)

Pensa-se na canção analisada com predominância da descontinuidade, desde o começo com apenas alguns momentos de oscilações, que se pode analisar como elementos psicodélicos, quando contínuos uns elementos mais de rock progressivo, coincidindo os elementos de cantigas de roda quando descontínuo, visando à viagem no tempo por meio de alucinógenos.

A canção também trabalha com a redução e o aumento do andamento. Os extremos dessas funções funcionam como psicodelismo, quando a rotação é desacelerada no final de cada verso a alusão. Nesse momento a plurissignificação é inevitável tanto do psicodelismo como da opressão de expressão por meio da Ditadura.

Toda a canção é dividida em dois andamentos, com dois ritmos distintos, nos quais um predomina o acento destoante da letra da canção com o ritmo, pois ele é totalmente descompassado, devido ao estilo psicodélico; e, no outro, de ritmo mais acentuado, a presença de um ritmo melódico que coincide melhor com o ritmo da canção. No caso do psicodelismo, esse é o ritmo é todo descompassado; e, por outro lado, há uma

cantiga de roda que se canta. O descompasso é um elemento chocante que dá a alusão da viagem no tempo, conjunto com as risadas e os efeitos experimentais.

A banda tem total liberdade na composição e mescla esses dois estilos em uma canção só. De certa maneira, divide o seu sentido em dois, assim como sua aceleração rítmica, uma vez que esses elementos contribuem para a construção do sentido da canção. A partir dessa canção o estilo da banda passa a ganhar essa forma misturada, porém a mixagem de elementos passa a ser menos perceptivas, pois são aperfeiçoadas. E com essa temos um primeiro objeto desse estilo antropofágico, os elementos vindos da banda The Beatles e da Tropicália sofrem o processo de antropofagia e são absorvidos pela banda, com isso, constroem o estilo de rock brasileiro.

#### **4.5. “Não leve a mal, mas”... “Ando Meio Desligado”**

Como proposto na introdução, realizar-se-á uma análise do estilo d’Os Mutantes, com foco no momento de lançamento do terceiro LP do grupo, nomeado como *Divina Comédia ou Ando Meio Desligado* (1970). Um álbum polêmico que apresenta Rita Lee na cama com os dois irmãos Batistas, um escandaloso *ménage à trois*. Para um melhor enfoque no estilo da banda se utilizará como base desse artigo a leitura do artigo de Norma Discini, denominado “Bakhtin: Construções para uma estilística discursiva”, o qual se encontra no livro organizado por Paula e Stafuzza nomeado “Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável” (Volume 1 da *Série Bakhtin – Inclassificável*).

Discini segue a linha de pensamentos deixada pelo Círculo em duas obras em especial *Freudismo* (2001) e *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1992). Primeiramente, vamos entender qual é o discurso analisado para depois verificarmos o estilo nele exposto, constituído de um discurso verbal (letra) e não-verbal (música), como se compõe o gênero canção. Para se entender uma canção é necessário considerar a música como *signo ideológico*, uma vez que eles se complementam.

Então, a canção “Ando Meio Desligado” é uma das canções mais conhecida dos jovens mutantes, que causa assim como o LP, como um todo, certa impacto aos ouvintes da época, uma vez que, o álbum tem como base a filosofia do *carpe diem*, de não se conformar e viver o presente intensamente, mesmo que seja de formas foras dos padrões, como: o *ménage*, disposto na capa; fazer amor casual, na canção “Ando Meio Desligado”; ou até mesmo adorar Lúcifer, na canção “Ave, Lúcifer”.

Por esse viés alternativo a banda tenta trazer a tona pré-conceitos vividos pela sociedade, como: os alienados, que vivem “bitolados” em seus afazeres e não arriscam um amor casual; os céticos, que acreditam friamente em tudo que é dito em nome de algo que acreditam ser superior; e os dogmáticos, que não aceitam a realidade vivida por algum grupo de pessoas, que também pode ser prazeroso, como um *ménage à trois*. De forma geral é um protesto a censura de tudo que não é considerado pela sociedade o padrão, pois de acordo com Discini:

“(…) cedo ou tarde, o que foi ouvido e compreendido de modo ativo encontrará um eco no discurso ou no comportamento subsequente do ouvinte. Esta é uma atitude responsiva distinta de outra, cuja noção é dada por Bakhtin como a de uma “resposta imediata, materializada no ato real da resposta fônica subsequente, ou no ato do cumprimento de uma ordem (Bakhtin, p.290, 1997)”.” (Discini, p.126, 2010)

Pode-se considerar a canção d’Os Mutantes uma “resposta imediata” ácida e irônica a toda a hipocrisia vivida na época e a “válvula de escape” encontrada por eles foi a canção para mostrar todo esse desacordo. Como uma das primeiras amostras do estilo do *rock progressivo* brasileiro, que traz elementos da música internacional que compõe suas maneiras de pensar e inter-agir com a vida, própria dos jovens.

O enunciado apontado tem relação ao *ethos* da banda, que é de acordo com Aristóteles o “caráter moral” (sem data, p.34), que corresponde ao pensamento bakhtiniano ao estilo, de acordo com Discini (2010, p.29). A entonação desse discurso é de grande importância, visto que, a partir dele poderá se perceber a verdadeira intenção crítica da canção, como gênero, mais especificamente o *rock nacional*, que tem a peculiaridade de ser ácido e que causa certo impacto.

A versão do terceiro LP tem o uso da guitarra distorcida muito presente, a partir do meio da canção, o *riff* de baixo contrastante ao agudo da guitarra e ritmado durante toda a canção, remetendo a primeira fase da banda The Beatles durante os primeiros versos, desde que, com um temática, primeiramente, propor o amor ocasional, com foco de fugir de ser alienado, torna a música apropriada a letra. Entretanto, ao decorrer da mesma os versos vão se repetindo de maneira decadente, com um entonação psicodélica e sem foco, com reverberações de vozes e em alguns casos até efeitos vocálicos, que dão a impressão de um “viagem” (conversas entre o próprio vocal) o final estonteante com um solo de teclado feito por Arnaldo e surto psicótico de Rita nos vocais, o qual remete a canto Janis Joplin e que finalmente terminam a canção com

a frase “Oh, meu Brasil!”. Os efeitos são uma adaptação de sintomas causados pelos alucinógenos experimentados pela banda em uma turnê em Paris descrita por Calado em seu livro *A Divina Comédia dos Mutantes* (1997). É possível analisar o efeito gradual de uma droga e chega ao seu ápice com o surto de Rita Lee.

A apologia às drogas está não apenas na letra e no título da canção com o uso da locução “meio desligado”, mas também está embutido na música em conjunto com a letra, visto que, em um momento se canta corretamente e dentro do compasso dado pelo baixo, em outro os efeitos dos vocais e harmônicos a desfiguram.

A crítica, direcionada a dois elementos diferentes, mas que por fim chegam a um único fim, sugerido por Huxley, de “abrir as portas da percepção”, ou de não se alienar à pré-conceitos, que pode ser vista, graças à mudança de andamento da canção que deixa evidente os dois elementos, que em conjunto propõe a fuga da realidade.

