Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes

André Araújo Lima da Cunha

Rogério Duprat, o quarto Mutante: A trajetória do compositor vanguardista junto ao grupo de rock brasileiro.

(Versão corrigida)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Processos de criação.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro

São Paulo
2013

CUNHA, André Araújo Lima da.

Rogério Duprat, o quarto Mutante: A trajetória do compositor vanguardista junto ao grupo de rock brasileiro / André Araújo Lima da Cunha - São Paulo, 2013.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes.

1. Duprat, Rogério. 2. Música – Brasil – Séc. XX. 3. Música Nova. 4. Tropicalismo.

Para Bruno, Gabriel, Roseli, José Carlos e Orlandina,
com amor.

Agradecimentos

Sou grato de todo o meu coração a meu pai, por me ensinar sobre caráter e firmeza. A minha mãe pelas lições de sensibilidade e virtude. Aos meus irmãos por me ensinarem sobre a vida. Grande gratidão a Manoel Lima da Cunha e Rogério Araújo, por me permitirem ser. Minha carinhosa gratidão ao professor Marcos Câmara de Castro por toda confiança. Agradeço a Nilson Montanha pela grande amizade e apoio. Obrigado Regiane Gaúna pelas boas energias e carinho. A Sirley Freitas pelo apoio incansável, paciência, abrigo e amor. A todo apoio da família Duprat, sobretudo, a Régis e Ruriá Duprat pela atenção e acolhimento. A Manoel Barenbein pela gentileza e momentos em que escapamos do tema central deste trabalho. Por fim, obrigado a Rogério Duprat, por ter vivido de maneira a fazer os olhos dos amigos brilhar ao recordar do músico-homem simples e irreverente.

Antes que eu prossiga, deixem-me avisá-los que eu falo bobagens, e eu vou dizer coisas que vocês não vão apreciar nem concordar. Contudo, vocês não devem se sentir ameaçados, porque eu sou um mero bufão, e vocês todos são Compositores Americanos Sérios. Para aqueles de vocês que não sabem, eu também sou compositor. Eu aprendi a fazer isso sozinho indo à biblioteca e ouvindo gravações. Eu comecei quando tinha 14 anos e tenho feito isso há trinta anos. Eu não gosto de professores. Eu não gosto da maioria das coisas que vocês acreditam – e se isso não fosse ruim o bastante, eu ganho a vida tocando guitarra.[1]

(Frank Zappa)

1 Tradução nossa: “Before I go on, let me warn you that I talk dirty, and that I will say things that you will not enjoy nor agree with. You shouldn’t feel threatened, though, because I am a mere buffoon, and you are all Serious American Composers. For those of you who don’t know, I am also a composer. I taught myself how to do it by going to the library and listening to records. I started when I was fourteen and I’ve been doing it for thirty years. I don’t like teachers. I don’t like most of the things that you believe in – and if that weren’t bad enough, I earn a living from playing the electric guitar”. *In:* ZAPPA & OCCHIOGROSSO. *The Real Frank Zappa Book*. London: 1989.

Resumo

Este trabalho apresenta de maneira analítica, um panorama sobre a atuação do compositor e arranjador Rogério Duprat junto ao grupo Os Mutantes. Sobretudo, imprimindo uma visão prática sobre as atividades do compositor vanguardista através do grupo de rock brasileiro, enquanto possível desdobramento e continuação das proposições estéticas vanguardistas manifestas pelo próprio compositor, desde seu envolvimento com o Movimento de Música Nova do início da década de 1960, transcendendo sua participação no chamado Movimento Tropicalista e o cenário musical brasileiro de fins da mesma década. As observações feitas neste trabalho evidenciam as posições do compositor, pelo abandono das dicotomias erudito x popular, na integração de elementos musicais inusitados na obra do conjunto, diante de seu desejo de diálogo com os valores contraculturais que se apresentaram na época, através da guitarra elétrica e o rock.

Palavras chave: Rogério Duprat, Mutantes, Música Nova, Tropicalismo, Contracultura, Rock.

Abstract

This study presents an analytical overview of the role of composer and arranger Rogério Duprat with the band Os Mutantes. Above all, it prints a practical insight into the activities of the vanguardist composer through the Brazilian rock group, and enables an unfolding and possible continuation of the avant-garde aesthetic propositions expressed by the composer himself, from his involvement with the *Música Nova* Movement in the early 1960's, transcending his participation in the *Tropicália* Movement and the Brazilian music scene at the end of the same decade. The notes made in this study show the composer's position by the abandonment of the classical vs. popular dichotomy in the integration of unusual musical elements in the work assembly before his longing to dialogue with countercultural values that were present at the time, through electric guitar and rock.

Key words: Rogério Duprat, Mutantes, Música Nova, Tropicalismo, Counterculture, Rock.

Lista de ilustrações

Figura 1 – Tema vocal de *Panis et Circensis*	p. 12
Figura 2 – Álbum *Os Mutantes* (1968)	p. 24
Figura 3 – Álbum *Tropicália ou Panis et Circensis*	p. 46
Figura 4 – *A Fonte* de Duchamp	p. 46
Figura 5 – Álbum *A Banda Tropicalista do Duprat*	p. 93
Figura 6 - Álbum *Mutantes* (1969) – Foto no 3º FIC	p. 105
Figura 7 - Contornos melódicos do plano sonoro da introdução	p. 119
Figura 8 – Tema e preparação da cadência final do trecho A (*Panis et Circensis*)	p. 120
Figura 9 - Comparativo dos contornos melódicos dos planos sonoros vocais da Introdução e A'	p. 121
Figura 10 - Contornos melódicos com as dobras do plano sonoro orquestral	p. 127
Figura 11 - Contornos da estrutura principal da parte A	p. 132
Figura 12 - Violoncelo de Rogério Duprat com captação de Cláudio César	p. 142
Figura 13 – Cena de *As Amorosas* (1968)	p. 150

Lista de canções do CD anexo.

Panis et Circensis	Faixa 1
Dom Quixote	Faixa 2
Caminhante Noturno	Faixa 3
Bat Macumba	Faixa 4
Dois Mil e Um	Faixa 5
Canção Pra Inglês Ver / Chiquita Bacana	Faixa 6
Cinderella Rockfella	Faixa 7
Lady Madonna	Faixa 8

Índice

Introdução.....11

Capítulo 1 - O quarto mutante (Rogério Duprat)..... 25
1.1 - Da estante para a vanguarda.....25
1.2 - A influência de Cage e os *happenings*..... 33
1.3 - Tudo virou arte.....39
1.4 - O Música Nova e o Tropicalismo.....46
1.5 - Rock, contracultura e subversão.....59

Capítulo 2 - A banda tropicalista do Duprat (Duprat e os Mutantes)..... 68
2.1 - Os Mutantes - Da Pompéia à televisão.....68
2.2 - Essas pessoas na sala de jantar (guitarra elétrica, Duprat e a Tropicália).....81
2.3 - Caminhante noturno (Os Mutantes nos festivais da canção brasileira).....93
2.4 - Não vá se perder por aí.....105

Capítulo 3 - Mutações musicais (processos e criações).....116
3.1 - Me passa a salada (*Panis et Circensis*)..... 116
3.2 - Palmas para o Dom Quixote (orquestrações).....124
3.2.1 - *Dom Quixote*..... 125
3.2.2 - *Caminhante Noturno*..... 130
3.3 - O ruído de Cage por Cláudio César.....135
3.4 - Algo mais..... 142

Conclusão..... 151

Bibliografia..... 154

Filmografia..... 157

Anexos..... 158
Manifesto de Música Nova (1963).....158
Letras das canções observadas.....160

Introdução

Junho de 1968, é lançado o álbum *Os Mutantes*. Trata-se então, do primeiro álbum de um novo grupo ligado à tendência da música rock. Curiosamente, o grupo em questão destoa, de certa forma, da Jovem Guarda e os grupos musicais que se associam ao estilo no Brasil da época. Os três jovens que aparecem na capa do disco, dois rapazes e uma garota[2], possuem ligações com os compositores baianos, conhecidos pelas apresentações nos festivais de canções, transmitidos pela televisão brasileira. Desta forma, relacionam-se mais diretamente aos artistas da chamada MPB. As roupas excessivamente adornadas na foto de capa do álbum, junto ao fundo desalinhado com o plano da foto, estampado com a imagem do interior de uma casa elegante, criando certa sensação de profundidade, sugerindo talvez uma sala de jantar, com uma taça de água posicionada em primeiro plano, nos remetem ao modo debochado com que o grupo havia acompanhado, no ano anterior, o compositor Gilberto Gil, na apresentação de sua canção *Domingo no parque,* no 3º Festival de Música Popular Brasileira da TV Record em 1967, assumindo o polêmico papel de uma banda de rock e seus instrumentos elétricos como ícones do estilo, dentro da tradicional música popular brasileira. Tudo como Gil havia planejado.

Na ficha técnica do álbum, o nome Rogério Duprat refere-se ao responsável pelos arranjos do material musical contido no disco. Este por sua vez, remete-nos ao fato de a canção de Gil não ter vencido o referido festival. Porém, causou a improvisada criação do prêmio de melhor arranjo no evento, entregue a Duprat. O compositor baiano, na época, sob influência das experiências musicais realizadas pelo grupo britânico The Beatles, planejou para a canção, o acompanhamento de uma orquestra e banda de rock. Duprat foi o responsável pela orquestração da música e a indicação a Gil, dos jovens Mutantes para a gravação e apresentação de *Domingo no Parque*.

Ao colocar o LP[3] sob a agulha do toca discos, após alguns instantes, entre o silêncio e o pequeno ruído característico do aparelho em funcionamento, o ouvinte irá reconhecer a popular vinheta de abertura do jornal radiofônico *Repórter Esso*[4]. Uma breve citação usada para chamar a atenção ao que estará por vir. Na parte posterior à capa, a

2 Os irmãos Arnaldo e Sérgio Dias Baptista e Rita Lee – *Figura 2 - Álbum Os Mutantes (1968)*, p. 24.

3 *Long Play*.

4 Jornal radiofônico veiculado no Brasil de 1941 à 1968, patrocinado pela empresa estadunidense *Standard Oil Company of Brazil*, conhecida como *Esso* do Brasil.

primeira canção do “lado 1” do disco, intitula-se *Panis et Circenses*. A canção possui uma introdução, na qual uma breve melodia vocal se repete cantada em vozes distintas, ora pela abertura dessas vozes, ora em uníssono. Não há letra definida nesta passagem, apenas alguns jogos de sílabas. O contraste da melodia surge através do acompanhamento estático, que a cada repetição da melodia introduz um novo instrumento ao trecho, estes, por sua vez, mantém-se nas mesmas alturas (em oitavas) até o fim do trecho, gerando uma espécie de energia cumulativa introdutória, seguindo ao calar de todas as vozes. Em seguida, sobre a letra creditada à Gilberto Gil e Caetano Veloso, a melodia um tanto singular, desenvolvida sobre notas de primeiro, terceiro, quinto e nono[5] graus de uma escala maior, forma o tema principal da canção. Um arpejo maior terminado no nono grau da escala, seguido de outro descendente menor, que configuram uma espécie de malabarismo de notas para cantores.

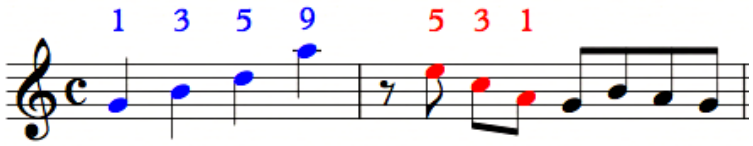

Figura 1 – *Tema vocal de Panis et Circensis*[6]

Neste ponto da canção, o acompanhamento apresenta-se em ritmo binário, como uma marcha, descrevendo musicalmente uma ambientação circense, através de sonoridades diversas, como órgãos elétricos, cordas, flautas, percussão, etc. Um interessante diálogo entre o título da canção e o arranjo. A variada instrumentação e ambientação sonora da música remete-nos, àqueles que já houveram tido contato anterior obviamente, às sonoridades obtidas pelos Beatles em seus trabalhos lançados pela mesma época, o duplo compacto *Strawberry Fields / Penny Lane* e o álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Tais trabalhos continham sonoridades inesperadas dentro da música rock, inserindo pequenas colagens de música concreta, elementos da música indiana, formações instrumentais de música de câmara e orquestra. Enquanto a ambientação circense, descrita no arranjo de Duprat executado pelos Mutantes nos remete à *Being for the Benefit of Mr. Kite,* do álbum *Sgt. Pepper*, composta pelo grupo britânico, justamente sob a inspiração de um cartaz com o anúncio de um espetáculo de circo do século XIX, há ainda em *Panis et Circenses,* uma sessão virtuosística tocada por trompetes, nos remetendo diretamente ao solo de trompete presente na canção *Penny*

5 Segundo grau, uma oitava acima da nota tônica da escala.

6 A fórmula de compasso inserida no trecho foi deduzida auditivamente e incluída apenas para facilitar a compreensão do tema.

Lane, do mesmo grupo aqui tomado como referência.

Ao prosseguir com a audição da canção, o ouvinte terá uma surpresa. Ao fim de um dos versos, a música começa a distorcer-se como se a reprodução do áudio estivesse desacelerando. Quando o ouvinte prepara-se para verificar o motivo de seu toca discos haver parado de funcionar durante a audição, a canção retoma revelando uma das marcas mais autênticas que o grupo poderia possuir: a irreverência. Neste ponto, o ouvinte poderá imaginar, por sinal, que este lado musical bem humorado dos três Mutantes presentes na capa do álbum, deve estar também compatível, de alguma forma, com o responsável pelo arranjo da canção, que acaba de fazer do próprio ouvinte, o alvo de uma pequena brincadeira elaborada no estúdio de gravação. Quando o trecho musical retorna, encontra-se em andamento mais lento acelerando-se. O ritmo definido pela bateria, nesta nova sessão, contribui para identificar a canção como uma espécie de balada rock, agora de forma mais característica dentro do estilo. O trecho culmina com a interrupção abrupta da sessão instrumental, dando início a um curioso *happening.* Ouvem-se ruídos de pratos, talheres e as vozes de diversos membros da equipe de gravação do estúdio, simulando um jantar, sobre o fundo musical da valsa *Danúbio Azul* de Johann Strauss II.

Desta forma encerra-se a canção, a primeira faixa do álbum deixa ao ouvinte, desde a primeira audição, a ideia de que o grupo em questão possui marcas de ousadia e irreverência características em sua obra, manifestas através de traços da música de vanguarda e da nascente música pop. O primeiro álbum dos Mutantes permite ainda, considerar que, provavelmente, o grupo conta com o apoio de uma equipe nada convencional, sobretudo na presença do compositor vanguardista e arranjador Rogério Duprat, responsável por unir pela primeira vez no país, orquestra e banda de rock sobre o palco, frente a uma plateia apreciadora da tradicional MPB, para as criações que utilizam de maneira inédita na música popular brasileira, ruídos e efeitos em instrumentos eletrificados e manipulações de áudio, possíveis na época, somente em estúdio.

> Logicamente, gravar tais sons em apenas quatro canais era um trabalho extenuante [...] Mas com certeza, quando foi lançado, em 1968, o primeiro disco do grupo (Mutantes) foi um dos trabalhos mais impactantes da música brasileira da época, oscilando entre a tropicália e o rock, onde a tecnologia era com certeza, um elemento expressivo claramente utilizado como tal (PAIVA, 2006, p. 5).

Mais de quarenta anos depois do lançamento do primeiro álbum dos Mutantes, as possibilidades sonoras dentro da música pop multiplicaram-se profundamente,

assimilando as experimentações e processos que tiveram seu fértil desenvolvimento, sobretudo, nos anos 60. As mídias predominantemente digitais de fins do século XX fizeram-nos, de certa forma, insensíveis muitas vezes aos variados efeitos e processos sonoros presentes em tais músicas. As gravações digitais tornaram simples os processos que na década de 1960 eram completamente experimentais e complexos, exigindo grande conhecimento e capacidade dos técnicos e produtores presentes nos estúdios.

Criações como a brincadeira mencionada anteriormente em *Panis et Circenses* perdem hoje o sentido diante do ouvinte, acostumado às aparelhagens digitais e seus possíveis problemas técnicos, apresentados ao longo da reprodução de uma canção, totalmente diferentes do modo como um antigo toca-discos faria ao parar de funcionar. Da mesma forma, os ruídos e efeitos sonoros, descritos nas canções e álbuns da época, podem ser considerados primários e até mesmo de má qualidade, diante da padronização dos equipamentos que substituíram aos poucos a complexidade exigida para a criação de efeitos para distorcer timbres de instrumentos e vozes, simular ambientes[7] e outras modulações sonoras. Neste quesito, a importância das criações e experimentações bastante originais dos Mutantes e sua equipe em estúdio; reconhecidas também em sua "plena relação de música e tecnologia enquanto um real meio expressivo, onde a sonoridade do grupo era única e efetivamente singular" (*ibidem,* p. 11), tiveram sua importância mundialmente reconhecida[8]. E não por acaso, os jovens roqueiros encontraram na figura de Rogério Duprat, o apoio de um compositor moderno e intelectualmente bem articulado, não só desenvolvendo arranjos junto ao grupo, mas estimulando-os em suas criações.

No meio popular da música brasileira, Rogério Duprat tornou-se conhecido, sobretudo, por sua atuação junto ao grupo de compositores baianos que manifestava, à medida que produzia novas canções e avançava em suas investidas pela renovação da música popular brasileira, o chamado Movimento Tropicalista. A Tropicália caracterizou-se como um grupo de artistas que, entre 1967 e 1968, promoveu, de certa forma, uma revalorização da arte e cultura brasileira. Através dos meios de comunicação da época e dos diversos festivais nacionais de canções, assumiram os elementos da contracultura que se manifestava mundialmente ao longo do período, inserindo em suas criações os

7 Consideramos neste trecho, os efeitos de simulação de ambiência, como aqueles que recriam auditivamente a percepção de reverberação ou eco (*delay*) de um espaço físico real.

8 Em 2005 a revista britânica *Mojo* incluiu o álbum Os Mutantes (1968) em uma lista de 50 álbuns, considerados os mais experimentais de todos os tempos (BBC, 2005).

elementos de uma cultura jovem, da arte pop, do psicodelismo, do rock e a guitarra elétrica. Representaram dessa forma, um movimento de ruptura, ironia e deboche, alternativo aos meios nacionalistas e tradicionalistas, aos quais tendiam as possibilidades restritas da velha MPB.

O experimentalismo musical do movimento pode ainda contar com o apoio de alguns membros da vanguarda erudita brasileira, unindo esforços no sentido de renovação e expansão das possibilidades da música do país. Obtiveram reforços através de parcerias e arranjos de Júlio Medaglia, Damiano Cozzela e Rogério Duprat. Em relação ao envolvimento de Duprat junto ao grupo, especificamente, Gilberto Gil afirmou que a posição do compositor, em relação à música erudita, era análoga à do grupo tropicalista em relação à música popular. “Essa posição de insatisfação ante os valores já impostos. Eu acho que é, precisamente, por essa coincidência de propósitos, que a aproximação era inevitável” (GIL *apud* CAMPOS, 1993, p. 195). Se os tropicalistas, por um lado, planejavam a renovação da música popular, os compositores eruditos que os apoiaram, vinham de movimentos de ruptura anteriores, desde o início da década.

Sobretudo pelos colegas da então vanguarda musical brasileira, Duprat era considerado uma das figuras intelectuais mais bem articuladas estética e filosoficamente. Havia sido um dos principais organizadores do movimento, conhecido no início da década de 1960, como Movimento de Música Nova, tendo sido inclusive o redator do manifesto do grupo, publicado em 1963. O grupo reunia em sua origem, além de Rogério Duprat; Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Régis Duprat, Sandino Hohagen e os anteriormente citados, Júlio Medaglia e Damiano Cozzela. Estes compartilhavam o desejo de atualização da linguagem musical erudita no Brasil, inspiravam-se a princípio, nas técnicas musicais atonais serialistas, difundidas pelas correntes europeias, na época, sobretudo representadas pelos compositores Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen. Estavam de certa forma, fartos do conservadorismo da música erudita brasileira, que até então, prevalecia através de um estilo de tendências folclórico-nacionalistas.

Rogério Duprat, como músico profissional, foi violoncelista em diversas orquestras, entre elas a Orquestra de Câmara de São Paulo, pela qual, em torno do maestro Olivier Toni, os demais compositores do Movimento de Música Nova promoveram os primeiros concertos para a reprodução de suas novas obras, do início dos anos 60. Ironicamente em Darmstadt, em meio ao núcleo da escola estruturalista, o grupo de compositores brasileiros descobriu através dos alunos americanos, que traziam suas referências sobre

o compositor estadunidense John Cage, a via aleatória da música ocidental. Somando ainda, ao conhecimento adquirido dos mestres de Darmstadt[9], as ideias articuladas pelos colegas americanos, Rogério Duprat partiu da Alemanha para a França, onde envolveu-se diretamente com a recente música concreta; esteve justamente nos laboratórios da ORTF[10], dirigida na época por Pierre Shaeffer, aprendendo sobre técnicas de gravação e manipulação sonora em estúdio.

Duprat assimilou rapidamente as diversas tendências estéticas musicais que estavam sendo desenvolvidas, não só nos centros europeus da música ocidental como também tomou conhecimento do *happening,* do acaso como ferramenta de composição, da utilização do ruído e dos conceitos desenvolvidos por John Cage nos EUA. Duprat notava que, ainda em meio às tais vanguardas musicais, além do aparato tecnológico que se desenvolvia pela música concreta e eletrônica, havia ainda as correntes de compositores que inspiravam-se na tradição, e a corrente que buscava romper, de fato, com as estruturas musicais tradicionais. Como o próprio compositor afirmou no documentário *Rogério Duprat: Vida de músico* (2002):

> [...] Quando eu fui mais tarde, à Darmstadt, que era o centro da grande música de vanguarda, ela estava de repente envelhecida. Porque o pessoal, Boulez e Stockhausen eram os reis da estrutura, música estrutural, aquela coisa do *Organismo* (1961). E naquele momento eu percebi que até dentro da música de vanguarda, havia a tradição e a coisa nova. A coisa nova era basicamente isto, era o caos!

De volta ao Brasil, o compositor que já havia percorrido fases composicionais relacionadas ao nacionalismo e dodecafonismo, acabou se envolvendo ainda com a música eletroacústica. Após um curso de programação de computadores, compôs a obra *Klavibm II* (1963), feita em parceria com Damiano Cozzella. Quando Duprat desenvolve a redação do Manifesto de Música Nova, deixa neste, expressas, muitas das ideias que adiante nortearam, de maneira coerente, toda a sua produção artística, inclusive no envolvimento com a música popular e a indústria cultural. O manifesto inspirava-se na guinada vanguardista dada pelos poetas concretistas da década de 1950, afirmando total compromisso com o mundo contemporâneo, apoiado sobre sólidas bases intelectuais filosóficas, citando não só as contribuições dos compositores da chamada música moderna, a partir de Debussy, como também os diversos elementos e conceitos que, na

9 Em 1962, ano em que estiveram em Darmstadt, Rogério Duprat, Júlio Medaglia, Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira, os cursos ministrados foram conduzidos pelos compositores Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen e Henri Pousseur.

10 Emissora de Rádio e Televisão Francesa.

época, estavam ainda em processo de desenvolvimento, através das diversas artes, filosofia, pela cibernética, o uso da máquina como instrumento e objeto, até questões relacionadas aos processos de criação e consumo no mundo da época.

Nesse período, Duprat estava convencido de não haver mais distinção alguma entre música erudita e popular, passando a afirmar que “tudo virou arte”. “Me aproximei deliberadamente da música popular. [...] Nós queríamos eliminar as fronteiras, acabar com isso. Não deixando que se falasse que isto é música erudita e aquilo é música popular” (DUPRAT *apud* MATIAS & ROSA, 2003). Duprat e alguns membros da vanguarda musical, junto à colegas da poesia concreta, vinham refletindo há algum tempo, o fazer artístico, como algo que não devia estar desvinculado das questões de produção e consumo no mundo contemporâneo. A partir de então, envolveram-se deliberadamente com a chamada sociedade de consumo, passando a produzir arranjos e os chamados *jingles* comerciais. “Violando os antigos conceitos divisórios entre erudito e popular, Rogério encarrega-se de muitos arranjos para canções. O jingle é outra fonte de experimentações musicais e cobertura monetária para as obrigações familiares” (BARRO 2009, p. 45).

Duprat inicia seu envolvimento profissional, com a música popular ligada ao chamado mercado fonográfico, na produção de arranjos para a gravadora pertencente ao radialista Ataliba Santos e Paulo Vilela, produzindo álbuns sob os selos Penthon e VS (Vilela Santos). Desta forma também, desenvolvem-se os primeiros arranjos para banda de rock, realizados por Duprat, para artistas da gravadora. O álbum *Distração* (1963) evidencia esse primeiro contato comercial do compositor, com a música popular e o rock, em canções que seguem do samba, bossa nova e bolero, ao próprio *rock n' roll* da época. Após experiências na composição de trilhas sonoras para teatro, realiza a primeira de suas mais de 40 trilhas sonoras produzidas para filmes de longa-metragem, em 1963, para o filme *A Ilha* de Walter Hugo Khouri.

Tais produções, associadas ao profundo interesse pela poesia e íntima ligação com os poetas concretistas, tiveram papel fundamental na versatilidade com que Duprat articulava os diversos discursos musicais em seus arranjos, dando a eles na maior parte das vezes, um aspecto metalinguístico de fortes relações com o texto ou conteúdo programático, transcendendo o conceito literal do termo “arranjo”. Em relação aos elementos programáticos, empregados nos arranjos feitos por Rogério Duprat, notemos que estes representam uma das características distintivas quanto à originalidade de seus

trabalhos. Até o fim 1967, o compositor havia realizado dez trilhas sonoras para filmes. Se pensarmos no clima circense que a canção *Panis et Circenses* descreve*,* percebemos que não era raro, que o compositor se dedicasse musicalmente, às referências textuais que a canção oferecia, desde seu primeiro trabalho com o grupo tropicalista, em *Domingo no parque* de Gilberto Gil. “Se até ali a música de Rogério sempre se somara a imagens ou textos concretistas, com Domingo no Parque o processo aproximava-se do comumente usado em animação cinematográfica” (*ibidem,* p. 121). Duprat empregava em tais trabalhos, um aspecto composicional tão profundo, que estas apresentaram-se muitas vezes, enquanto verdadeiras obras em primeiro plano, algumas poucas vezes, inclusive, reconhecidas como verdadeiras parcerias junto aos compositores da música popular.

Convidado a dar aulas na Universidade de Brasília em 1964, Duprat permaneceu pouco tempo, pedindo demissão no ano seguinte, em meio a outros 200 professores, como forma de protesto, por ocasião da demissão de um professor de ciências sociais, acusado de má conduta, por supostamente assumir posições de esquerda, obviamente, em desacordo com o governo militar que havia se instalado no Brasil em 1964. Duprat estava desde a organização do Movimento Música Nova, como afirmado em seu manifesto, comprometido e atento ao mundo contemporâneo. Percebia-se ao longo da década, que um novo comportamento cultural manifestava-se ao redor do mundo, através das comunidades não alinhadas, que surgiam caminhando pela contracultura, os movimentos jovens, a cultura pop e aquilo que Duprat e seus colegas vanguardistas, referiam-se como “desbunde” da música ocidental, em relação ao surgimento da música aleatória e do *happening,* diante da tradição musical europeia, apegada às estruturas composicionais restritas.

Para Duprat, o golpe e o endurecimento do regime militar no país representavam justamente a afirmação, por parte das estruturas de poder vigentes, de que essa nova cultura estava se expandindo e ameaçando-as. Nesse sentido, a guitarra elétrica resumia alguns desses novos valores que surgiam no período, tanto social quanto musicalmente. Na música brasileira em específico, havia a discussão conducente à famosa passeata contra a guitarra elétrica, promovida em 1967, da qual fizeram parte, diversos artistas da MPB. A música popular brasileira manifestava, nessa época, as tendências sociais do país e a guitarra elétrica era malvista, tanto pelos grupo de esquerda, que a viam como um símbolo do imperialismo norte-americano, quanto pela direita política, que pregava o tradicionalismo, em oposição à suposta degeneração que a mesma poderia causar à

música do país. “Um novo tipo de comportamento se apresentava nos anos 60 e incluir a guitarra, à nossa música, era fazer valer os elementos desse novo comportamento” (DUPRAT *apud* GAÚNA, 2002, p. 91). Duprat estava interessado, não apenas no recurso musical dos instrumentos eletrônicos, mas justamente na afirmação desses novos valores que se apresentavam na época, através do uso da guitarra elétrica na música brasileira.

Se Rogério Duprat estava farto das salas de concerto, encontrou nos tropicalistas a mesma insatisfação e sentimento em relação ao âmbito da música popular. A essa altura, o grupo tropicalista já envolvia, além dos compositores baianos da música popular, membros da vanguarda signatária do Manifesto de Música Nova, assim como expoentes da poesia concreta. Inserir os Mutantes nesse grupo era justamente, a melhor forma de alinhar os tropicalistas aos movimentos contraculturais ligados ao rock e a cultura jovem da época. Os Mutantes, nesse sentido, incorporavam perfeitamente o modo debochado e irreverente, pelos quais os tropicalistas desejavam tratar a música popular brasileira, assim como estes eram também, os principais elementos de ressonância em relação a algumas das principais características da personalidade de Rogério Duprat.

> Curtições bem humoradas não eram nada comuns naquele tempo, nos meios da geralmente sisuda música popular brasileira. Essa atitude irreverente conquistou logo Duprat, que com toda sua experiência acumulada na área da música contemporânea, ou mesmo organizando happenings à John Cage, ajudava a coordenar e realizar as divertidas ideias dos garotos (CALADO, 1996, p.117).

Assim *Tropicália ou Panis et Circenses,* considerado o álbum manifesto dos tropicalistas, foi lançado em 1968. Na capa, um retrato ao mesmo tempo debochado e irônico, sugere uma família sob elementos semióticos diversos. Os Mutantes, exibindo a guitarra e o baixo elétrico, representam, em pé ao fundo, a juventude e sua rebeldia como fruto dos novos tempos. Por outro lado, Rogério Duprat sentado com as pernas cruzadas, mais a frente, representa o homem mais velho do grupo, a erudição. Segurando de maneira elegante, um penico como se este fosse uma xícara de chá, tendo um prato como pires, Duprat demonstrava além de sua irreverência, seu veio artístico conceitual inspirado por Marcel Duchamp e seu mictório. Duchamp, que havia sido mestre de John Cage, a principal referência musical para Duprat na época, foi o criador da arte conceitual, a partir de suas apropriações das ideias dadaístas, desta forma, era também a grande referência para os primeiros articuladores da chamada *pop art*, que esteve presente de maneira influente na ironia das poesias concretas, nas letras das canções, roupas e

diversas outras manifestações adotadas pela Tropicália[11]. Através do Tropicalismo e os Mutantes, Duprat “projetou sua crítica aos valores culturais vigentes com um espírito irônico e bem humorado que evidenciou a sua irreverência em consonância com a contracultura, àquela época” (GAÚNA, 2002, p. 73).

Em pouco tempo, com apoio de Rogério Duprat, os Mutantes tornaram-se a principal banda de apoio do grupo tropicalista, acompanhando e atuando em parceria com os demais artistas do grupo, em diversos shows e gravações de álbuns. Duprat, inclusive, escalou os jovens Mutantes para a gravação de algumas canções de seu álbum, *A Banda Tropicalista do Duprat* (1968). Incluiu-os nas gravações da trilha sonora do longa-metragem *As amorosas* (1968), de Walter Hugo Khouri, no qual o grupo acabou convidado a realizar participação especial em algumas cenas do filme. Trabalharam juntos na campanha publicitária para Televisão, da empresa Shell no Brasil, com a canção *Algo Mais*, além das adaptações dos arranjos de outras canções do grupo e demais trilhas utilizadas nas propagandas.

A Tropicália desarticulou-se rapidamente por conta do endurecimento do regime político militar vigente no Brasil, no entanto o trabalho de Rogério Duprat junto aos Mutantes seguiu adiante, abrindo a década de 1970, em direção aos trabalhos de carreira solo dos membros do grupo. Os álbuns *Build up* (1970) de Rita Lee e *Lóki?* (1974) de Arnaldo Baptista, receberam arranjos de Duprat, assim como os trabalhos posteriores envolvendo os mesmos músicos mencionados, o último deles em 1998, com o arranjo orquestral da canção *O gosto do Azedo,* gravada ao vivo para o álbum *Rita Lee Acústico MTV.*

Desta forma, a análise das ideias contidas nos escritos de Duprat, relacionados a seu envolvimento na música erudita de vanguarda no início da década de 1960, deixa claro que seu envolvimento com os meios de consumo e a indústria fonográfica da época, esteve alinhado à suas convicções ideológicas, apoiadas em seus conhecimentos filosóficos. Duprat se aproximou da música popular, dotado de consciência estética sólida, inspirada, sobretudo, nas ideias de John Cage.

O compositor norte-americano, além dos processos composicionais, que baseavam-se em diversos elementos conceituais, propôs diversas reflexões em torno da própria música ocidental. Influenciado por filosofias orientais, Cage propunha o acaso como meio criativo, questionava a afirmação do ego nas figurações dos tradicionais

11 Capa do álbum na página 46.

gênios musicais. Ideia pela qual, Rogério Duprat tanto identificou-se quando passou a empreender a coletivização de sua arte, em seu envolvimento com os diversos grupos e movimentos artísticos. Cage ainda levantava discussões que envolviam o uso dos chamados sons musicais e o ruído. Sob este ponto de vista, podemos crer que a identificação e aproximação do compositor brasileiro junto aos Mutantes, representaram não apenas a exploração de um novo meio artístico em relação à música, mas também considerar que o grupo em questão tornou-se, de certa forma, o veículo estético pelo qual Duprat manifestava seus interesses em relação à composição musical na época.

Quando refletimos sobre as afirmações de Duprat, no documentário *Loki – Arnaldo Baptista* (2008), de que os Mutantes representaram o elemento mais importante surgido no Movimento Tropicalista, verificamos que com o apoio do compositor, uma das principais marcas introduzidas na música popular brasileira pelos Mutantes, por exemplo, se deu na exploração do ruído, como propunha Cage, nos sons inusitados e na guitarra elétrica distorcida. O uso dos equipamentos elétricos e os sintetizadores, utilizados nas gravações e performances musicais do grupo, associam-se também à questão da "máquina como instrumento", contida no Manifesto de Música Nova (1963).