O estilo antropofágico nessa canção é visto na abordagem de um tema que não pertence ao contexto brasileiro, o dos efeitos alucinógenos de entorpecentes, trazido pela banda. Além dos arranjos de guitarra e teclado extremamente inovadores, para a época, montam o carnavalesco sugerido pelos antropofágicos e incorporado pela banda. Esta é uma das canções eleitas para exemplificar o estilo antropofágico, que consiste as composições da banda, Os Mutantes. Num período em que a banda se encontra mais desenvolvida e desgastada pelos atritos entre o casal Rita e Arnaldo, um pensamento mais liberal em relação ao amor é compreensível depois de uma separação regida pelo ciúme excessivo, entre os dois amantes.

A fuga da realidade como a dos diversos compromissos nos quais os jovens são requisitados e envolvidos faz com eles busquem a maneira mais rápida de chegar ao “desligamento” do mundo real. E encontram nas drogas e passam essa vivencia de maneira experimentalista e psicodélica para os ouvintes de suas canções.

Nesta canção o estilo da banda se encontra próximo ao seu ápice, é sem dúvida um dos maiores sucessos d’Os Mutantes e as repetições são utilizadas novamente pela a banda, que constrói letras pequenas, contudo muito significantes, as repetições intensificam estes significados ao longo da canção. A canção “Ando Meio Desligado” é excelente para demonstrar isso, uma vez que, com apenas um três estrofes, eles constroem os efeitos psicodélico a partir destas diversas repetições.

Outra vez é possível observar o conceito de continuidade e descontinuidade, devido aos ruídos e interrupções introduzidos à letra causa um efeito de sentido variado, gradua até chegar ao seu ápice no final da canção.

É possível analisar também que a canção faz um diálogo com o que é cantado pelos *Beatles* na canção “While My Guitar Gently Weeps” (1969), do famoso disco conhecido como *Álbum Branco*. Uma resposta é construída, partindo do pressuposto que a canção d’Os Mutantes faz uma apologia ao sexo casual e de certas formas as drogas e na canção dos *Beatles*, o guitarrista chora, através da guitarra, por ter sido usado tanto pelas drogas quanto pelo amor que tanto procurava, mas que não passou de uma brincadeira, é possível ser observado no seguinte trecho dos *Beatles*:

“I don't know how you were diverted  
You were perverted too  
I don't know how you were inverted  
No one alerted you” (The Beatles, 1969)

As canções se tocam de várias maneiras, além da temática, que como visto os sujeitos discursivos passam por mudanças de comportamento, abrindo as suas mentes, mais do que isso, respeitando as opções. A banda brasileira, na canção analisada, assume o papel do outro exposto na canção dos cabeludos de Liverpool. Em resposta a eles, diz em contraponto à canção dos *Beatles*: “Não leve a mal. Eu só quero que você me queira. Não leve a mal”. Os Mutantes se apropriam do sujeito da canção dos *Beatles* e constroem, a partir dele, o sujeito discursivo de sua canção, que responde aos atos cometidos na canção dos *Beatles*.

Apenas no trecho citado da canção, “While My Guitar Gently Weeps” (1969), é possível estabelecer uma relação com a letra d’Os Mutantes, ao pensar que nesse momento o sujeito discursivo dos *Beatles* se refere ao sujeito apropriado pelos Mutantes. O primeiro verbo utilizado é “divert”, que significa na língua inglesa, segundo o dicionário digital de Cambridge<sup>2</sup>, “fazer alguém ou alguma coisa mudar de direção”, em outras palavras, se distrair, que dialoga com o começo da canção d’Os Mutantes: “Ando meio desligado (...)” e nos dois versos é possível ver que essa distração não é algo natural, mas causado pelo uso de drogas. Essa afirmação é possível pelo contexto da canção e principalmente a distorção da guitarra que permeia toda a canção, fazendo aflorar o psicodelismo nela implícito.

O segundo verbo, “pervert”, tem como definição: “considerado estranho e desagradável pela maioria das pessoas”, ou, se perverter. É quem está fora da moralidade de um comportamento padrão da sociedade da época. Pelo contexto da

---

<sup>2</sup> O site usado para as definições foi: <http://dictionary.cambridge.org/>.

canção é possível pensar, em uma linguagem mais popular, que o sujeito estava drogado, desta forma, faz relação com o verso: “Eu nem sinto os meus pés no chão” se sentindo de certa maneira fora da realidade, das normas.

“Invert” foi o terceiro verbo que, por definição, significa “colocar algo de cabeça para baixo ou mudar a ordem de duas coisas”, ou para se apropriar ao contexto pode ser usado como, se confundir ou inverter, que faz a relação com o trecho: “Olho e não vejo nada”. O diálogo existente fica explícito pelo sentido entre as duas canções. A dos *Beatles* funciona como fundo perspectivo para a canção d’Os Mutantes.

O último e não menos importante, o verbo “alert” que significa “alertar alguém de possível ação perigosa”, que, por consequência, dialoga com o último verso da estrofe da canção d’Os Mutantes que é: “Eu só penso se você me quer”. As duas canções parecem ser duas canções de amor, mas que de maneira conotativa fazem apologia às drogas para fugir da rotina imposta pela sociedade e o sexo casual. A canção dos *Beatles* apesar de mais comportada dá na medida certa elementos para se verificar o diálogo entre as canções, pois o rock bleatiano é algo mais relacionado ao classic rock e Os Mutantes tem algo mais próximo do rock progressivo, por isso, o arranjo da banda brasileira destoara pela quantidade de recursos usados.

Ambas as canções trabalham com a reiteração na canção d’Os *Beatles* de maneira mais contida a reintegração vai aparecer apenas no verso homônimo ao nome da canção e n’Os Mutantes como já visto pela entoação da letra por três vezes. Para melhor analisar essa reiteração far-se-á a escansão das três estrofes que serão “repetidas” (que é impossível, pois, como se sabe, toda enunciação é única) e se poderá analisar a reiteração entre letra e música. A primeira parte é dividida em três tonemas:

1ª parte (1º tonemas):

Eu nem
sin-
-ga-do -to
mei- meus
An-do -o -li- pés chão
des- no

Neste tonema, a canção começa num tom de Dó (C), num ritmo de *rock*, que terá uma alteração durante a canção, somente do primeiro tonema da terceira parte, ele mudará para o ritmo de *funk*. O tom, por sua vez, não sofre alteração, é o mesmo do começo ao final da canção. A única coisa que modifica as repetições são os efeitos de distorção de voz, de sonoplastia e efeitos com instrumentos psicodélicos, como o órgão que dá a canção uma virada nos elementos, que aparecem gradualmente. Até chegar ao seu ápice no final da canção, com a frase: “Oh, meu Brasil”, na qual a última sílaba tem uma fermata, que segura por mais tempo essa nota, como num show, a finalização de uma banda que procura impressionar a todos.

O segundo tonema segue a mesma melodia do primeiro, recurso utilizada nas canções para facilitar a memorização, pode-se notar que a finalizada dos tonemas das canções estudadas, que quando não acabam com efeitos psicodélicos, terminam quebra de um intervalo de 2ª Maior (2ªM) e depois à volta.