Os Mutantes causaram surpresa com a primeira utilização de um *Theremin*[12] no meio musical popular, na apresentação da canção *Dois mil e um*, no 4º Festival da TV Record de 1968. O equipamento manipulado por Rita Lee nas performances ao vivo da canção, fora construído pelo irmão mais velho de Arnaldo e Sérgio; Cláudio César Dias Baptista, considerado o integrante dos Mutantes responsável pelas criações de equipamentos e soluções tecnológicas, guitarras e contrabaixos elétricos utilizados pelo grupo.

Se os Mutantes, enquanto grupo, obtiveram êxito em relação à criação de uma música pop brasileira, precursora esteticamente de uma série de experimentações e tendências que floresciam mundialmente, sobretudo na década de 1960, esse fato se deve ao trabalho coletivo que realizaram, além dos integrantes da banda, junto a Cláudio César, na inventividade dos aparatos tecnológicos musicais; e a Rogério Duprat na composição dos arranjos e orquestrações, apoiados em seu alinhamento estético contemporâneo e consciência filosófica aplicada à arte. A liberdade das experimentações

12 Equipamento criado por Léon Theremin, patenteado em 1928, produz sons a partir do movimento das mãos através de um campo magnético criado por duas antenas, uma relacionada à frequência do som emitido e outra à intensidade. Este é considerado um dos primeiros mecanismos elétricos empregados em composições e performances musicais.

desenvolvidas pelos Mutantes se deve em parte, ao apoio recebido do compositor vanguardista, que por sua vez identificou na irreverência e criatividade dos irmãos Dias Baptista (incluindo Cláudio César) e Rita Lee, a possibilidade de explorar e desenvolver os processos criativos que os motivavam na época. Como mencionado pelo ex-baterista do grupo, Dinho (Ronaldo) Leme, em entrevista (2013): "[...] os Mutantes eram o canal para o Rogério fazer o que queria. Ele não era um músico de fundo de orquestra, participava da criação da obra e acabava aparecendo em primeiro plano".

Quando expandimos nossa visão sobre a música pop e rock do período, rapidamente percebemos que a mesma dinâmica de diálogo do gênero popular com a música erudita, sobretudo de vanguarda, manifestava-se na Europa e EUA, principalmente entre os estilos rock e jazz. O desenvolvimento do rock, por exemplo, ironicamente tinha como um dos principais expoentes na década de 1960, um velho conhecido de Rogério Duprat, do curso de Darmstadt[13], da corrente dos alunos americanos cagistas; o músico Frank Zappa. Músicos de jazz como Miles Davis e Dave Brubeck, integrantes dos grupos ligados ao rock, como os Beatles e Pink Floyd, buscavam, na época, informações e formações musicais tradicionais e da vanguarda musical articulada, sobretudo, por compositores como Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Darius Milhaud, John Cage, etc. Neste sentido, a carreira de Duprat nos "mostra que não há barreiras intransponíveis entre a música popular e a erudita. Pois o guitarrelétrico Paul McCartney não descobriu o eletrônico Stockhausen?" (FAVARETTO *apud* BARRO, 2009 p. 121). Aqui, o comentário de Favaretto, apenas realça nossas reflexões alusivas sob a tal dinâmica de diálogo entre os, aparentemente distintos, gêneros musicais, como uma espécie de *Zeitgeist* da década de 1960.

O álbum que influenciou de maneira inédita, a música popular mundial, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), surge pela busca, por parte dos integrantes dos Beatles, de expandir as fronteiras da recente música pop, utilizando-se dos diversos elementos da música de diversos gêneros, assim como o espírito contracultural do período, apoiados, sobretudo, pela figura do produtor e arranjador George Martin.

> Não havia nada comparável na época, e *Pepper* foi visto como um verdadeiro marco, um álbum que impôs um novo conceito. […] Mas o que fez realmente foi falar para a sua geração, pegando os anos 60 e tudo o que aquele período defendia e colocando tudo nos sons: o psicodélico, as modas, a mania do misticismo oriental, o espírito de aventura, toda a ideia de paz amor, o movimento antiguerra; estava tudo ali e muito mais (MARTIN, 1995, p.

13 Curiosamente, também de Darmstadt, do Centro de Pesquisas Eletrônicas criado por Stockhausen, saíram Ralf Hutter e Florian Schineider os articuladores das experiências musicais que lançaram as "bases de todo o techno-pop que viriam a ser desenvolvido nos anos oitenta" (PAIVA, 1992, p. 39).

185).

George Martin foi a figura com a qual Rogério Duprat esteve, desde o princípio de sua atuação no Movimento Tropicalista, constantemente associado em seu papel como arranjador dentro do grupo, visto referencialmente desta forma pelos próprios integrantes do movimento. De fato Duprat garantia aos tropicalistas, assim como aos Mutantes, a tradução das ideias musicais pretendidas, assim como era o papel de George Martin junto ao grupo britânico. Porém a participação de Rogério Duprat em tal movimento se deu também, de forma ativa nas diversas parcerias junto ao grupo. Em relação à Martin, Duprat esteve mais conectado às vanguardas, levando suas criações, arranjos e parcerias musicais, ainda mais adiante em termos de experimentação. Neste sentido, graças ao trabalho conjunto com Duprat, os Mutantes projetaram-se mundialmente como irradiadores de experimentações originais, não apenas como receptores da influência das criações que vinham pela indústria fonográfica internacional.

Duprat desempenhou seu ofício musical, como agente ativo dentro das músicas e criações do grupo, sobretudo, um parceiro um tanto além de um colaborador de ideias musicais. Duprat levou o *happening* aos Mutantes e despertou nestes a liberdade e inventividade que, associada aos elementos da música popular brasileira, definiu o grupo no fim da década de 1960 e início dos anos 70.

Notamos que à medida com que os Mutantes assumiam de maneira cada vez mais centralizada nos membros da banda, as direções composicionais pretendidas e a influência do rock progressivo internacional, o grupo foi abandonando gradualmente algumas de suas características mais originais em relação aos elementos musicais brasileiros, assim como sua irreverência característica. Paralelamente a esse fato, se dava também o gradual decréscimo da relevância do trabalho de Duprat junto ao grupo, em seus últimos trabalhos com a banda.

Desta forma, o que pretendemos neste trabalho será apresentar um panorama sobre o trabalho de Rogério Duprat junto ao grupo Mutantes, de maneira a verificar, a forma pela qual o diálogo entre o compositor e o grupo de rock permitiu a ambos, o desenvolvimento de uma linguagem musical original em relação à musica pop mundial e às restritas possibilidades da MPB da época. Para isso, relacionaremos aos diversos aspectos da formação e carreira de Duprat, a produção artística do grupo, verificando de que forma a presença de Duprat contribuía para as criações e processos artísticos

desenvolvidos pelos Mutantes. Pretendemos aqui ainda refletir a forma com que o compositor pode utilizar-se do grupo como meio estético em suas próprias criações.

Os estudos precedentes, relacionados aos temas aqui conectados, tratam de forma praticamente isolada, tanto a figura de Rogério Duprat, quanto a trajetória dos Mutantes. São raras as menções ao importante trabalho conjunto realizado entre ambos, assim como poucas são as citações aos devidos créditos e verdadeira relevância de Rogério Duprat e os Mutantes, na base musical do Movimento Tropicalista. Se a carreira de Duprat, nos deixou diversos aspectos relevantes para pesquisas posteriores, sobre áreas de atuação diversas, em função da multiplicidade de seus trabalhos, o que se pretende aqui é justamente, por meio dos documentos redigidos pelo próprio Rogério Duprat, fragmentos de entrevistas e outras pistas de referência direta ao compositor, assim como o trabalho fundamental desenvolvido por GAÚNA (2002) e relatos de testemunhas presentes em alguns dos trabalhos realizados pelo compositor; levantar pistas sobre os processos composicionais empregados por Duprat, de forma a refletir o trabalho de produção e criação artística que uniu o compositor vanguardista ao grupo de rock brasileiro.

Figura 2 – Álbum *Os Mutantes* (1968)

Capítulo 1 - O quarto mutante (Rogério Duprat)

1.1 - Da estante para a vanguarda

A trajetória musical multidimensional traçada por Rogério Duprat ao longo de sua carreira teve como importante fator de influência, a radiodifusão comercial que surge em 1930 no Brasil. Nascido em 1932, Duprat cresceu, portanto, em meio à chamada era Vargas e todo o contexto de mudanças do período. O ingresso do país na chamada era do rádio marcou definitivamente a carreira do compositor, arranjador e maestro como parte de sua formação musical aberta à diversidade.

Em meio ao cenário de transformações nas relações entre arte e mídia da época, o rádio, o surgimento da chamada cultura de massa e a propaganda comercial desenvolvem-se pela via do desenvolvimento econômico do país, expandindo-se através do principal veículo de comunicação da época. A radiodifusão transmitia músicas dos mais variados gêneros e estilos, além dos anúncios publicitários, os chamados *jingles,* que desde então atraiam a atenção do jovem Duprat.

Na década de 1940, outra referência importante a marcar a geração do compositor, está relacionada ao cinema, que se desenvolve no país mais significativamente nessa época. As trilhas sonoras dos filmes veiculados marcaram a influência da cultura estadunidense no Brasil, refletindo-se nos bailes dançantes, nos quais, a juventude da época esteve habituada a dançar tanto ao som dos tradicionais sambas e boleros, quanto das músicas de Glen Miller (1904-1944), Frank Sinatra (1915-1998) e Bing Crosby (1903-1977). O musicólogo e irmão de Rogério Duprat, Régis Duprat, nascido em 1931, portanto, apenas um ano mais velho que o compositor, atribui a esses fatos, o desenvolvimento da capacidade de assimilação da diversidade e diálogo entre os distintos gêneros musicais, desenvolvidos por Rogério ao longo de sua obra de forma tão marcante e ressalta que:

> A biografia do Rogério tem tudo a ver com a nossa formação. Da década de 30 até 60, nós ouvíamos músicas de todas as nacionalidades nos programas de rádio. Nós assimilávamos todo tipo de música, japonesa, hebraica, síria, árabe, italiana, francesa, espanhola, alemã, russa, tangos, rock, músicas da época… Nos bailes predominavam as músicas americanas. Tinha de tudo e ouvíamos de tudo, porque o rádio nos acostumou a assimilar a diversidade. A diversidade é atingida também pela música erudita e pela música popular. A música popular não era um “bicho de sete cabeças” para quem tocava Bach, os concertos de Haydn, Mozart, mesmo os compositores contemporâneos. E a música contemporânea entrava por nossos ouvidos da mesma forma como a música popular entrava com relação à música erudita. Não havia desprezo por nenhum desses gêneros (Entrevista, 2012).

Duprat inicia seu contato prático com a música aos dez anos de idade, sob uma visão musical popular, espontânea, por vezes intuitiva. Começou tocando gaita, em seguida violão e cavaquinho. Como autodidata assimilou, auditivamente, muitas vezes, no rádio e nos bailes da época, canções de samba, boleros, músicas espanholas, canções de Gregório Barrios, Frank Sinatra, Glen Miller, etc. Duprat reservava grande predileção pela obra de Dorival Caymmi, “sua admiração por esse compositor levou-o a declarar que uma de suas maiores frustrações, como músico, foi nunca ter desenvolvido nenhum trabalho ao seu lado” (GAÚNA, 2002, p. 30). Suas primeiras aulas de violão se deram aos 17 anos com Raphael D’Angelo, na época professor de violino do irmão, Régis Duprat. “D'Angelo o ensinava, por intermédio de um método prático com base em cifras, canções italianas como *Il sole mio*, entre outras” (*idem*).

Em seguida, Duprat inicia então seus estudos em percepção, harmonia, contraponto e composição com o maestro Olivier Toni. Este cursava Filosofia na Universidade de São Paulo (USP), quando teve a ideia de formar um conjunto de câmara na Faculdade de Filosofia. Toni tocava fagote e Régis Duprat violino, posteriormente viola. Assim inicia-se a história de Rogério Duprat com o violoncelo, quando seu irmão Régis compra o instrumento, para que Rogério começasse a estudá-lo a fim de integrar o conjunto. Por interseção de Toni, Duprat teve aulas com o violoncelista Calixto Corazza, na época, integrante do Quarteto Municipal, em seguida estudou com Luís Varoli.

Rogério Duprat, junto a seu irmão Régis Duprat e o maestro Olivier Toni associam-se, a princípio, na história da música brasileira, pelo importante trabalho de promoção e divulgação da música, sobretudo moderna e brasileira, na fundação de orquestras e grupos paulistas, pela década de 1950 e 1960, bem como a preocupação com questões ligadas à profissão e educação musical no país. No início da década de 1950 formaram a Orquestra *Angelicum* do Brasil, inspirada na orquestra *Angelicum* de Milão. Rogério Duprat foi membro fundador da Orquestra de Câmara de São Paulo. Como veremos no tópico *1.4 - O Música Nova e o Tropicalismo*[14], esta última teve papel fundamental no surgimento do grupo musicanovista do início dos anos 60, atraindo e reunindo os compositores envolvidos no movimento, graças a abertura à música contemporânea brasileira que a orquestra reservava.

De forma integrada à Orquestra de Câmara Municipal, Toni e Duprat criaram em 1956, um grupo de música experimental para jovens (até vinte anos), um prenúncio da

14 (p. 46).

primeira Orquestra Jovem paulista de 1968, que tinha por objetivo, aproximar jovens iniciantes às práticas musicais, promovendo repertório abrangente, de obras antigas a modernas e de vanguarda, sendo Duprat o diretor do grupo entre 1956 e 1961. Iniciativas como estas evidenciam a preocupação das figuras apontadas com a importância de, não só valorizar a produção dos compositores brasileiros antigos e de sua época, como também, prover condições técnicas, profissionais e sociais para o acesso dos músicos nas orquestras.

Podemos mencionar aqui, oportunamente, que ao lado do irmão Régis, Rogério Duprat ainda empreendeu o trabalho de arranjo e produção para as gravações das músicas, lançadas entre 1977 e 1978, em cinco álbuns, um deles pela gravadora Som Livre e os demais pela Copacabana (Coleção Três Séculos de Música Brasileira). Tal trabalho teve por objetivo, o resgate histórico da música popular brasileira do século XIX, somando ao trabalho histórico-musicológico de Régis Duprat, os conhecimentos sobre gravação e instrumentação de Rogério.

Intensificando sua atuação dentro do gênero erudito, Duprat esteve em diversas orquestras a partir de 1952, ao ingressar na Orquestra Sinfônica Estadual de São Paulo. Integrou o Quarteto de Cordas da Associação Paulista de Música, permanecendo até 1957. Formou-se no Conservatório Musical Heitor Villa-Lobos em 1958. Integrou a Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo até 1964, quando afastou-se por conta de sua atuação como professor na Universidade de Brasília (UnB). Durante sua permanência na Universidade, de 1964 a 1965, atuou como violoncelista na Orquestra de Câmara da Universidade. Esteve ainda em diversas orquestras, formadas por emissoras de rádio e televisão da época; *Rádio Nacional*, *TV Excelsior*, *TV Tupi* e *TV Paulista de São Paulo* (a atual *TV Globo*).

Duprat, realizou diversas gravações como instrumentista profissional, contratado de forma autônoma, na gravação de trilhas para filmes. Nestes trabalhos, esteve efetivamente em contato com os profissionais da música popular, assim como os profissionais ligados diretamente aos meios de comunicação e o chamado mercado fonográfica da época. A versatilidade com que atuou profissionalmente e a naturalidade com que acessava os diferentes gêneros musicais serão, desde o princípio, marcas evidentes na carreira de Rogério Duprat. Ainda no início da década de 1960 inicia seus primeiros trabalhos de arranjo junto ao mercado fonográfico, ligados à música popular, produz os primeiros *jingles* publicitários e trilhas, a princípio para teatro, posteriormente

para filmes de longa metragem.

A promoção do diálogo entre os gêneros erudito e popular definiu, por determinada ótica, a moderna arte do século XX, fruto de um possível posicionamento modernista em relação às dicotomias, “mitos” musicais, cânones e gênios cunhados pelos períodos estéticos anteriores. Neste sentido, Duprat, de forma prática, trabalhou de maneira a expandir cada limite em relação a gêneros e estilos, testando suas fronteiras, apoiado sobre sólida consciência do passado, assim como sobre a realidade da música brasileira, ciente de seus diversos pontos de vista, enquanto compositor, assim como o de músico profissional e do instrumentista que divide uma estante de partituras na orquestra, posição para a qual, geralmente, destinam-se menores quantias de aplausos e prestígio. Desta forma, reinventou sua época sob os olhares de desapontamento por parte de alguns colegas, ocupando posições, muitas vezes, menos confortáveis, em detrimento da arte e seus próprios preceitos estéticos. Propôs ao longo de seu trabalho junto às vanguardas a constante reflexão sobre tais questões. Da mesma forma questionou a própria vanguarda e sua ambiguidade em relação às tendências de ruptura com o passado e as ainda atreladas à tradição (aleatórios e estruturalistas).

A profissionalização e responsabilidade de liderar uma família precocemente, puseram, desde cedo, Duprat em contato com a realidade profissional da área musical. Suas experiências, aliadas às suas convicções ideológicas e estéticas, certamente, contribuíram para que assumisse posturas práticas desmistificadas diante do ofício musical, enquanto músico, compositor e arranjador – trabalho e subsistência.

> Eu sou um músico multimídia. O que acho que é algo da minha geração, essa coisa de atacar em várias frentes. E temos casos parecidos com o meu, amigos como Júlio Medaglia, Damiano Cozzella. [...] Meus primeiros instrumentos foram gaita de boca, violão, cavaquinho, fui aprender a ler música depois. E aí, claro, trabalhando na área erudita, com a Orquestra de Câmara de São Paulo. O violoncelo, fazer concurso e entrar na Orquestra Sinfônica de São Paulo, eu estava me formando na profissão de músico. Aí, sim, dentro da profissão, começaram a aparecer as ramificações, até por necessidade fisiológica, para sobreviver a família. Eu me casei muito cedo; aos 21 anos já tinha uma filha. E nesse tempo tocar só no Teatro Municipal não bastava, não era um salário. Então fazia várias coisas. Comecei a gravar muito; com isso, conheci muitos músicos populares, tocando em gravação de filmes, por exemplo, trilhas de filmes, enfim, muita música popular (DUPRAT *apud* MATIAS & ROSA, 2003).

Outra constante evidente em todo o trabalho de Rogério Duprat será sua atenção ao “compromisso total com o mundo contemporâneo”[15], o interesse e a busca pelo “novo”, o inusitado, o emprego do elemento atual na arte. Tal compromisso evidenciou-se desde o

15 Expressão que abre o Manifesto Música Nova (1963) redigido por Rogério Duprat.

princípio, em seu trabalho atuante nas orquestras, as quais integrou e ajudou a fundar, coletivizando sua "militância" artística a outras personalidades da música moderna brasileira, com quem compartilhava ideais.

Tais trabalhos, junto a orquestras, desenvolvido por Duprat e seus colegas da vanguarda da época, exerceu papel fundamental no desenvolvimento do repertório da música brasileira recente, no sentido de permitir que os compositores, que na época experimentavam alternativas às convencionais técnicas composicionais, obtivessem espaço para experimentar e divulgar suas obras. Juntos, estes buscaram a superação das dificuldades que remontam, inclusive, às polêmicas surgidas desde fins da década de 1930, com as propostas estéticas introduzidas no Brasil, pelos integrantes do grupo Música Viva, liderados por Hans Joachim Koellreutter e o princípio dos movimentos vanguardistas no país.

Duprat era um desses compositores, suas primeiras criações haviam se dado de forma autodidata, ainda com quinze anos de idade, quando compôs duas valsas em estilo romântico, *Eu Te Vi* e *Amo Esta Vida,* ambas de 1947. Porém a primeira das quatro fases de sua obra, propostas por GAÚNA (2002), que conviveu com Duprat no decorrer de sua pesquisa, inicia-se somente na década de 1950, quando este era aluno de composição de Olivier Toni, que por sua vez, havia sido aluno de Camargo Guarnieri e posteriormente de Koellreutter. Neste período, Duprat seguiu estilo nacionalista, influenciado, inclusive, por sua ligação com o partido comunista, atrelado às ideias propagadas por Mário de Andrade em seu *Ensaio sobre a música brasileira* (1928). "Quando Rogério começa a compor, a linguagem resultante será o entrelaçamento dos ditames do Realismo-Socialista, somado ao comunismo que ele advogava ferrenhamente" (BARRO, 2009, p. 42). O movimento musical nacionalista encaixava-se na ideologia de uma luta em prol da cultura brasileira, adotada pelo compositor na época.

Em seguida, Duprat rompe com os tais valores ideológicos, passando a ironizar sua primeira fase nacionalista, referindo-se a esta como "caipirismo"[16]. Sua segunda fase composicional inicia-se ao fim da década de 1950, quando lança-se às técnicas dodecafônicas para compor. Nessa época tornou-se aluno de Cláudio Santoro, que o influenciou no sentido de unir à tendência nacionalista (através de temas e formas), o estilo dodecafônico. As composições de Santoro tornaram-se a principal influência para o compositor no período, inclusive, na busca pelo elemento inovador em sua música.

16 Cf. GAÚNA, 2002, p. 46.

Santoro foi peça importante no movimento musical modernista Música Viva, que iniciou-se a partir de 1939 (o primeiro manifesto data de 1944), quando Hans Joachim Koellreutter reúne, a princípio no Rio de Janeiro, posteriormente na cidade de São Paulo, um grupo de jovens compositores brasileiros, com o intuito de aproximá-los do movimento musical contemporâneo, promovendo a renovação musical do país. “A obra musical, como a mais elevada organização do pensamento e sentimentos humanos, como a mais grandiosa encarnação da vida, está em primeiro plano no trabalho artístico do Grupo Música Viva” (Trecho do Manifesto 44. *in*: KATER, 2001, p. 54). Dois dos principais nomes do movimento serão Cláudio Santoro e Guerra Peixe. Adiante, ambos utilizando a técnica dodecafônica, também por influência de um posicionamento ideológico comunista, aliaram-na a uma concepção nacionalista, quando acabaram por romper com o referido movimento, assumindo posição, de certa forma, contrária aos ideais estéticos de Koellreutter. Nesse contexto, Rogério Duprat torna-se aluno de Santoro, de 1952 até 1956, sendo este “novo nacionalismo”, proposto por seu professor, a principal influência para as composição de suas obras no período.

Ao romper definitivamente com o nacionalismo, Duprat dará início a sua terceira fase composicional, na qual adota técnicas serialistas, sobretudo, sob influência dos compositores Pierre Boulez e Karlheins Stockhausen. No início da década de 1960, o professor Olivier Toni recebeu o próprio Boulez em São Paulo para um evento musical, desse contato, Duprat e os demais compositores da época, envolvidos no evento, tiveram acesso a partituras de obras dos compositores vanguardistas europeus, onde puderam então analisar profundamente as estruturas seriais peculiares de tais obras.

> A partir do momento que analisamos também *Klavierstücke I-TV* (1953) de Stockhausen, tivemos de fato o conhecimento da existência dos movimentos vanguardistas europeus: Nouvelle Musique, na França, liderada por P. Boulez e Neue Musik, na Alemanha, por K. Stockhausen; sofri de forma devastadora a forte influência desses dois pólos musicais, tudo se modificou (DUPRAT *apud* GAÚNA, 2002, p. 50).

No período que segue a fase serialista, Duprat intensificará cada vez mais, sua busca pelo elemento inusitado em suas composições. Estava insatisfeito com suas práticas, assumindo, inclusive, mudanças em sua postura político-ideológica ao desligar-se definitivamente do partido comunista, o qual fora militante desde a adolescência. Nessa época, Duprat passa a pensar a música, como algo que devia estar desvinculado da postura política do compositor. Assim, teremos a quarta fase dos processos composicionais desenvolvidos por Rogério Duprat, iniciada após a viagem feita à

Alemanha em 1962, em virtude do curso de férias de Darmstadt, ministrado na ocasião por Pierre Boulez, Karlheins Stockhausen e Henri Pousseur. É também o momento de maior complexidade em suas práticas profissionais, verificaremos a partir de então, a atuação profissional bastante diversa, porém, em acordo com seus ideais estéticos e de busca pelo elemento novo na arte.

Em Darmstadt, de fato, Duprat encontrou o elemento novo que desejava explorar em suas criações. No entanto, curiosamente, o curso ministrado pelas principais figuras do recente estruturalismo europeu, justamente colocou os compositores brasileiros que lá estavam, na ocasião, Rogério Duprat, Júlio Medaglia, Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira, em contato com a corrente da nascente música aleatória, que tendia ao acaso e aos *happenings.* O grupo de jovens americanos que participava do curso naquele ano, trazia consigo, referências sobre o compositor americano John Cage. A descoberta das ideias cagistas tiveram, ironicamente, maior impacto sobre os posicionamentos estéticos adotados por Duprat a partir de então.

Ainda em Darmstadt, Duprat conheceu François Bayle, o sucessor de Pierre Schaeffer na direção do *Groupe de Recherche Musicale*[17] de Paris, fato que o levou à cidade francesa em seguida ao curso, permanecendo por um mês, realizando estágio em caráter informal nos laboratórios da ORTF (Radio Television Française) dirigido na época pelo próprio Pierre Schaeffer. Neste contexto, Duprat obteve conhecimentos relevantes sobre manipulação sonora em estúdio e técnicas que lhe foram úteis às criações posteriores, inclusive nos trabalhos de trilha sonora para filmes e os artistas da música popular.

> Além de Pierre Schaeffer, quem mais o impressiona e do qual nunca se libertará por completo será o até ali desconhecido John Cage que Frank Zappa e outros alunos americanos de Darmstadt tanto citavam. A observação das partituras e dos happenings gravados em fita cassete transfiguraram verticalmente as posições teóricas de Duprat. O caipira de 1950 torna-se cagista fanático e o happening entra na sua vida para sempre (BARRO, 2009, p. 49).
>
> Não só o encontro com os "cagistas" revolucionou o pensamento de Duprat, mas também o contato com o aparato da música concreta. No laboratório da ORTF, Duprat trabalhou com pianos preparados, pois, além de Cage, os franceses também os utilizaram demasiadamente em suas criações e, além disso, aprendeu algumas técnicas de manipulação sonora por intermédio de edições em fitas magnéticas, processos de montagem, filtragens e alterações de freqüência; utilizavam-se, também, folhas de zinco, além de outros materiais concretos, para as gravações experimentais, no estúdio (GAÚNA, 2002, p. 55).

Ao voltar ao Brasil, Duprat ainda participou de um curso de programação de

17 Grupo de pesquisa na área de som e música concreta, criado por Pierre Schaeffer em 1951.

computadores junto aos amigos Décio Pignatari e Damiano Cozzella, no Centro de Cálculo Numérico da Faculdade Politécnica (USP), com o Prof. Ernesto de Vita. Em parceria com Cozzella, aliando ao curso, os conhecimentos adquiridos na Alemanha e França, compôs em 1963 a obra *Klavibm II*, considerada umas das obras precursoras da música eletroacústica no Brasil. Quando foram à Brasília em 1964, como professores da universidade, Duprat e Cozzella articularam um projeto para montagem de um Centro de Pesquisas Fonológicas, que não chegou a se realizar por conta da complicada situação política em que o país e a Universidade se encontravam na época.

A experiência fora do país fez Duprat realinhar radicalmente sua visão em relação a musica e a arte. Passando a assumir, deste momento em diante, uma postura profissional de desmistificação em relação a música, utilizando habitualmente o termo “artesão” para referir-se a seu ofício.

Após a última peça composta em 1966, Duprat inaugura um período no qual, só voltaria a compor obras dentro do chamado gênero erudito em 1983, passando a dedicar-se exclusivamente à música popular e ao mercado fonográfico. Tal atitude apoiava-se em suas novas convicções ideológicas, adotadas desde o início da década de 1960. Duprat passa a refletir seu trabalho e a própria música, acreditando não haver mais distinção entre a música erudita e popular, afirmando que "tudo virou arte". E assim procedia, através dos trabalhos que no início da década de 1960, em sua maioria, destinavam-se aos chamados *jingles* publicitários e trilhas sonoras, posteriormente aos arranjos.

A atitude de desmistificação da música erudita e seu suposto símbolo máximo, a partitura (supervalorização), assim como a postura cagista da música de caráter efêmero, assumidas por Duprat a partir de então, tornaram-se fatores a dificultar pesquisas de caráter musicológico em torno de sua figura, relacionadas ao referido período. Duprat não guardou consigo, grande parte das partituras de seus arranjos, inclusive suas principais obras, tidas como marcos da música popular brasileira. É o caso de *Domingo no Parque* (Gilberto Gil, 1967) e *Construção* (Chico Buarque, 1970). O produtor musical e compositor Ruriá Duprat, sobrinho e herdeiro musical de Rogério (Entrevista, 2011), nos conta que esses papéis, em sua maioria, perderam-se em estúdios e gravadoras, já que “Rogério Duprat tinha o hábito de entregar os originais e não guardava consigo qualquer cópia das composições e arranjos”. GAÚNA (2002), que conviveu com Rogério ao longo de sua pesquisa sobre o mesmo, nos relata alguns fatos sobre suas dificuldades em relação à pesquisa, registrando em uma de suas entrevistas, o seguinte depoimento de Duprat:

> Não trabalho mais com o objetivo de ficar para a posteridade, a música não precisa do concerto, não precisa da partitura, a música em sua íntegra é o que acontece no momento da sua criação e quando executada. Desculpe-me, mas essa sua coisa de fazer tese, também é uma perda de tempo (p. 57).

1.2 - A influência de Cage e os *happenings*

No início dos anos 60, após haver atuado em diversas orquestras e grupos de música de câmara, Rogério Duprat encontrava-se insatisfeito em relação a suas práticas musicais. Suas composições neste momento, refletiam as técnicas da música serial, difundidas sobretudo por Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, as principais referências para o compositor, na época. Suas buscas e interesses em relação à arte, o levavam, de maneira imprecisa, em direção ao elemento inusitado na música, aquilo que devia ser, supostamente, o "novo" na linguagem musical. Do contato com as ideias irradiadas pelas figuras da vanguarda europeia anteriormente citadas, surge a ideia e as investidas para a participação no curso de verão de Darmstadt. Sobre o período Régis Duprat afirma: "nós estávamos *updated* a tudo que acontecia de mais moderno na Europa, quando fomos para lá, já sabíamos o que íamos encontrar, nosso grande trunfo era que estávamos procurando uma coisa nova" (Entrevista, 2012).

Em 1962 na Alemanha, Duprat participa do curso em Darmstadt, junto à Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e Júlio Medaglia. Naquele ano, as aulas do festival foram ministradas, pelos compositores Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen e Henri Pousseur. O envolvimento com o curso, trouxe aos compositores brasileiros, o conhecimento das ideias que representavam, para o grupo, o elemento inovador de suas criações, sobretudo, aquilo que Rogério Duprat vinha buscando na tentativa de sanar seu descontentamento com as próprias práticas composicionais. No entanto, o achado não se deu pela corrente europeia da vanguarda estruturalista que ministrava o curso, ligada à tradição da música ocidental, mas ironicamente, pelo contato com os alunos estadunidenses[18], que lá estavam no polo que tendia para o acaso, no embrião do que viria a ser a música aleatória, a grande descoberta estava no *happening* praticado por John Cage nos Estados Unidos. Sobre tais fatos, Rogério Duprat afirmou no documentário *Rogério Duprat: Vida de músico* (2002):

> [...] Quando eu fui mais tarde, à Darmstadt, que era o centro da grande música de vanguarda, ela estava de repente envelhecida, porque o pessoal, Boulez e Stockhausen

18 Um dos colegas estadunidenses era Frank Zappa, na época, apenas um jovem compositor atuante na vanguarda norte-americana. Curiosamente, Zappa, assim como Duprat, seguiu rumos de diálogo pelos diversos gêneros musicais, na música popular, com o rock e o jazz.

> eram os reis da estrutura, música estrutural, aquela coisa do *Organismo* (1961). E naquele momento eu percebi que até dentro da música de vanguarda, havia a tradição e a coisa nova. A coisa nova era basicamente isto, era o caos!

A partir de então, o ideário cagista torna-se o principal fator de influência do realinhamento postural de Duprat enquanto compositor e seu papel na arte moderna. O compositor brasileiro identificou-se com as ideias do americano, em seus anseios pelos elementos inusitados que propunha esteticamente, o acaso, a quebra de toda a estrutura sintática que a linguagem musical ainda pudesse carregar através das antigas estruturas, sobre as quais o pensamento musical ocidental fora por séculos edificado. Estes finalmente representavam o elemento novo em música. Tal influência sobre o trabalho de Duprat assumiu tamanha proporção, que o levou a traduzir o livro de John Cage, *De segunda a um ano* (1967). Publicado em 1985, o livro foi o primeiro do compositor lançado no Brasil em língua portuguesa, contando com revisão e prefácio do poeta concretista Augusto de Campos.

As ideias de John Cage, desenvolveram-se em relação ao modo filosófico de pensar a arte e seus parâmetros, propondo rupturas relacionadas à sintaxe da construção musical, sugerindo uma linguagem desmilitarizada, não sintática[19]. Foi aluno de Henry Cowell e Schoenberg, este último chegou a recriminar-lhe o descaso pela harmonia. Sobre o compositor americano, CAMPOS (1985) afirma que este “interessou-se desde cedo pelos instrumentos de sons indeterminados e pela música e filosofia orientais, mas também pelas artes gráficas e pintura (ensinou na Escola de Design de Chicago) o que explica a invenção visual de seus textos e partituras”.

Ao compor *First Construction in Metal* (1939), Cage inspirou-se em elementos das composições para percussão de Edgar Varèse (*Ionisation*), utilizando-os à sua maneira, dentro de princípios da música hindu. Nesta obra ouvem-se sons de sinos, gongos, folhas de aço, cilindros de freio de automóveis, bigornas, etc. O compositor afirmava que “enquanto no passado o ponto de discórdia estava entre a dissonância e a consonância, no futuro próximo ele estará entre o ruído e os assim chamados sons musicais”. Sobre esse ponto de vista, Cage cria as primeiras obras para piano preparado. Atua em obras que experimentam com a música concreta e eletrônica, sendo valorizado nesse aspecto por Boulez e o próprio Pierre Schaeffer.

19 Cage inspirava-se no pensamento do poeta e filósofo americano Henry Thoreau: “Quando ouço uma sentença, ouço pés marchando”.

Tornou-se o polo na discussão com os estruturalistas, ligados à tradição europeia, rompendo com os cânones vienenses e o formalismo. Criticou a chamada geração pós-weberniana, sustentando a ideia de que nestes não havia mais traço algum de *Klangfarbenmelodie*[20]*,* nenhuma preocupação com a descontinuidade dos sons, propondo assim o acaso e o silêncio. Foi ao mesmo tempo conceitual, enquanto aluno e entusiasta do pensamento estético de Marcel Duchamp, e provocativo em sua obra e pensamento, dizendo, por exemplo, que "a música europeia poderia ser melhorada com um pouco de silêncio"[21].

Baseou-se no antigo livro de oráculos chinês, o *I Ching,* para desenvolver sua teoria da indeterminação em música, compondo então *Music of Changes* em 1952. Apresentou o primeiro *Happening* em 1951, com *Paisagem Imaginária nº 4,* utilizando quatro aparelhos de rádio ligados simultaneamente ao acaso. Em *4'33"* provocou uma reflexão sobre o silêncio, confrontando a ideia de que este em absoluto não existe, e a ideia de que a música é construída não só de sons, mas também da ausência destes. CAMPOS (1985) ainda argumenta que, quando "Stockhausen e Boulez passaram a incluir o acaso mais ou menos controlado em suas composições", causaram o chamado "'desbunde' geral da música aleatória".

Neste contexto, o contato direto de Duprat com as grandes figuras do estruturalismo europeu, levaram-no a identificação, justamente pela contracorrente que se articulava.

> Nós havíamos ido "mamar" nas vacas sagradas: Boulez, Stockhausen, aquele pessoal da música vanguardista europeia. [...] E foi exatamente na volta desse trabalho de "mamar" nas tetas culturais, que conhecemos os cagistas, aqueles caras ligados ao John Cage. Descobrimos então toda uma fatia de produção ligada ao acaso, ao happening, começamos então a fazer isso aqui. Eu, o Júlio Medaglia, o Damiano Cozzela, o pessoal que assinou aquele tal manifesto (Música Viva) que dizia exatamente isto: chega desse negócio de coisinha de música erudita enfiada só dentro do teatro, para meia dúzia de milionários e tal. Temos é que sair para a rua, fazer música com os meios que houver; se forem bons ou maus, isso é outra coisa. Mas fazer o que for possível. Então me aproximei deliberadamente da música popular. [...] Nós queríamos eliminar as fronteiras, acabar com isso. Não deixando que se falasse que isto é música erudita e aquilo é música popular (DUPRAT *apud* MATIAS & ROSA, 2003).

O espírito irreverente de Rogério Duprat fazia contraponto em relação à cultura europeia, supostamente séria e distintiva. No entanto, pela via da música aleatória e do

20 Conceito que sugere uma "melodia de timbres" descrita por Arnold Schoenberg em seu tratado de harmonia (1911), está baseado em variações timbrísticas que quebram a construção melódica em vários instrumentos (timbres diferentes).

21 Cf. CAMPOS, 1985.

happening de John Cage, o compositor encontra a alternativa irônica ao antigo conflito entre nacionalistas e modernistas, que desde os tempos de Villa-Lobos, passando pelo grupo de Koellreutter até a sua geração, criava polêmica no âmbito da música erudita brasileira. Sobre esse contexto, Duprat passa a questionar as diversas relações e conceitos moldados historicamente, envolvendo a arte, música, o ofício musical, assim como o papel do compositor na sociedade, até chegar às vias de rompimento com a própria vanguarda dita erudita, quando questiona as relações de produção e consumo da arte. Em relação à época, Régis Duprat nos aponta:

> John Cage era exatamente o cara com quem nós nos identificávamos. Numa carta que escrevi para o Rogério, de Paris quando estudava no Instituto de Musicologia, eu dizia a ele que o pessoal da ORTF (Rádio e Televisão Francesa) estava fazendo poemas sinfônicos com o ruído de liquidificadores. Acontece que nós não estávamos interessados no ruído do liquidificador, nós estávamos preocupados em repudiar o poema sinfônico (Entrevista, 2012).

Se Rogério Duprat possuía espírito ativista, militante do partido comunista desde a adolescência, fato que se refletiu em suas primeiras fases composicionais, aos poucos sentia que outros interesses ideológicos caminhavam junto do discurso comunista, e que a produção artística em função de um discurso político-ideológico, era pouco efetiva e limitada em relação a seu desejo de expressão. Duprat expôs mais claramente tais pensamentos, em seu artigo publicado na Revista Invenção (nº 3, junho 1963), intitulado *Em torno do pronunciamento*, por ocasião da publicação (na mesma edição da revista) do manifesto do grupo musicanovista.

> De fato, o nosso nacionalismo musical não incorpora semanticamente posições políticas, mas se mantém ingenuamente desatualizado, carente de informação e reacionariamente impermeável às transformações que se vêm processando na realidade, e logo, na linguagem musical (DUPRAT, 2007, p. 28).

Ao abandonar o engajamento político e a estética nacionalista, Duprat não abriu mão de suas convicções ideológicas, porém, passou a acreditar que formas mais eficazes de expressão, estariam ligadas a uma postura artística alinhada às mudanças do mundo moderno, refletindo e questionando, de certa forma, os cânones impostos pelos grupos ligados à tradição ou ao conservadorismo, no que chamou de “estética do gênio” (*Em torno do pronunciamento,* 1963). Seguindo esse raciocínio, Duprat posicionou-se, a princípio, através do serialismo, atuando sobre o antigo conflito entre nacionalistas e vanguardistas no Brasil. Em seguida operando de forma mais global ao perceber a dicotomia da própria vanguarda do século XX, divergindo entre a tradição e o tal elemento

novo, o “caos”.

Duprat percebeu que, acima de tudo, seu comportamento e o aprofundamento de sua linguagem estética, operavam em níveis mais profundos em relação às relações de poder do mundo moderno. Junto a esse amadurecimento em seu pensamento, o *happening* vinha de encontro com seus questionamentos, apresentando-se como elemento estético de caráter efêmero, abandonando a partitura enquanto elemento superestimado no meio musical. Para o compositor a partitura funcionava apenas enquanto um sistema de transmissão de informações (programação), que não poderia se sobrepor ao momento da criação e execução de uma obra. Outra característica do *happening* que tanto chamava a atenção de Duprat, em relação à música, era a possibilidade de emprego do caráter coletivo na criação das obras, derrubando qualquer atribuição de genialidade à figura do compositor solitário, qualquer espécie de mitificação da personalidade do criador.

> (Música Nova) como conseqüência do novo conceito de execução-criação coletiva, resultado de uma programação (o projeto, ou plano escrito): transformação das relações na prática musical pela anulação dos resíduos românticos nas atribuições individuais e nas formas exteriores da criação, que se cristalizaram numa visão idealista e superada do mundo e do homem (elementos extra-musicais: "sedução" dos regentes, solistas e compositores, suas carreiras e seus públicos - o mito da personalidade, enfim). redução a esquemas racionais - logo, técnicos - de toda comunicação entre músicos. música: arte coletiva por excelência, já na produção, já no consumo (*Manifesto de Música Nova*, 1963)[22].

Como notamos ao longo da carreira de Duprat, sua aliança a diversos grupos, na fundação de orquestras, no empreendimento do grupo vanguardista do Música Nova, no envolvimento com os Tropicalistas pela música popular e os Mutantes dentro do rock, evidenciam o sentimento de valorização desse coletivismo. Da mesma forma, o grupo dos poetas concretistas, integra-se aos compositores modernistas brasileiros do início da década de 1960, compartilhando alguns dos mesmos anseios em relação a atualização de suas linguagens na arte brasileira moderna, o mesmo farão adiante, junto aos tropicalistas. Dentre tais poetas, Décio Pignatari será o mais íntimo de Duprat, aquele que participou, em conjunto com o referido compositor e Damiano Cozzella, de boa parte das empreitadas e *happenings* realizados, na exploração de novas práticas estéticas, refletindo conjuntamente, inclusive, questões de produção e consumo da arte no mundo moderno.

Duprat, Pignatari e Cozzella, entre outros artistas, estiveram juntos no *happening*

22 Em *Anexos* (p. 158).

que chamaram de *MARDA* (Movimento de Arregimentação Radical de Defesa da Arte – 1966). O grupo promoveu uma espécie de movimento que visava debochar dos costumes burgueses da elite paulistana. Visitando diversos pontos da cidade de São Paulo, chamados pelo grupo de “monumentos mardosos”; “a estátua de Borba Gato, situada na avenida Santo Amaro (zona sul), o avião de Santos Dumont, na antiga Praça 14 Bis, a extinta bandeira paulista do prédio Gazeta, na avenida Paulista, e os cemitérios da Consolação e do Araçá” (GAÚNA, 2002, p. 61); penduraram nos monumentos, pequenas placas com mensagens satíricas. Segundo Pignatari, no documentário *Rogério Duprat: Vida de Músico* (2002), a ideia era realizar um movimento para defender e homenagear, ironicamente, o mau gosto, porque bom gosto, em sua visão de alto repertório musical, era algo que não haveria no Brasil, escolhendo para isso lugares mais *kitsch* da cidade. Outro *happening* envolvendo o trio Duprat, Cozzella e Pignatari, junto ao compositor musicanovista Júlio Medaglia e o produtor musical Solano Ribeiro, foi o *Plug* (1970), este por sua vez estabeleceu-se como um plano mais ousado, ao envolver a produção de uma foto novela, na qual, entre os atores estavam os próprios compositores e artistas, com trilha sonora de Duprat. Em forma de espetáculo, o *Plug* foi apresentado, reunindo grupos musicais e de teatro, no Teatro Galpão em São Paulo.

Através do *happening,* Duprat e seus parceiros de criação desenvolviam suas críticas à sociedade, de maneira bem humorada, por meio da irreverência. A mesma irreverência que, mais tarde, será um dos principais meios, pelos quais a Tropicália introduzirá seus valores na música popular brasileira. Neste sentido, o grupo Mutantes, como veremos no capítulo seguinte, representava, enquanto banda de rock inserida em meio à tradicional MPB, um dos principais elementos de irreverência e deboche através do grupo tropicalista.

Em 1969, em uma conferência a ser realizada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU - USP), em meio às tensões relativas aos posicionamentos políticos que os movimentos estudantis assumiam na época, Rogério Duprat, com sua imagem já associada ao Movimento Tropicalista, entra com os demais participantes da tal conferência, usando camisa branca e boné preto, figurando o papel de contadores, conferindo papéis, em uma atitude debochada em relação ao significado da palavra “conferência”. Segundo Duprat, os estudantes da FAU eram contrários aos tropicalistas, assumindo posições excessivamente verborrágicas, no entanto pouco práticas. “Os tropicalistas eram muito mais políticos do que os falastrões e dizíamos as

coisas da forma mais criativa possível" (DUPRAT *apud* GAÚNA, 2002, p. 57).

No tempo em que Duprat esteve na Universidade de Brasília como professor, realizou junto aos alunos, *happenings* com partituras para aparelhos domésticos e coro lendo jornais do dia de forma aleatória. Em 1972, como conferencista no Festival de Música de Belo Horizonte, o compositor realizou sua palestra em forma de *happening.*

> Para os participantes a experiência deve ter sido perturbadora porque, mais uma vez, ele vai se munir do conhecido inconformismo que o acompanhava, mais o apreço que devotava aos dadaístas e cagistas. Empreende um happening em que textos, mostrados em cartões, conflitam com o que está expondo (BARRO, 2009, p. 180).

O *happening* surge para Duprat, como antecipação do sentimento que o atraía para a contracultura que se articulara ao longo da década de 1960, quando as diversas mudanças no cenário cultural ao redor do mundo, sobretudo no plano político brasileiro, com a instituição do governo militar em 1964 e seus desdobramentos no campo cultural, o levaram a envolver-se diretamente com a indústria fonográfica, no sentido de adentrar os veículos de comunicação da época, atingindo diretamente as massas, como o rádio o fazia durante sua juventude, de maneira a propagar aquilo que o compositor acreditava ser o novo comportamento da época. Essa era, para Duprat, a verdadeira subversão que tanto ameaçava os sistemas de poder vigentes no período[23].

1.3 - Tudo virou arte

Questionamentos sobre arte e estética, levantados por Rogério Duprat e seus parceiros de criação mais próximos, sobretudo, o poeta Décio Pignatari e o compositor Damiano Cozzella, no período que cerca o início dos anos 60, os levavam a refletir as relações de criação e consumo da arte no mundo moderno, como algo que devia levar em consideração as novas tecnologias e veículos de comunicação que apresentavam-se na época. "[…] reavaliação dos meios de informação: importância do cinema, do desenho industrial, das telecomunicações, da máquina como instrumento e como objeto: cibernética (estudo global do sistema por seu comportamento)" (*Manifesto de Música Nova*, 1963). Ao mesmo tempo, a porta que Cage deixara aberta, revelando um novo caminho no sentido dos *happenings,* da música aleatória e, sobretudo, da arte conceitual, parecia permitir que alguns de seus anseios pudessem finalmente fluir em novas direções. Assim, ao lado de seus principais parceiros, Duprat avança em direção às

23 Vide o tópico *1.5 - Rock, contracultura e subversão* (p. 59).

empreitadas que buscavam explorar os novos meios da indústria do consumo e entretenimento; a música popular encaixava-se nessa realidade, enquanto meio participativo e integrador na realidade social que o país vivia.

> […] eles tomarão a música como atividade profissional principal, pensando-a com os mesmos critérios que qualquer outro artesão ou empresário. Aí está ainda um reflexo do neo-dadaismo, dirigindo toda a visão do fenômeno musical. […] eles continuam firmes na ideia de que nada há a fazer no campo da chamada "música erudita" e que a integração inteligente na sociedade de consumo é o único caminho a seguir (NEVES, 1981, p.164).

Desde a década de 1950, atuando como músico profissional, isto é, garantindo sua subsistência através do ofício musical, algo que no Brasil, desde esta época, representa uma posição pouco confortável e até mesmo, de certa bravura frente às dificuldades que a profissão oferece; Duprat, enquanto compositor, necessitava cada vez mais diversificar suas práticas, quando se faz notar nos anos 60 pelas composições de *jingles* e arranjos no meio musical popular. A atuação profissional em diferentes frentes nos anos 50, desde a redação de artigos para revistas e jornais; *Notícias de Hoje, Imprensa de S.Paulo, A Gazeta, Pasquim, Folha de S.Paulo, Fundamentos, Veja, Homem* e *Bondinho*; até sua passagem por emissoras de televisão como redator, produtor, arranjador e regente (programa *Música e Imagem* na TV Excelsior - 1961), trouxeram-lhe visibilidade e acesso aos meios de comunicação, que haviam descoberto então, nos anos 60, o grande filão do entretenimento e seu consumo pelas massas. Como relata o poeta Décio Pignatari no documentário *Rogério Duprat: Vida de Músico* (2002): “nós fomos lutando, enfrentar este monstro chamado consumo, sociedade de consumo. Esse foi o fenômeno novo adotado para a sobrevivência nos anos 60”. Desta forma, Duprat passa do êxito no universo dos *jingles* e trilhas sonoras, ao mundo dos arranjos, até o surgimento da chamada Tropicália. Mais uma vez, tais princípios já haviam sido sinalizados no texto do manifesto musicanovista.

> elaboração de uma "teoria dos afetos" (semântica musical) em face das novas condições do binômio criação-consumo (música no rádio, na televisão, no teatro literário, no cinema, no "jingle" de propaganda, no "stand" de feira, no estéreo doméstico, na vida cotidiana do homem), tendo em vista um equilíbrio informação semântica - informação estética. ação sôbre o real como "bloco": por uma arte participante (*Manifesto de Música Nova*, 1963).

Um dos primeiros passos, neste sentido, se deu em 1962, quando Duprat torna-se diretor musical, arranjador e regente da gravadora que pertencia a Paulo Vilela e o radialista Ataliba Santos. A gravadora produzia em dois selos, *VS* (Vilela Santos) e *Penthon*. Duprat inicia assim, suas primeiras experiências junto ao mercado fonográfico

como arranjador. Quando verificamos a lista com a relação dos trabalhos e obras do compositor, catalogadas por GAÚNA (2002) com a ajuda do mesmo, encontramos quatro álbuns pertencentes ao período: *Natal Bem Brasileiro* (*VS* – 1962), *Dedicado a Você* (*Penthon* – 1963), *Clássicos em Bossa Nova* (este consta no catálogo como *VS* – 1963, mas na realidade, esse álbum foi lançado com ambos os selos da gravadora, com o mesmo conteúdo, porém com títulos diferentes sendo *Clássicos em Bossa Nova,* lançado com o selo *Penthon*, e *Os Imortais* pela *VS*), e o último álbum listado no período, consta como *Ritmos no Ar* (*VS* - 1964).

Contudo, encontramos um quinto álbum, ausente na referida listagem, intitulado *Distração* (1963), lançado com o selo *Penthon*. Neste álbum estão presentes duas composições da autoria de Duprat, incluídas no catálogo de GAÚNA (2002), na listagem de composições populares, porém, não constando o álbum em que foram lançadas. Em entrevista concedida a MATIAS & ROSA (2003), o próprio Duprat revela sinais de haver esquecido de tal álbum. O fato é que na época, Duprat assinou o trabalho, tanto em suas canções originais como nos arranjos, com o pseudônimo de Rudá (nome de um de seus filhos).

Quanto ao conteúdo do álbum, são 12 faixas em estilos variados, a primeira delas é a bossa nova *Passeando pela Praia*, seguida por uma canção de estilo característico do *rock n' roll* da época, *I Hate Lies*, cantada em inglês, composta e interpretada por Albert Pavão acompanhado pelo grupo The Hits. Com o mesmo grupo há também outra faixa intitulada *Remember Baby*. Já as canções de autoria de Duprat, ambas orquestrais, *Hás de Convir* soa como um bolero, enquanto *Lágrimas* possui sonoridade e ritmo característicos de samba. Há ainda as canções em estilo jazz norte-americano, *Crazy Hully Gully* (Dave Gordon) e *Go, Mr. Hully Gully* (Brandford – Gordon), ambas interpretadas pelo cantor Dave Gordon.

Segundo ROSA (2006), além do trabalho mencionado anteriormente, Duprat realizou ainda arranjos para canções de álbuns dos artistas contratados da gravadora, entre eles Albert Pavão, Baby Santiago, e os grupos The Rebels e The Hits, todos ligados à recente música rock, que chegava ao Brasil pela influência dos grupos norte-americanos e ingleses. O nome Rudá também foi utilizado nos arranjos para canções do cantor Albert Pavão. "Duprat fez os arranjos de *Vigésimo Andar* (*20 Flight Rock*), do Eddie Cochran, e *Sobre Um Rio Tão Calmo* (*Lazy River*). Depois, para não ser 'cúmplice' de um rock, mandou colocar no disco, seu apelido: Rudá" (PAVÃO, 1989, p. 43).

> Eu já era músico profissional, tocando em orquestra basicamente, comecei então a escrever para o Ataliba do Santos. Fazendo arranjos. Mas eu já tocava muita música popular, já estava familiarizado quando comecei a fazer esses arranjos para a VS e a Penthon. Rudá é o nome do meu filho. Eu tinha um pouquinho talvez de "prurido" erudito, de aparecer como compositor, porque eu era compositor de música de vanguarda. [...] E é claro, nós somos do tempo em que dançávamos os roquinhos, eu tinha 14 anos, já conhecia a minha esposa, íamos a todos os "bailecos" e dançávamos tudo – bolero, rock, samba, o "Gonzagão". Eu tocava todas as músicas do Caymmi, especificamente do Caymmi e do Gonzagão, acompanhado de violão. [...] Nós queríamos eliminar as fronteiras, acabar com isso. Não deixando que se falasse que isto é música erudita e aquilo é música popular (DUPRAT *apud* MATIAS & ROSA, 2003).

Contudo, o ponto mais relevante a se notar aqui, é justamente o princípio do envolvimento de Duprat com o mercado fonográfico e o prenúncio de seu trabalho ligado aos grupos de rock, enquanto estilo intimamente associado à guitarra elétrica, e à consequente polêmica que marcou a sensível mudança na estética da música popular brasileira da década de 1960. Apesar de sua aversão pelo termo *pós-moderno*, o fato é que Rogério Duprat, neste momento, associa-se a certa dinâmica artística mundial, que no período, acabou por implodir alguns paradigmas das chamadas "alta" e "baixa cultura", na arte de gêneros erudito e popular. Duprat acreditava não haver mais distinção entre música erudita e popular, planejava a derrubada de tais conceitos, passando a afirmar que "tudo virou arte" (DUPRAT *apud* GAÚNA, 2002, p.58). Desta forma, tornou-se um dos principais compositores e arranjadores da música brasileira a partir da segunda metade do século XX, sua importância ecoa ainda hoje, através das realizações musicais ousadas, que seguem rumos de vanguarda tanto no meio erudito, quanto popular.

Em 1961, Duprat escreve, junto a Caetano Zama, sua primeira trilha sonora para peça de teatro, *A semente*, dirigida por Gianfrancesco Guarnieri. Em 1962, compôs a trilha para a peça *Sem entrada e sem mais nada*, dirigida por Roberto Freire. Mesmo ano que, como vimos, assume a direção musical da gravadora *VS - Penthon*. Esses trabalhos, possivelmente, introduzem as técnicas que Duprat desenvolveu a partir de 1963 escrevendo premiadas trilhas sonoras para cinema. A primeira delas para o filme *A ilha*, com argumentação e roteiro de Walter Hugo Khouri, pela Kamera Filmes (1963), na qual utilizou, inclusive, técnicas de manipulação de fita magnética, aprendidas nos tempos da ORTF. Deste momento em diante, Duprat escreveu trilhas para mais de 40 filmes até 1985.

A atuação profissional de Duprat tornava-se cada vez mais diversificada, assim como suas técnicas composicionais, produzindo de *happening's* à música eletroacústica, realizando arranjos para música popular, trilhas sonoras para filmes, teatros e novela,

atuando como violoncelista em orquestras e compondo peças dentro do gênero erudito. Expandindo sua atuação, em trânsito pelos diversos meios musicais, Duprat será peça fundamental no Movimento Tropicalista, que se desenvolve enquanto vanguarda ligada aos movimentos artísticos populares brasileiros, absorvendo influências da arte moderna, assim como, recapitulando alguns ideais antropofágicos do grupo modernista brasileiro da década de 1920. Deste momento em diante, Duprat desenvolverá trabalhos que marcaram a história da música popular brasileira, ao lado de nomes como Gilberto Gil, Mutantes, Jair Rodrigues, Caetano Veloso, Gau Costa, Jorge Benjor, Chico Buarque, Alceu Valença e Geraldo de Azevedo, Sá e Guarabira, O Terço, Arnaldo Baptista, Rita Lee, Toquinho, Lulu Santos, entre outros.

Rogério Duprat, enquanto compositor moderno e um intelectual consciente do pensamento desenvolvido no mundo contemporâneo, dedicava grande atenção a todo tipo de inovações estéticas que surgiam ao redor do mundo. Podemos assim dizer que, Duprat estava em busca do espírito de sua época. A arte construtivista que mencionou no Manifesto de Música Nova (1963), possuía, além do cunho político comunista arraigado em sua estética, a quebra de paradigmas da arte tradicionalista. O *happening MARDA* (1966), justamente ironizava a "defesa" de uma arte pura e dos monumentos que simbolizavam a estrutura de uma sociedade dominante e tradicional. Duprat acreditava que sua linguagem artística, de acordo com seu posicionamento estético, e seu emprego atuante na sociedade, representavam os principais elementos efetivamente subversivos, em relação às tradicionais estruturas de poder do mundo contemporâneo. Dessa forma, estava também atento às transformações propostas por uma espécie de contracorrente, que se articulava e ganhava força ao redor do mundo, simultaneamente, sobretudo, em torno dos anos 60. Essa contracorrente, como veremos no capítulo *1.5 - Rock, contracultura e subversão*[24], desenvolvia-se no campo do pensamento e de novos comportamentos diante das sociedades, questionando todo tipo de tradicionalismo.

Na arte, as novas correntes do pensamento manifestavam-se na estética conceitual de rompimento, no questionamento em relação aos antigos paradigmas estéticos da arte e da beleza. Sob influência do dadaísmo do início do século, Marcel Duchamp desenvolve o conceito do *ready made,* a princípio como uma brincadeira entre seu amigos, apresentando como obras de arte, objetos comuns da vida cotidiana, sem manipulá-los "artisticamente", apenas usando-os em suas formas prontas. *A Fonte* tornou-

24 (p. 59).

se, neste sentido, uma das principais obras de referência neste conceito, quando Duchamp envia a um concurso de artes nos EUA, um mictório de louça com a assinatura “R. Mutt”, nomenclatura do fabricante da peça. A obra fora desclassificada pelo júri do concurso, porém o conceito, de certa forma debochado, estimulou o surgimento de novas correntes e pensamentos por parte das novas gerações de artistas que buscavam seu espaço e expressão na arte moderna. Neste sentido, Duchamp tornou-se referência para os precursores da chamada *pop art*, esta por sua vez, justamente, assimilava os símbolos de uma cultura ligada ao consumo da época, utilizando-se das figuras e materiais publicitários veiculados pelas mídias do período, sobretudo televisiva, explorando a superexposição da imagem de artistas do cinema, empregando nas criações elementos sintéticos, de cores vivas, plásticos, emborrachados, aproveitando como matérias-primas, as recentes descobertas das novas indústrias de materiais.

Na música, o *happening* de Cage (aluno de Duchamp) e seus discípulos, são rapidamente adotados no Brasil por Rogério Duprat, que a esta altura já havia experimentado a experiência do trabalho nos veículos de comunicação do país, assim como da música voltada a publicidade e a indústria de consumo. À medida que o século XX chega à metade, as novas tecnologias de comunicação, cada vez mais, associam-se à chamada indústria do entretenimento. O diálogo, ainda que desequilibrado, entre as mídias de comunicação ao redor do mundo e as massas, colocam cada vez mais em evidência os gostos e hábitos de uma chamada cultura popular. Inevitavelmente, o encontro das manifestações eruditas, de interesse na exploração tanto das novas tecnologias e multimeios, quanto no diálogo com as massas, intensifica-se em relação aos meios artísticos populares, muitas vezes, aproveitados enquanto elementos comercialmente mais atraentes.

Do espaço que a música popular, sobretudo, americana, conquista junto aos meios de comunicação da época, através da aceitação obtida pelo rock e o jazz entre as sociedades em questão, nasce a música pop. Logo, inicia-se também, o diálogo entre tais estilos com os expoentes das novas estéticas propostas na música de vanguarda. Nessa época, as incursões pela música concreta, eletroacústica, os experimentalismos e a criação de novos efeitos sonoros, desenvolvidos por Pierre Schaeffer, Olivier Messiaen, Edgar Varèse, Karlheinz Stockhausen, John Cage, entre outros, irá encontrar espaço de maneira receptiva, nas composições de diversos grupos da música popular, principalmente no rock progressivo, nas décadas de 1960 e 1970.

Especialmente em Stockhausen e Cage, notamos importantes referências para os artistas dos variados estilos musicais da segunda metade do século XX. Os músicos de jazz, Miles Davis, Cecil Taylor, Charles Mingus e Herbie Hancock reconheciam em Stockhausen, uma importante influência em suas criações. Da mesma forma, os artistas Richard Wright e Rogers Waters do grupo Pink Floyd, ligados ao rock progressivo e inicialmente psicodélico, buscavam inspiração no compositor germânico. John Lennon e Paul McCartney dos Beatles, igualmente estavam atentos à sua estética e não por acaso, a imagem de Stockhausen está na capa do álbum, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, que por si só é considerada um ícone da *pop art*; criação de Peter Blake. O álbum é ainda considerado por muitos, o primeiro álbum conceitual dentro da história do estilo rock.

> Nesses grupos já era sentida a influência da música erudita, seja através das experiências concretistas que absorviam os sons do cotidiano; seja através da música eletrônica que levara Walter Carlos a unir, através da engenharia e do sintetizador, Bach e guitarra; seja ainda através dos trabalhos propriamente eruditos de solistas como John McLauglin, Keith Jarret e outros (CHACON, 1985, p. 16).

Frank Zappa, assim como Rogério Duprat, refletia em sua arte e pensamento, tanto a influência do americano John Cage, quanto dos mestres da vanguarda europeia em seus trabalhos por diversos estilos e gêneros. Curiosamente, Duprat e Zappa conheceram-se em Darmstadt, enquanto colegas no curso de verão de 1962, ambos ainda ligados à vanguarda da música erudita e sem a evidente notabilidade que obtiveram posteriormente dentro da música rock.

No Brasil, os reflexos dessa dinâmica mundial de diálogo entre gêneros artísticos, em torno da década de 60, encontra seu expoente máximo em Rogério Duprat. Seu papel no desenvolvimento do rock brasileiro, sobretudo após seu trabalho com o grupo Mutantes, lançou influências para o estilo, reconhecidas em todo o mundo. "A referência dos Beatles, a contracultura que movimentava a juventude em todo mundo, bem como a influência da Pop Arte, foram aspectos centrais à criação sonora e visual dos Mutantes" (SANTOS, 2008, p. 61). A participação do compositor no Movimento Tropicalista, trouxe ao grupo a articulação intelectual necessária para que, enquanto contracultura no Brasil dos anos 60, os tropicalistas pudessem atingir de forma ampla as diversas estruturas estéticas dominantes na sociedade brasileira, abalando tanto os meios da tradicional MPB, quanto da arte que se pretendia séria e de alta cultura no país.

Voltando à capa do álbum *Tropicália ou Panis et Circensis,* lembremos que lá está

Rogério Duprat sentado com as pernas cruzadas, em uma postura altiva, elegante e séria, nas mãos um penico empunhado como se fosse uma xícara e um prato como pires, em uma clara e debochada referência à *A Fonte*, de Marcel Duchamp. Duprat estava, neste momento, atuando globalmente na arte moderna, sobretudo na superação das dicotomias entre os gêneros erudito e popular e para ele “tudo virou arte”.

Figura 3 – Álbum *Tropicália ou Panis et Circensis*

Figura 4 – *A Fonte* de Duchamp

1.4 - O Música Nova e o Tropicalismo

Na primeira metade da década de 1960, o grande foco na carreira musical de Rogério Duprat, estava em seu envolvimento com a vanguarda da música erudita. Apesar de o manifesto do movimento de Música Nova ter sido publicado em 1963, obviamente o grupo articulara-se anteriormente, desde o fim dos anos 50, trabalhando no sentido de atualização e renovação do cenário musical do país e fortemente ligado aos poetas concretistas Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos. A princípio, o grupo reuniu-se em torno da Orquestra de Câmara de São Paulo e seus membros fundadores (sendo Duprat um destes), contribuíam para a divulgação do repertório musical recente e dos novos compositores da época.

Ao saber da existência da Orquestra de Câmara de São Paulo e sua atuação

dentro da música moderna, Gilberto Mendes passou a frequentar os concertos, aproximando-se do Maestro Olivier Toni. Para sua surpresa, reconheceu pelo nome, um dos violoncelistas do grupo. Na década de 1950, Mendes estava habituado a ler o nome Rogério Duprat em assinaturas de artigos da revista comunista *Notícias de Hoje*. A Orquestra de Câmara teve papel fundamental na reunião dos compositores que, incluindo Mendes e Duprat, deram corpo ao movimento de Música Nova em sua origem. A orquestra dava espaço às obras contemporâneas e aos novos compositores da época, inspirando-os a compor e mostrar seus trabalhos, algo que contrastava com a postura mais conservadora assumida pelas demais orquestras brasileiras do período. Tais orquestras estavam predominantemente alinhadas a uma postura musical estética, que tendia ao tradicionalismo e ao nacionalismo folclórico, seus regentes estavam, de certa forma, ligados ao compositor Camargo Guarnieri e a ideologia musical articulada pelo escritor e intelectual Mário de Andrade.

Assim, o grupo musicanovista reúne-se assumindo compromisso com a atualização da música brasileira de vanguarda e, desta forma, por meio das relações com a Orquestra de Câmara e Toni é que os compositores Gilberto Mendes, Willy Corrêa, Júlio Medaglia e Damiano Cozzella terão seu primeiro contato com Rogério Duprat. Sobre o papel da Orquestra de Câmara Municipal e a reunião do grupo vanguardista brasileiro no início da década de 1960, Gilberto Mendes afirmou no documentário *Rogério Duprat: Vida de Músico* (2002):

> O que foi bom na orquestra de câmara foi que ela aglutinou esses músicos. Tinha lá o Rogério, o Régis, o próprio Toni que havia estudado com o Koellreuter. Eu comecei também a atuar com eles, comecei a estudar com o Toni. E o bom ali é que não eram estudos propriamente o que a gente fazia, era discutir ideias, projetos para uma nova linguagem musical. O Movimento Música Nova começou ali.

Em maio de 1960, a Orquestra de Câmara Municipal de São Paulo estreou o *Concertino para oboé, trompa e cordas* de Rogério Duprat. Em seguida veio o *Ricercare para duas trompas* de Gilberto Mendes. Na época para ajudar Mendes que teve problemas de saúde, Duprat fez as cópias manuscritas da peça para a orquestra, a fim de que o projeto pudesse ser realizado de qualquer forma. O trabalho de divulgação da produção musical recente do país por parte da Orquestra, atraiu jovens compositores entusiasmados com a possibilidade de ter suas obras executadas e reconhecidas pelo público. Desta forma, vindo da cidade de Santos, junto com Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira envolve-se com o grupo, assim como o amigo de Duprat, Júlio Medaglia, que

por sua vez apresenta ao grupo, Damiano Cozzella que havia sido aluno de Koellreuter e passa também a estudar com Toni.

> Mas foi em 1961 que se deu a revelação do grupo para o grande público; por ocasião da VI Bienal de São Paulo, a Orquestra de Câmara de São Paulo, dirigida por Olivier Toni, apresentou obras dos quatro compositores: *Música para Marta,* de Willy Corrêa de Oliveira; *Homenagem a Webern,* de Damiano Cozzella; *Música para doze instrumentos,* de Gilberto Mendes e *Organismo* de Rogério Duprat, esta última baseada em um poema concreto de Décio Pignatari e a primeira experiência de composição musical sobre poesia concreta (NEVES, 1981, p.162).

Em um primeiro momento, até o curso de férias de Darmstadt, o grupo compunha basicamente em estilo serial, Duprat havia se afastado do partido comunista e abandonado os ideais de um dodecafonismo aliado a formas nacionais. Em comum, os integrantes do movimento possuíam o desejo de reinventar o cenário musical brasileiro, buscando a atualização da linguagem e consequentemente o afastamento do estilo folclórico-nacionalista musical que se desenvolveu anteriormente no país.

Para compreendermos melhor o papel do movimento Música Nova no Brasil da década de 1960, devemos ter em mente que antecedente à este, tivemos encabeçado pelo alemão naturalizado no Brasil, Hans Joachim Koellreutter, o primeiro movimento musical modernista realizado no Brasil, atuante a partir de 1939. O Música Viva, antecipando alguns dos mesmos conflitos enfrentados pelo grupo vanguardista dos anos 60, iniciou-se com os empreendimentos de Koellreutter em relação à educação musical e sua dinâmica divulgação da música contemporânea através de concertos, recitais, programas de rádio e publicações em revistas. Na época, o maior traço de modernismo surgido no Brasil em música, havia se dado através de Villa-Lobos, que na década de 1920, unindo forças ao grupo modernista da Semana de Arte Moderna de 1922, enveredou a busca pela identidade cultural brasileira, frente à arte europeia, em busca de uma estética artística própria.