1ª parte (2º tonema):

Eu só
pen-
na-da -so
e se vo-
O-lho não -jo -cê quer
ve- me

A primeira parte é uma introdução ao tema da canção, que é o amor. Uma paixão à primeira vista, na qual uma pessoa se encanta, mas nem sabe se o sentimento é recíproco. E no embalo do ritmo da primeira parte, esta canção se passa, facilmente, por uma balada romântica. A distração da pessoa apaixonada que só pensa no sujeito amado é normal. Contudo, esses elementos de paixão ao longo da canção desencadeiam outros sentidos.

2ª parte (1º tonema):

di-
<i>-zer A-qui-</i>
<i>-lo tu-</i>
<i>-do que eu de-co-rei</i>
Eu nem ve-                      lhe
<i>-jo_a ho-</i>
<i>-ra de</i>

A segunda parte segue no mesmo ritmo da primeira, só que agora de maneira mais falada e com uma nota agudíssima no verbo “dizer” e logo em seguida entra o acompanhamento do back-vocal no verso “Aquilo tudo que eu decorei”, por isso, na escansão é marcado em itálico. Isto está ênfase é dada pela carga semântica do verso, que em conjunto com a canção dá o impacto necessário ao leitor.

Com isso, demonstra a dificuldade de dizer tudo que “quer” à pessoa amada. Na segunda parte o recurso usado na primeira é repetido na segunda, mostra que a canção é um sistema relativamente simétrico, todavia o sentido é modificado por pequenas alterações da interpretação da banda, até mesmo na escolha dos instrumentos a serem utilizados na gravação.

2ª parte (2º tonema)

so-
<i>-nhei Vo-cê vai</i>
<i>sen-tir</i> <i>-vor</i>
<i>mas</i> <i>fa-</i>
E de- <i>pois</i> <i>já</i> <i>por</i>
do <i>bei-</i>
<i>-jo que_eu</i>

No segundo tonema da segunda parte algumas notas são trocados, como a finalização que se difere do anterior, pois, ele faz a ligação tanto melódica quanto semântica para a terceira parte. O verbo destacado é o “sonhei”, que ainda dá o sentido de balada de amor à canção, porém depois da conjunção adversativa “mas” a letra se transforma, de uma balada de amor, inocente, para um amor ácido, que tem como base

a filosofia do *carpe diem* de aproveitar ao máximo o momento e a paixão, saindo do campo semântico do amor eterno e partindo para o princípio de um amor causal.

A terceira e última parte da canção é o contra-argumento as primeiras, depois da conjunção adversativa a letra passa a defender um amor moderno que pode ter seu ápice em um dia e acabar no próximo. Dividida por dois tonemas, a terceira parte é a menor, entretanto, é que ocasiona o choque entre o amor sempre sugerido nas canções, como as de *bossa-nova*, por exemplo, e o foco da crítica, que é o amor casual, que é como a juventude se relaciona com este sentimento. Vê-se uma mudança de comportamento social entre os jovens, contudo, a sociedade nem sempre está disposta a aceitá-lo, desse modo, Os Mutantes trazem esse tema em sua canção, a fim de chocar o seu público e, assim, trazer para mais próximo da juventude a música popular brasileira, sem deixar nada a desejar em relação à música internacional.

Além de ter intrínseco no arranjo uma apologia às drogas alucinógenas, a gradação de elementos psicodélicos serve para sugerir representar um efeito de uma droga, que chega aos poucos, e no final tem o seu grande ápice, com o surto de Rita Lee, com o desfecho triunfal utilizando a frase, “Oh, meu Brasil!”.

Segue a escansão da terceira parte:

3ª parte (1º tonema):

que-
-ro uh
uh uh
só uh uh
Não uh
le- mal Eu
-ve_a

A ênfase deste tonema é dada no verbo “querer”, ele estreita a relação entre o sujeito da canção e seu objeto desejado, por isso, a terceira parte pode ser considerada a mais expositiva, desde que, expõe a verdadeira condição do sujeito da canção, que em poucas palavras, transforma uma balada romântica em um moderno *rock progressivo psicodélico* com efeitos experimentais e de sonoplastia.

3ª parte (2º tonema):

Que				
vo-	quei-	Não		
	-cê	-ra	le-	mal
	me		-ve_a	

A entonação átona do verbo “queria” demonstra a falta de convicção, ou seja, de querer que o outro o ame, somente pelo fato de se sentir amado, nada mais, deixando de lado o que Bakhtin chama de *responsividade* do sentimento. O sujeito da canção sofre uma mutação, uma vez que, durante o começo da canção ele está à procura de seu objeto, a partir da conjunção “mas”, toda a canção pode ser interpretada de outra maneira. As palavras de amor passam a ter uma conotação, que se ajusta ao contexto que os jovens, Os Mutantes, vivem.

Em suma, a segunda canção elegida para exemplificar o estilo antropofágico d’Os Mutantes tem muitos elementos novos, como o contra-argumento que conota toda a letra da canção ao contexto que a banda vive, os efeitos musicais aumentam ao longo da canção, as vozes, o solo de órgão e distorções nos instrumentos e nas vozes. Esta canção representa porque, ao mesmo tempo em que, eles tratam de uma temática jovem, a banda não sai do contexto brasileiro. E inova no arranjo e nos efeitos fazendo o balanceamento perfeito, entre o novo internacional e a cultura popular brasileira.

#### 4. 6. “Imagine”, a “Balada do Louco”

A última canção analisada por esse projeto fecha um ciclo, pois, com a saída da vocalista Rita Lee, a banda toma um novo caminho no mundo da música popular brasileira, que pode ser explorado em outro projeto.

Essa obra destacada é quase um hino para todos os que se consideram um pouco fora do eixo, uma verdadeira obra de arte. Com efeitos inéditos como um sintetizador e um citara indiana, pela primeira vez utilizados no Brasil, Os Mutantes dão os últimos suspiros psicodélicos e experimentais da banda com essa formação.

Como de costume nas canções da banda o arranjo é tem um crescimento dos efeitos, que começa com um piano e de maneira gradual ao chegar ao meio da canção com uma “estrebuchada” de Arnaldo semelhante a uma que se dá quando toma um banho de água fria. A partir do meio da canção se retorna ao começo na harmonia com somente o piano e acontece outra vez a entrada gradual dos instrumentos.

Existe uma grande semelhança da base do piano feita por Arnaldo com a canção de John Lennon em seu disco solo que se chama “Imagine” (1971), a diferença é a introdução dos instrumentos experimentais como o sintetizador dedilhado por Rita e a citara que fica a cargo de Sergio, que tem até um *riff* com ele ao final de cada estrofe. Além do psicodelismo presente tanto na letra, por falar de uma loucura não a mesma que não ocasionada diretamente por drogas, mas que tenta controla-los pelos padrões e dogmas da sociedade, o que deve considerado uma forma de censura e contenção do ser e alguns dos efeitos ocasionados por remédios tipo tarja preta, como o mais conhecido *Lithium*, que acalmam seus usuários, porém, os tornam totalmente dependentes de sua dose diária, sem ele, voltam a mostrar o que verdadeiramente são. Quanto se pensa na canção pelo efeito surreal que o som da citara e o sintetizador que abarcam na canção. Na terceira e última parte da canção tem uma declaração de aceitação e de felicidade por ser da maneira que deseja ser, sem se preocupar em seguir os padrões tanto de beleza e riqueza impostos pela sociedade.