> A Semana de Arte Moderna de 1922, com a conferência de Mário de Andrade *A escrava que não era Isaura*, e a irrupção sonora e criativa de Heitor Villa-Lobos, com suas *Danças Africanas* e *Quarteto Simbólico,* foram os momentos que marcaram o evento, bem como direcionaram novos ares estéticos e musicais na década de 1920. As artes primitivistas de Picasso, Kandinsky, Schwiters e Klee aportam em nossas terras e afetam as mentes criadoras de nossos artistas, fazendo emergir processos antropofágicos, de mestiçagem e sincretismo, como em *Erro de Português,* de Oswald de Andrade, até o Manifesto Pau-Brasil de 1924 (PORTO, 2002, p 254).

Porém, no decorrer da década de 1930, o primeiro ícone da música moderna brasileira trilhará os caminhos do Neo-Classicismo. Villa-Lobos envolve-se com a música

orfeônica e os grandiosos projetos pedagógicos junto ao governo populista de Getúlio Vargas, “de forma acelerada intensificará seus esforços na direção do ‘nosso’, praticamente abandonando a via do novo contemporâneo, que até então havia dele recebido suas mais brilhantes e legítimas contribuições” (KATER, 2001, p. 39).

Em fins da década de 1930, Koellreutter inicia suas atividades visando um ensino musical inovador, um trabalho pedagógico visando renovações da estética musical, de maneira a preparar seus alunos para que fossem estes, os futuros compositores e agentes dessa renovação. Koellreutter havia sido aluno de Paul Hindemith e Hermann Scherchen, trazendo ao Brasil, sua experiência participante nos movimentos da vanguarda europeia. Colocou seus discípulos, participantes do movimento, em contato com obras modernas inéditas no país, promovendo valiosas discussões e impulsionando-os à criação de novas peças no cenário. A princípio o Música Viva projetou diversas tendências estéticas e ideológicas, visando divulgar e difundir amplamente a música contemporânea, firmando tal compromisso na publicação do Manifesto 44[25] (*in:* KATER, 2001, p. 54), delineando-se assim, o primeiro movimento de vanguarda musical no Brasil. Uma nova escola de composição que pretendia-se moderna, sobretudo, atonal. O movimento teve como destaques no período, o trabalho dos compositores Cláudio Santoro e Guerra Peixe, ambos alunos de Koellreutter na época.

> O *Manifesto 44* inaugura a música moderna no Brasil, em contraposição à produção nacionalista de Villa-Lobos de caráter populista. Dessa época destacam-se as primeiras composições atonais nacionais experimentais, o que desencadeia um processo renovador inédito no país (PORTO, 2002, p 255).

Outro manifesto é publicado em 1946, nele Koellreutter define ainda mais suas propostas estéticas em relação à música e às práticas composicionais, “inovações fundamentais, que demonstram a distância do caminho percorrido pelo Música Viva em suas reflexões e posicionamentos ideológicos” (KATER, 2001, p. 68). Enquanto o primeiro manifesto tem caráter leve no sentido de alternativa à música produzida no período, “uma porta que se abre à produção musical contemporânea, participando ativamente da evolução do espírito”, o manifesto de 1946 torna-se mais enfático e incisivo, utilizando palavras como “combater” e expressões como “escolhendo a revolução e repelindo a reação”, assumindo de vez o tom de contraposição e rivalidade à arte nacionalista que ergueu-se criticamente contrária ao grupo, pretendendo a partir de então, a “evolução” da linguagem.

25 Publicado em 1944.

> [...] "MÚSICA VIVA", compreendendo este fato combate pela música que revela o eternamente novo, isto é: por uma arte musical que seja a expressão real da época e da sociedade.
>
> [...] "MÚSICA VIVA", baseada nesse princípio fundamental, apoia tudo o que favorece o nascimento e crescimento do novo, escolhendo a revolução e repelindo a reação.
>
> [...] "MÚSICA VIVA", adotando os princípios de arte-ação, abandona como ideal a preocupação exclusiva de beleza; pois, toda a arte de nossa época não organizada diretamente sobre o princípio da utilidade será desligada do real.
>
> "MÚSICA VIVA" acredita no poder da música como linguagem substancial, como estágio na evolução artística de um povo, combate, por outro lado, o falso nacionalismo em música, isto é: aquele que exalta sentimentos de superioridade nacionalista na sua essência e estimula as tendências egocêntricas e individualistas que separam os homens, originando forças disruptivas (Trechos do manifesto de 1946. *in:* KATER, 2001, p. 63).

A postura assumida no referido manifesto, obviamente, além da polêmica que mantinha em relação aos demais músicos do país considerados conservadores, ligados à visão da música brasileira proposta por Mário de Andrade em seu *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), a exemplo do compositor Mozart Camargo Guarnieri, acabou causando também rupturas internas no grupo. Em 1948 Cláudio Santoro rompe com Koellreutter por divergências relativas às suas próprias convicções ideológicas, inspiradas no realismo socialista. Nesse período, Santoro tenderá às técnicas dodecafônicas associando-as às formas e ou temas nacionais (folclóricos), justamente a estética que Rogério Duprat explorou, por influência do mestre, em fins da década de 50.

Aos poucos a substituição da “estética do ‘novo’ pela do ‘povo’ leva à ruptura interna do Grupo de Compositores Música Viva” (KATER, 2001, p. 100). Contudo, o empenho do grupo vanguardista acabou gerando uma verdadeira guerra com os nacionalistas em seções de cartas abertas, a exemplo da polêmica *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil* (1950) de Camargo Guarnieri:

> Considerando as minhas grandes responsabilidades, como compositor, brasileiro, diante de meu povo e das novas gerações de criadores na arte musical e profundamente preocupado com a orientação atual da música dos jovens compositores que influenciados por ideias errôneas, se filiam ao Dodecafonismo – corrente formalista que leva à degenerescência do caráter nacional da nossa música – tomei a resolução de escrever esta carta aberta aos músicos e críticos do Brasil (*in:* KATER, 2001, p. 119).

O fato é que nesse período, tanto as rupturas internas quanto as polêmicas externas ao movimento acabaram desgastando o grupo. As discussões muitas vezes saíram do plano estético, tomando dimensões no plano político ideológico, sendo que alguns de seus antigos membros Guerra Peixe, Eunice Katunda e Luis Cosme, assim como Santoro, passaram a trilhar os tais caminhos de fusão da técnica dodecafônica à

música de estilo folclórico (nacional), influenciados por suas convicções político-ideológicas de tendências de esquerda.

Conscientes da necessidade de reformulações no plano ideológico que interferia na liberdade criadora dos compositores, a vanguarda modernista da década de 1960, procura justamente afastar-se da armadilha do nacionalismo interventor na arte musical, ao mesmo tempo buscando uma arte, supostamente, livre de tais ideologias, com foco exclusivo em sua própria estética. “Desejo de libertar a cultura brasileira das travas infraestruturais e das superestruturas ideológico-culturais” (*Manifesto Música Nova*, 1963). Sobre essa questão Régis Duprat ressalta:

> Tivemos um manifesto anterior ao Música Nova (1963). O Música Viva de 1946 do grupo que estava com o Koelheultter. [...] Entre o Música Viva e o Música Nova tivemos a carta aberta do Camargo Guarnieri em 1950, então até o Música Nova são 13 anos onde o nosso grupo teve tempo para perceber... Nós da escola Nova não entramos nessa briga com o Nacionalismo, nós não tínhamos compromisso nem com o dodecafonismo, nem com o nacionalismo e essa foi a característica fundamental da escola do Música Nova (Entrevista, 2012).

Em comum os movimentos possuíam o foco no alinhamento com o mundo contemporâneo, na atualização e busca pelo “novo” na arte brasileira. O manifesto do grupo Música Viva menciona, inclusive, a preocupação com a música popular e sua importância social ao povo. Porém, os movimentos musicais citados destacam-se pelo fato de que, enquanto o movimento Música Viva divulgou uma linguagem musical centralizada nas visões estéticas e ideológicas de seu líder, H. J. Koellreutter, gerando divergências internas no grupo, o movimento Música Nova apresenta-se de forma mais pluralizada em relação aos ideais de seus integrantes, assumindo o caráter de fato coletivista, enquanto grupo inovador e contemporâneo. Seus integrantes, na época, haviam frequentado cursos e festivais na Europa, a maioria esteve no curso de Darmstadt e estavam atualizados em relação às técnicas musicais que surgiam por volta da década de 1960. Sobre essa perspectiva buscavam uma nova música erudita brasileira.

Apesar de o manifesto de Música Nova, publicado em 1963, ter sido completamente redigido por Rogério Duprat[26], a publicação reunia ideias discutidas entre os demais integrantes do grupo, traduzindo o ideal dos participantes em relação à música brasileira moderna a ser produzida. Em concordância ao conteúdo, assinaram integrando o movimento, a princípio, além de Rogério Duprat, seu irmão Régis Duprat, Damiano

26 Rogério Duprat havia cursado filosofia na Universidade de São Paulo e era tido por seus colegas, como o mais bem articulado intelectualmente e atualizado quanto à estética vanguardista do momento.

Cozzella, Júlio Medaglia, Sandino Hohagen, Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e Alexandre Pascoal. A inspiração para o manifesto veio da guinada vanguardista dada pelos poetas concretistas da década anterior, com os quais o grupo do Música Nova passou a estreitar relações cada vez mais, através de Duprat, mantendo não só o diálogo estético no campo do debate de novas ideias, como também nas parcerias artísticas e aproveitamento das poesias concretas como material para composições musicais.

> Sem dúvida alguma, um dos principais alicerces que constituíram a força do movimento Música Nova no Brasil foi o apoio declarado que recebeu dos poetas concretos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, o famoso grupo Noigrandes, com quem Rogério Duprat e Damiano Cozzela tinham algum contato desde 1956, mesmo ano em que esse grupo lançou-se como a vanguarda da poesia brasileira. No caso específico de Gilberto Mendes, esse contato foi proporcionado pela amizade existente entre Décio Pignatari e Rogério Duprat, que havia sido iniciada quando ambos participaram do V Curso de férias Pró-Arte, ocorrido em Teresópolis e coordenado por H. J. Koellreutter (SOUZA, 2011, p. 109).

Rogério Duprat foi o primeiro do grupo a se utilizar de um poema concreto para fazer música, a obra chamou-se *Organismo* (1961), do poema homônimo de Décio Pignatari. Uma composição serialista composta pouco tempo antes de sua viagem a Darmstadt. No documentário, *Rogério Duprat: Vida de Músico* (2002) o próprio compositor e o poeta comentam a obra:

> - Rogério Duprat: Em pouco tempo eu fui me atualizando e ligando de certa forma ao Décio, que foi ele que me conduziu imediatamente a produzir o tal *Organismo*, que era um poema do Décio, e que é o meu primeiro trabalho realmente serialista... Aquela técnica de compor que a gente achava que era a maior vanguarda, até esse momento.
>
> - Décio Pignatari: Eu achei até surpreendente, que ele conseguisse tirar som de uma obra que a rigor nem tinha som.

No texto do manifesto, o pensamento que designa o movimento como algo comprometido com o “mundo contemporâneo”, obviamente, não se restringia somente às questões estéticas musicais, mas também a uma visão atualizada da realidade social e suas implicações no campo artístico. Propondo a reavaliação dos meios de informação e comunicação, “levando em consideração a importância do cinema, do desenho industrial, das telecomunicações, da máquina como instrumento e como objeto: cibernética”. O manifesto refletia também a atenção que o grupo mantinha em relação às novas ideias lançadas pela física quântica, elementos inspirados na teoria da informação, da semiótica e das leis matemáticas das probabilidades às técnicas de composição.

> [...] quisemos mudar tudo, a exemplo do que tinham feito os poetas concretos da década anterior. E mudamos tudo. Foi uma revolução total, radicalíssima, comparável só à incrível revolução solitária de Villa-Lobos no começo do século, com a diferença que a dele era a de

> um instintivo genial e a nossa conseqüência de uma tomada de posição muito intelectualizada, com base nas teorias da informação, semiótica, teoria dos afetos (semântica musical), das probabilidades, dos quanta, nas relações com as telecomunicações, com o cinema, desenho industrial, na ideia de metalinguagem, enfim, em tudo aquilo de que tratava nosso "Manifesto Música Nova", que se inspirava no suprematismo, no construtivismo de um Klee, Mondrian, Joyce, Cummings, Varèse, Webern, Boulez... (MENDES, 1994, p. 80).

Não por acaso o envolvimento de alguns dos participantes dessa vanguarda brasileira com a música popular, a indústria fonográfica e o Movimento Tropicalista[27], já no manifesto se relaciona às propostas do grupo, de acordo com a postura de comprometimento com o "mundo contemporâneo" e de "desenvolvimento interno da linguagem musical", bem como as convicções ideológicas de cada compositor envolvido com o movimento.

Nesse quesito, a escola de Frankfurt[28] nos remete ao termo "Indústria Cultural", muitas vezes viciado ao modo romântico de pensar a arte, como algo a parte da necessidade e demanda de um grupo ou sociedade vigente no período em que se desenvolve. Porém, em suma o manifesto pretendia justamente assimilar a estética musical dos novos valores e meios artísticos de sua época, atentos às questões de criação e consumo, "música no rádio, na televisão, no teatro literário, no cinema, no *jingle* de propaganda, no *stand* de feira, no estéreo doméstico, na vida cotidiana do homem". Uma arte comprometida com a realidade e cultura brasileira, "utilizando os vários aspectos da realidade (física, fisiológica, psicológica, social, política, cultural)".

Outra questão mencionada no texto do manifesto, assumida por Duprat ao longo de sua carreira, também discutida no artigo que acompanhou a publicação do manifesto na mesma edição da *Revista Arte de Vanguarda* de 1963, intitulado *Em Torno do Pronunciamento*[29]*,* também redigido por Duprat, reforça a necessidade de valorização e assimilação dos procedimentos do passado para transformá-los à "nossa escala histórico-existencial", neste sentido, realçando a importância da experimentação e pesquisa. Dessa forma, Duprat reflete sobre a necessidade de se reformular o processo de escuta, idealizando uma audiência ativa, a criação coletiva questionando a visão romântica da

27 Entre os signatários do Manifesto Música Nova, também envolveram-se com o Tropicalismo, além de Rogério Duprat, os compositores Sandino Hohagen, Júlio Medaglia e Damiano Cozzella.

28 Escola relacionada ao pensamento social interdisciplinar cujos maiores expoentes foram Max Horkheimer e Theodor W. Adorno.

29 A cópia do texto utilizado aqui faz parte da publicação de Régis Duprat para a Revista Brasiliana, com transcrição do texto original de Rogério Duprat, em: DUPRAT, 2007, p. 22-31.

figura individualista do compositor ou intérprete, visto muitas vezes, como um “gênio” por parte de uma plateia de admiradores.

> O tradicional concerto público deixou de constituir o único veículo de comunicação. A antiga cadeia de informação condicionou essência individualista à prática musical, cristalizada em seus três tradicionais estágios: compositor-executante-público (representando este último verdadeiro fanclube da personalidade, centralizado na individualidade do compositor ou executante). Colateralmente, desenvolveu-se com o romantismo o conceito de “gênio” (compositor ou executante) em torno do qual se formaram verdadeiros séqüitos de epígonos e admiradores (situação que souberam sempre as classes dominantes explorar para “gerar” seus mais legítimos representantes); [...] O homem contemporâneo, partindo para práticas coletivas (na fábrica, na pesquisa científica, no esporte, na reivindicação, nas equipes técnicas, etc.); só aceita esse “ritual” individualista como herança cultural, impingida pelos detentores dos meios de divulgação que, não só se beneficiam do fato, como conseguem, assim, reafirmar seus gastos conceitos. Nosso século será, pela história futura, caracterizado como a “era da coletivização”. São bem conhecidos os nomes dos inventores de todos os primeiros engenhos importantes (telefone, vapor, telégrafo, avião etc.); hoje, as coisas se desenvolvem em pleno anonimato, com múltipla paternidade (*Em torno do pronunciamento*, 1963).

Esta visão de trabalho e criação coletiva de Duprat evidencia-se, como podemos notar ao longo deste trabalho, nos principais momentos de sua trajetória e atuação nos movimentos e grupos artísticos, desde as orquestras em que esteve, passando pelo próprio movimento de Música Nova, os *happenings* e composições realizados em parceria com outros compositores e poetas concretistas, bem como o Movimento Tropicalista, até os demais artistas da música popular com quem atuou.

Ainda em relação à publicação, *Em torno do pronunciamento,* encontramos a articulação das ideias que nos esclarecem o posicionamento ideológico adotado pelo compositor, ao desligar-se do partido comunista afastando-se dos princípios nacionalistas na arte, vistos por Duprat, a partir de então, como “uma posição política estratégico-tática, nunca uma ideologia”.

> De fato, o nosso nacionalismo musical não incorpora semanticamente posições políticas, mas se mantém ingenuamente desatualizado, carente de informação e reacionariamente impermeável às transformações que se vêm processando na realidade, e logo, na linguagem musical. Com isso, ganha o apoio desavisado de setores da esquerda, que ainda crêem que uma arte participante só se realiza ao nível popular e à medida que empalma a linguagem de massa. Mas ganha também o patrocínio de círculos burgueses nacionais e internacionais, que nele vêm um inofensivo “*rien faire*” e agradável “vernissage representativo do exotismo tropical”, para as noitadas de ócio (*Em torno do Pronunciamento*, 1963).

Contudo, o mesmo espírito de renovação e desejo de exploração das diversas estéticas artísticas, disponíveis em seu mundo contemporâneo, levaram Duprat a afastar-se da música dita erudita, alegando estar farto da sala de concertos, sentindo que seu trabalho em tal gênero, apenas servia a certa elite econômica no país. Em relação à cisão

que essa postura acabou por provocar dentro do Movimento de Música Nova, SOUZA (2011), observou:

> Diferentemente de Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira, que localizavam suas produções artísticas como completamente opostas ao mercado, por eles considerado "popular" (termo aqui compreendido em sua conotação negativa, de fácil, comum ou massificado), Rogério Duprat contestava fortemente as estruturas do campo artístico quando confessa que, em sua concepção, não haveria diferença entre música de consumo (mais popular, sendo mesmo considerada um produto do mercado e da indústria cultural) e música artística (mais impopular, pertencente à Grande Arte) – (p. 135).

Duprat vivia a realidade musical brasileira sob diversos pontos de vista: como instrumentista de orquestra e realizando gravações para música popular; como compositor que chocou-se com os antigos conflitos entre nacionalistas e modernistas na música brasileira; envolveu-se nos meios de comunicação através de sua atuação em orquestras, partiu para o ofício de arranjos, trilhas sonoras e ainda os *jingles* publicitários, até a experiência enquanto docente no meio universitário.

Quando Duprat assume definitivamente seu desejo de exploração dos meios oferecidos pela música popular brasileira, afastando-se por certo tempo da música erudito, estava consciente de cada uma das estruturas pelas quais estava deixando ou adotando como discurso no meio musical e social brasileiro. Contudo, ainda que aparentemente antagônicas as posturas assumidas pelo compositor ao longo de sua carreira, verificamos que uma profunda coerência permeia sua trajetória, residente em seus questionamentos e convicções ideológicas.

> Pra nós (que a turma insiste em chamar de "músicos de vanguarda") não há discrepância na taxa de redundância sintática entre Gardel, Tijuana Brás, Xenakis, Beatles, Boulez, Melacrino, Música Popular Brasileira, música eletrônica, ié-ié-ié, Moreira da Silva, Stockhausen, compreende? Não nos interessa se elas são mais ou menos "originais" do que as outras, isto é, se a uma análise estatística dos signos sonoros que usam, oferecem maior ou menor índice de "taxa de circulação". Existe sim uma "discrepância semântica", que é a que nos interessa e da qual músicos como nosso amigo Xenakis nada sabem e não querem tomar conhecimento. Significados se evidenciam ao nível do consumo, e basta. Participação da massa é a unificação dos dois estágios do processo: você acaba não sabendo quando acaba a produção e começa o consumo; é tudo uma coisa só – produzir consumindo, consumir produzindo (DUPRAT *apud* SOUZA, 2011, p. 135).

Se o cenário mundial passava por grandes mudanças, sobretudo o Brasil, naturalmente grandes mudanças se verificariam na postura de um compositor que manifestou seu compromisso, acima de tudo, com o mundo contemporâneo. Quando Rogério Duprat abandona o cargo de professor na Universidade de Brasília, o faz justamente reagindo às primeiras manifestações do regime militar que se instalou no Brasil em 1964. Enquanto as primeiras medidas tomadas pelos militares, incidiam diretamente sobre os núcleos universitários e intelectuais do país, a música popular

brasileira, e sua visibilidade garantida pelos veículos de comunicação da época, tornam-se o principal meio para reflexões e questionamentos mais efetivos diante do sistema. Assim, conforme verificamos, alguns dos ideais contidos no manifesto do grupo musicanovista, evidenciam as motivações que levaram alguns de seus integrantes a interagir diretamente com a música popular, justamente no contexto mencionado. E será através do contato, primeiramente, de Júlio Medaglia, Sandino Hohagen e Damiano Cozzella com os compositores baianos, formadores do Movimento Tropicalista, que Duprat chegará até o grupo, mais uma vez coletivizando sua arte enquanto veículo de sua postura ideológica[30].

Acumulando grande experiência profissional, em 1967, quando o maestro Júlio Medaglia ao sugerir à Gilberto Gil, um nome para que se cumprisse o trabalho de arranjo sobre uma de suas músicas a concorrer no festival de canções da TV Record, "acabou indicando Duprat, assegurando que ele tinha bagagem musical e criatividade de sobra para desempenhar o papel de George Martin, na linha *Beatle* que Gil imaginara para sua composição" (CALADO, 1997, p.123), nascendo assim a parceria de Duprat com o Movimento Tropicalista.

Durante a década de 1960, a chegada da corrente aleatória e as ideias de John Cage provocaram, na opinião de Duprat, o verdadeiro "desbunde" da música ocidental, em relação à corrente estruturalista restaurada na década anterior. Surgem as primeiras figuras ligadas à rebeldia, o *rock n' roll*, cabelos compridos, comunidades não alinhadas, os *hippies,* etc. Para Duprat, sobretudo em relação à antiga polêmica entre nacionalistas e modernistas da música brasileira, a tal contracultura adequava-se aos elementos que contestavam justamente a "Kultura" com K maiúsculo[31], como escrevia o compositor referindo-se à uma suposta "alta cultura", aos antigos defensores da tradição, da música séria e culta.

> Fomos ficando de mal com a "Kultura" e chegando mais à de massa. Os do K maiúsculo, que não tinham visto passar nem a primeira banda estruturalista dos 50, pegos de calças curtas, ficaram berrando em defesa da ordem, da estrutura e da grande arte, vejam só! Mas já era a era do grande sonho, caminho sem retorno. O sonho acabou, mas já tinha devastado tudo, demoliu o sistema, gerando terrível abalo cósmico, para a perplexidade das novas gerações dos *dancing days* de hoje (DUPRAT *apud* GAÚNA, 2002, p. 98).

30 No tópico *2.2 - Essas pessoas na sala de jantar (guitarra elétrica, Duprat e a Tropicália)*, compreendemos melhor, de que maneira a inserção do grupo Mutantes e os elementos advindos do rock, bem como a guitarra elétrica, através de Rogério Duprat, caracterizaram-se significativos no Movimento Tropicalista.

31 A partir do fim da década de 1970, Rogério Duprat adotou um estilo de escrita personalizado influenciado pela ortografia de escrita do dramaturgo Qorpo Santo (1829 – 1883). A proposta do autor era criar um novo sistema ortográfico com base na sonoridade da língua portuguesa. Cf. GAÚNA, 2002, p. 115.

Enquanto no cenário mundial, questões relacionadas à Guerra Fria, aos sistemas políticos e às sociedades envolvidas nesse contexto eram levantadas pela juventude, ganhando visibilidade nos meios de comunicação da época, organizam-se os primeiros movimentos contraculturais. Tais movimentos questionavam valores como o patriotismo, o nacionalismo, a ascensão social, além da chamada "estética padrão", sobretudo pelas manifestações, daquilo que ficou conhecido como movimento *hippie.* Atuando principalmente nos Estados Unidos e Inglaterra, os *hippies* protestavam contra a participação americana na guerra do Vietnã, enxergavam o sistema militarista, o patriarcalismo, os poderes governamentais, as corporações industriais, o capitalismo, o autoritarismo e os valores tradicionais sociais, como parte de uma instituição única e não legítima, propondo então o desenvolvimento de uma sociedade alternativa. Quando esta contracultura desponta nos veículos de mídia, através de variadas formas artísticas, sobretudo através da música e do cinema, será sob a influência de um espírito de contestação, da busca por novas linguagens e formas de expressão, das manifestações jovens ou de uma “arte marginal”, é que se faz surgir o Movimento Tropicalista no Brasil.

Duprat, nessa época, sentia que a música de vanguarda havia atingido um ponto extremo ao derrubar todo o pensamento de sintaxe e construção. Não acreditava mais na “evolução” da música ocidental. Para o compositor, não havia nada mais a ser feito, segundo o próprio, tudo havia virado arte. Suas convicções ideológicas, por outro lado, apontavam em direção à música popular, da mesma forma que no passado, o movimento musical nacionalista lhe parecia mais apropriado à luta em prol da cultura brasileira, utilizando técnicas e formas musicais acessíveis ao público. Duprat, neste momento, estava atento à renovação da música popular brasileira, alinhado ao seu comprometimento com o mundo contemporâneo. A música brasileira difundida às massas naquele período denominava-se MPB, música popular brasileira, esta apresentava-se extremamente ligada à tradição da bossa nova e do samba. Quando o compositor associa-se ao grupo tropicalista, o faz como possibilidade de versar dentro de uma nova estética, da mesma forma que, para o grupo mencionado, a quebra de paradigmas dentro do restrito meio de possibilidades estilísticas da MPB*,* se fazia necessário em consideração a toda uma variedade cultural das diversas regiões do país.

O Tropicalismo ganhou projeção nos meios de comunicação, sobretudo nos anos de 1967 e 1968, através de programas e festivais de canções populares organizados

pelas emissoras de TV da época, que haviam recém descoberto o fenômeno de massa da indústria do entretenimento. O Tropicalismo configurou-se em um conjunto de proposições estéticas, de acordo com cada membro participante, gerando a mistura dos mais variados elementos culturais, tanto brasileiros, resgatados dos regionalismos excluídos pelo meio emepebista, quanto de influência das culturas internacionais, através do rock e a *pop art*, produzindo o que chamaram de "geléia geral".

> Pode-se dizer que o Tropicalismo realizou no Brasil a autonomia da canção, estabelecendo-a como um objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico. [...] Reinterpretar Lupicínio Rodrigues, Ary Barroso, Orlando Silva, Lucho Gatica, Beatles, Roberto Carlos, Paul Anka; utilizar-se de colagens, livres associações, procedimentos pop eletrônicos, cinematográficos e de encenação; misturá-los fazendo perder a identidade, tudo fazia parte de uma experiência radical da geração dos 60. [...] O objetivo era fazer a crítica dos gêneros, estilos e, mais radicalmente, do próprio veículo e da pequena burguesia que vivia o mito da arte [...] mantiveram-se fiéis à linha evolutiva, reiventando e tematizando criticamente a canção (FAVARETTO, 1996, p. 23).

Assim como o grupo modernista da década de 1920 e o grupo musicanovista do início da década de 1960, os tropicalistas estavam atentos à dinâmica cultural que se processava no cenário mundial. Uniram aos ritmos brasileiros, a instrumentação elétrica das guitarras distorcidas e sintetizadores, sendo o grupo musical Mutantes fundamental nesse aspecto. À sonoridade do rock dos Beatles e da Jovem Guarda, combinaram o *happening*, assim como o samba, a bossa nova e a poesia concreta.

A Tropicália propagou musicalmente, em tom crítico social, a paródia, a alegoria e o cafonismo, com intenções reflexivas e contestatórias, em acordo com as posturas adotadas pela juventude ao redor do mundo no período, sobretudo, unindo forças, neste sentido de mudanças, dos compositores ligados à vanguarda da música erudita, da música popular, assim como do grupo de rock Mutantes. Como veremos no tópico *2.2 - Essas pessoas na sala de jantar (guitarra elétrica, Duprat e a Tropicália)*, para Rogério Duprat, os Mutantes, enquanto autêntico grupo de rock, representaram o principal elemento de ruptura na MPB, através da guitarra elétrica, de sua irreverência e deboche. Nesse contexto, Rogério Duprat tornou possíveis as experimentações musicais propostas pelos tropicalistas, porém, o ponto que colocamos em destaque aqui, diz respeito, justamente, ao fato de que o referido grupo representava para o compositor, fonte e meio criativo para que este pusesse em prática seus conhecimentos e intenções estéticas na época, sobretudo, através do trabalho realizado junto ao grupo Mutantes, como verificaremos adiante[32].

32 Para melhor compreensão do Tropicalismo e o cenário da música popular brasileira na década de 1960, vide tópicos *2.2 - Essas pessoas na sala de jantar (guitarra elétrica, Duprat e a Tropicália)* e *2.3 -*

1.5 - Rock, contracultura e subversão

Na segunda metade do século XX, ainda eram perceptíveis as marcas e mudanças sofridas pelo continente europeu no pós segunda guerra. Na América, os Estados Unidos celebravam o espírito otimista e próspero que a economia do país refletia, desenvolvendo seus modelos de indústria do entretenimento e estímulo do consumo. Nesta época, a televisão e o cinema tornaram-se os principais veículos de comunicação e transmissão do chamado, *american way of life,* enquanto modelo cultural ideal da sociedade americana, transmitindo imagens da família e ressaltando valores considerados importantes para a sociedade, sobretudo americana.

No Brasil, os reflexos dessa influência apresentaram-se através do cinema e das músicas que, cada vez mais, dominavam a audiência nas rádios e bailes da época. A guerra fria no entanto, apresentava-se como um sintoma impreciso de que algo havia de errado com as sociedades do então mundo moderno. Conflitos dividiam povos e o cerne das questões que erguiam-se por detrás de tais episódios, estava justamente no debate ideológico e sistema econômico a ser utilizado pelas nações ao redor do mundo para posicionar-se neste. No Brasil, a instituição de um governo militar refletia a tensão do período que culminou no famoso Ato Institucional nº 5 (AI-5) em 1968, afetando, não por acaso, os setores artístico-culturais do país. Segundo Rogério Duprat, a ação dos militares se instituía como reação do sistema ao descobrir que a verdadeira subversão estava aliada à revolução no nível comportamental e no campo da linguagem. “Mais do que milícias urbanas o verdadeiro inimigo do regime tornara-se o guerrilheiro da linguagem” (BARRO, 2009, p. 95). O AI-5 provocou no Brasil o exilamento de diversas personalidades intelectuais e artísticas brasileiras, entre elas Caetano Veloso e Gilberto Gil.

A juventude ao redor do mundo, com pouco poder de argumentação, a princípio, sentindo o clima instável sobre a tal prosperidade propagada pelos meios de comunicação do período, passa a adotar hábitos de rebeldia e contestação. Torna-se popular no período a expressão “rebelde sem causa”, designando a juventude desarticulada dos anos 50, porém, que buscava opor-se a alguns desses valores que consideravam artificiais na sociedades vigentes. No início dos anos 60, o *rock n’ roll* norte

---

Caminhante noturno (Duprat e os Mutantes nos festivais da canção brasileira).

americano, enquanto manifestação cultural símbolo do espírito transgressor da juventude da época, já havia se tornado importante influência para a música popular brasileira, a Jovem Guarda tornou-se a marca evidente nesse contexto, tanto na música quanto nas formas do comportamento. O sucesso do grupo britânico The Beatles invade o país com seus primeiros álbuns e o filme *A Hard Day's Nights*, inspirando significativamente boa parte da juventude brasileira da época, sobretudo, neste sentido comportamental.

Enquanto no Brasil, a partir da segunda metade da década de 1960, os festivais de música popular faziam grande sucesso sobre a audiência televisiva do país, após a instauração do regime militar no país, estes tornam-se os principais meios de manifestação de posturas políticas contrárias ao sistema, "por isso, os intensos debates estético-ideológicos surgem dentro desse novo ambiente musical, no qual a canção torna-se o meio privilegiado para contestar o status quo, afirmando-se como uma possibilidade de resistência política e cultural" (SANTOS, 2008, p. 22); surgem também ao redor do mundo, os primeiros grandes festivais ligados à contracultura e o rock, entre eles: o de *Monterey* (1967), quando destacam-se as figuras de Jimmy Hendrix e Janis Joplin; *Woodstock* (1969); *Altamont* (1970); e o festival da ilha de *Wight* (1970). "Este último, por sua vez, contou com a participação de figuras importantes da música brasileira, ou melhor, do Tropicalismo, como Caetano Veloso, Gilberto Gil (ambos vivendo em Londres na época[33]) e Gal Costa" (PEREIRA, 1992, p. 10).

Neste contexto, Duprat muda-se para Brasília em 1964, por ocasião do convite de Cláudio Santoro, que na época havia sido nomeado diretor do Departamento de Artes da Universidade de Brasília (UnB), para atuar como professor no meio acadêmico. Na Universidade, além de aulas de violoncelo, transmitia através das disciplinas de caráter teórico, conhecimentos variados ligados desde a música popular até as técnicas mais alinhadas às vanguardas. Realizou *happenings* com seus alunos e ensinou-os técnicas seriais e dodecafônicas.

A medida que o cenário político brasileiro agravava-se, culminando no golpe militar de 1964, interferindo a princípio, nas diversas áreas educacionais do país, eliminando propostas mais avançadas ou liberais de ensino, em desacordo com a ideologia cultural adotada pelo novo governo, Duprat abandona o cargo acadêmico em meio a duzentos outros professores, que demitiram-se em 1965, em protesto à demissão de um professor

33 Caetano Veloso e Gilberto Gil exilaram-se em 1969 na Inglaterra, em virtude do endurecimento do regime militar que governava o Brasil, pelo chamado AI-5 (1968).

ligado às ciências sociais, acusado de suposta má conduta, por adotar posições políticas de esquerda, em desacordo com o governo militar. Ao retornar de Brasília, o compositor desliga-se definitivamente da Orquestra Sinfônica Paulista, para dedicar-se ainda mais aos trabalhos no âmbito da musica popular. Estava de certa forma, desestimulado a trabalhar dentro do gênero erudito por questões ideológicas pessoais; de acordo com sua visão, a música erudita no Brasil servia apenas a uma minoria da elite econômica do país, e lhe interessava no momento fazer música para as massas.

> Quando voltei de Brasília, não voltei para a Orquestra Sinfônica. Porque eu já havia experimentado uma vida independente daquilo. Eu não quis mais tocar na Sinfônica. Voltei e pedi demissão, eu havia pedido licença antes. Não que eu tenha sofrido alguma restrição profissional por causa disso, acho que não. Ao contrário, os músicos continuaram a gravar comigo, músicos eruditos (DUPRAT *apud* MATIAS & ROSA, 2003).

Ao voltar para São Paulo, desempregado, Duprat voltou-se para a música publicitária e popular, fruto de uma tomada de posição intelectualmente consciente. Desse momento em diante, juntamente com Décio Pignatari e Damiano Cozzela, chegou a montar a produtora de audiovisuais *Audimus*, na qual trabalharam na confecção de *jingles* publicitários, arranjos e todo o tipo de criação artística comercial. A partir de 1966 acentua-se também sua produção de trilhas sonoras para filmes, chegando a compor, por vezes, quatro trilhas dentro de um ano (1966, 1967, 1968). Em 1970 encontramos o registro de seis trilhas compostas no mesmo ano.

> A partir da segunda metade da década de 1960, (Duprat) passou a encarar a música como atividade profissional e assumiu com determinação uma postura comercial em relação à arte. Fazia arranjos com muita freqüência e de forma incondicional, ou como ele próprio comenta: "Naquela ocasião, eu fazia arranjos como quem faz pizzas". A maioria desses arranjos era destinada a *jingles* publicitários, trilhas sonoras para cinema, desfiles de moda, e que, ao serem encomendados, eram prontamente realizados, sem nenhum processo restritivo (GAÚNA, 2002, p. 59).

Nessa época, atento ao cenário político-cultural de sua época, Duprat não só estava consciente dos feitos da vanguarda musical europeia, como também já havia notado que um novo comportamento desenvolvia-se em torno dos anos 60 e esteticamente, a guitarra elétrica representava mais do que um novo recurso tecnológico empregado na música do século XX, acreditava que incorporá-la em sua produção musical na época, poderia ser um meio de fazer valer os elementos desse novo comportamento na música brasileira. Tal visão mostra-se coerente inclusive ao compromisso com o mundo contemporâneo assumido no manifesto Música Nova. “Nós sentimos que o uso da guitarra não era um negócio puramente musical e sim um novo

tipo de comportamento pop que vinha envolvendo o mundo desde 1960. Decidimos incluir em nossas atividades musicais os elementos desse novo comportamento" (DUPRAT *apud* BARRO, 2009, p. 147).

Duprat que já havia tido uma experiência relacionada ao rock brasileiro no início da década, enquanto arranjador na gravadora VS – Penthon[34], ao voltar de Brasília, junto ao produtor Solano Ribeiro, na época produtor na *TV Record,* começou a pesquisar sobre os grupos de rock atuantes no Brasil, para um projeto que pretendia unir estilos da música brasileira à guitarra elétrica e o rock. Na época, tais grupos manifestavam, sobretudo, a influência da Jovem Guarda, ligados ao rock norte-americano da década de 1950. Chamara-lhes a atenção em particular o grupo Mutantes, contratados da *TV Record,* na época, para acompanhar o cantor e apresentador Ronnie Von em seu programa, *O Pequeno Mundo de Ronnie Von*. Seus integrantes eram conhecidos pelas participações em outros programas de TV, através do grupo O'Seis, que destacava-se apresentando canções de rock atualizadas pela década de 1960, sobretudo através de canções do grupo The Beatles. Com o desmembramento do grupo O'Seis, este transformou-se em um trio, formado pelos irmãos Arnaldo e Sérgio Dias Baptista e Rita Lee Jones. Desta forma surgem os Mutantes e os primeiros contatos entre o compositor vanguardista e o grupo de rock[35].

Quando iniciado o trabalho de arranjo para a canção *Domingo no Parque* (1967), sobre a qual Gilberto Gil planejava uma sonoridade que misturasse orquestra e banda de rock, também sob influência das criações mais recentes (da época) do quarteto britânico The Beatles, Rogério Duprat indicou-lhe os Mutantes para a gravação e apresentação da canção no festival da TV Record, garantindo que estes formavam o grupo ideal para o trabalho, por seu carisma e competência musical. Segundo Régis Duprat, Rogério Duprat identificou-se com os Mutantes pelo caráter irreverente do grupo, sendo que "a irreverência é justamente a grande marca de sua personalidade" (Entrevista 2012).

Duprat e os demais participantes do Movimento Tropicalista encantaram-se de tal maneira pelo grupo roqueiro, que passaram a incluí-los na maior parte de seus trabalhos, desde as gravações de álbuns, apresentações ao vivo e em festivais, até parcerias em composições. Os Mutantes tornaram-se para o Tropicalismo, uma importante ferramenta

34 Sobre o assunto, vide tópico *1.3 – Tudo virou arte*, p. 39.

35 Sobre a formação do trio formador do grupo Mutantes e a importância dos meios televisivos em sua trajetória, vide tópico *2.1 – Os Mutantes – Da Pompéia à televisão.*

estética, sobretudo aplicada através da consciência intelectual de Duprat, não só pela expressão musical, mas também em relação ao ícone (imagem) que representava, na época, a figura de um grupo de rock e o emprego da guitarra elétrica na música brasileira. Através dos jovens roqueiros, Rogério Duprat pode explorar, além da irreverência e deboche sobre as diversas tradições musicais, a questão dos sons musicais e o ruído nas composições, levantada por Cage, com quem Duprat identificava-se em sua estética[36].

Ao examinarmos as imprecisas fichas técnicas dos discos, apresentações em festivais, espetáculos e diversas aparições dos Mutantes nos diferentes meios em que o grupo de rock envolveu-se entre 1967 e 1971, sobretudo, certamente o nome de Rogério Duprat estará presente. Esta época foi notadamente, o período de maior efervescência criativa na produção do grupo, quando levamos em conta a pluralidade de estéticas evidentes nas produções e participações multimeios em que o trio envolveu-se.

A produção dos jovens roqueiros manteve-se aberta, nesta época, às intervenções criativas de diversas figuras que acompanhavam de perto sua trajetória inicial. Neste sentido, a inventividade tecnológica de Cláudio César Dias Baptista, irmão mais velho da dupla masculina integrante dos Mutantes, inseria-se nas distorções de guitarra, efeitos eletroacústicos e nas soluções técnicas que a equipe que os acompanhava em estúdio e apresentações ao vivo necessitava para o destaque do grupo no meio musical popular brasileira, contudo com referências no rock internacional da época. As letras das canções apresentam as marcas do intercâmbio tropicalista com os compositores baianos, sobretudo, Gilberto Gil e Caetano Veloso. Em termos estéticos musicais, Rogério Duprat foi o grande arquiteto da ambientação *circensis*, que o grupo expressava nas performances e figurinos particularmente irreverentes.

Duprat garantia aos Mutantes, não só os arranjos que reforçavam e, por vezes, destacavam-se sobre as pretensões expressivas das letras das canções, mas também os fundamentos artísticos conceituais necessários, do qual o grupo pode se utilizar ao atuar no meio conservador e restritivo da MPB, através dos festivais de canções. Em outras palavras, Duprat conhecia bem o debate *vanguarda x tradicionalistas* e garantiu esteticamente, tanto ao grupo roqueiro quanto aos integrantes do Movimento Tropicalista, a eficácia da ironia, deboche e da autorreflexão proposta por tais artistas.

O questionamento rebelde da própria vanguarda na qual Duprat esteve inserido, desde o início dos anos 1960, levou-o a envolver-se com a música popular e seus meios.

36 Assunto desenvolvido no tópico *3.3 - O ruído de Cage por Cláudio César* (p. 135).

Justamente a rebeldia foi o principal elemento nos movimentos contraculturais que atraíram sua atenção, enquanto possibilidade de atuação dentro do referido gênero musical. Sua atenção aos elementos subversivos à música tradicional, assim como comportamental, que o rock carregava ao se espalhar pelo mundo, o levou a aproximar e associar-se aos jovens Mutantes. Os Mutantes estiveram junto a Duprat em quase toda sua atuação junto aos tropicalistas. Duprat incluiu o grupo roqueiro nas diversas estruturas sobre as quais envolvia-se na segunda metade da década de 1960, desde as trilhas sonoras do cinema brasileiro (*As Amorosas* – 1968 – de Walter Hugo Khouri) ao universo dos *jingles* publicitários (comerciais televisivos para a empresa *Shell*).

Os Mutantes adentraram, junto ao compositor vanguardista, aos meios de comunicação brasileiros de maneira a testar os limites da chamada indústria cultural. A iniciativa não fora isolada, junto a Duprat outros compositores e poetas vanguardistas, também remanescentes do Movimento Música Nova e adeptos da poesia concretista, caminharam por tais meios, inspirados na rebeldia e no autoquestionamento. Como ressaltou o poeta Décio Pignatari no documentário *Rogério Duprat: Vida de Músico* (2002), de maneira a assimilar o que o mundo contemporâneo os oferecia, “nós fomos lutando, enfrentar este monstro chamado consumo, sociedade de consumo, esse foi o fenômeno novo adotado para a sobrevivência nos anos 60”.

Associado aos Mutantes, Duprat realizou arranjos para os quatro primeiros álbuns do grupo; *Os Mutantes* (1968), *Mutantes* (1969), *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado* (1970) e *Jardim Elétrico* (1971). Houveram ainda, gravações e arranjos realizados para outros artistas, nos álbuns *Ronnie Von – nº 3* (1967), *Gilberto Gil* (1967) e algumas canções de Caetano Veloso, nos quais Duprat e os Mutantes estiveram presentes. Os Mutantes estiveram no álbum do próprio Rogério Duprat, intitulado *A Banda Tropicalista do Duprat* (1968), assim como no álbum considerada manifesto do Tropicalismo, *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968). Ainda relacionado aos integrantes originais dos Mutantes, Duprat realizou arranjos para álbuns solo de Rita Lee e Arnaldo Baptista[37].

O trabalho de Duprat com os Mutantes, bem como outros grupos ligados à música brasileira e o rock, evidenciou o interesse do compositor e arranjador em utilizar-se dessas formações de banda e da própria guitarra elétrica, como ferramentas estéticas significativas para experimentações, nos estilos que dialogavam diretamente com os

37 Alguns desses assuntos serão observados com mais atenção nos capítulos seguintes deste trabalho.

grupos relacionados à nova cultura da época, ou a uma chamada contracultura, ligados à contestação do sistema e sociedades vigentes, à antiarte e as culturas de massa, tanto em níveis estético-musicais, quanto socioculturais.

> No grande rito da contracultura, que o rock ajudava a encenar, um grupo tinha um papel absolutamente fundamental: eram os *hippies*. Com seu mundo psicodélico, seus cabelos agressivamente compridos, suas roupas coloridas e exóticas, enfim, com seu ar *freak* (estranho, extravagante), eles começaram a encher as ruas dos Estados Unidos, ou melhor, da Califórnia, já desde os primeiros anos da década de 60. E não é preciso dizer que, de lá, eles começaram a se espalhar pelo mundo inteiro, numa viagem longa e sinuosa. Era o flowerpower que começava a ganhar seu lugar ao sol, com o aval de nomes nada desprezíveis como Andy Warhol, Ginsberg, Thimothy Leary, Alan Watts, Mc-Luhan, Marcuse e tantos outros (PEREIRA, 1992, p. 49).

Através do Tropicalismo e os Mutantes, Duprat “projetou sua crítica aos valores culturais vigentes com um espírito irônico e bem humorado que evidenciou a sua irreverência em consonância com a contracultura, àquela época” (GAÚNA, 2002, p. 73). Desta forma, o compositor (arranjador) tornou-se referência, a partir do fim da década de 1960, para artistas que desejavam versar dentro da estética de uma música popular inusitada, sobretudo, que envolvessem os elementos do rock aliados à orquestra. Gilberto Gil e Caetano Veloso se utilizaram de tais recursos através de Duprat, aliados ao rock e aos Mutantes em seus primeiros álbuns. Duprat associado à música rock, a partir dos anos 70, além de trabalhos para ex-integrantes dos Mutantes em carreira solo, esteve ao lado de artistas e grupos como Alceu Valença e Geraldo Azevedo (1972), Sá e Guarabira (1977 e 1979), O Terço (1978 e 1984) e 14 Bis (1979 e 1980), na realização de arranjos e produções. Um dos últimos trabalhos realizados nesse aspecto, no arranjo que acabou tornando-se parceria de Duprat com Lulu Santos, se deu sobre a canção *Tempo/Espaço Contínuo* (1997).

Acostumado à diversidade cultural que o rádio lhe transmitiu no período de sua juventude, sem as reverências litúrgicas à música dita de alto repertório, Rogério Duprat transitou por gêneros e estilos diversos, exercendo uma atividade profissional variada e desmistificada, considerando-se simplesmente um artesão dos sons, de forma que toda a visão de estilos, submetidos a propósitos extramusicais, viram-se confrontados em seus questionamentos e ação. Duprat caminhou inspirado pela rebeldia de John Cage, em cuja corrente do pensamento identificou-se na contramão dos cânones estabelecidos, primeiramente com a música erudita (clássica) pela via da vanguarda, depois com a própria vanguarda pela música popular, e ainda com a música popular por meio do deboche e da irreverência, misturando todas as técnicas musicais numa arte pluralizada

estilísticamente – pop. Assim, faz sentido pensarmos que Cage interessou-se pelas ideias de Marcel Duchamp, de onde partem relacionados ao dadaísmo, a arte conceitual e concreta que, por sua vez influenciaram o surgimento da *pop art*.

Tais questionamentos e espírito rebelde, conduziram o afastamento de Duprat em relação à visão nacionalista da música erudita vista como "uma posição política estratégico-tática, nunca uma ideologia", quando desacreditou do partido comunista e aproximou-se dos movimentos de vanguarda. Foi também o caso, em sua aproximação com a música popular e o mercado fonográfico, quando se dizia farto de fazer música em teatros para um reduzido público da elite econômica do país, assim como não mais confiante na evolução da vanguarda. Inclusive, a atuação de Duprat dentro da música popular não limitou ou impediu que este desenvolvesse seus conhecimentos no âmbito da música de vanguarda. A experiência com os grupos populares, sobretudo os Mutantes ligados ao rock dos anos 60, se apresentam na realidade como o fruto da necessidade de Duprat, de se utilizar de tais meios estéticos, justamente para marchar na contramão do sistema vigente, contra a cultura padrão, contra os cânones estabelecidos.

Duprat contrariou talvez, a visão de Adorno quanto à música "ritmicamente obediente" (em geral jovem, e cuja experiência musical é baseada na unidade rítmica, a "batida"). Adorno atesta a força do ritmo ao observar que "[...] o compasso padronizado da música para dança e marcha sugere os batalhões bem ordenados de uma coletividade mecânica..." (ADORNO. *in*: Cohn, 1986, p. 139). Duprat justamente acreditava nesta relação coletiva, sobretudo contrária e rebelde, dos grupos criativos, em oposição à figura romântica do gênio solitário, resistindo aos "poderes aos quais estão submetidos". A exemplos do Música Nova, o MARDA, a Tropicália e todo seu trabalho coletivo em parceria com diversos grupos da música popular, ligados à MPB e ao rock, contrariando a crítica de Adorno a música popular:

> Todos devem mostrar que se identificam sem a mínima resistência com os poderes aos quais estão submetidos. Isso se encontra na base da síncope do "jazz" que escarnece dos tropeços e, ao mesmo tempo, os eleva à condição de norma (HORKEHEIMER & ADORNO *apud* FORSTER, 2011, p. 161).

A busca de Duprat, sempre coerente em relação a seus preceitos ideológicos, extremamente bem informado quanto à filosofia e os padrões vigentes na sociedade de sua época, em relação à música popular, ao mercado fonográfico e a chamada sociedade de consumo, foi justamente atingir as massas. Como já mencionado anteriormente Duprat acreditava que "temos é que sair para a rua, fazer música com os meios que houver",

levando a estas massas a verdadeira subversão. "A música de entretenimento preenche os vazios do silêncio que se instalam entre as pessoas deformadas pelo medo, pelo cansaço e pela docilidade de escravos sem exigências" (ADORNO. *in*: Os Pensadores, 1980, p. 166).

Tais questões e elementos de rebeldia e subversão, levaram Duprat a romper por fim, com a própria música ao se isolar da vida profissional mudando-se para um sítio no interior paulista, voltando a compor obras e arranjos de maneira esparsa e sem fins comerciais na maior parte das vezes, desenvolvendo trabalhos em marcenaria e praticando seus preceitos de influência oriental *zen*, sem budismo como se referia às suas práticas. Buscou ficar distante até mesmo de uma possível posteridade romântica de sua imagem como músico e compositor e por fim, como mencionado por seu amigo Décio Pignatari, ao fim do documentário *Rogério Duprat*: *vida de músico* (2002), “no fim de tudo, entre opções de vários tipos, ele preferiu nas condições dele a melhor, pode ser estranho o que eu falo, mas é isso, o Rogério preferiu a felicidade.

Capítulo 2 - A banda tropicalista do Duprat (Duprat e os Mutantes)

2.1 - Os Mutantes - Da Pompéia à televisão

No início dos anos 60, enquanto os jovens irmãos Dias Baptista; Cláudio César, Arnaldo e Sérgio, assim como a jovem Rita Lee Jones, descobriam as novas tendências musicais ligadas ao chamado *rock n' roll*, Rogério Duprat estava profundamente envolvido com os movimentos vanguardistas da música erudita que se desenvolvia no mundo. Ao mesmo tempo, o compositor atentava para a música popular e o surgimento dos novos meios de produção e consumo de arte. Duprat acompanhava sob ponto de vista ideológico e artístico profundo, o desenvolvimento da indústria do entretenimento, assim como aos primeiros sinais contraculturais que o tal rock apresentava desde seu surgimento nos EUA, enquanto estilo ousado e afirmativo de elementos culturais dos povos negros norte-americanas em sua origem, posteriormente unidos à música branca e adotado pela juventude norte-americana, utilizando-o como símbolo de rebeldia em relação às sociedades estabelecidas na época.

No Brasil, além da tradicional radiodifusão e o meio televisivo, estabelecidos na década como os principais veículos de comunicação públicos do país, a crescente popularização do cinema garantiu, por sua vez, a irradiação dos elementos culturais advindos do exterior do território. Desta forma, graças à tal prosperidade econômica e o consequente avanço tecnológico estadunidense, suas produções culturais destacavam-se rapidamente nos meios midiáticos mundiais. Não sendo diferente no território brasileiro, a recente indústria do entretenimento passa a explorar, cada vez mais, tais elementos, importando, muitas vezes, de maneira descontextualizada, as manifestações expressas dessa cultura norte-americana da época. Assim, principalmente, por meio dos filmes e das canções tocadas no rádio brasileiro, os jovens paulistanos eram movidos pelo desejo de tornarem-se populares e livres como pareciam as figuras jovens, personagens das produções cinematográficas internacionais. A música rock fora um dos elementos aproveitados como símbolo dessa cultura de liberdade e rebeldia, logo tomada pela juventude brasileira como meio para alcançar a popularidade e o sucesso nos círculos jovens da sociedade.

A primeira vertente da música rock, a conquistar e impulsionar, primeiramente, os irmãos Cláudio César e Arnaldo, a aprenderem a tocar guitarra e baixo elétrico, respectivamente, a fim de que criassem seu próprio grupo, foi o *twist*, variante dançante

do estilo, que deu origem ao chamado *surf rock* e consiste em um estilo tipicamente instrumental, onde a guitarra elétrica apresenta-se como instrumento principal. Nessa época, os jovens irmãos Dias Baptista contavam com a iniciação musical e formação que sua mãe, Dona Clarisse Leite, os proporcionou. Dona Clarisse foi pianista concertista, fez apresentações na Europa, chegando a integrar o júri de um concurso internacional de piano na Hungria. Chegou, inclusive a dividir o palco do Teatro Municipal de São Paulo, com Rogério Duprat enquanto um dos violoncelistas da orquestra. Segundo CALADO (1996) “foi ainda a primeira mulher no país a compor um concerto para piano e orquestra. A estreia também se deu no Teatro Municipal de São Paulo, em maio de 1971, com a Sinfônica Municipal, regida pelo maestro Armando Bellardi” (p. 27).

Os jovens em questão estiveram, portanto, desde cedo em contato com a chamada música clássica, a qual sua mãe estudava quase diariamente e ensinava aos alunos particulares que frequentavam a casa da família. Habituaram-se a frequentar os concertos de música erudita, óperas e balés no Teatro Municipal e às festas e saraus onde artistas da família e amigos puderam contribuir indiretamente para a formação dos garotos. Dona Clarisse ensinou aos filhos, fundamentos musicais e iniciou-os ao piano. Contudo, o envolvimento mais efetivo, voluntário e espontâneo dos irmão Dias Baptista com a música, se deu por meio da relação destes com o amigo e parceiro musical que viria a se tornar, Raphael Vilardi, o primeiro entre eles a interessar-se pelo *twist*. Raphael e Cláudio César tornaram-se amigos durante a adolescência, compartilhando interesses por astronomia e aeromodelismo antes de chegarem ao rock. Arnaldo, mais jovem que os dois anteriores, esforçava-se para acompanhar a dupla nas visitas ao Parque do Ibirapuera, para encontros no planetário e voos de aeromodelos.

Raphael foi o primeiro a comprar uma guitarra elétrica de fabricação nacional em 1962, seguido por Arnaldo que fez o mesmo comprando um contrabaixo elétrico. Na época, eram raros o materiais didáticos disponíveis para os instrumentos em questão, com muito esforço, os mais interessados tinham de aprender as músicas ouvindo nos toca discos da época, em seguida tentando reproduzir os mesmos sons na guitarra, buscando auditivamente nota por nota a música que se pretendia aprender. Outra forma encontrada pelos estudantes da época, consistia em tentar captar visualmente a forma como os músicos profissionais das bandas, executavam essas músicas em bailes e apresentações ao vivo.

As dificuldades para se aprender a tocar os tais instrumentos e as músicas de

grupos como os Jet Blacks (Brasil), The Ventures (EUA) e The Shadows (Britânicos), alguns dos mais populares entre os jovens na época, fizeram com que Cláudio César demorasse a convencer-se, de que realmente valeria a pena aprender a tocar um dos tais instrumentos. Quando o irmão mais velho dos irmãos Dias Baptista convenceu-se, vendo o irmão e o amigo já tocando alguns os famosos *twists,* ao ganhar do pai a primeira guitarra, iniciando seus estudos no instrumento, surge então o grupo The Thunders em 1962*,* formado por Raphael Vilardi, na guitarra solo, com 15 anos na época, Cláudio César, 17 anos, guitarra base, Arnaldo, o mais jovem com 14 anos, no contrabaixo e o amigo José Roberto Rocco (Gaguinho) na bateria, posteriormente substituído por Luiz Pastura que viria a integrar o grupo O'Seis. O grupo ensaiava, a princípio, nos fundos da casa dos irmão Dias Baptista, no bairro paulistano da Pompéia, bairro no qual, passaram a apresentar-se em festas de igrejas e colégios. Na mesma casa morava também o irmão mais novo de Cláudio César e Arnaldo, Sérgio Dias Baptista, que não por acaso passou a interessar-se pelos ritmos do rock e som da guitarra elétrica.

Por volta da mesma época, impulsionado também pelo desejo de ver o grupo The Thunders atuando com instrumentos musicais melhores, considerando as diferenças de qualidade dos equipamentos nacionais em relação aos importados, assim como as dificuldades de importação e os altos preços com que esses itens, desde aquela época, chegam ao Brasil, que o jovem Cláudio César decidiu empreender as primeiras pesquisas e experiências na construção desses instrumentos e equipamentos. Inicia-se assim, a história do mais velho dos irmãos Dias Baptista com a *lutheria* e a invenção dos aparatos musicais tecnológicos que tanto atraíram Rogério Duprat, servindo como uma das marcas da originalidade e experimentação dos Mutantes, enquanto características distintivas do grupo dentro da música popular brasileira[38].

> Os Mutantes eram um trio de quatro, como alguns preferem chamá-los. [...] O que poucos sabiam na época, era da presença de Cláudio, o terceiro irmão, que era construtor de guitarras e equipamentos, um profissional que manteve sua marca CCDB (Cláudio César Dias Baptista) em atividade até meados dos anos 90. As primeiras guitarras utilizadas por Sérgio eram as chamadas Regvlvs, feitas por Cláudio, guitarras essas que o próprio autor definia como capazes de superar os enormes problemas técnicos dos modelos da época - Fender, Gibson, e mil outras (PAIVA, 2012, p. 2).

No entanto, ao mesmo tempo que Cláudio César desenvolvia suas habilidades como *luthier*, desenvolvia-se também musicalmente, enquanto guitarrista, o que fez com que Raphael, até então o guitarrista principal dos Thunders*,* ao perder espaço para o

38 Vide tópico *3.3 – O ruído de Cage por Cláudio César* (p. 135).

amigo dentro do grupo, aceitasse o convite de juntar-se ao grupo The Wooden Faces em 1963. A relação de Raphael com os Wooden Faces, iniciou-se quando ele e Arnaldo passaram a frequentar as apresentações do grupo, assim como aos ensaios. O conjunto apresentava-se regularmente em festas e bailes da região do bairro paulistano de Vila Mariana, local inclusive, que concentrava alguns dos muitos grupos de jovens, como as Teenage Singers como veremos adiante, em busca do reconhecimento artístico através do rock, na cidade.

Os Wooden Faces formavam um grupo mais experiente em relação aos Thunders, no entanto, Raphael planejava desde o princípio, trazer Arnaldo para assumir o posto de baixista na banda, além disso, a participação do grupo em um concurso de bandas, em um programa de televisão, eram questões importantes a serem levadas em consideração pelo jovem guitarrista em sua decisão, afinal de contas, na época, “tocar em um programa de televisão era a consagração suprema para qualquer músico ou conjunto amador” (CALADO, 1996, p. 36). O concurso foi televisiona pela TV Excelsior, Arnaldo participou junto a outro grupo, o Só Nós, que por sinal, conseguiu colocação melhor que os Wooden Faces ao final do concurso. Ainda assim, em seguida ao concurso, Arnaldo juntou-se ao grupo do amigo ex-guitarrista dos Thunders, ainda em 1963. Desta forma, os Wooden Faces seguiram tocando em festas de colégios, bailes e clubes da zona sul de São Paulo, a medida que cada integrante do grupo aperfeiçoava-se enquanto músico e instrumentista.

Como podemos notar desde já, além da importância da televisão neste princípio do surgimento da música ligada à nascente cultura pop, na associação de estilos musicais, neste caso o rock, aos meios de comunicação tornando-os, de certa forma, universalmente populares; a influência das culturas norte-americanas e britânicas transparece nos nomes dos conjuntos jovens do período. Assim, a descoberta do quarteto britânico The Beatles, pelos jovens do Wooden Faces em 1964, fez com que o repertório de *twist* dos garotos, desse espaço a cada canção dos britânicos que surgia nos rádios e rapidamente tornava-se sucesso entre a juventude.

Junto ao novo grupo, Raphael e Arnaldo passam a apresentar-se semanalmente. Com a profissionalização da banda, seu repertório exigia maior variedade de músicas, assim tiveram de incluir temas de jazz, alguns dos mais famosos no período, da mesma forma que alguns sucessos de bossa nova. Aficionados pelo moderno rock, em pouco tempo, a dupla descontente com tal situação, passou a deixar o palco quando o repertório

dos Wooden Faces saía do tradicional *rock n' roll*, deixando que os demais integrantes do grupo assumissem o controle e executassem as canções em formação de trio. Dessa forma, o trio acabou por emancipar-se tornando-se Samba Novo Trio, para o fim dos Wooden Faces.

A bossa nova havia se tornado uma das tendências mais populares da música brasileira durante a época. Arnaldo chegou a tocar em alguns grupos que seguiam o movimento. Porém junto a Raphael, o grande interesse dos jovens era de fato, as músicas dos Beatles e a mudança nas concepções musicais e comportamentais que o quarteto carregava, desde os arranjos vocais até os cortes de cabelo. Assim, a dupla de amigos logo iniciou novo projeto para a criação de um conjunto voltado exclusivamente para o rock e de preferência, com a influência dos arranjos de voz dos Beatles. Convidaram para cuidar da parte vocal do novo grupo, Suely Chagas e Rita Lee Jones. A dupla feminina fazia parte de um conjunto chamado Teenage Singers, que os jovens conheciam de apresentações e ensaios que passaram a frequentar, desde que descobriram afinidades em relação a paixão pelo rock e, sobretudo, os Beatles.

Os referidos grupos conheceram-se em apresentações no Teatro João Caetano, no início de 1964. O grupo feminino formou-se no ano anterior, impulsionado pelo concurso para novos conjuntos, promovido pela Rádio Record. Apesar de não ter vencido o concurso, o quarteto feminino continuou a apresentar-se em pequenas festas e bailes de colégios da zona sul de São Paulo, em diversas ocasiões, acompanhadas pelo grupo The Fash's, grupo que conheceram no mesmo concurso de rádio e que possuía maior experiência musical em relação às garotas, apresentando-se também em colégios e clubes do bairro de Vila Mariana.

Rita e Suely conheceram-se no colégio em 1962, compartilhavam interesses por esportes e precedendo o grupo musical a dupla havia formado de um time de *basebol*. Entre as Teenage Singers, Suely, vinda de uma família que incluía artistas de teatro, circo e cantores, destacava-se assumindo as vozes principais e violão no grupo. Rita Lee além de cantar, a princípio, assumiu as baquetas na bateria do conjunto, estudando por algum tempo o instrumento que ganhou do pai aos 15 anos. Rita chegou a estudar piano por alguns anos, durante a infância, com a pianista Magdalena Tagliaferro, contudo, na época, a timidez da garota interrompeu sua trajetória no instrumento. Apenas em 1964, quando a *beatlemania* afirma-se definitivamente no país, sobretudo, através do cinema que reproduziu no Brasil o filme *A Hard Day's Night,* com título em português, *Os Reis do Iê-*

iê-iê, protagonizado pelo quarteto britânico, é que Rita Lee deixou-se influenciar pelo desejo de cantar e aprender a tocar contrabaixo elétrico, o instrumento de seu ídolo Paul McCartney nos Beatles.

Fato curioso a ser destacado aqui, é que as Teenage Singers chegaram a participar da gravação de duas canções para um compacto de Tony Campello, um dos precursores do rock nacional; *Pertinho do Mar* e *Meu Amor Só Quer Chorar Perto de Mim* lançadas em 1965[39]. Suely Chagas foi, ainda, convidada pelo cantor, a acompanhá-lo em sua carreira, ocupando o lugar de sua irmã, a cantora Celly Campello que havia abandonado a carreira musical. O convite se deu quando Suely já integrava o grupo O'Seis, junto de Raphael Vilardi e o trio que viria a formar os Mutantes, contudo, a cantora deixava a carreira musical, na época, para dedicar-se a um intercâmbio nos EUA.

Sobretudo, os interesses pelo grupo The Beatles, assim como os trabalho em conjunto (apresentações) entre os Wooden Faces e as Teenage Singers, contribuíram para estreitar as relações de amizades entre seus membros. Quando Rita Lee passa a ter lições de contrabaixo com Arnaldo Dias Baptista, ambos iniciam a amizade que viria a se tornar namoro e, posteriormente, casamento na fase do grupo Mutantes.

Quando Raphael e Arnaldo, no início de 1965, terminado os *Wooden Faces*, planejaram um novo grupo de rock, conhecendo as habilidades da dupla vocal principal das Teenage Singers, grupo que na época também havia se dissolvido, fizeram o convite a Rita e Suely, a fim de que integrassem o novo conjunto. Com a dupla feminina nos vocais, Raphael na guitarra e Arnaldo no contrabaixo, acrescentaram à bateria Luiz Pastura, que como mencionado, havia sido baterista dos Thunders, primeiro grupo de Arnaldo e Raphael.

Em seguida, partiu de Raphael a ideia de incluir Sérgio Dias Baptista no novo grupo. O guitarrista do então quinteto, percebendo o quanto o mais novo dos irmãos Dias Baptista havia progredido no aprendizado do mesmo instrumento que o seu, sentindo suas próprias limitações no princípio do grupo, propôs ao conjunto incluir o jovem com apenas 13 anos na época, uma diferença de três anos a menos que seu irmão Arnaldo, e a média de idade do grupo. Sérgio havia sido iniciado na guitarra elétrica aos 11 anos, pelo irmão mais velho, Cláudio César, e ainda na época dos Wooden Faces, o caçula já repetia as frases e canções que Raphael e os irmão faziam no instrumento. Aos 13, dava

39 Cf. Tony Campello (discografia), em: http://www.jovemguarda.com.br/discografia-tony-campelo.php. Acesso em 22 de julho de 2013.

aulas e tinha boa experiência musical tendo participado de alguns conjuntos. “Com dois anos de música, Serginho já estava tocando em cinco ou seis conjuntinhos das áreas de Perdizes e Pompéia” (CALADO, 1996, p. 40). Agora com seis integrantes o grupo então iniciou suas atividades com o nome Six Sided Rockers.

Se através do cinema e do rádio, o rock despertava o interesse da juventude brasileira para o estilo que vinha predominantemente dos EUA e Reino Unido, a indústria cultural brasileira articulava-se, sobretudo, através da televisão e os festivais de canções que vieram a definir o conceito de MPB, ainda nos anos 60, como observaremos melhor nos tópicos seguintes. No entanto, o que deve-se ter em mente neste ponto é que a televisão passou a representar, na virada das décadas de 1950 para 1960, o principal meio de promoção da produção cultural do país, principalmente em relação à música, através dos variados programas musicais que surgiram no período e posteriormente os festivais. Este é o momento no qual os meios de comunicação brasileiros despertaram para as questões que relacionavam consumo e entretenimento. “Penso que o que melhor caracteriza o advento e a consolidação da indústria cultural no Brasil é o desenvolvimento da televisão” (ORTIZ *apud* SANTOS, 2008, p. 26).

E não foi apenas para o meio musical popular e o rock que a televisão representou um importante veículo de divulgação cultural. Neste sentido, desde a década de 1950, Rogério Duprat vinha atuando (como violoncelista) nas orquestras mantidas pelas emissoras de televisão da época, entre elas a Orquestra Sinfônica da TV Tupi de São Paulo e a TV Paulista (que deu origem a TV Globo), chegando então a ser regente e arranjador na TV Excelsior de São Paulo. Nesta última emissora, assumiu em 1961, a produção e redação do programa Música e Imagem, aproveitando o espaço em certa ocasião, para transmitir no mesmo ano, o Festival Música Nova, colaborando com o grupo de compositores vanguardistas, com os quais estava intimamente relacionado na época[40]. Afinal, dentro do grupo musicanovista Duprat estava atento à importância dos meios de comunicação e suas novas relações com a arte, assim como a atenção para o novo “binômio criação-consumo (música no rádio, na televisão, no teatro literário, no cinema, no "jingle" de propaganda, no "stand" de feira, no estéreo doméstico, na vida cotidiana do homem)” (*Manifesto de Música Nova*, 1963).