A relação com a canção “Imagine” (1971) se aproxima tanto na base harmônica feita pelo teclado de Arnaldo e de prosperar um lugar que aceite as diferenças. E se distancia nos efeitos e na abordagem mais cômica da banda brasileira típico do país olhar de irônica ácida para temas considerados inapropriados, o que costuma ocasionar o humor. A canção é eleita para representar o estilo antropofágico que compõe a obra d’Os Mutantes, visto que é possível analisar os elementos tanto vindo da Tropicália quanto da banda inglesa, totalmente, adequada ao estilo próprio, carnavalesco e ácido, de seus integrantes. O estilo amarra as canções, observado tanto no balanceamento do andamento e das adaptações feitas pela banda quanto em suas criações.

De seis das canções eleitas para este projeto, esta é a única que Arnaldo canta a primeira voz e aborda o tema loucura, do modo de se ver o mundo, da relatividade das coisas e a unicidade de cada ser. Sugere uma fuga da alienação, de querer seguir os padrões de beleza, riqueza e pureza. Ser feliz é o principal objetivo procurado pelo sujeito da canção, que tenta demonstrar diferentes modos de se alcançar este objetivo, sem se limitar tanto aos preconceitos.

“Balada do Louco” (1972) é uma das canções mais inovadoras da banda e o ápice do estilo antropofágico encontrado na banda, Os Mutantes, uma vez que, estão desenvolvidos, artisticamente, além de se conhecerem bem. A partir disso, os conflitos aparecem muito dentre os jovens ocasionando o rompimento da banda, desta forma se encerra uma fase e recomeça outra para os jovens.

Pode-se observar na canção uma grande semelhança com a base feita por John Lennon em “Imagine” (1971). Mesmo existindo esta relação entre as canções que começa com o mesmo andamento da canção de Lennon, o arranjo da canção d’Os Mutantes cresce em vários requisitos, como: o solo de cítara indiana, o equalizador que pode se considerar uma marca registrada de Rita Lee na canção, além dos efeitos vocais feitos por Arnaldo que revelam a originalidade da canção.

Inversões de acordes e na melodia são feitos, bem como na letra em que se tem o tema idealista de um mundo melhor de um lado, por John Lennon, e de outro, a crítica feita pel’Os Mutantes em relação a censura, colocando em destaque os incompreendidos pela sociedades chamados de “loucos”, por terem prioridades diferentes dos considerados “normais”.

As inversões são colocadas para que não sejam acusados de plágio e são muito rigorosos nesse quesito, uma vez que, não é possível estabelecer semelhanças criminosas entre as melodias ou harmonia da canção, pois, em toda são invertidos, pois se tem na canção de Lennon os seguintes acordes: C/G (Dó com baixo em Sol), C (Dó) e F (Fá), durante toda a estrofe, na canção d’Os Mutantes dobrarão os acordes, então, no lugar de três acordes que irão alternar durante a estrofe vamos ver seis, funcionando três em cada verso, como a canção de Lennon.

Os acordes usados pel’Os Mutantes são: A (Lá), D#º (Ré sustenido diminuto) e E (Mi) no primeiro verso. Alguns acordes irão se repetir no segundo verso, mas, deve-se considera-los como diferentes, pois, não estão no mesmo lugar, tendo, de certa forma, outro impacto na canção, uma vez que, numa harmonia a distancia sonora entre um acorde e outro que a construirá, desta forma, é possível adaptar uma canção para uma voz mais grave ou mais aguda, se necessário. No segundo verso os acordes são: D#º (Ré sustenido diminuto), B (Si), E (Mi).

Se se observar os intervalos harmônicos da canção de Lennon se terá os intervalos entre C/G e C de 6 semitons ou de 4ª P (Quarta justa) e entre C e F de 7 semitons ou de 6ª d (Sexta diminuta), à grosso modo é possível ver que a harmonia está num patamar grave e ascende para o acorde de Dó e depois retorna mais grave para o

acorde de Fá. Na canção, “Balada do Louco”, é possível se ver que os intervalos harmônicos entre os dois primeiros acordes são semelhantes à canção de Lennon, pois, são de A (Lá) para D#º (Ré sustenido diminuto) ascendente, são 6 semitons ou seja um intervalo de 4ª P (Quarta justa) e no último intervalo do segundo verso B (Si) para E (Mi) descendente, 7 semitons ou 6ªd (Sexta diminuta) o mesmo percurso percorrido pela canção, com a ressalva de que é apenas metade dos versos. Para ser considerado um plágio é necessário verificar três notas seguidas, o que não ocorre durante toda a canção. Desta maneira, Os Mutantes tem como fundo perspectivo a canção de Lennon. Além disso, é possível encontrar mais coerência, como a ascendência melódica, dentre outras que são mascarados por Rogério Duprat em seu arranjo.

A antropofagia musical é inegável até o último momento da banda em sua primeira formação. Músicos de todos os lugares elogiam a versatilidade da banda na composição de suas canções tanto de suas letras quanto dos arranjos, que diferentemente ao invés de trazerem um elemento inovador no álbum todo, Os Mutantes trazem algo de novo a cada canção, fazendo-a única, visto a escolha dos instrumentos e a sua postura perante os tempos de ditadura militar no Brasil.

O primeiro tonema dá a premissa da canção, que é a concepção de louco, entretanto, ao desenvolver da primeira parte esta concepção é quebrada, dando uma justificativa para a denominada, loucura que não é observada como uma coisa ruim, pelo contrário, demonstra uma maneira diferente de todos de ver o mundo, que deve ser respeitada como tantas outras contrapostas durante a canção.

1ª parte (1º tonema):

Sou		
lou-		
-co	as-	
que	-sar	
-zem	pen-	-sim
Di-	Por	

A mesma melodia se repete no segundo tonema com a alteração da letra, isso colabora com a fixação da mesma, haverá alteração na melodia, apenas no terceiro tonema, que dará a estrofe um sentido crítico, por isso, o destaque na melodia.

1ª parte (2º tonema):

-to		
lou-		
-co	fe-	
mui-	ser	
sou	eu	-liz
Se_eu	Por	

Além da mesma melodia, para deixar mais enfatizado a palavra “louco” que se repete no mesmo lugar, para retomar a ideia, passa a ser um dos elementos rítmicos da canção, uma vez que, aparece periodicamente durante toda a mesma.

A tensão do terceiro tonema também deve ser ressaltada. Apesar de continuar no mesmo tom, as notas entoadas por Arnaldo são mais agudas, o que cria um efeito de sentido de maior tensividade. A palavra “mais” adquire duplo sentido no decorrer da canção, pois, na língua portuguesa falada, as pronúncias de “mas”, conjunção adversativa, e do adverbio de quantidade “mais”, no cotidiano são quase as mesmas. Numa canção isso se torna quase imperceptível, ainda mais no contexto dessa canção.