Neste sentido, voltando ao Six Sided Rockers, será através de Antônio Peticov, um

40 Cf. GAÚNA, 2002, p. 61. Para mais informações sobre o assunto, vide também o tópico *1.4 - O Música Nova e o Tropicalismo*.

amigo bem articulado e também fã dos Beatles, que o jovem conjunto conseguiu as primeiras apresentações no meio televisivo. Peticov trabalhou, na época, de maneira a romper certa barreira que os meios de comunicação mantinham em relação ao rock. Primeiramente, o amigo que tornou-se, de certa forma, primeiro empresário do grupo roqueiro, apresentou-os o cantor e pianista Túlio[41], cujo estilo musical tendia ao jazz e *rhythm & blues*. Este chegou a apresentar-se junto a Rita e Suely integrando o Túlio Trio, no *III Jam Session da Folha de S. Paulo.* Em seguida, Peticov inscreveu no mesmo evento mencionado, os Six Sided, porém, como um grupo de Blues, com Túlio ao piano no lugar de Sérgio (guitarra), para disfarçar, de certa forma, a sonoridade da banda de rock. Peticov era um frequentador assíduo do evento realizado pelo jornal Folha de S. Paulo e passou a colaborar junto a organização. Assim apresentou-se no *IV Jam Session da Folha de S. Paulo*, o grupo Six Sided Jazz. A estratégia obteve resultado positivo. Em pouco tempo, Peticov conseguiu produzir, ainda em 1965, pela *Folha*, o evento *Música para jovens*, do qual fizeram parte entre outras bandas de rock, os próprios Six Sided Rockers.

O episódio colocou o grupo em evidência, a formação em sexteto, que carregava certa originalidade, “a combinação de duas vozes femininas com duas masculinas soava como algo novo por aqui, época em que o conjunto vocal Mamas and Papas ainda nem tinha estourado nos EUA” (CALADO, 1996, p. 61), atraiu a atenção do público e em setembro do mesmo ano, participaram do recém lançado programa *Jovem Guarda* da TV Record*,* que contava com a apresentação das figuras que deram forma ao movimento da Jovem Guarda e o chamado iê-iê-iê[42] nacional. Assim seguiram-se outras apresentações em programas da mesma emissora; *Show em Si-monal*, *Show do Dia 7* e *Papai Sabe Nada.* Na TV Tupi, fizeram participação no programa *Almoço Com as Estrelas.*

Contudo, ainda naquele ano, Suely deixou o grupo ao ganhar uma bolsa para estudar nos EUA, sendo substituída por outra amiga de Rita Lee, Maria Olga Malheiros, conhecida como Mogguy. Esta há algum tempo, frequentava ensaios e apresentações, porém, não possuía experiência enquanto cantora ou musicista, apenas a tradicional formação musical escolar da época. Com Mogguy nos vocais, o grupo seguiu para as primeiras experiências autorais.

Ao entrarem pela primeira vez em estúdio, em 1966, para a gravação o primeiro

41 Designação de sobrenome não encontrada. Cf. CALADO, 1996, p. 59.

42 Designação para o rock nacional do início da década de 1960.

compacto com as músicas *Suicida* e *Apocalipse*, canções que desde este momento já demonstravam as características irreverentes que viriam a definir os Mutantes, os Six Sided Rockers perceberam que um nome em português seria mais adequado ao grupo. O sexteto acabou adotando o nome O'Seis. Com o novo nome e compacto gravado, seguiram apresentando-se em eventos e programas de televisão. Em julho de 1966, apresentaram-se no *Noite da Juventude* no teatro *Folha*, dessa vez com foto estampada no jornal e legenda: “O'Seis, um dos bons conjuntos da música jovem”[43]. O grupo inicia também nessa época, as primeiras experiências que uniam à música clássica, a instrumentação do grupo, e como típico na música rock e no twist, figuravam em tais arranjos, a guitarra enquanto instrumento principal.

No entanto, ainda que fundamental nesses primeiros passos do conjunto, os O'Seis começavam a crescer em uma direção um tanto além de onde a experiência de Antônio Peticov podia levá-los. Percebendo tal fato, o grupo então começou a divergir. Quando o experiente empresário Asdrúbal Galvão ofereceu-lhes um contrato, Arnaldo, Sérgio e Rita enxergaram uma ponte que poderia levá-los além do *status* de jovens amadores. Arnaldo então assumindo as novas direções do grupo, propôs ao amigo Raphael, que os acompanhasse deixando Mogguy, que não era propriamente uma cantora e não demonstrava, até o momento, interesse em desenvolver-se como tal, e o baterista Luiz Pastura, que sempre demonstrou maior interesse pelo jazz. Raphael sentia-se inseguro com o novo empresário e não gostava da ideia de separar os demais amigos do grupo, desfazendo então sua parceria com o trio que resolveu aceitar o novo empresário.

Asdrúbal logo conseguiu uma apresentação para o grupo, que de forma improvisada passou a chamar-se Os Bruxos, no programa *Jovem Guarda* da TV Record, porém agora enquanto grupo de criações próprias. O programa era apresentado pelo cantor Roberto Carlos que na época havia alcançado grande popularidade e a Jovem Guarda já havia se estabelecido enquanto movimento cultural representativo do rock brasileiro da época. Porém, Arnaldo, Sérgio e Rita não identificavam-se exatamente com os tais representantes do rock nacional, eram mais jovens que os artistas da Jovem Guarda, contudo, a concepção de rock dos jovens, estava fortemente atrelado aos conjuntos norte-americanos e britânicos, sobretudo, os mais recentes. Tal apresentação acabou não ocorrendo, justamente por divergências dos Bruxos com a organização do programa. O conjunto queria que o equipamento da banda ficasse exposto no palco,

43 Cf. CALADO, 1996, p. 68.

como faziam os conjuntos estrangeiros em seus shows. Como a produção do programa não permitiu, “após um certo bate boca, recolheram os instrumentos e desistiram da apresentação” (CALADO, 1996, p. 82).

O novo aspirante a empresário do grupo procurou então o cantor que naquela época representava certa concorrência, em termos de popularidade, com o cantor Roberto Carlos, e estava justamente a procura de um conjunto para acompanhá-lo em seu programa, que estrearia também pela TV Record. O cantor Ronnie Von tinha apenas 22 anos na época, além disso compartilhava com Arnaldo, Sérigio e Rita, profundo interesse pelos Beatles, além de outros artistas da cultura musical jovem norte-americana e britânica. A delicada relação em que o jovem cantor se via envolvido em relação aos artistas da Jovem Guarda, chegou a provocar restrições por parte dos organizadores do programa de Roberto Carlos, sendo que os artistas que participassem do novo programa, teriam excluídas (vetadas) as possibilidades de aparecer no *Jovem Guarda.*

Entusiasmado com a musicalidade e criatividade do trio, assim como pela disponibilidade do grupo em atuar em seu programa, considerando sua delicada relação com os artistas atuantes no movimento liderado por Roberto Carlos, Ronnie Von incorporou o trio como seu grupo de apoio no programa, que deveria dirigir-se ao público adolescente. Foi também às vésperas da estreia de *O pequeno mundo de Ronnie Von*, que o próprio cantor-apresentador batizou o grupo com o nome de Os Mutantes, por sugestão do produtor do programa na época. Alberto Helena Júnior inspirado no título do livro *O Império dos Mutantes* de Stefan Wul[44]. O nome retirado de um livro de ficção científica, por acaso, um interesse dos irmãos Dias Baptista, agradou os jovens que prontamente adotaram o nome para o então trio formado por Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sérgio Dias.

> Os Mutantes tinham um desempenho bastante adequado ao novo veículo das mensagens que se consolidava naquela época: a televisão. Aliás, será através dos programas seriados que eles surgem no cenário musical, apresentando-se em O Pequeno Mundo de Ronnie Von, Show do Dia 7, Família Trapo, Astros do Disco etc. Nesses programas, eles interpretavam músicas de grupos ingleses e norte americanos, mas principalmente as canções dos Beatles (SANTOS, 2008, p.27).

Assim se deu a estreia dos Mutantes, também na estreia do programa do cantor Ronnie Von, em 1966. Como o referido cantor planejava e o trio já vinha experimentando na época, fizeram a mistura da música clássica com a instrumentação elétrica vinda do rock, tocando *Marcha Turca* de Mozart em uma versão para duas guitarras e contrabaixo

44 Cf. CALADO, 1996, p. 85.

elétrico, com Rita Lee na segunda guitarra. No programa, os Mutantes tocavam além dos arranjos para música clássica, canções dos Rolling Stones, do trio Peter, Paul & Mary e principalmente dos Beatles. O programa foi o grande início e porta de entrada no meio televisivo para os Mutantes, que em pouco tempo participaram de outros programas também de TV.

Desde o início dos anos 60, a televisão havia se tornado o principal meio de comunicação de massa do país. Para músicos e compositores era a chance de obterem reconhecimento. Para o meio televisivo era a descoberta da indústria do entretenimento, que na metade da década irá revelar os grandes festivais de canções e todo o contexto da chamada institucionalização da Música Popular Brasileira, onde os Mutantes atuaram através do Tropicalismo. Nesse momento, atento a tais questões estava Rogério Duprat, que até 1964, também foi regente e arranjador na TV Excelsior de São Paulo. A versatilidade com que o compositor vanguardista atuava, o colocava em contato íntimo com os bastidores dos meios de comunicação da época.

Não podemos deixar de notar que as pretensões experimentalistas do cantor Ronnie Von, ligadas ao rock e ao psicodelismo por influência dos Beatles, na época, vieram de encontro com o nascente grupo tropicalista no ano seguinte. O álbum *Ronnie Von nº 3* (1967) contou, além dos arranjos de Rogério Duprat, com a retribuição pela acolhida no ano anterior através da participação dos Mutantes, na gravação dos arranjos vocais e banda. Participaram do álbum, também, os Beat Boys e ainda, na canção *Pra Chatear* de Caetano Veloso, o próprio compositor participou cantando ao lado de Ronnie Von. Sobre o álbum e o caráter experimental pretendido por Ronnie Von, o jornalista Fernando Rosa observa[45]:

> O disco com Os Mutantes (e os Beat Boys), lançado em 1967, arranjado por Rogério Duprat, traz, entre outras coisas, um *cover* para uma canção dos Hollies - *Lullaby To Him*, uma composição de Caetano Veloso, que divide com ele os vocais, e uma "enfiada" de músicas estranhas.

Duprat já havia notado os primeiros sintomas da *beatlemania*[46] ainda no início da década de 1960. Também nesta época, o compositor percebia os primeiros movimentos manifestos por certa contracultura que envolvia o mundo contemporâneo, seus primeiros trabalhos junto ao mercado fonográfico e ao rock se deram ainda em 1962, época que

45 ROSA, Fernando. *À frente de seu tempo, Ronnie Von, o novo "mito" da psicodelia nacional.* Disponível em: www.senhorf.com.br/revista/revista.jsp?codTexto=4491. Acesso em 15 de julho de 2013.

46 Termo que designa o fenômeno de popularidade alcançado pelos Beatles ao redor do mundo.

atestou seus interesses por questões de criação-consumo da arte e meios comunicação no mundo contemporâneo, através do *Manifesto de Música Nova* em 1963[47].

Na metade da década, como mencionado anteriormente, Duprat planejou junto ao amigo Solano Ribeiro, na época produtor da TV Record, posteriormente produtor dos FICs (Festival Internacional da Canção, realizados pela TV Globo), um projeto para a criação de um estilo que associasse a instrumentação do rock, incluindo, fundamentalmente, a guitarra elétrica, a ritmos da música popular brasileira. Em 1966 chegaram a atentar para o grupo O'Seis, neste sentido. No entanto, apenas através do produtor Alberto Helena Júnior é que Duprat pode convencer-se da qualidade do remanescente trio Mutantes. Helena enquanto produtor do programa *O pequeno mundo de Ronnie Von*, também estava atento aos novos grupos nacionais, ligados ao rock, e percebeu junto ao cantor e apresentador do programa, as possibilidades introduzidas pelo grupo. Foi Helena o primeiro a apontar os então Mutantes, a Rogério Duprat.

> Vou contar uma historinha, como foi a coisa: quando nós voltamos de Brasília, começamos a pesquisar esses caras, esses grupinhos que já eram Jovem Guarda. Tinha, então, o Solano Ribeiro, que é produtor até hoje, está produzindo agora esse novo festival da Globo. Solano Ribeiro, com o jornalista Chico de Assis também, e outro cara que virou cronista esportivo, Alberto Helena Júnior. […] A gente insistiu: vamos ficar atrás desses grupinhos que fazem a Jovem Guarda, porque é o que tem de rock aqui, goste ou não goste, é isso o que tem. Então, muitos eram fraquinhos. O Helena nos levava... quando chegamos lá, tinham Os Mutantes; quer dizer, quebrou a nossa cara, porque eles estavam fazendo os Beatles igualzinho os Beatles. Faziam Beatles perfeito (DUPRAT *apud* MATHIAS & ROSA, 2003).

Por sua vez, será Rogério Duprat o primeiro a apontar a Gilberto Gil as possibilidades musicais que os três jovens roqueiros poderiam trazer ao grupo que se consolidaria tropicalista. Os meios televisivos colocaram, de certa forma, os jovens Rita, Arnaldo e Sérgio em evidência, de maneira que Rogério Duprat ao identificar-se com o grupo através da irreverência comum entre o trio e ele próprio, em 1967 pode incluí-los de forma significativa no cenário musical popular brasileiro. Como veremos no tópico seguinte, os interesses por uma renovação artística no cenário brasileiro, comuns a Duprat e outros de seus colegas compositores da música brasileira de vanguarda, encontraram ressonância nos planos de renovação da música popular brasileira através do grupo tropicalista. Os Mutantes, nesse contexto, representavam o principal veículo expressivo, sobre as fusões criativas, que envolviam a guitarra elétrica associada ao rock e a contracultura, e o deboche irreverente em relação à tradicional MPB.

---

47 Tais questões podem ser melhor compreendidas no tópico: *1.4 - O Música Nova e o Tropicalismo.*

Ainda que, durante a década de 1970, os Mutantes insatisfeitos com os padrões restritivos a suas performances ao vivo em programas de TV, tenham tentado afastar-se dos mesmos na época, acabaram convencendo-se de que estes tornaram-se no Brasil, o principal meio de divulgação de seus trabalhos, e nesta década, já excessivamente influentes sobre o binômio criação-consumo, o qual Duprat estava atento desde o início dos anos 60 junto ao grupo musicanovista. Como Arnaldo Baptista argumentou na época, em entrevista concedida à revista *Bondinho* em 1971:

> O ideal pra gente, realmente, seria fazer discos e shows, em vez de televisão, por exemplo. Mas nós já experimentamos fazer isso, uns dois anos atrás, e não aconteceu nada. Aqui, pra tocar um disco, por incrível que pareça, a gente tem que puxar o saco dos disc-jóqueis. Tem que se passar por muitas coisas desagradáveis que nós não gostamos. Nós já experimentamos ficar sem fazer essas coisas, mas não deu certo. Tem que fazer televisão, tem que fazer essas coisas chatas (*apud* CALADO, 1996, p. 258).

Esta época marcou, inclusive, o contrato assinado pelo grupo, com a TV Globo em dezembro de 1970, quando passaram a participar constantemente do programa *Som Livre Exportação*, assim como o, cada vez mais popular, Festival Internacional da Canção (FIC), organizados pela mesma emissora[48].

O apoio dos meios de comunicação, em relação às manifestações musicais da década de 1960, foram fundamentais, não só para o destaque dos artistas e grupos em busca de reconhecimento, como também, na consolidação da diversas vertentes musicais brasileiras, como a MPB, que incluía a bossa nova, a Jovem Guarda e o Tropicalismo. Se a história dos Mutantes, a princípio, coincide com o espaço encontrado nos meios de comunicação televisivos, da mesma forma, o Tropicalismo desponta no cenário brasileiro, através da receptividade oferecida pela televisão. Lembremos que no ano de 1968, o grupo tropicalista articulou-se de maneira significativa, através do programa *Divino Maravilhoso*, exclusivo ao grupo, transmitido pela TV Tupi. Tal fato se deu até a instauração do *Ato Institucional nº 5*, quando o endurecimento do regime militar que governava o país na época, intensifica sua política de censuras, catalisando o término do movimento e encerramento do referido programa.

Através dos meios de comunicação que se consolidaram no século XX, os Mutantes popularizaram-se, não só através das participações nos programas musicais da época, mas, principalmente, pelas participações nos festivais de canções populares organizados e transmitidos pelas emissoras de televisão do país, associados ao grupo

48 Quanto à participação do grupo nos festivais, vide tópico *2.3 - Caminhante noturno (Os Mutantes nos festivais da canção brasileira)* deste trabalho.

tropicalista, a princípio. Neste sentido, devemos lembrar que Rogério Duprat foi peça fundamental no sucesso obtido pelo grupo em tais meios. O compositor da vanguarda, atuou em algumas das diversas estruturas, pelas quais os meios de comunicação da época apresentavam-se, escrevendo artigos para revistas e jornais desde a década de 1950, integrando as orquestras formadas pelas principais emissoras da época, passando de músico violoncelista a arranjador, regente e diretor musical, realizando trilhas sonoras para o cinema brasileiro e *jingles* junto ao meio publicitário.

2.2 - Essas pessoas na sala de jantar (guitarra elétrica, Duprat e a Tropicália)

"Os Mutantes foram a coisa mais importante do Tropicalismo e ninguém se deu conta disso", assim destacou Rogério Duprat no documentário *Lóki – Arnaldo Baptista* (FONTENELLE, 2008) sobre a vida do ex-líder dos Mutantes. O contexto de inclusão do trio roqueiro, formado por dois jovens tocando instrumentos elétricos, contrabaixo e guitarra, e uma garota preenchendo as aberturas vocais nas regiões mais altas, além da execução de instrumentos percussivos ou simplesmente inusitados, configurando uma formação típica, de certa forma, na música brasileira[49]; no Movimento Tropicalista, teve estreita relação com a polêmica da inserção da guitarra elétrica na tradicional MPB. Se Rogério Duprat já havia percebido que um novo comportamento surgia através da contracultura ao redor do mundo, desde o fim da década de 1950, a guitarra elétrica apresentava-se como um dos símbolos mais importantes nesse sentido.

Em um período no qual um quarteto de jovens britânicos experimentava e influenciava a música popular em diversos cantos do planeta, através daquilo que se conhecia na época como música rock, em meio à invenção da cultura pop, no Brasil o setor emepebista rejeitava as possíveis deturpações das concepções ligadas às tradições musicais nacionais. Um debate parecido com o que Rogério Duprat já havia presenciado no campo da música brasileira erudita, entre os defensores de um nacionalismo folclórico e os militantes da música atualizada pelas vanguardas, a Música Nova.

Durante a década de 1960 no Brasil, a música popular manifestou-se através da televisão, dos programas musicais e, sobretudo, pelos festivais da canção popular. Neste contexto, as questões políticas que o país vivia, colocavam-se em evidência no meio

49 Como mencionado pelo musicólogo Régis Duprat (Entrevista, 2012), a imagem do grupo Mutantes, em sua formação fundamental, fora aproveitada, conscientemente, com referência na típica formação vocal presente na música popular brasileira, sobretudo, representada pelo grupo vocal conhecido como Trio de Ouro formado pela cantora Dalva de Oliveira, Herivelto Martins e Nilo Chagas. Duprat também mencionou o Bando da Lua em analogia, enquanto grupo vocal masculino acompanhante da cantara Carmen Miranda.

musical. O tradicionalismo da música brasileira expressava-se através das canções que valorizavam os estilos típicos regionais, sobretudo, o samba e a bossa nova, enquanto representativos da cultura nacional. Também manifestavam-se nesse meio, mais objetivamente em relação ao cenário político, o discurso das canções de protesto. No fim das contas, a MPB servia enquanto campo de debate das discussões sobre questões políticas relacionados ao governo militar, instaurado no país desde o ano de 1964, o nacionalismo e a resposta às ameaças que poderiam representar a influência das culturas estrangeiras, sobretudo norte-americanas em plena guerra fria, sob a forma do temido imperialismo internacional, em meio ao constante debate entre os grupos de esquerda e direita políticas no país.

Rogério Duprat ao refletir a vanguarda da música erudita de sua época, ainda no início da década, em sua constante busca do elemento novo na arte, através de uma estética possivelmente inusitada, percebia as contradições dentro da própria vanguarda, entre a tradição e o radicalismo da nascente corrente aleatória, encabeçada pelo compositor estadunidense John Cage. Assim, em sua atuação na música vanguardista brasileira, Duprat testou conceitos que revalorizavam elementos influentes na arte musical, desde o conflito entre o ruído e os chamados sons musicais, até as relações de criação (produção) e consumo da arte no mundo contemporâneo.

Desacreditado do discurso político-socialista incorporado ao discurso musical, assim como farto da romântica dicotomia cultural erudito x popular, o compositor aproximou-se deliberadamente dos elementos que representavam, sob seu ponto de vista, o “mundo contemporâneo”, como expressou na redação do *Manifesto de Música Nova* (1963)[50]. Desta forma, envolveu-se cada vez mais com as tecnologias de produção musical, veículos de comunicação, enquanto os grandes distribuidores da arte musical produzida no período, a indústria fonográfica e a música de cinema. Acreditando ainda, que a verdadeira subversão, não mais estaria no discurso verbalmente articulado, mas sim no comportamento e linguagem artística assumidas por ele próprio, de maneira convicta, decidiu atingir a massa popular do país, através de alguns do principais símbolos e meios característicos do mundo contemporâneo, aproveitando-se da efervescência em que a música popular e a indústria do entretenimento encontravam-se no período.

Assim, quando o compositor e parceiro no Movimento de Música Nova, Júlio

50 Em *Anexos* (p. 158).

Medaglia, que já vinha realizando trabalhos ligados à música popular, colocou finalmente Rogério Duprat em contato com Gilberto Gil e o grupo que, na época, discutia as primeiras ideias para certa ruptura com o tradicionalismo presente na música popular brasileira. O plano do compositor baiano era somar à canção *Domingo no Parque*, o instrumental de uma orquestra e banda de rock, como vinham experimentando os Beatles em seus trabalhos mais recentes, sobretudo nos compactos *Strawberry Fields* e *Penny Lane*, lançados em 1967 e o álbum *Sgt. Pepper Lonely Heart's Club Band*, do mesmo ano.

Neste momento, Duprat pode então unir aos planos de Gil, as ideias que, como vimos anteriormente, havia articulado junto ao produtor Solano Ribeiro desde 1966, para unir guitarra elétrica e banda de rock, aos ritmos e elementos típicos da música popular brasileira. Como Duprat havia conhecido e simpatizado pelo o trio Mutantes desde a época que estes integravam o sexteto O'Seis, evidentes pelas participações em programas de televisão da época e atuantes em festas e bailes da zona-sul de São Paulo, a sugestão do compositor vanguardista a Gilberto Gil apontou para os jovens Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias.

Até a metade da década de 1960, a música jovem brasileira foi setorizada, já que os programas musicais televisivos, em associação à nova indústria do entretenimento brasileiro, passaram a considerar desta forma as diferenças de público-alvo, em: MPB, representada pelos artistas que expunham canções politizadas ou ligadas principalmente às tradições nacionais, cujo principal programa no meio televisivo que reunia tais artista era *O Fino da Bossa*, apresentado pela cantora Elis Regina na *TV Record*; e a Jovem Guarda, cujo programa homônimo era apresentado por Roberto Carlos na mesma emissora, representando o setor do chamado *Iê-iê-iê* brasileiro, como também ficou conhecida a música produzida no país sob a influência do rock norte-americano. Este último setor mencionado, caracterizava-se por não possuir pretensões relacionadas ao debate político, importando elementos culturais estrangeiros ligados à juventude e rebeldia, muitas vezes, de maneira ingênua, à parte de seus devidos contextos.

Dessa forma, para os grupos envolvidos com a MPB, o rock e a guitarra elétrica simbolizavam na cultura nacional, as marcas da influência e do imperialismo estrangeiro, ferindo as manifestações musicais nacionais, supostamente, típicas dessa cultura. Assim, com a crescente popularidade obtida pelo grupo da Jovem Guarda, a ala emepebista da música brasileira via-se ameaçada pelas canções que carregavam em suas temáticas, de

forma descontextualizada ou simplificada, muitas vezes, elementos impressos pelas culturas internacionais, sobretudo norte-americanas, manifestos através das bases harmônicas que destacavam a guitarra elétrica enquanto principal elemento representativo do estilo. Nesse contexto, em 1966, promovida pela produção do programa televisivo da cantora Elis Regina, deu-se a polêmica passeata contra a suposta "invasão da guitarra elétrica", da qual participaram alguns dos principais artistas ligados à MPB da época.

Neste contexto, quando surgiram, os Mutantes não encaixavam-se de maneira alguma no grupo representado pela MPB, pois estavam ligados à música rock. No entanto, também não estavam alinhados exatamente ao movimento da Jovem Guarda, pois, enquanto este último possuía suas referências no rock da década de 1950, nos primeiras ícones do estilo, com destaque para a imagem e música do cantor norte-americano Elvis Presley, os Mutantes, como vimos anteriormente, tendiam à influência dos grupos mais recentes do estilo, assim como acompanhavam musicalmente, de maneira mais natural, as mudanças propostas pelos Beatles em suas primeiras experimentações, já nos álbuns que precederam o disco *Sgt. Pepper Lonely Heart's Club Band* de 1967[51], em relação a seus primeiros álbuns, mais ligados a influência do rock norte-americano tradicional.

> Os Mutantes caminhavam na direção contrária aos preceitos estabelecidos pela canção "engajada". Aliás, essa canção de viés mais nacionalista da primeira metade da década de 1960, derivada da Bossa Nova, se viu de uma hora para outra tendo de concorrer com um tipo de música produzida industrialmente, em escala até então nunca vista no Brasil: a Jovem Guarda, um grande fenômeno de mercado do período. Essa "moda musical", consolidada em 1966, acirrou os impasses no cenário da MPB, ou seja, os artistas "engajados" se deram conta de que estavam começando a perder espaço para o iê-iê-iê e, assim, inicia-se uma frente de "luta" para derrotar o inimigo "entreguista" e politicamente "alienado". Todavia, às disputas ideológicas somava-se a concorrência em termos mercadológicos (SANTOS, 2008, p. 29).

Os Mutantes carregavam, na segunda metade da década de 1960, os principais elementos que os alinhavam ao rock atualizado e a contracultura mais bem articulada da época, justamente o que Rogério Duprat e o grupo dos compositores baianos desejavam para articular a inovação e rompimento com os paradigmas da música popular consolidada até a época. Representavam através do emprego da distorção na guitarra

51 As primeira inovações dentro do formato já concebido da música rock, de maneira significativa, podem ser percebidas no trabalho da banda The Beatles nos dois álbuns que precedem *Sgt. Pepper Lonely Heart's Club Band* (1967), são estes: *Rubber Soul* (1965) e *Revolver* (1966), assim como os *singles*: *Strawberry Fields Forever* e *Penny Lane* (1967, ambos), que prenunciaram o lançamento de *Sgt. Pepper.*

elétrica (pela primeira na música brasileira), das novas formas de vestir-se e o deboche por alguns dos principais elementos comportamentais e morais da sociedade brasileira, a atualização, no país, da contracultura que se articulava no exterior.

Esse era o caminho pelo qual os artistas baianos que, sobretudo, também buscavam seu espaço na restrita e tradicional música popular brasileira, considerando a necessidade não só de atualização e incorporação de elementos que chamaram de "universais" e modernos à música brasileira, como também de afrontar e chamar a atenção por meio do contraste com os paradigmas da antiga MPB, atuando na configuração daquilo que posteriormente veio a chamar-se Movimento Tropicalista. *"*Procurando articular uma nova linguagem da canção a partir da tradição da música popular brasileira e dos elementos que a modernização fornecia, o trabalho dos tropicalistas configurou-se como uma desarticulação das ideologias que, nas diversas áreas artísticas, visava interpretar a realidade nacional" (FAVARETO, 1996, p. 22).

Neste sentido, os Mutantes representavam ao grupo, um dos veículos para trilhar tal caminho. Desta forma, não por acaso, no *3º Festival de Música Popular Brasileira* da TV Record, Gilberto Gil e Caetano Veloso planejaram e empregaram bandas de rock na apresentação de suas canções concorrentes no referido festival. Para tal ocasião, em uma convergência de interesses e disposições, Rogério Duprat sugeriu que Gil conhecesse os Mutantes.

O primeiro contato entre o grupo roqueiro e o compositor baiano, se deu em uma espécie de teste prévio ao projeto. Antes que os jovens Mutantes conhecessem o planos de Gil e Duprat sobre a canção *Domingo no Parque,* foram convidados a gravar a canção *Bom Dia,* composta pelo mesmo compositor, interpretada pela cantora Nana Caymmi. A canção *Bom Dia* também concorreria no *3º Festival de Música Popular Brasileira* da TV Record. Apesar de expressamente não se interessarem, na época, pela música brasileira, o trio aceitou o convite percebendo a oportunidade que a ocasião configurava. O sucesso da gravação, que pela pouca experiência dos jovens, surpreendeu os músicos e produtores mais experientes envolvidos no episódio, foi decisiva para que Gil tomasse sua decisão, apresentando ao grupo sua canção classificada para a participação no referido festival. Mais uma vez os músicos aceitaram o convite e ao gravarem *Domingo no Parque*, receberam outro importante convite, do produtor da gravadora Philips, Manoel Barenbein.

O jovem produtor, 25 anos na ocasião, cuidava, na época, das gravações das

canções que integravam os álbuns lançados pela gravadora, com as canções participantes do festival e esteve presente nas gravações das canções de Gilberto Gil pelos Mutantes. Notando naturalmente as diferenças do jovem trio em relação aos artistas da Jovem Guarda, Barenbein entusiasmou-se percebendo no grupo, a possibilidade de produção de uma música ligada ao rock e a cultura jovem, porém, de características originais e ainda assim brasileira, de acordo com suas aspirações na época, na incorporação dos elementos universais, sobretudo, pelo uso da guitarra elétrica na música brasileira.

Ao convidar os Mutantes para a gravação do seu primeiro álbum, Barenbein foi o responsável pelo primeiro contrato do grupo com uma gravadora. O produtor teve papel fundamental na produção dos trabalhos que configuram a discografia representativa do Movimento Tropicalista. Sincronizando seu trabalho ao de Rogério Duprat, Manoel Barenbein compôs a equipe que participava de maneira ativa nas criações realizadas em estúdio com o grupo tropicalista[52], assim como dos álbuns *Os Mutantes* (1968) e *Mutantes* (1969).

> Depois que a gente gravou *Domingo no Parque*, eu passei a conviver com os meninos (Mutantes), obviamente, já passava pela minha cabeça gravar um disco com eles. Só que, na época, aquilo não era um produto que a companhia iria abraçar. A companhia vivia para a MPB. […] A companhia não estava preparada para aquilo. O único artista que tínhamos, mais próximo do que mais tarde chamamos de pop, era o cantor Ronnie Von, que era do selo Polydor, não do Philips, exatamente para diferenciar do resto do *cast* da gravadora. […] Então, ainda gravando o festival, eu cheguei no presidente da companhia, meio tímido, e perguntei se ele me autorizaria a gravar um *LP* com um grupo musical, não teríamos custo com músicos, apenas custo de estúdio. [...] Um grupo chamado Mutantes, um grupo que faz um humor meio inglês, só que cantando em português. Ele me perguntou – você acredita? Eu disse – acredito! Ele me disse – Faça! Foi assim... (BARENBEIN, entrevista, 2013)

Devemos ter em mente, que a década de 1960 representou um período de reorganização da indústria cultural estabelecida no Brasil. Como mencionado no tópico anterior, o desenvolvimento das tecnologias de comunicação fizeram da televisão o principal meio de consumo de entretenimento no país, alterando inclusive, a forma como o público acessava a produção musical da época, através dos programas musicais e os festivais de canções. A indústria fonográfica local, neste sentido, ao longo da década de 1950, acolhendo as tendências mais influentes que chegavam ao país através do rádio e do cinema fundamentalmente, viu florescer na virada das décadas, a bossa nova, enquanto fusão das tendências nacional - internacional (o samba e o jazz norte-

52 No *happening* realizado ao final da canção *Panis et Circensis*, é de Manoel Barenbein a voz que diz “me passa a salada, por favor...”.

americano)[53].

Com a expansão do alcance dos meios televisivos no Brasil dos anos 60, tal indústria garantiu cada vez mais destaque às criações musicais do país, já que a produção cultural veiculada pela TV, colocava em evidência, justamente, os artistas locais, enquanto protagonistas e apresentadores de tais programações. Da mesma forma, os festivais contribuíram ainda mais para popularizar e consolidar a chamada MPB, definindo as tendências musicais nacionais, ao mesmo tempo que estas muniam-se de questões políticas, decorrentes do período histórico que o país encontrava-se.

Obviamente o cinema e o rádio continuaram garantindo certo poder de influência nesse território, inclusive, instalando inevitavelmente a *beatlemania* e diversos elementos contraculturais internacionais no Brasil. Contudo, podemos inferir que na segunda metade da década, o rompimento de barreiras no mercado de consumo fonográfico mundial, causado pelos lançamentos mais experimentais dos Beatles na época, surtiu efeito na indústria do país, em sentido de abertura a novas tendências. Justamente, essa abertura foi o espaço encontrado pelos tropicalistas, sobretudo pelos Mutantes ao conseguir seu primeiro contrato com uma gravadora de discos, através do produtor Manoel Barenbein que inequivocamente enxergou no grupo, a primeira manifestação com fortes características originalmente brasileiras sobre o rock e a contracultura da época, aptos a abandonar o possível *status* de grupo receptor-transmissor de influências, mas também capazes de uma fusão criativa de tendências.

Assim, as pretensões do grupo de artistas baianos, sobretudo Gilberto Gil e Caetano Veloso, dispostos a expandir as possibilidades da conservadora música popular brasileira, chamando a atenção para diversos outros aspectos da cultura brasileira, alguns ignorados pela própria MPB, assim como para valores culturais internacionais que se apresentavam na época, a fim de conquistarem seu espaço dentro do mesmo meio musical, dependiam também da colaboração do compositor vanguardista Rogério Duprat, e sua consciência da estética artística contemporânea. Por outro lado, Duprat também percebia em tal grupo, a possibilidade de expressar-se em uma nova linguagem, que não só representava um debate com a cultura popular brasileira, como também mantinha um diálogo com os movimentos de uma chamada cultura “universal”, chamando assim, a atenção de todo o meio musical e artístico, inclusive, da própria vanguarda com a qual

53 Cabe mencionar aqui que a Jovem Guarda, neste sentido, caracterizou-se como um movimento de influência internacional, onde os elementos típicos da cultura nacional ficavam em segundo plano, portanto, considerado um movimento alienado, em relação às questões políticas que o país vivia.

esteve envolvido[54].

> Duprat era o parceiro que Gil precisava para ajudá-lo a encontrar seu "som universal". Colega de Júlio Medaglia e Damiano Cozzella, em cursos que frequentaram na Europa, ministrados pelos compositores contemporâneos Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, Duprat já tinha trabalhado com música eletrônica, música serial e música aleatória até desembocar nos *happenings* propostos por John Cage. Daí em diante, não restava quase nada a fazer, além do chamado *desbunde*. Para fugir do tédio da repetição, a solução desse grupo de músicos vanguardistas foi mudar de língua, aproximaram-se da música popular. Duprat não tinha nada contra a MPB, mas pessoalmente não se interessava por ela. Achava-a séria, porém antiga, careta. Só alguém mais antenado com tudo o que acontecia no planeta poderia transformá-la (CALADO, 1996, p. 103).

Neste sentido, os Mutantes representavam uma manifestação espontânea em relação ao debate estético que se processava nos diversos meios artísticos, inclusive, em relação aos gêneros erudito e popular. O trio, com média de idade mais baixa que a dos artistas do meio emepebista, possuíam formas diferentes de vestir-se e falar, estavam mais alinhados a contracultura do período do que a própria Jovem Guarda. Representavam para Duprat e os compositores baianos, um meio de atualização e obtenção de certa universalidade na produção artística dentro do grupo tropicalista, elemento de renovação da linguagem musical, dialogando com movimentos internacionais relacionados a música pop e a contracultura.

Os Mutantes estrearam oficialmente no território musical da MPB em 1967 no *3º Festival da Música Popular Brasileira*, apresentando ao lado do compositor Gilberto Gil, a canção *Domingo no Parque*, com arranjo para orquestra de Rogério Duprat, sendo vaiados na entrada do palco, como era de se esperar, já que os jovens empunhavam seus polêmicos instrumentos elétricos. As roupas que usavam, os destacava dos demais artistas que tradicionalmente apresentavam-se nos festivais, sob trajes sociais específicos. Na ocasião, Rita Lee usou vestidos, entre as fases eliminatória e final, que deixavam seus joelhos a mostra; na final do concurso chegou a pintar um pequeno coração em seu rosto.

Desde o princípio, os jovens Mutantes traziam seu censo de humor e deboche enquanto marcas distintivas, em relação ao meio musical popular que muitas vezes pretendia-se sério. Demonstravam certo desconhecimento em relação ao tradicionalismo de tal meio, contudo, expressaram-se despreocupados com a opinião contrária dos demais artistas emepebistas em relação a seu trabalho. A fala de Geraldo Vandré, um dos ícones da canção de protesto brasileira, revela um pouco sobre a suposta seriedade

54 Como mencionado anteriormente, a participação de Rogério Duprat nos meios populares ligados a indústria cultural, não foi bem vista por alguns de seus antigos colegas ligados a música erudita.

pretendida no meio musical da MPB e sua visão em relação às inovações introduzidas no festival de 1967.

> Eu não vou ser classificado. Tenho certeza e não me importo. Essa coisa de Festival é uma besteira para quem quer compor com seriedade. A gente entra numa disputa pessoal, quando o certo seria tentar um confronto musical sério, honesto e tranqüilo. Sei que Ventania levanta uma questão popular verdadeira e importante. Por isso quem vai gostar dela é o povo, não o júri [...]. Não compreendo como um jovem como Caetano Veloso se põe a estimular o povo brasileiro a tomar coca-cola num momento em que 200 mil jovens americanos se dispõem às últimas consequências para protestar contra a guerra do Vietnã. E não venham me falar de pesquisas, de novas soluções musicais. Se eu estivesse no júri daria nota zero para Alegria, Alegria (*apud* SANTOS, 2008, p. 62).

De fato, os Mutantes, na época, não tinham conhecimento do quão séria a MPB pretendia-se, ao integrar as discussões político-ideológicas à produção cultural, chegando a considerar a guitarra elétrica, um símbolo de deturpação e da intervenção estrangeira na música brasileira. Portanto, sua irreverência típica foi outro importante ponto de apoio para o grupo tropicalista, sobretudo, enquanto fator de identificação quanto às características de deboche, específicas do movimento em relação ao meio musical da época.

Aliás, em termos irreverência e deboche em música, Duprat possuía a experiência de empregá-los nos *happenings* praticados, desde a descoberta das ideias do compositor John Cage, ainda no início dos anos 60. Duprat conhecia também, de sua experiência nos meios vanguardistas da música erudita brasileira, os intensos debates e críticas advindos dos compositores conservadores e nacionalistas, influenciados pelo pensamento difundido pelo intelectual Mário de Andrade em seu *Ensaio Sobre a Música Brasileira* (1928)[55]. Sua experiência era fundamental entre o grupo tropicalista, em sentido de apoiar e motivar os compositores baianos frente às críticas dos artistas conservadores da MPB, além de coordenar as ideias e criações que envolviam ousadia técnica e estética nas canções tropicalistas.

Assim, Duprat e o grupo roqueiro assumiram vital importância no Movimento Tropicalista. Duprat realizando arranjos para as canções, coordenando criações, experimentações e gravações dos membros do grupo. Enquanto os Mutantes, além de seus trabalhos e apresentações próprias e parcerias composicionais, fizeram parte de gravações em álbuns de estúdio dos demais artistas, influenciando e propondo ideias aos mesmos, estiveram em apresentações ao vivo enquanto banda de apoio junto aos demais integrantes do grupo. Neste sentido, Duprat empregou o grupo roqueiro como ferramenta

55 Como vimos no tópico *1.4 – O Música Nova e o Tropicalismo*.

estética, não só através da sonoridade, mas também pela polêmica que representava para a música popular da época, a imagem de uma banda e seus instrumentos elétricos[56].

Através dos Mutantes, Duprat certamente encontrou uma forma de dar sequência às questões levantadas em sua participação nos movimentos vanguardistas da música erudita. Por exemplo, em relação ao emprego da máquina e da tecnologia aliado à pesquisa e experimentação musical, assim como o ruído e os sons musicais, que no Tropicalismo dos Mutantes, manifestou-se no uso dos aparatos tecnológicos construídos por Cláudio César Dias Baptista, irmão mais velho dos irmãos Dias Baptista e participante ativo da rotina criativa do grupo[57].

A parceria entre os jovens Mutantes e Duprat manifestou-se desde o primeiro até o quarto álbum lançado pelo grupo: *Os Mutantes* (1968), *Mutantes* (1969), *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado* (1970) e *Jardim Elétrico* (1971). O compositor ainda realizou arranjos para o álbum *Build Up* (1970), primeiro trabalho solo de Rita Lee, que contou com a participação de Arnaldo Baptista nas parcerias musicais e produção do disco. Posteriormente Rogério Duprat ainda esteve ao lado de Arnaldo Baptista, em seu primeiro trabalho de carreira solo, o álbum *Lóki?* (1974), que contou com a participação dos demais Mutantes[58], exceto Sérgio Dias; e anos depois, realizando o arranjo para a canção *O Gosto do Azedo*, gravada por Rita Lee em 1996, no álbum *Rita Lee - acústico MTV.*

No álbum do próprio Rogério Duprat, *A Banda Tropicalista do Duprat* (1968), por convite do mesmo, os Mutantes contribuíram na gravação de quatro faixas: o *medley, Canção para inglês ver / Chiquita Bacana* (Lamartine Babo / João de Barro – Alberto Ribeiro); *The Rain, The Park and The Other Things* (Kornfeld – Dukoff); *Cinderella Rockefella* (M. Willians); e *Lady Madonna* (Lennon – McCartney). Duprat incluiu o trio e a sonoridade do rock até mesmo em seu trabalho próprio, inclusive permitindo interferências nos arranjos planejados. Porém este trabalho, feito um tanto a contragosto do compositor, apenas acatou os planos da gravadora Philips, que planejava lançar o álbum, aproveitando a divulgação do corrente Movimento Tropicalista. Houveram ainda

56 Lembremos também, que a atenção à utilização da semiótica na criação artística, já estava manifesta por Rogério Duprat, como interesse do grupo musicanovista do início da década.

57 Assunto desenvolvido no tópico *3.3 - O ruído de Cage por Cláudio César* (p. 135).

58 Rita Lee e os músicos que foram incorporados aos Mutantes posteriormente, de maneira a completar a formação típica de banda de rock, o contrabaixista Arnolpho Lima (Liminha) e o baterista Ronaldo Leme (Dinho).

arranjos feitos por Duprat, gravados pelos Mutantes, nos álbuns: *Ronnie Von – nº 3* (1967), *Gilberto Gil* (1967) e algumas canções de Caetano Veloso em álbuns e compactos, além do álbum considerada manifesto do Tropicalismo, *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968).

Duprat, junto aos Mutantes e através do grupo tropicalista pode empregar em criações conjuntas, uma ampla gama de técnicas as quais tinha conhecimento, sempre em benefício das canções. Como notamos melhor ao longo do terceiro capítulo deste trabalho, as técnicas que Duprat empregava, variavam de acordo com as intenções pretendidas pelo grupo, apresentando desde a irreverência e deboche através dos *happenings* e colagens de trechos musicais, que nos remetem criticamente a outras figuras, personagens e conceitos externos à música, até o uso de concepções musicais programáticas, através das orquestrações estreitamente vinculadas aos textos das canções. Não por acaso, nesta época, Duprat possuia grande experiência na produção de trilhas sonoras para cinema e teatro, além do intenso diálogo que o levou às criações musicais relacionadas aos poetas concretistas da época. Conforme nos contou Ronaldo (Dinho) Leme, ex-baterista dos Mutantes, presente em todo o contexto histórico mencionado:

> Enfim, realmente os Mutantes eram o canal para o Rogério fazer o que queria. Afinal o novo do Tropicalismo era novo, mas não tanto como podia ser a música dos Mutantes. Porque o Tropicalismo já tinha o seu caminho musical definido (para quem estava dentro, era visível). Era quebrar o máximo do que se tinha na engessada MPB e criar grandes canções como Caetano e Gil criaram. [...] Mas o Rogério é que transformou tudo aquilo no tropicalismo real, onde a orquestra entrava pra valer e dava o tom (Entrevista, 2012).

Podemos dizer que o grupo tropicalista, em seu setor musical, uniu-se em torno do ideal de incluir no cenário da MPB, elementos que faziam parte de uma cultura mundial à época, elementos universais, como o rock fora percebido no período, através das ideias da vanguarda musical erudita, da música concreta e o *happening,* no entanto, revalorizando os ritmos e estilos próprios da cultura brasileira. As críticas que o movimento recebeu por parte dos artistas mais tradicionalistas da MPB, em relação à suposta alienação de seus artistas e falta de preocupação em expressar, diretamente nas canções, conteúdos nacionais e politizados, justificam-se na visão experiente de Duprat, de que a verdadeira subversão estava no campo da linguagem.

> A mistura tropicalista notabilizou-se como uma forma *sui generis* de inserção histórica no processo de revisão cultural que se desenvolvia desde o início dos anos 60. Os temas básicos dessa revisão consistiam na redescoberta do Brasil, volta às origens nacionais, internacionalização da cultura, dependência econômica, consumo e conscientização

(FAVARETTO, 1996, p. 13, grifo nosso).

Podemos também notar, que o Movimento Tropicalista colocou sob ponto de vista amplo, questões históricas que o país atravessava no período, afinal, a realidade nacional também sofria, naquela época, a influência de um conflito global na chamada guerra-fria. O Tropicalismo empregou na música brasileira, os elementos de uma cultura pop associada aos meios de comunicação da época, e a contracultura através das criações e comportamentos, que dialogavam diretamente com a dinâmica mundial artística do período, em função de seu tempo histórico.

Nesse contexto, os Mutantes representavam um braço importante para o movimento, através da descaracterização que representavam para a música brasileira, no sentido da liberdade para brincar (deboche) e recriar a cultura nacional. Será através desse movimento, como Rogério Duprat vinha planejando em meados da década de 1960, que Arnaldo, Sérgio e Rita consolidarão a inclusão de um rock, legitimamente brasileiro, nos meios restritos pelos quais a música popular brasileira caracterizava-se até então. Sobretudo, lançando-se no “território sagrado” da música brasileira, os palcos dos festivais da canção popular, como veremos no capítulo seguinte.

Os Mutantes, visualmente descaracterizavam o modo elegante com que os artistas apresentavam-se nos meios emepebistas dos festivais, usando fantasias que inclusive afrontavam os valores morais da sociedade da época, como nos episódios em que Rita Lee usou vestidos de noiva, em certa ocasião somado a uma barriga postiça de maneira a simular uma gravidez precoce, provocando constantemente, de maneira proposital, as vaias do público. Em termos de estética artística, principalmente articulados pelo apoio e participação de Rogério Duprat, promoviam *happenings* que abusavam de ruídos e sons não convencionais, produzidos por todo tipo de aparatos artesanais ou tecnológicos, para despertar a atenção do público mais conservador de tal meio. Nos festivais, os Mutantes colocaram-se enquanto elemento artístico conceitual de Duprat, camuflados pelo deboche e irreverência em relação a música nacional. Tudo virou arte.

Figura 5 – Álbum *A Banda Tropicalista do Duprat*

2.3 - Caminhante noturno (Os Mutantes nos festivais da canção brasileira)

Na década de 1960, os festivais de canções assumiram grande importância, não só na consolidação da música popular brasileira, enquanto conceito que passou a ser representado pela sigla MPB, mas também como meio expressivo para o debate político brasileiro. Em 1964, com a instauração do governo militar, algumas das primeiras medidas tomadas pelo governo, feriam justamente a possibilidade de diálogo e debate em relação à nova política imposta. O governo militar suprimiu justamente os principais meios de articulação e comunicação entre intelectuais, estudantes e partidários políticos, fechando e interferindo nos diretórios acadêmicos e partidos políticos. Medidas nesse sentido, por exemplo, evidenciam-se no plano artístico cultural pelo encerramento das atividades do Centro Popular de Cultura (CPC da UNE).

O projeto cultural do Centro Popular de Cultura fora desenvolvido por intelectuais ligados a União Nacional de Estudantes (UNE), articulado fundamentalmente por sociólogos e representantes dos mais variados meios artísticos, como teatro, música, cinema, literatura e artes plásticas. Seu projeto possuía influências do pensamento comunista da esquerda, sobre uma arte coletiva e didática como agente “desalienador” da

sociedade, objetivando a consolidação de uma arte popular e brasileira.

> A defesa do caráter coletivo e didático da obra de arte, e do papel engajado e militante do artista, impulsiona uma série de iniciativas: a encenação de peças de teatro em portas de fábricas, favelas e sindicatos; a publicação de cadernos de poesia vendidos a preços populares; a realização pioneira de filmes auto-financiados[59].

Desse modo, a esquerda política então, estrategicamente, concentrou seus esforços na tentativa de conscientização da população, em relação a sua própria realidade, através da arte e dos meios culturais. Após o golpe, apresentações em teatros fechados passaram a transmitir, o descontentamento dos círculos estudantis e intelectuais ligados a esquerda. Assim surgiu o *Show Opinião,* estreado em dezembro de 1964, incluindo ex-participantes do CPC. O *Opinião* consistiu em um espetáculo com narrativas e canções, que levantaram questões sociais relacionadas ao momento histórico vivido pelo país. O espetáculo precedeu o primeiro festival de canções populares realizado em 1965, e carregava o engajamento que as chamadas canções de protesto vieram a caracterizar em seguida, já inseridas no contexto da consolidada MPB. Dessa forma, os festivais tornaram-se o principal meio, de certa forma, passível de debate no discurso político brasileiro, atraindo para o diálogo, também, os setores ligados à direita.

> O golpe militar de 1964 traz consigo o fechamento do CPC, a prisão de artistas e intelectuais, e o exílio político. Mesmo assim, ecos do projeto cepecista reverberam em iniciativas posteriores, como no célebre show Opinião, em 1964, de Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa (1933 - 1984) e Paulo Pontes, que reúne Zé Kéti, João do Vale (1934 - 1996) e Nara Leão (1942 - 1989). O espetáculo possui certa afinidade com o CPC, na medida em que defende ser a arte "tanto mais expressiva" quanto mais tenha uma "opinião", quanto mais se coloque como instrumento de divulgação de conteúdos políticos[60].

Justamente por esse contexto de engajamento em torno da valorização da cultura brasileira, aqueles que assimilavam e assumiam a influência da música rock, muitas vezes, representada apenas pelo uso da guitarra elétrica, eram vistos como alienados pelos artistas que se consideravam engajados; os participantes do debate “político” dos festivais. Supostamente, elementos como o rock, advindos de uma cultura pop que surgia no período, representavam os sinais da influência e do imperialismo estrangeiro em relação a cultura nacional, atuando de maneira negativa sobre esta. Dessa forma, as primeiras intervenções tropicalistas no meio tradicional da MPB, representavam uma verdadeira ameaça para aqueles artistas mais radicais, no sentido de defesa do

59 Centro Popular de Cultura – CPC. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=3752. Acesso em 18 de julho de 2013.

60 *Idem.*

nacionalismo brasileiro ou de luta contra a influência da cultura imperialista norte-americana.

A mídia televisiva da época, por sua vez, como mencionado no tópico *2.1 - Da Pompéia à televisão*, percebendo a importância da nova indústria do entretenimento, rapidamente posiciona-se de maneira receptiva em relação aos novos movimentos musicais (bossa nova, Jovem Guarda, etc.), partindo da televisão a iniciativa da organização do festivais de canções populares. Como mencionou Solano Ribeiro, produtor de alguns dos festivais mais importantes promovidos pela TV Record e Globo (FIC), no filme *Uma Noite em 67*[61]: "[...] o festival, nada mais era, do que um programa de televisão. Só que, de repente, por força de uma série de circunstâncias, ele adquiriu uma importância histórica, política, sociológica, musical, etc". Contribuindo assim, para o surgimento dos diversos nomes que se popularizaram entre cantores e compositores de canções da época.

Diferente dos grandes festivais contraculturais norte-americanos e britânicos, realizados ao ar livre, articulados pelos novos empresários da música pop e rock, experimentando com novos meios de publicidade e novas formas de atrair seus públicos, os festivais de música popular brasileira foram articulados pelos meios de comunicação televisivos do país. Assim, estavam ligados diretamente aos setores da indústria do entrenimento, relacionada às principais empresas da indústria fonográfica da época.

A crescente audiência dos programas musicais realimentava a indústria fonográfica na consolidação das diversas tendências musicais que surgiam. Contudo, os chamados artistas engajados, não viam mal na receptividade dos veículos de comunicação e na indústria cultural, percebendo-a como um valioso meio para levar o debate político contido nas canções às massas, de maneira a popularizar suas mensagens. Assim o conceito de MPB àquela época, consolida-se enquanto movimento musical, ideologicamente orientado por questões político-culturais nacionais, tendo os festivais de canções, promovidos pelas principais emissoras de TV da época, enquanto principal meio de articulação.

> Este novo aparato tecnológico será o grande meio de difusão da MPB renovada que surge na segunda metade dos anos 60, pois, os artistas acreditavam na possibilidade de intervenção crítica dentro desse processo de reestruturação da Indústria Cultural, que pode ser considerada como o "lugar privilegiado de afirmação da MPB" (SANTOS, 2008, p. 22).

61 (CALIL & TERRA, 2010)

A primeira manifestação tropicalista em um festival, apesar de, a expressão haver surgido apenas posteriormente[62], se deu em 1967 no *3º Festival de Música Popular Brasileira* da TV Record. Justamente, episódio em que o compositor Gilberto Gil apresentou a canção *Domingo no Parque*, acompanhado pelos Mutantes (e o arranjo de Rogério Duprat que unia grupo de rock e orquestra), e Caetano Veloso apresentou a canção *Alegria, Alegria* acompanhado do grupo de rock argentino, Beat Boys. Marcaram assim, definitivamente, a inserção da guitarra elétrica distorcida advinda do rock (elemento tido como universal na visão dos compositores àquela época), no meio conservador que representava a música popular brasileira. Os Mutantes e Gil foram os primeiros a apresentar-se no evento. Como já esperavam, entraram no palco para a primeira eliminatória, sob as vaias da plateia ao vê-los empunhando os polêmicos instrumentos elétricos no tradicional festival. Da mesma forma, foram recebidos Caetano e os Beat Boys. A canção de Gil carregava diversos elementos nacionais além do trio roqueiro e a orquestra, sobretudo, o ritmo característico da capoeira tradicionalmente marcado pela sonoridade do berimbau, reforçado pela orquestração de Duprat.

> Depois da participação de Caetano Veloso e Gilberto Gil no Festival da TV Record de 1967, a MPB não seria mais a mesma. O impacto do movimento tropicalista, ao longo de 1968, exigiu a revisão das bases estéticas e valores culturais que norteavam a MPB e, no limite, obrigaram a uma abertura estética do "gênero" a outras influências que não os "gêneros de raiz" ou materiais folclóricos (NAPOLITANO, 2002, p. 67).

Desde a primeira aparição em um festival, os Mutantes sentiram que seu não alinhamento comportamental, em relação aos demais artistas da MPB, estava além do uso da guitarra elétrica e a linguagem musical do rock. O uso habitual de fantasias e trajes irreverentes que marcaram as aparições públicas do grupo, iniciou-se já no *3º Festival de Música Popular Brasileira.* Rita Lee utilizou vestidos que expunham seus joelhos e na fase final do concurso, apresentou-se com um pequeno coração pintado no rosto, enquanto os irmãos Arnaldo Baptista e Sérgio Dias, por sua vez, inverteram o uso das mesmas roupas usadas entre a apresentação na fase eliminatória e na fase final do festival, um deles vestia uma espécie de capa preta e o outro, paletó e gravata.

Na fase final do referido festival, a tensão do público, que se mostrava mais agitado, contribuiu para o clima que resultou na indignação do compositor Sérgio Ricardo

62 A expressão Tropicalismo surgiu pela primeira vez no artigo de Nelson Mota para o jornal *Última Hora* em 1968, referindo-se às novas criações musicais de Gilberto Gil e Caetano Veloso, apresentadas nos festivais, o filme *Terra em Transe* do cineasta Glauber Rocha e a montagem da peça *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade, no Teatro Oficina. O termo fazia alusão à obra *Tropicália* (1967) do artista plástico Hélio Oiticica.

em relação às vaias excessivas, reagindo de maneira a quebrar seu violão, em seguida atirando-o contra o público. Os compositores baianos acompanhados de seus grupos de rock, mais uma vez entraram no palco sob vaias, no entanto, encontrando o apoio de boa parte da plateia. Faixas declaravam apoio a Gilberto Gil e *Alegria, Alegria* de Caetano Veloso chegou a encerrar-se sob os gritos de “já ganhou”.

Com o resultado final, a manifestação do público contrariado se intensificou, a canção de Caetano ficara em 4º lugar, em 3º estava *Roda viva* de Chico Buarque, em 2º lugar Gilberto Gil e os Mutantes com *Domingo no parque* e em 1º estava a canção *Ponteio* de Edu Lobo. Contudo, tamanha havia sido a importância do arranjo de Rogério Duprat para a canção de Gilberto Gil, que o júri do festival decidiu, de maneira improvisada, premiá-lo pelo melhor arranjo do evento. “Naquela noite ofuscada parcialmente por um violão quebrado, em meio a um festival de vaias, as guitarras elétricas dos futuros tropicalistas deixaram impacto e as primeiras marcas oficiais de sua novidade” (CALADO, 1996, p. 111).

No ano seguinte, em julho de 1968, os Mutantes deram outro passo importante dentro da música popular brasileira, participando do *Festival Nacional da Música Popular Brasileira,* aproveitando o espaço aberto pela TV Excelsior. Nesse festival, os Mutantes apresentaram-se defendendo desta vez, uma composição própria, a canção *Mágica*, com letra de Rita Lee e Arnaldo Baptista e melodias de Sérgio Dias. Na canção, não só os arranjos foram feitos por Rogério Duprat, como o compositor também apresentou-se com o grupo no evento, executando as partes do violoncelo. Por questões técnicas da época para associar-se aos equipamentos eletrificados e amplificados utilizados ao vivo pela banda, o violoncelo de Duprat recebeu um captador construído e instalado por Cláudio César Dias Baptista, ao invés da tradicional microfonação dos instrumentos acústicos da época, para que se evitasse possíveis ruídos e microfonias indesejadas durante a apresentação.

A canção possui elementos de uma espécie de cantiga de roda, com referências na própria letra referindo-se a uma ciranda. Contudo, possuindo as intervenções típicas do grupo, através da guitarra elétrica com distorções e efeitos, além dos trechos que se apresentam de forma rítmica, mais alinhadas à música pop. Na apresentação, Rita Lee mais uma vez, usou um vestido curto, Arnaldo Baptista de chapéu palha e Sérgio Dias com um chapéu de caçador (aparentemente feito de pele de animal), trajes que contribuíram para intensificar as vaias e a reação contrária do público diante do grupo de

rock. O deboche e a irreverência firmavam-se assim, como características típicas no trabalho do grupo, desde os arranjos, colagens e citações empregadas por Duprat em suas músicas, até os figurinos e comportamento adotados por seus integrantes nas apresentações.

Irreverências à parte, a canção demonstrou competência, agradando os jurados que classificaram-na para a fase final do festival, porém sem chegar a colocar-se entre as cinco primeiras escolhidas na fase final do evento. Surpresos com a classificação e sem pretensões de vitória, na última apresentação do festival, tocaram vestidos de feiticeiros, com chapéus pontiagudos, provocando, mais uma vez, as invariáveis reações da plateia.

> Essa memória é inseparável do sentido das imagens televisivas destes eventos, que imortalizou uma determinada relação de artistas platéia que foram socializados pela TV. Esta relação, ora de comunhão (o aplauso emocionado), ora de conflito (a "vaia") é parte constituinte do sentido adquirido pelas "canções de festival" (A banda, Disparada, Beto bom de bola, Ponteio, Alegria alegria, Domingo no parque, entre outras) e da forma pela qual elas se tomaram parte do imaginário de uma época (NAPOLITANO, 2002, p. 87).

Nessa época, como abordado anteriormente, a plateia dos festivais encontravam neste, um modo de participação no debate sobre as questões políticas vividas no país, desta forma, as manifestações de apoio ou vaias aos artistas ao exporem suas canções, refletiam também, as visões, interpretações e reações dos grupos ligados a esquerda ou direita políticas. Nesse contexto, os tropicalistas não conectavam-se a nenhuma das duas alas. Estavam mais ligados à contracultura, voltada aos movimentos jovens e o mundo moderno. Por um lado, essa contracultura era vista como manifestação de influência das sociedades estrangeiras imperialistas, por outro, um possível sinal de desvalorização dos elementos da cultura e dos contextos políticos nacionais[63].

Em setembro de 1968, no *3º Festival Internacional da Canção (FIC)*, dois arranjos de Rogério Duprat foram realizados para o festival e apresentadas pelos Mutantes; *Caminhante Noturno,* canção própria do grupo, e *É Proibido Proibir* de Caetano Veloso, canção que os Mutantes participaram acompanhando o compositor baiano. A reação do público a *Caminhante Noturno*, no entanto, não foi tão intensa quanto a *É Proibido Proibir.*

Os Mutantes, habituando-se a provocar, divertindo-se com as vaias, apresentaram-se na fase eliminatória do festival, com Arnaldo e Sérgio vestidos de urso. As vaias foram mais intensas na segunda apresentação, a qual Arnaldo e Sérgio tocaram vestindo becas

63 Tais reações desconsideravam o fato de o cenário político brasileiro estar, também, inserido e um contexto mundial (universal) de reformulações e discussões de sistemas político-econômicos que influenciaram na tomado do poder pelo governo militar na época.

de formatura e Rita em um vestido de noiva, sinais dos primeiros ataques contraculturais a alguns valores da sociedade brasileira. Munida do arranjo orquestral de Duprat, a canção classificou-se por algumas etapas, porém, não chegou a estar entre as seis primeiras colocadas para as últimas fases do evento, a serem disputadas no Rio de Janeiro.

Contudo, a canção de Caetano Veloso, concorrente no 3º FIC, teve sua letra inspirada em uma foto de revista, que ilustrava notícias sobre as manifestações estudantis de 1968 na França. Mais precisamente, referia-se diretamente a uma frase escrita em um muro por um manifestante, com os dizeres: É proibido proibir. Caetano na época imaginou que a canção deveria possuir um aspecto experimental. Rogério Duprat cuidou do arranjo que inicia-se com o que ele próprio chamou de "zoeira" instrumental[64], incluindo ruídos, sons musicais que não chegam a estabelecer um relação tonal (diatônica) clara, guitarras com distorção e sons concretos da respiração de Caetano (já na gravação lançada pelo cantor).

Nas apresentações, Caetano e os Mutantes apresentaram-se vestidos com roupas de plástico, coloridas e brilhantes. A reação do público foi intensa além das vaias, a ponto de atirarem objetos no palco. Porém, as reações mais radicais se deram na reapresentação da canção, realizada no Teatro da Universidade Católica de São Paulo (TUCA), onde a plateia atirava ovos, tomates e bolas de papel, enquanto o trio mutante em resposta, tocava de costas para a plateia. Caetano ao se exaltar, acabou por realizar um *happening* diferente daquele que havia planejado. Ao invés de recitar um poema de Fernando Pessoa, acabou por proferir um discurso em forma de resposta ao público:

> Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado! São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. Hoje não tem Fernando Pessoa. […] Que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém. Vocês são iguais sabem a quem? São iguais sabem a quem? Tem som no microfone? Vocês são iguais sabem a quem? Àqueles que foram na Roda Viva e espancaram os atores! Vocês não diferem em nada deles [...] Se vocês forem… se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! Me desclassifiquem junto com o Gil! Junto com ele, tá entendendo? E quanto a vocês… O júri é muito simpático, mas é incompetente. Deus está solto...[65]

De fato, a canção de Caetano havia sido pensada pelo compositor, sob os meios da provocação e ironia em relação à sociedade. Se o discurso da MPB e seu público se

64 Cf. CALADO, 1996, p. 132.

65 Cf. *Ibidem*, p. 136.

pretendia crítico e engajado, os tropicalistas além do deboche, estavam justamente propondo a autocrítica nesse meio.

Por conta desse episódio, Caetano abandonou a sequência do concurso, os Mutantes acabaram convidados a assumir o lugar de Caetano nas etapas seguintes, realizadas no Rio de Janeiro, com *Caminhante Noturno.* As reações do público carioca, no entanto, foram mais favoráveis à canção dos Mutantes, do que estes estavam acostumados nos festivais realizados em São Paulo. Na fase final do evento, o trio entrou no palco com Arnaldo Baptista vestido de arlequim, Sérgio de toureiro e Rita Lee vestida de noiva mais uma vez[66].

A imagem debochada do grupo angariava algumas vaias da plateia, contudo, *Caminhante Noturno* terminou em 6º lugar e os Mutantes foram premiados pela melhor interpretação do evento, enquanto Rogério Duprat foi premiado com o *Troféu André Kostelanetz* pelo melhor arranjador do festival. Prêmio que o compositor não fez questão de receber, “atribuindo sua atitude à sua opinião de que para fazer 'média' com Os Mutantes o júri agiu assim” (GAÚNA, 2002, p. 98). Novamente, a polêmica maior do festival se deu após o anúncio dos vencedores, a canção favorita do público, *Caminhando* (*Pra não dizer que eu não falei de flores*) de Geraldo Vandré, ficou em segundo lugar causando indignação. A vencedora foi *Sabiá* de Chico Buarque e Tom Jobim, interpretadas por Cynara e Cybele.

Para o *4º Festival de Música Popular Brasileira* da TV Record, ainda em 1968, Rogério Duprat e os Mutantes novamente atacaram em duas frentes, desta vez com duas canções de origem própria do grupo. *Dom Quixote*, composição de Arnaldo e Rita[67], sobre o arranjo orquestral de Duprat, que incluiu citações e provocações aos compositores mais conservadores da MPB. E a canção *Dois Mil e Um*, canção cuja letra de Tom Zé havia sido musicada por Rita Lee, após o compositor baiano haver a abandonado, insatisfeito com os resultados musicais obtidos pessoalmente.

A primeira canção, barrada pela órgão censor da república, teve alguns versos censurados. Supostamente os versos “armadura e espada a rifar” e “pro Quixote vencer”, este último relacionado aos versos que o precedem[68], poderiam ser interpretados como

66 É desta ocasião a foto utilizada na capa do álbum *Mutantes* (1969).

67 Houveram contribuições não creditadas ao pai dos irmãos Dias Baptista, César Dias Baptista. Cf. CALADO, 1996, p. 147.

68 “dia há de chegar, e a vida há de parar, para o Sancho descer, pro Quixote vencer”.

uma crítica às forças armadas brasileiras, possivelmente, uma mensagem escondendo a espera por uma suposta revolução. Rita e Arnaldo optaram por não mudar a letra e apenas não cantar os versos censurados no festival. *Dom Quixote* foi apresentada no festival com os Mutantes trajando fantasias relacionados ao personagem tema da canção. Arnaldo usava peças de uma armadura de metal, enquanto Rita vestia-se de Dulcinéia. Sérgio Dias fantasiou-se com os trajes utilizados pelo apresentador Chacrinha, um popular apresentador de televisão da época, que utilizava uma buzina pendurada ao corpo e eventualmente soava-a para eliminar músicos concorrentes em seu programa, um show de calouros como é conhecido o formato.

Ainda em relação à Chacrinha, Rogério Duprat incorporou a tal buzina, como elemento sonoro em referência ao apresentador no arranjo da canção[69]. Possivelmente uma provocação que seguia à citação da melodia da canção *Disparada* de Geraldo Vandré. O compositor, como pudemos notar em seu comentário citado anteriormente, era um dos maiores críticos do meio emepebista em relação ao grupo tropicalista. Outra marca de Duprat no festival, referente a esta canção, se deu ao escrever na partitura a ser executada pela orquestra, uma pausa geral de oito compassos, cerca de 20 segundos de silêncio de acordo com o andamento do trecho da canção, “apesar de o maestro continuar regendo a orquestra durante essa passagem, o público e, principalmente, os telespectadores pensaram que os microfones do palco tinham pifado” (CALADO, 1996, p. 149).