1ª parte (3º tonema):

me diz	é feliz não	fe-	
		é	-liz
-co é quem	E		
	Não		
Mais lou-			

A resposta da canção a quem o chama de “louco” ao mesmo tempo em que é ácida é uma motivação para aqueles que se sentem foras dos padrões, uma forma de dizer que a “os loucos” não estão de certa forma sozinhos e serve de motivação para que se consiga viver uma vida longe das garras dos padrões estipulados pelo capitalismo consumista da sociedade.

A ênfase no terceiro tonema é na palavra “feliz”, uma vez que, é um conceito abstrato e pode ser adaptado a cada ser, porém, “mais louco é quem me diz”, além de ser uma resposta extremamente infantil, remete também aqueles que se preocupam mais com a vida dos outros do que com a própria. Estas pessoas não sabem ser feliz, segundo a opinião do actante da canção e para elas iram a crítica da canção. Pode-se pensar também na censura que vetava tudo que os militares achavam abusivo, tirando a livre arbítrio da população do país. Para mascarar estas críticas colocam várias metáforas, antagônicas durante a letra para deixa-la engraçada e tirar o foco da crítica.

Durante a segunda parte ocorre à repetição da mesma melodia, com algumas alterações na letra, ao invés de falar de loucos, a segunda estrofe fala de pessoas bonitas e famosas e mantém o terceiro tonema igual. As repetições facilitam a ficção da canção e auxiliam na musicalidade, visto que, além das rimas é possível ter a melodia como um elemento cíclico e deixar enfatizada a parte diferente, que no caso é a terceira parte, que é o refrão da canção, pois se repete mais uma vez na canção.

No refrão se tem a única parte que foge ao modelo da melodia e letra, nela o actante dará sinais legítimos de loucura, para exatamente despistar a censura. Para isso é necessário observar a escanção desta parte.

Refrão: 1º tonema:

ju	ser		
-ro	me-lhor	um	ma-
que	nor-		-a-
Eu	é	Não	-al

2º tonema:

pos-	
	-sar
-so	
pen-	sou
Se_eu	Deus
	Eu
	Que
	e bruhhhhh...

Com a mudança da tensividade dentre o padrão melódico na canção, uma vez que, neste momento da canção o sujeito começa a tematizar a narrativa em relação ao seu modo de /ser/, qualificando-o de “Deus”, desta maneira superioriza todas suas performances, o /fazer/ do sujeito. Durante o refrão a tentativa de persuadir o interlocutor que seu modo de vida é melhor, ou seja, ele é seu objeto, o qual por meio de argumentos apelativos tenta convencer durante toda a canção, rebaixando o jeito consumista de se viver e trazendo. Além de demonstrar uma libertação do que está escondido no interior do sujeito da canção.

A onomatopeia utilizada no final do segundo tonema é um dos elementos da loucura, pois joga um balde de água fria no sujeito pelas coisas já ditas durante a canção, dando a entender que é hora de acordar e viver a vida sem se prender a preconceitos, sem cesura, sem dogmas que podem omitir a realidade.

A canção traz consigo uma referência muito forte a canção “Imagine” (1971) tanto na base harmônica de teclado, quanto na letra. Entretanto, os efeitos durante a canção e as mudanças de vozes dão outras significações ao que seria apenas uma cópia, acoplando às ideias de John Lennon as da banda e as complementando de maneira que remete ao estilo da banda antropofágico, pois, elementos inovadores são postos à baila na canção trazendo a cultura de fora e a transformando com a identidade brasileira, que é conhecida pela sua imensa miscigenação de vários povos e culturas.

Consequentemente, esta é a última canção da banda eleita neste projeto, demonstrando total controle do estilo antropofágico, tomando para eles uma ideia dando a ela a marca psicodélica e experimental da banda em conjunto com o contexto

brasileiro e as críticas que são explicitadas por metáforas ao longo da canção. Por isso ela é a escolhida para representar o estilo desenvolvido da banda.

## 5. Um estudo da arquitetura antropofágica d'Os Mutantes

O estilo antropofágico descrito nesse capítulo será derivado do tomado pela tropicália, que bebia da fonte dos poetas modernistas da década de 20 e 30, como Oswald de Andrade e Mário de Andrade, dentre outros. Alguns aspectos do estilo antropofágico foram modificados da primeira para a segunda versão, dessa forma é conhecido como: neo-antropofagismo. Uma análise geral do estilo da banda será feita nesse capítulo para que assim, possa-se ter noção do todo, depois de todas as análises das canções, o balanceamento arquitetônico do estilo da banda Os Mutantes.

Como proposto no projeto, a principal presença observada seria a da banda The Beatles que serve de guia para a banda, que se inspira em suas canções durante toda a sua carreira. E essa bricolagem será feita via antropofagismo de uma maneira geral, apenas no começo da carreira que são resistentes a aderir a MPB, porém o contato com os compositores tropicalista essa concepção da banda.

Em razão disso a primeira faixa analisada, “Relógio” (1968), não tem uma presença muito marcante da música popular brasileira em nenhum dos elementos da canção, nem no ritmo, nem letra, nem na música, nem no andamento, nada remete a cultura brasileira, pode ser considerada uma total bricolagem dos elementos internacionais que são reunidos nessa canção, que mais a frente começaram a ser mesclados com os da cultura popular. E para introduzir a cultura popular naquele primeiro LP, pegam uma canção de Gilberto Gil e Caetano chamada “Batmacumba” (1966) que dará um ar antropofágico ao LP, no entanto, como não se trata de composição da banda não se pode considerá-la como um exemplo, mas como um reflexo de onde gostariam de alcançar com suas canções.

O segundo LP é quando aparece com maior força a presença da música nacional, visto o maior contato com os músicos tropicalistas, como Tom Zé exemplificado com a canção “2001” (1969). E é nesse LP que a primeira canção cujo estilo se mostra por inteiro, chamada “Mágica” (1969), a qual a bricolagem antropofágica acontece de maneira equivalente, na mesma canção é possível observar elementos brasileiros e vindos do exterior. Isso passa a acontecer frequentemente até o último LP, até a saída de Rita Lee, uma vez que, depois que a cantora saiu da banda tomam novos rumos e novas perspectivas de trabalho.

No terceiro LP a canção eleita foi “Ando Meio Desligado” que faz diálogo com a canção da banda The Beatles chamada “While My Guitar Gently Weeps” do álbum conhecido como Álbum Brando (1968). Pode-se perceber que o diálogo encontrado tem o seu âmbito nas letras das canções, não tanto em seu arranjo. Uma resposta responsiva e responsável deve ser observada nas letras como mostra as análises.

Como visto nas análises os elementos vindos do exterior são “antropofizandos” pela cultura popular intrínseca na banda, que precisa ser aflorada pelos músicos tropicalistas, a banda se separa no ápice do estilo antropofágico, representado pela canção “Balada do Louco” (1971), que apesar de trazer uma grande presença da canção “Imagine” lançada no mesmo ano que o LP por John Lennon em carreira solo, existem modificações que são próprias da banda, confirmando dessa maneira o estilo antropofágico que perdura durante esse período da banda, que mais tarde servirá de parâmetro para outras bandas de *rock* que vão surgir no começo dos anos 80.

Em suma, é possível observar que, como o movimento antropofágico tem as suas dentições, o estilo d’Os Mutantes passa por uma transformação ao longo da carreira. A apropriação do discurso do outro fica, a cada álbum, mais peculiar e aprofundada, bem como o próprio movimento no início do modernismo brasileiro, que começa com a apropriação das inovações dos poetas franceses como Mallarmé e Baudelaire até a incorporação mais intrínseca, que deixa margem à dúvida do seu valor sócio-histórico-cultural. Com o trabalho de elaboração da linguagem verbo-vocal da banda, o antropofagismo cancionero se espalhou a partir d’Os Mutantes e, de certa forma, constitui outras gerações de roqueiros brasileiros.

## Considerações Finais

A pesquisa realizada traz elementos analisados ao longo de todo o processo de pesquisa, desde o seu início até o final desta renovação do projeto, tanto ao que tange à fundamentação teórica quanto ao que se refere às análises iniciadas. É possível refletir sobre os elementos típicos d'Os Mutantes, por meio das análises de cada canção.

Foi de grande importância para o trabalho esse momento de novas reflexões teóricas (a investigação semiótica, bem como a concepção de e inserção da canção na cultura, além da importância do discurso de outrem para o estilo da banda) que colaboram em muito para a compreensão do estilo da banda em corroboração com as análises mais aprofundadas das canções elencadas como objetos desta pesquisa (análises essas concretizadas junto com o desenvolvimento e amadurecimento teórico, ao longo da pesquisa). Como proposto, fizemos uma análise aprofundada dos arranjos arquitetados e ainda pouco explorados anteriormente na pesquisa, o que, para nós, tornou-se imprescindível no desenvolvimento do primeiro ano da pesquisa e foi realizado no segundo ano, após a renovação da bolsa.

Para melhor compreensão do estilo da banda, partiu-se do princípio de que o gênero canção seja composto por mais do que letra e música, pois há todo um campo de produção, circulação e recepção que envolve a canção numa dada esfera de atividade e isso contribui para a sua composição, pois a historiciza.

Além da concretização do projeto de Iniciação Científica, o desenvolvimento desta pesquisa rendeu um projeto de mestrado já elaborado concomitantemente com a pesquisa. A partir do conhecimento do conceito de cultura e de sua importância para a análise do estilo d'Os Mutantes, no mestrado pretende-se focar no diálogo cultural (cultura nacional e do exterior) do LP que neste momento foi deixado de lado, mas que é de suma importância na arquitetura d'Os Mutantes, o *Tecnicolor* (1970).

Além disso, foi possível discutir e divulgar resultados desta pesquisa em quatro congressos expressivos da área. O primeiro foi o CONALI em Maringá, na UEM, no qual se fez uma apresentação sobre a canção “Balada do Louco”. O segundo congresso foi o GEL, em São Paulo, na FFLCH - USP, no qual se apresentou painel. O terceiro foi o EAD, em Araraquara, na FCLAr, no qual foi apresentada uma comunicação em parceria com a professora Dra. Luciane de Paula.

Um grande diferencial nas orientações é a proximidade e a acessibilidade que se tem com a orientadora, além da dedicação e contar com a ajuda com bibliografia

sempre que necessário. O último congresso foi o CIC, em Assis, na FCL. Apesar da menor quantidade de apresentação, visto o primeiro ano do projeto, essas vezes foram bem proveitosas e valiosas para o aprofundamento do próprio.

Em suma, o estilo antropofágico d'Os Mutantes pode ser pensado por meio dos elementos linguísticos e translinguísticos (musicais e histórico-culturais, no caso) analisados em suas composições. Por isso, é fundamental relacionar o papel d'Os Mutantes com a história discursiva do *rock* nacional e da composição de parte da arte e da cultura brasileira, vistas como tão antropofágicas quanto as canções da banda que nada possui de “desligada”. Ao contrário. Os Mutantes, como prevê o próprio nome, estão plugados no mundo, à frente de seu tempo, abrindo caminhos a novas gerações do denominado *rock Brasil*, seus “filhos” e “netos”, reinantes na contemporaneidade.

## Bibliografia

- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- BAKHTIN, M. M. (VOLOCHINOV) (1929). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.
- BAKHTIN, M. M. (1929). *Problemas da Poética de Dostoievski*. São Paulo: Forense, 1997.
- \_\_\_\_\_. (1920-1974). *Estética da Criação Verbal*. 2a ed. (Tradução feita a partir da edição francesa.). São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- \_\_\_\_\_. (1920-1974). *Estética da Criação Verbal*. (Edição traduzida a partir do russo). São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. (1975). *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: UNESP, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Freudismo*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.
- BARROS, D.L.P. de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1990.
- BARROS, D.L.P.; FIORIN, J.L. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- BASUALDO, C. (Org.). *Tropicália – uma revolução na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Cosac, 2007.
- BERTRAND, D. *Caminhos da Semiótica Literária*. Bauru: EDUSC, 2003.
- BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 3. ed. Campinas: UNICAMP, 2001.
- \_\_\_\_\_. Introdução. Alguns pilares da arquitetura bakhtiniana. In BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Bakhtin: Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Bakhtin: Outros Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2007.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Bakhtin e o Círculo*. São Paulo: Contexto, 2009.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Bakhtin – Dialogismo e Polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Estudos enunciativos no Brasil: histórias e perspectivas*. Campinas: Pontes, 2001.
- \_\_\_\_\_. e ROJO, R. *Gêneros: artimanhas do texto e do discurso*. São Paulo: Escolas associadas, 2001.
- BEATLES, T.(1968) *The Beatles*. Londres: EMI, 1968
- \_\_\_\_\_. “Long, long, long”. *The Beatles*. (1968) Londres: EMI, 1968

- \_\_\_\_\_. (1967) *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Londres: EMI, 1967
- BOULEZ, P. *Penser la Musique Aujourd'hui*. Suisse : Gonthier, 1963
- CALADO, C. *A Divina Comedia dos Mutantes*. Rio de Janeiro: 34, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Tropicália*. Rio de Janeiro: 34, 1997.
- CALEFATO, P.; PONZIO, A.; PETRILLI, S. *Fundamentos de Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Vozes, 2007.
- CAMPOS, A. "Prefácio". *Revista de Antropofagia*. São Paulo: Abril, 1975, s/p.
- CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Cultura no plural*. São Paulo: Papirus, 1995.
- CHAGAS, P. *A volta dos Mutantes*. São Paulo: Publisher Brasil, 2011.
- CHASE-DUNN, C. *Brutalidade Jardim – a Tropicália e o surgimento*. São Paulo: UNESP, 2009.
- CLARK, K.; HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CORD, G. M. *Tropicália – um caldeirão cultural*. São Paulo: Ferreira, 2011.
- COSTA, G. (1969) *Gal Costa*. Rio de Janeiro, Polygram, 1969
- \_\_\_\_\_. (1969) "Divino Maravilhoso". *Gal Costa*. Rio de Janeiro, Polygram, 1969
- DAVIES, H. *A vida dos Beatles – a única biografia autorizada*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1968
- DISCINI, N. "Bakhtin: contribuições para uma estilística discursiva". In PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Orgs.). "Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável". Volume 1. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2010, p. 115-128.
- GERALDI, J. W. "Sobre a questão do sujeito" In PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Orgs.). "Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável". Volume 1. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2010.
- DUARTE, P. S. *Do samba-canção à Tropicália*. São Paulo: Relume-Dumara, 2003.
- DUBOIS, J. *Dicionário de lingüística*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- FARACO, C. A. *Linguagem e diálogo: as idéias lingüísticas do Círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar, 2003.
- FAVARETTO, C. *Tropicália Alegoria Alegria*. São Paulo: Ateliê, 2007.
- FIORIN, J. L. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Em busca do sentido – Estudos Discursivos*. São Paulo: Contexto, 2012.
- FREITAS, M. T. A; Jobim e Souza, S. e Kramer, S. (Orgs.) *Ciências Humanas e Pesquisa – Leituras de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Cortez, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Leituras de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Cortez, 2003.

- FONTANILLE, J. ZILBERBERG, C. *Tensão e significação* - São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/FFCHL/USP, 2001.
- FONTANILLE, J. *Semiótica do Discurso* – São Paulo: Contexto, 2012
- GEERTZ, C. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- GIL, G. (1968). *Gilberto Gil*. São Paulo: Universal, 1998.
- \_\_\_\_\_. (1968). “Domingo no Parque”. *Gilberto Gil*. São Paulo : Universal, 1998.
- GOMES, M. P. *Antropologia* – São Paulo: Contexto, 2012.
- KRISTEVA, J. “*Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*”. *Critique. Revue générale de publications*. Paris, v. 29, fascículo 239, abr. 1967, pp. 438-465.
- MACHADO, I. A. *O romance e a voz – A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Imago/FAPESP, 1995.
- MACHADO, I. *Escola de semiótica: A experiência de Tártu-Moscou para o Estudo da Cultura* – São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- MEDVIÉDEV, P. N. *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica* – São Paulo: Contexto, 2012.
- MORSON, G. S.; EMERSON, C. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. São Paulo: Edusp, 2008.
- MARCHEZAN, R.C. “Diálogo” In BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: Outros conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p.115 – 132.
- MIOTELLO, W. “Ideologia” In BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005. p.167 – 176.
- MUTANTES, Os. (1968). *Os Mutantes*. Rio de Janeiro: Polydor, 1992
- \_\_\_\_\_. (1968). “Bat Macumba”. *Os Mutantes*. Rio de Janeiro: Polydor, 1992
- \_\_\_\_\_. (1968). “O Relógio”. *Os Mutantes*. Rio de Janeiro: Polydor, 1992
- \_\_\_\_\_. (1968). “Panis et Circeses”. *Os Mutantes*. Rio de Janeiro: Polydor, 1992
- \_\_\_\_\_. (1969). *Mutantes*. Rio de Janeiro: Polydor, 1992.
- \_\_\_\_\_. (1969). “2001”. *Mutantes*. Rio de Janeiro: Polydor, 1992
- \_\_\_\_\_. (1969). “Qualquer Bobagem”. *Mutantes*. Rio de Janeiro: Polydor, 1992
- \_\_\_\_\_. (1970). *A Divina Comédia ou Ando meio Desligado*. Rio de Janeiro: Polydor, 1992.
- \_\_\_\_\_. (1970). “Ando Meio Desligado”. *A Divina Comédia ou Ando meio Desligado*. Rio de Janeiro: Polydor, 1992
- \_\_\_\_\_. (1970). “Hey Boy”. *A Divina Comédia ou Ando meio Desligado*. Rio de Janeiro: Polydor, 1992

- \_\_\_\_\_. (1970). “Chão de Estrelas”. *A Divina Comédia ou Ando meio Desligado*. Rio de Janeiro: Polydor, 1992
- \_\_\_\_\_. (1971). *Jardim Elétrico*. Rio de Janeiro: Polydor, 1992.
- \_\_\_\_\_. (1972). *Mutantes e seus Cometas no país Baurestes*. Rio de Janeiro: Polydor, 1992.
- \_\_\_\_\_. (1972). “Balada de Louco”. *Mutantes e seus Cometas no país Baurestes*. Rio de Janeiro: Polydor, 1992
- NAVES, S. C. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- OLIVEIRA, A. de. *Tropicália ou Panis et Circenses*. Queen Books, 2010.
- PAULA, L. *Ao Encontro do (En) Canto dos Paralamas do Sucesso*. Dissertação de Mestrado financiada pela CAPES, desenvolvida na UNESP – CAR. Orientação da Profa. Dra. Renata Maria Facuri Coelho Marchezan. Araraquara: Mimeo, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O SLA Funk de Fernanda Abreu*. Tese de Doutorado desenvolvida na UNESP – CAR. Orientação da Profa. Dra. Renata Maria Facuri Coelho Marchezan. Araraquara: Mimeo, 2007.
- PAULA, L. de. *A intergenericidade da canção*. Projeto de Pesquisa trienal. Assis: UNESP, 2010 (sem publicação, no prelo).
- PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Orgs.). “Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável”. Volume 1. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2010.
- \_\_\_\_\_. “Círculo de Bakhtin – diálogos in possíveis”. Volume 2. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2011.
- SOBRAL, A. U. *Elementos sobre a formação de gêneros discursivos: a fase “parasitária” de uma vertente do gênero de auto-ajuda*. Tese de Doutorado. São Paulo: LAEL/PUC-SP, 2006. (Mimeo).
- STAM, R. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992 (Série Temas, Vol. 20).
- TATIT, L. *Elementos semióticos para uma tipologia da canção popular brasileira*. São Paulo: FFLCH – USP, 1986. Tese de Doutorado. (Mimeo)
- \_\_\_\_\_. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Todos entoam – ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Semiótica da canção*. São Paulo: Escuta, 2007.

- \_\_\_\_. *Elos de melodia e letra*. São Paulo: Ateliê, 2008.
- TINHORÃO, J. R. *História social da música brasileira*. Rio de Janeiro: 34, 1998.
- \_\_\_\_. *As origens da canção urbana*. Rio de Janeiro: 34, 2010.
- \_\_\_\_. *Cultura popular – temas e questões*. Rio de Janeiro: 34, 2001.
- \_\_\_\_. *Música Popular*. Rio de Janeiro: 34, 1997.
- TODOROV, T. A origem dos gêneros. In *A origem dos gêneros*. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p.43-58.
- WISNIK, J. M. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- \_\_\_\_. *Música – o nacional e o popular*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- \_\_\_\_. *O coro dos contrários*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- WHITAKER, D. C. A. “Ideologia e Cultura no Brasil: sugestões para uma análise do nosso processo cultural, à luz da teoria crítica da sociedade” In *Perspectivas*. São Paulo: Revista de Sociologia da UNESP, 1982. No. 5, p. 05-14.
- .

## Descrição das Atividades Executadas

Descreve-se abaixo, brevemente, o que foi efetuado até o final da pesquisa:

- . Março: Entrega de relatório parcial; embasamento teórico – concepções de cultura e aprofundamento na teoria semiótica, especialmente, a da canção; delimitação do *corpus* em ampliação.
- . Abril: Continuação da fundamentação teórica e relação entre a história musical d’Os Mutantes e a cultura brasileira.
- . Maio: Embasamento teórico e início do aprofundamento das análises do *corpus*.
- . Junho: Continuação das análises e apresentação de trabalho em evento (CONALI), participação da organização do evento (CED) e apresentação artística no próprio.
- . Julho: Finalização das análises e apresentação de trabalho em evento (GEL).
- . Agosto: Elaboração do relatório final à FAPESP.
- . Setembro: Apresentação em evento (CIC).
- . Outubro: Entrega do relatório final à FAPESP.

Além das apresentações de trabalho e do desenvolvimento da pesquisa, como parte de divulgação dos resultados obtidos com a mesma, foram submetidos 2 artigos (para os eventos: IASPM e o CONALI) para publicação indexadas da área. Este semestre foi de grande proveito para a pesquisa e os eventos trouxeram ótimas contribuições e reflexões para a própria.

## **Anexos**

Os documentos apresentados aqui são das atividades feitas até o momento:

1. Participação em minicursos
2. Certificados de participação em eventos
3. Participação em evento como ouvinte
4. Certificado de organização de evento

## 1. Participação em minicurso



**XXIV** Congresso de Iniciação  
Científica da Unesp

### CERTIFICADO

Certifico que **Rafael Marcurio da Cól** participou do minicurso *Ethos e Pathos: a argumentação passional semiótica da canção*, ministrado pela Dr<sup>a</sup>. Luciane de Paula, durante a realização da 1ª fase do XXIV Congresso de Iniciação Científica da Unesp, nesta Faculdade, no dia 02/10/2012, num total de 4 (quatro) horas.

Assis, 03 de outubro de 2012.

**unesp**  
Faculdade de Ciências e Letras de Assis  
Comissão Permanente de Pesquisa

  
**Regildo Márcio Gonçalves da Silva**  
Presidente da Comissão Permanente de Pesquisa



## XXV Congresso de Iniciação Científica da Unesp

### CERTIFICADO

Certifico que **Rafael Marcurio da Cól** participou do minicurso *As análises de discursos, seus métodos e objetos de pesquisa*, ministrado pela Dra. Luciane de Paula, durante a realização da 1ª fase do XXV Congresso de Iniciação Científica da Unesp, nesta Faculdade, no dia 18/09/2013, num total de 4 (quatro) horas.

Assis, 18 de setembro de 2013.

**unesp**  
Faculdade de Ciências e Letras de Assis  
Comissão Permanente de Pesquisa

  
**Regildo Márcio Gonçalves da Silva**  
Presidente da Comissão Permanente de Pesquisa

## 2. Certificados de participação em eventos





ESTADO DO PARANÁ  
**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ**

UEM/DLE

## CERTIFICADO

Certificamos que RAFAEL MARCURIO DA CÔL participou do IV CONALI – Congresso Nacional de Linguagens em Interação: *Múltiplos Olhares* (Processo nº 1554/2012), realizado pela Universidade Estadual de Maringá, nos dias 05,06 e 07 de junho de 2013, com a comunicação: CANIBALISMO DISCURSIVO: INCORPORAÇÃO ARQUITETÔNICA AO ESTILO D'OS MUTANTES.

Carga horária do evento: 40 horas.

Maringá-PR, 07 de junho de 2013

Profa. Dra. Roselene de Fatima Coito  
Coordenadora do IV CONALI

Prof. Dr. Manoel M. A. da Silva  
Chefe de departamento



## CERTIFICADO

Certificamos que RAFAEL MARCURIO DA Cól participou do 61º. Seminário do GEL, realizado na Universidade de São Paulo Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, em São Paulo (SP), nos dias 10, 11 e 12 de julho de 2013, com apresentação do trabalho abaixo discriminado, em Paineis.

Autor(es): RAFAEL MARCURIO DA Cól

Título do trabalho: A semiose da antropofagia musical brasileira: um estudo da arquitetônica d'Os Mutantes

Carga horária total do evento: 20 horas

São Paulo (SP), 04 de Agosto de 2013.

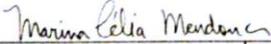
*Leda Maria Alves*

Leda Maria Alves

**IV ENCONTRO EM ANÁLISE DO DISCURSO**  
Fundamentos epistemológicos e abordagens metodológicas

*Certificado*

Certificamos que **RAFAEL MARCURIO DA CÔL** apresentou o trabalho intitulado **VOZ DO OUTRO, VOZ DO EU A IN(CORPO)R-AÇÃO FAZ A CANÇÃO** em sessão de comunicação individual durante o **IV Encontro em Análise do Discurso: fundamentos epistemológicos e abordagens metodológicas**, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa, realizado na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, na Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, nos dias 14, 15, 16 e 17 de agosto de 2013, contabilizando uma carga horária de 24h de atividades.

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Marina Célia Mendonça  
Presidente da Comissão Organizadora do IV EAD

Araraquara, SP, 17 de agosto de 2013.  
  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Rosane de Andrade Berlinck  
Coordenadora do PPG em Linguística e Língua Portuguesa

**unesp**  
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
JÚLIO DE MESQUITA FILHO

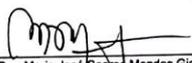


**XXV** Congresso de Iniciação  
Científica da Unesp

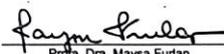
## CERTIFICADO

Certificamos que o trabalho intitulado "Uma leitura dialógica do estilo d'Os Mutantes" foi apresentado na 1ª fase do XXV Congresso de Iniciação Científica da Unesp, na cidade de Assis - SP, no período de 18 e 19 de setembro de 2013, por Rafael Marcurio da Cól, na forma Oral, orientado pela Profa. Luciane de Paula.

Assis, setembro de 2013.

  
Profa. Dra. Maria José Soares Mendes Giannini  
Pró-Reitora de Pesquisa

**unesp** 

  
Profa. Dra. Maysa Furtan  
Coordenadora Executiva do XXV CIC

### 3. Participação em evento como ouvinte



## ATESTADO

Declaro, para os devidos fins, que **Rafael Marcurio da Cól** participou do "II Cielo de Estudos Discursivos (CED)". Evento promovido pelo GED – Grupo de Estudos Discursivos e realizado em 18 de Junho de 2013, na UNESP – Universidade Estadual Paulista, Câmpus de Assis, das 14:00 às 19:00.

Assis, 03 de Outubro de 2013.

---

Luciane de Paula

Organizadora do II CED e Coordenadora do GED  
Professora Assistente Doutora do Departamento de Linguística UNESP – Campus Assis  
Docente do PPGLP – UNESP Araraquara

#### 4. Certificado de organização de evento



## ATESTADO

Declaro, para os devidos fins, que **Rafael Marcurio da Cól** participou como Monitor do "II Ciclo de Estudos Discursivos (CED)". Evento promovido pelo GED – Grupo de Estudos Discursivos e realizado em 18 de Junho de 2013, na UNESP – Universidade Estadual Paulista, Câmpus de Assis, das 14:00 às 19:00.

Assis, 03 de Outubro de 2013.

---

Luciane de Paula

Organizadora do II CED e Coordenadora do GED  
Professora Assistente Doutora do Departamento de Linguística UNESP – Câmpus Assis  
Docente do PPGLLP – UNESP Araraquara