Na canção *Dois Mil e Um*, além da mistura entre trechos de música caipira, com instrumentação típica de viola caipira e acordeom (tocado no festival por Gilberto Gil), e rock com ritmo bem definido pela bateria, fora incluído trecho central da canção, um *happening* que incluía um *Theremin* construído por Cláudio César Dias Baptista. O instrumento inventado na década de 1920, pelo russo Léon Theremin, havia encontrado poucas utilidades no meio musical até ressurgir nas trilhas sonoras de filmes, sobretudo, de ficção científica dos anos 50 e 60. Aproveitando a ideia de modernidade que a letra sugere[70], o instrumento que produz sons através dos movimentos das mãos, ao aproximarem-se dos campos magnéticos emitidos pelas antenas do aparelho, foi manipulado por Rita Lee durante as apresentações no festival e na própria gravação em estúdio, da canção.

---

69 Sobre a canção *Dom Quixote*, vide tópico *3.2 - Palmas para o Dom Quixote (orquestrações)*.

70 *Anexos (*p. 158).

Quanto ao figurino escolhido para a fase eliminatória do festival, o trio entrou no palco completamente de branco, tanto pelas roupas quanto nas maquiagens e cabelos, como se fossem estátuas gregas de mármore. O sentido dessa atitude estava na provocação, desta vez, em relação à produção da *TV Record,* que por conta de problemas na transmissão das televisões em preto e branco da época, recomendavam aos artistas e atrações dos programas, que evitassem trajes em cores brancas, por exemplo.

As atitudes dos Mutantes, associadas ao trabalho musical de Rogério Duprat, como podemos notar nessa dupla apresentação da fase eliminatória do *4º Festival de Música Popular Brasileira*, realça justamente o alinhamento da irreverência do grupo com a do compositor vanguardista, dispostos a, não só promover a autocrítica e deboche em relação à plateia e os artistas supostamente engajados dos festivais, na contracorrente das discussões dos movimentos de esquerda e direita, como também, afrontar as esquipes e padrões de produção dos festivais e programas televisivos. Duprat como em todas as fases composicionais de sua carreira, mais uma vez refletia, ao mesmo tempo que atuava, as estruturas nas quais envolvia-se.

Contudo, considerando ainda a importância do festival organizado pela TV Record na época, os Mutantes não esperavam estar entre os vencedores do evento, porém, ocuparam ainda a 4º colocação do festival com a canção *Dois Mil e Um*. O fato é que o festival de 1968 marcou definitivamente, a importância do grupo tropicalista dentro do restrito meio de possibilidades da música popular brasileira. No mesmo evento, o vencedor do festival, eleito pelo júri, foi o tropicalista Tom Zé com a canção *São Paulo, Meu Amor.* Em terceiro lugar estava também a canção *Divino Maravilhoso* de Gilberto Gil e Caetano Veloso, interpretada por Gal Costa. A influência das manifestações tropicalistas em meio à tradicional MPB e seu principal território de influência, os festivais, ficaram evidentes neste episódio.

> Nesse sentido, se em 1967 os Mutantes foram *underground* para o público e grande parte dos músicos participantes dos festivais, a partir de 1968 esse quadro se modificou, porém, ainda mantendo as muitas divergências de opiniões. Se antes o público bem como alguns músicos eram críticos ao tropicalismo, tudo indica que no IV Festival da TV Record de 1968 ele se consolida enquanto uma "moda musical", colocando-se como uma fórmula de sucesso para atingir notoriedade nessa competição (SANTOS, 2002, p. 41).

Em julho de 1969, já após a dissolução do Movimento Tropicalista, os Mutantes participaram do *4º FIC*, aproveitando a popularidade alcançada pelo grupo na época[71].

71 O contexto relativo a popularidade dos Mutantes em 1969 será melhor abordado no tópico seguinte.

Nesta ocasião, Gil e Caetano haviam sido coagidos a abandonar o país, exilando-se na Inglaterra. Os Mutantes defenderam a canção *Ando Meio Desligado*, cujo arranjo começava indicar os primeiros passos do grupo em direção ao rock progressivo. Desde a fase eliminatória do festival, o grupo percebeu que sua popularidade havia crescido consideravelmente, o que os deixou, de certa forma, surpresos pela reação positiva da plateia em relação a apresentação da canção, que pela primeira vez foi consideravelmente maior do que as tradicionais vaias que o trio apreciava provocar. A canção classificou-se para a fase final em 2º lugar. Na ocasião, Arnaldo Baptista, já considerando a boa relação de comunicação com o público brasileiro, afirmou:

> Nós estivemos muito preocupados, no último festival de São Paulo, porque *Ando Meio Desligado* foi tão bem aceita que ficamos até com medo. Mas, em parte, é bom ver que estamos sendo bem consumidos. […] É preciso ter um pouco de consumo. O ideal realmente é arte e consumo. Fazer arte só não é mole. Nós sempre procuramos fazer o meio (*apud* CALADO, 1996, p. 197).

Esta visão de Arnaldo denota claramente a influência do pensamento ideológico de Rogério Duprat na época, sobre o trabalho do grupo Mutantes. Lembramos que todo o envolvimento do compositor vanguardista entre o meio musical popular brasileira, o Movimento Tropicalista, os Mutantes enquanto banda de rock e todas as atividade junto ao mercado fonográfico, se deu através de uma tomada de decisão bastante consciente ideologicamente, sendo acompanhado, não só por alguns colegas da vanguarda da música erudita, como também, por alguns amigos poetas concretistas. Questões sobre criação e consumo foram, inclusive, expressas no *Manifesto de Música Nova* (1963) e na publicação *Em Torno do Pronunciamento* (na mesma ocasião), escrito pelo próprio Rogério Duprat, como se pode confrontar no tópico *1.4 - O Música Nova e o Tropicalismo* deste trabalho.

Contudo, foi também na fase final (nacional) do 4º FIC, que Rita Lee protagonizou um dos maiores deboches aos valores culturais da sociedade brasileira, digna do alinhamento à contracultura e a questões da liberdade sexual e feminina em voga na época, apresentando-se com o já popular vestido de noiva, no entanto, desta vez com uma barriga postiça que sugeria uma gravidez prematura. Ao final, *Ando Meio Desligado* terminou na 10º colocação e a canção vencedora do evento foi *Cantiga por Luciana* de Edmundo Souto e Paulo Tapajós, interpretada pela cantora Eva Gambus do Trio Esperança.

As primeiras canções eleitas no festival foram classificadas para representar o

Brasil nas fases internacionais do festival, o que despertou mais uma vez a rebeldia militante de Rogério Duprat e outros remanescentes do próprio *Movimento de Música Nova*; Damiano Cozzella e Júlio Medaglia. Também aqui, o envolvimento do grupo da vanguarda da poesia brasileira se apresenta em apoio aos compositores, representado na figura do poeta concretista Augusto de Campos. Esses artistas, em repúdio aos resultados finais da etapa nacional do FIC, manifestaram definitivamente seu rompimento com o evento, na crítica publicada, na época, pela revista *Veja*:

> […] Uma ameaça a toda a cultura popular minimamente informada... É o Funeral Internacional da Canção. O FIC "san-remiza" a música popular brasileira, abaixando o seu repertório ao nível da pior música europeia, aliás condizentemente representada no festival, jogando fora o esforço de renovação iniciado com lucidez e coragem por João Gilberto e Tom Jobim e continuado por Gil, Caetano e outros. "Tutu or not tutu, that is the question", é a moral do negócio[72].

Os Mutantes, já sem a participação de Rogério Duprat em suas empreitadas musicais, ainda insistiram nas participações nos FICs. Em 1971 foram desclassificados pela censura sobre a canção *Beija-me, Amor*. Em 1972, em contrapartida, omitiram parte da letra apresentada no órgão censor para participação no 7º FIC. Durante a apresentação, para a surpresa da produção do evento, acrescentaram as frases: "Imagine um festival / Sem caretas e no sol / Imagine um festival / Com a sua mãe e o Juvenal". A surpresa para a banda foi descobrir a classificação do grupo para a fase final do evento com a canção provocativa[73].

Se Gil e Caetano planejavam encontrar seu espaço e renovação na música popular brasileira através do que chamavam de som universal, Rogério Duprat foi o agente musicalmente mais lúcido no sentido de propor ao grupo, as expressões e reflexões conceituais que trazia da música de vanguarda, através dos arranjos, orquestrações e *happenings*. Não por acaso, tal consciência do compositor vanguardista trouxe ao grupo tropicalista, também, o grupo Mutantes pela via da contracultura que se apresentava fundamental no debate cultural da época. Os Mutantes trouxeram ao grupo, por sua vez, além da guitarra elétrica distorcida, advinda do rock internacional, a forma alternativa de figurar-se e interpretar as canções diante da plateia dos festivais. Neste sentido, quando debruçamos sobre o trabalho do grupo tropicalista, podemos notar que boa parte dos elementos de deboche e irreverência, característicos ao grupo, derivam dos arranjos expressivos de Rogério Duprat ou das performances do trio Mutante. Tais personagens

72 Cf. CALADO, 1996, p. 199.

73 Letra completa em *Anexos* (p. 158).

apresentam-se como fundamentais na estética musical e artística do Tropicalismo, e como podemos notar ao longo deste trabalho, justamente os referidos elementos uniram o compositor ao grupo de rock, além do âmbito do Tropicalismo e dos festivais de canções.

Figura 6 - Álbum *Mutantes* (1969) – Foto no 3º FIC

2.4 - Não vá se perder por aí

Ao final de 1968, os tropicalistas haviam conquistado, inclusive, um programa de televisão, na TV Tupi. O *Divino Maravilhoso*, liderado por Gilberto Gil e Caetano Veloso, contava com os Mutantes como participantes e principal grupo de apoio dos artistas do programa. Neste, além das canções e trajes extravagantes, típicos assumidos pelo grupo tropicalista, caracterizavam o programa as criações visuais dos cenários, e os *happenings* promovidos pelos artistas que dançavam e referenciavam outros artistas, como no programa que não chegou a ir ao ar (em virtude dos acontecimentos que se seguiram), onde Caetano Veloso cantou ironicamente a canção *Boas Festas* de Assis Valente[74], apontando um revolver para a própria cabeça, planejando que este fosse televisionado justamente entre os dias de festas de fim de ano.

> Foi uma cena agressiva, brutal mesmo, inspirada no filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha. No entanto, a imagem hiperdramática de um suicida, cantando uma canção que envenenava o chamado "espírito natalino", revelava também a essência da poesia de Assis Valente. Além de ser negro e bissexual, o compositor baiano realmente se suicidou – em 1958, aos 47 anos de idade – depois de duas tentativas frustradas, ingerindo uma garrafa de guaraná com formicida (CALADO, 1996, p. 152).

74 "Anoiteceu, o sino gemeu / E a gente ficou feliz a rezar / Papai Noel, vê se você tem / A felicidade pra você me dar / Eu pensei que todo mundo / Fosse filho de Papai Noel / E assim felicidade / Eu pensei que fosse uma / Brincadeira de papel / Já faz tempo que eu pedi / Mas o meu Papai Noel não vem / Com certeza já morreu / Ou então felicidade / É brinquedo que não tem".

Alguns dias após a gravação do episódio em questão, em 27 de dezembro de 1968, Gil e Caetano foram detidos em um ação que refletia o Ato Institucional nº5, decretado em 13 de dezembro do mesmo ano, quando o governo militar iniciou uma série de medidas, que tinham por finalidade reprimir qualquer possível ameaça ao poder e a ordem do regime político vigente no país desde o golpe de 1964. O congresso nacional brasileiro fora fechado, dando início a uma série de cassações políticas e prisões arbitrárias, sobretudo, em relação a diversos artistas, jornalistas e intelectuais, assim como o endurecimento do sistema de censura sobre os diversos meios de comunicação da época. O programa *Divino Maravilhoso* foi ao ar por mais duas semanas após a prisão de Gil e Caetano, apresentado por Tom Zé, até ser retirado do ar. Sobre a visão de Rogério Duprat em relação ao Ato, GAÚNA (2002) nos conta:

> Em 1983, num artigo escrito para a revista Leia, Duprat volta a tratar desse assunto, expondo uma versão mais politizada acerca da década de 1960. Para ele, o AI-5 foi instituído como uma reação do sistema ao descobrir que a verdadeira subversão estava aliada a uma revolução no nível comportamental e no campo da linguagem. A partir disso, o Brasil assistiu a "um verdadeiro rapa, uma atroz e impiedosa caça às bruxas de que não se livraram nem os aparentemente inofensivos Gil e Caetano, engaiolados feito bichos nos sujos porões da repressão, junto com outras centenas de cabeças que, cada uma à sua moda, sabiam que tinham que ocorrer mudanças" (p. 99).

Apesar de os próprios membros do grupo tropicalista haverem ironicamente anunciado o fim do movimento, realizando inclusive, um irreverente enterro simbólico durante um dos *happenings* no *Divino Maravilhoso*, o ato repressor do regime militar brasileiro, ao atacar os dois símbolos que encabeçavam o movimento, acabou por atingir e de fato dissolver o movimento, contribuindo para que este se encerra-se enquanto reunião dos artistas que propunham além das mudanças nas direções da musica popular brasileira, também o questionamento dos padrões vigentes na sociedade brasileira, em termos de comportamento e linguagem, caracterizando-se como a manifestação brasileira da contracultura. Gil e Caetano após quase dois meses presos, voltaram para a Bahia, de onde gravaram, com a ajuda de Rogério Duprat e o produtor Manoel Barenbein, as canções que foram lançadas nos álbuns de 1969 dos respectivos compositores, com arranjos orquestrais escritos e gravados já em São Paulo por Duprat. Da Bahia, os compositores baianos saíram do país, exilando-se em Londres na Inglaterra, voltando ao Brasil apenas em 1972.

Contudo, com o suposto fim do movimento, os Mutantes já haviam conquistado considerável destaque e autonomia em relação aos compositores baianos. Ainda no fim

de 1968 estavam preparando as canções para o lançamento de seu segundo álbum, quando receberam o convite para participarem do MIDEM (Mercado Internacional de Discos e Editores Musicais) figurando entre os artistas brasileiros que se apresentariam no evento em janeiro de 1969, em Cannes na França. Os Mutantes, junto a Elis Regina, Chico Buarque e Edu Lobo, tiveram a oportunidade de apresentar seu trabalho a empresários e produtores de todo o mundo. Gilberto Gil também havia sido convocado a apresentar-se entre os brasileiros em Cannes, porém com a prisão e os problemas com o regime militar a viagem não aconteceu.

Apenas no evento, uma plateia formada por produtores, empresários, jornalistas e entusiastas, somando cerca de cinco mil pessoas estiveram presentes no evento. Os pequenos shows foram transmitidos por diversos países da Europa e EUA, uma ótima oportunidade de lançamento no mercado internacional para músicos e compositores. Os Mutantes tocaram as canções *Caminhante Noturno*, *Bat Macumba* e *Dom Quixote*, tradicionalmente fantasiados, inclusive, repetindo o figurino do 3º FIC; Rita Lee vestida de noiva, Arnaldo Baptista de arlequim e Sérgio Dias de toureiro. Os arranjos de Rogério Duprat não só agradaram como surpreenderam plateia e músicos. “Os músicos da orquestra que acompanhou o conjunto brasileiro – entediados de tocar as mesmas baladinhas e canções românticas de sempre – quase não acreditaram ao se depararem com as partituras dos irreverentes arranjos de Duprat” (CALADO, 1996, p. 164).

Os Mutantes foram apresentados no evento como “a vanguarda musical do Brasil”, vistos pelos franceses como favoritos, dentre os artistas brasileiros, ao destaque no mercado musical europeu, inclusive pelas características pop do grupo. Referências ao grupo surgiram em seguida à apresentação em importantes jornais e publicações: “É preciso vê-los para acreditar que os Beatles não estão sozinhos na vanguarda da moderna música popular” (*Nice Matin*); “Os Mutantes são maravilhosos – 20 anos, nascidos em São Paulo, ignoram tudo sobre a França, vestem-se com roupas coloridas e extravagantes e trocam o samba pela corrente tropicalista. […] o material eletrônico da música pop, as cores folclóricas do Brasil...” (*Nouvel Observateur*). Assim, até a imprensa brasileira, que nem sempre fez críticas tão favoráveis ao grupo brasileiro responsável pela inserção da guitarra elétrica distorcida na música brasileira, acabou por referir-se positivamente em relação ao trio: “Os Mutantes vão invadir a Europa e mostrar que são dos melhores” (*Jornal da Tarde*); “Nossos Beatles brasileiros” (*A Gazeta*)[75].

75 Cf. CALADO, 1996, p. 165.

A apresentação em Cannes, contudo, rendeu ao grupo novos convites para apresentações em Paris, Lisboa e Estoril, sendo acompanhados em todas as ocasiões por Rogério Duprat. Passaram por Londres, no país de seus ídolos, os Beatles, conhecendo então os *hippies* britânicos da R. Portobello Road, assistindo a alguns shows de grupos de rock na Round House e o icônico musical contracultural norte-americano *Hair*. Da Europa, Rogério Duprat e os Mutantes seguiram para os EUA, onde em Nova York, além do show da cantora *Janis Joplin*, Duprat levou o grupo para assistir à apresentação de um antigo conhecido do curso de *Darmstadt* na Alemanha, o músico Frank Zappa e sua banda Mothers of Invention.

Ao retornarem ao Brasil, já em Março de 1969, puderam notar que o AI-5 havia causado mudanças significativas no país. Os demais remanescentes do grupo tropicalista enfrentavam dificuldades para seguirem com suas carreiras musicais. Os meios de comunicação do país foram varridos por uma onda de censuras sem precedentes, a maioria dos incentivadores, casas de shows e patrocinadores do movimento, sentiam-se receosos em continuar a envolver-se com estes compositores e músicos depois de séries de prestações de esclarecimentos, a respeito de shows e espetáculos.

No entanto, os Mutantes puderam gozar da popularidade obtida pela repercussão das apresentações na Europa, assim como pelo considerável sucesso do álbum *Mutantes* (1969), o segundo lançamento do grupo. As propagandas feitas para empresa *Shell* com a participação do trio[76], destacavam-se nos anúncios televisivos e em publicações impressas, assim, também somavam pontos a popularidade do grupo naquele ano. O filme de Walter Hugo Khouri, *As Amorosas*, lançado em setembro de 1968, neste sentido, também prestava sua contribuição.

Também em 1969, junto a Rogério Duprat, como sempre arquitetando musicalmente a originalidade do grupo, os Mutantes apresentaram-se nos desfiles do *Moda Mutante*, um evento de moda da empresa *Rhodia*, com a qual Duprat já havia realizava arranjos para seus eventos desde o ano anterior. Em julho de 1969, o grupo estreou um espetáculo musical no Teatro Casa Grande no Rio de Janeiro, o *Planeta dos Mutantes* que, entre canções do grupo e *happenings*, incluía abordagens sobre temas relacionados à ficção científica, a conquista do espaço, sexo e violência, que por vezes, de tão chocante, não chegou a alcançar sucesso entre o público da banda. Ao participar do 4º FIC no mesmo mês, como vimos, os Mutantes puderam ter uma noção mais precisa

76 Vide tópico 3.7 - *Algo Mais* (A campanha publicitária para a empresa *Shell*).

da popularidade alcançada entre o público, que reagiu de maneira receptiva à canção *Ando Meio Desligado*, ao contrário das tradicionais vaias que o grupo divertia-se ao receber das plateias de festivais.

A medida que os integrantes do grupo roqueiro amadureciam enquanto músicos e compositores, naturalmente, e com o apoio de Rogério Duprat que continuou a auxiliar o conjunto em suas criações, a preponderância da sonoridade dos arranjos de Duprat diminuía. Como nos conta Dinho Leme (Entrevista, 2012), o baterista do grupo na época, Arnaldo Baptista e Rita Lee costumavam frequentar a casa de Duprat, apresentando suas criações musicais, absorvendo ideias e incitando as primeiras anotações para os arranjos das canções.

> […] íamos na casa dele no Brooklin, e simplesmente o Arnaldo (Rita sempre do lado e participando ricamente) mostrava no violão, teclado e na própria voz o que eles estavam arquitetando. E Rogerião ia escrevendo um monte de anotações, com o maior prazer e com os olhos brilhantes do que via pela frente […] Ele ia anotando e já sabendo o que ia fazer. Lógico que na hora de criar deveria aparecer um monte de novos sons que ele já sabia qual era o que deveria usar no momento e usar o clima para dar a sua versão.

Como nos confirmou Ruriá Duprat (Entrevista, 2013), esse contato, sobretudo entre Rogério e Arnaldo estendeu-se ao longo da carreira solo do ex-líder dos Mutantes, perpetuando-se em uma amizade que durou até os últimos anos de vida do compositor vanguardista.

No terceiro álbum do grupo *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado* (1970), a grande marca da presença do compositor vanguardista, encontra-se na irreverente *Chão de Estrelas*, no entanto, a sonoridade geral do álbum aproxima o grupo, cada vez mais, das tradicionais canções e formação típica das bandas de rock da época. O teclado sintetizador presente em algumas canções, como no casa da canção que dá nome ao álbum, demonstra os primeiros passos do grupo em direção à influência do rock progressivo que predominará na tendência dos álbuns seguintes. Nessa época, os integrantes do grupo passaram a dividir a admiração pelos Beatles com alguns dos recentes grupos do chamado rock progressivo, bandas como Yes, Emmerson, Lake & Palmer e Mahavishnu Orchestra de John McLaughlin, que incorporavam elementos da música clássica ao rock. A formação do grupo sofreu mudanças para se adequar aos novos meios, Arnaldo Baptista trocou definitivamente o contrabaixo pelos teclados, sendo adicionados ao conjunto, enquanto integrantes (já que estes músicos acompanhavam o trio desde as gravações do segundo álbum e apresentações anteriores), Arnolpho Lima

Filho (Liminha) no contrabaixo e o baterista Ronaldo Poliséli Leme (Dinho).

Tanto a aproximação do grupo em relação aos padrões estéticos do rock internacional, sobretudo progressivo, quanto à adoção dos instrumentos e equipamentos de padrão internacional, ou seja, alguns dos mesmos utilizados pelos grupos que inspiravam os Mutantes na época, consequentemente abandonando alguns dos equipamentos criados por Cláudio César Dias Baptista, e ainda, a diminuição da importância dos elementos musicais empregados pelos arranjos de Rogério Duprat[77], aproximou as canções do grupo, dos formatos e sonoridades do rock internacional, tornando menos evidente, algumas das características iniciais, consideradas originais dos Mutantes, em relação a inventividade e incorporação de elementos da música pop e rock à música brasileira, assim como experimental através dos ruídos, efeitos e *happenings*.

> Com certeza, as soluções de Cláudio (César), caracterizadas por seu hibridismo tecnológico, largamente aplicadas até 1971 na carreira dos Mutantes propiciavam uma outra linguagem sonora, onde o grupo conseguia expressar sua brasilidade e a mistura de sons e estilos que os caracterizava. A originalidade de suas primeiras gravações deve-se, é claro, a um enorme potencial criativo, que jamais teria se materializado não fossem os dispositivos desenvolvidos, onde, muito mais que simples questões sonoras ou tecnológicas, existe uma plena relação de música e tecnologia enquanto um real meio expressivo, onde a sonoridade do grupo era única e efetivamente singular. Algo que foi se perdendo a medida em que o modelo de equipamentos anglo-americanos passa a ser adotado pelo grupo, determinando sua aproximação dos clichês do rock progressivo britânico e abandonando sua linguagem inicial (PAIVA, 2012, p. 6)

Notemos que em *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado* (1970), a produção do álbum ficou a cargo do produtor Arnaldo Sacomani, diferentemente dos dois álbuns anteriores produzido por Manoel Barenbein, que além de ter sido a ponte entre o contrato do grupo com a gravadora Philips, apostando na criatividade e inovação que o grupo poderia trazer a música brasileira, carregando os elementos da cultura jovem da época, foi também o produtor, junto a Rogério Duprat cuidando dos arranjos do grupo, dos principais álbuns formadores do Tropicalismo musical. Uma mudança sensível na equipe técnica, que demonstrava a mudança de mentalidade que a indústria fonográfica brasileira começava a assumir diante das marcadas tendências que se apresentaram na música brasileira popular ao longo da década de 1970.

As primeiras propostas para a formação de carreiras solo, relacionadas a Rita Lee principalmente, por sua imagem feminina carismática, que tanto chamava a atenção dentro do grupo, foram feitas por Arnaldo Sacomani com o apoio de André Midani,

77 Rogério Duprat realizou arranjos para os Mutantes, oficialmente, como consta nas fichas técnicas imprecisas dos álbuns, apenas até o quarto álbum do grupo; *Jardim Elétrico* (1971).

presidente da gravadora Philips na época. Em 1970 a cantora protagonizou o show *Nhô Look*, um espetáculo inspirado na cultura brasileira caipira, onde interpretava a personagem Ritinha Malazarte atuando, cantando e dançando acompanhada de violas caipiras, duplas sertanejas, entre elas Tonico e Tinoco, e uma banda de sopros e instrumentos típicos da formação de grupos de cidades do interior paulistano, popularmente conhecidas como banda de coreto.

Os musicanovistas Rogério Duprat e Júlio Medaglia assumiram a direção musical do evento, realizando inclusive, uma pesquisa musical por cidades do interior paulista, a fim de captar as particularidades da música caipira que compunham o espetáculo patrocinado pela empresa *Rhodia*. Este trabalho antecedeu o primeiro álbum solo da cantora, *Build Up* (1970), que contou com a produção musical de Arnaldo Baptista.

O líder dos Mutantes, por sua vez, vinha se emancipando nos trabalhos técnicos musicais, passando a assumir a produção musical dos dois últimos álbuns[78] dos Mutantes, os quais participou antes de deixar o grupo. Os arranjos de *Build Up* mais uma vez ficaram a cargo de Rogério Duprat, no entanto, o compositor não considerava boa ideia o fato de os integrantes dos Mutantes atuarem em trabalhos de carreira solo, prevendo o provável desmembramento do grupo, articulado por representantes do novo pensamento empresarial instalado na indústria fonográfica.

Como podemos notar ao longo de uma simples escuta sobre a discografia do grupo, a medida que a sonoridade dos arranjos de Rogério Duprat no trabalho dos Mutantes torna-se menos evidente, assim como os efeitos e instrumentos propostos por Cláudio César são substituídos pelos pedais de efeito e guitarras de fabricação tradicionais americanas e britânicas predominantemente, o grupo brasileiro aproximando-se do tradicionalismo que se consolidava, quase como um padrão dentro do rock internacional, perde algumas das características originais que inclusive contribuíram para a caracterização musical do movimento tropicalista.

Nesse contexto, as divergências de interesses musicais dentro do grupo, contribuíram para o afastamento da cantora Rita Lee, que ao desligar-se definitivamente do grupo em 1972, dando sequência a sua carreira solo, demonstrou em suas criações maior interesse pela influência do rock voltado à música pop. Outro fator de desintegração do grupo esteve ligado a experiência de seus integrantes com o uso de drogas, sobretudo

78 Arnaldo Baptista assinou a produção musical dos Mutantes nos álbuns *Jardim Elétrico* (1971) e *Mutantes e Seus Cometas no País dos Baurets* (1972).

o LSD (ácido lisérgico), causando certas desestabilidades na relação entre os músicos que culminaram na saída de Arnaldo Baptista do grupo em 1973. O músico também seguiu sua carreira solo, contando com arranjos de Rogério Duprat em seu álbum de estreia, *Lóki?* (1974). O referido álbum contou com a participação dos antigos companheiros também integrantes do grupo Mutantes, o baixista Liminha e o baterista Dinho Leme, assim como alguns vocais de apoio da cantora Rita Lee. Com a saída de Arnaldo, os Mutantes sofreram diversas mudanças em sua formação até encerrarem-se em 1978 sendo, neste período, Sérgio Dias o último integrante original.

Rogério Duprat carregando a rebeldia estética que o acompanhou fielmente ao longo de sua carreira, questionando então, cada vez mais, os novos meios da música popular brasileira, dominada definitivamente pela mentalidade empresarial da indústria do entretenimento na década de 1970, passa a selecionar com mais rigor seus trabalhos, até cessar suas atividades profissionais musicais em 1984. Desestimulado a compor, durante alguns anos, Duprat isolou-se de todos os meios musicais, instalando moradia em seu sítio em Itapecerica da Serra. A atitude radical do compositor já havia sido predita pelo mesmo em uma entrevista em 1972 à *Revista Bondinho*, afirmando que "... uma atitude realmente radical seria suspender toda atividade ao nível da representação" (*apud* Duprat, 2007, p. 26). O musicólogo Régis Duprat, irmão do compositor, nos oferece uma interpretação sobre a questão, relacionando-a com o período que Rogério optou pelos ideais da música aleatória e o *happening* de John Cage, caminho que, como vimos ao longo deste estudo, levou o compositor vanguardista a exploração dos meios artísticos populares, permitindo o apoio do movimento tropicalista em bases musicais modernas, sobretudo, sólidas:

> Todo o problema reside no confronto entre representação e significado. Para Rogério, dos mais lúcidos e radicais do Grupo Música Nova, a primeira é impedimento para a projeção da segunda. A obra é inteira e plena representação. Se a atitude realmente radical fosse suspender toda e qualquer atividade em nível de representação a realidade consistiria (consistiu?) em não escrever mais obras... A obra integralmente aleatória foi um caminho e uma postura intermediária para o radicalismo absoluto: a suspensão etc... Cage já havia chegado a essa convicção em 1961! Hoje poderíamos definir melhor o movimento de Música Nova como uma desconstrução "avant la lettre " (*Idem*).

Em 1997, rompendo seu *Tacet* comercial de 13 anos, Duprat realiza o arranjo, que acabou registrado como parceria com o cantor Lulu Santos, na canção *Tempo/Espaço Contínuo*, lançada no álbum *Liga lá* (1997). Em 1998, ao receber uma visita da cantora Rita Lee em seu sítio, após anos sem reencontrá-la, Duprat aceitou seu pedido para realizar o arranjo sobre a canção *O Gosto do Azedo* de Roberto (Beto) Lee de Carvalho

(filho de Rita), a ser tocado e interpretado pela cantora na gravação de seu álbum *Rita Lee - Acústico MTV* (1998).

Cerca de dois anos da morte de Rogério Duprat, em 2005 o álbum *Os Mutantes* (1968) foi citado pela revista inglesa *Mojo*, uma respeitada publicação ligada a música rock, como o 12º colocado na lista *50 Most Out There Albums of All Time*. A publicação britânica cita o primeiro álbum dos Mutantes duas posições acima, em termos de experimentação, da grande referência para o grupo na época; *Sgt. Pepper Lonely Heart's Club Band* (1967), dos Beatles, ocupante do 14º lugar. A resenha sobre o álbum faz alusões entre suas canções e trilhas sonoras de desenho animado, também comenta a presença dos efeitos e ruídos inusitados explicando que a falta de acesso dos músicos no Brasil aos pedais de efeitos tradicionais, os levaram a criar seus próprios equipamentos[79].

Outra curiosidade em relação à lista está na 1º e 23º posições da lista. Ocupados respectivamente pelos álbuns *Trout Mask Replica* (1969), do grupo Captain Beefheart, com produção de Frank Zappa e *Lumpy Gravy* (1967), do próprio Frank Zappa. Em 1962, em Darmstadt na Alemanha, ocasião em que os compositores se conheceram, nem Rogério Duprat, nem Frank Zappa poderiam imaginar que o entusiasmo compartilhado pelas ideias de John Cage os colocariam em trajetórias passíveis de tantas analogias, em termos de exploração dos meios de comunicação oferecidos pelo "mundo contemporâneo" e o debate estético através do rock como linguagem atualizada e universal. No episódio ambos estavam convictamente envolvidos com a música da vanguarda erudita, curiosamente os trabalhos mencionados pela publicação inglesa de 2005, revelam que a aposta dos compositores nas experimentações no campo da música popular, revelaram resultados significativos, em termos de assimilação pelo público, em datas bastantes próximas.

O reconhecimento pela revista britânica rendeu ainda aos Mutantes o convite para a apresentação no Barbican Theatre em 2006, em Londres, ocasião na qual o grupo conseguiu reunir para o show, os irmãos Arnaldo Baptista e Sérgio Dias, e ainda o baterista da formação considerada "clássica" do grupo, Ronaldo Leme (Dinho), a voz feminina ficou por conta da cantora Zélia Duncan. O repertório apresentado no show, obviamente, contou predominantemente com as canções dos dois primeiros álbuns, consequentemente aqueles em que o grau de experimentação em termos de padrões de

79 *Mutantes está entre os mais experimentais de todos os tempos, diz 'Mojo'* (BBC). Disponível em: http://www.bbc.co.uk/portuguese/reporterbbc/story/2005/02/050211_mutantesbg.shtml. Acesso em 22 de julho de 2013.

música pop e rock, são mais evidentes. “Os Mutantes optaram por arranjos originais, substituindo as orquestrações mais complicadas por gravações ou *samplers*, como em *Dom Quixote*, e preservando as harmonias vocais – sempre distintas, um dos grandes fortes do grupo” (PAPPON, 2006).

Após a publicação da revista *Mojo*, a edição brasileira da revista *Rolling Stone*, de outubro de 2007, também incluiu o mesmo álbum na lista *Os Cem Maiores Discos da Música Brasileira*. Segundo a publicação, *Os Mutantes* (1968) encontra-se na 9º posição, destacando não só a importância da obra na música nacional, como também a influência anunciada por artistas internacionais como David Byrne, Björk e Sean Lennon. A resenha também ressalta a importância de Rogério Duprat, na criação dos arranjos do álbum, citando as técnicas mais experimentais para a música popular brasileira da época, através dos *happenings* associados à “manipulação de fitas magnéticas (uma herança da música concreta) em um copia-cola manual”, contidos no álbum. Se nos atermos apenas às dez primeiras colocações, Duprat aparece também como responsável pelos arranjos da 2º posição na referida lista, pelo álbum *Tropicália ou Panis et Circensis* e destaque também para a 3º colocação através do álbum *Construção* (1971) de Chico Buarque[80].

Devemos lembrar aqui que, principalmente estes álbuns de 1968 e 1969 foram desenvolvidos enquanto fruto de intensivo trabalho em grupo, não só pela atuação do, a princípio, trio formado por Arnaldo, Rita e Sérgio, mas também por toda a equipe envolvida nas gravações, com destaque aqui para o jovem produtor Manoel Barenbein que como vimos, na época, acreditou e garantiu ao grupo, a possibilidade de atualização do cenário musical popular brasileiro, através de uma música pop de qualidade a ser produzida por eles. Outro destaque para Rogério Duprat, que não só cuidava dos arranjos como também articulava a preparação dos jovens músicos para as criações e execuções das canções e *happenings* em estúdio.

No álbum *Os Mutantes* (1968), de maneira mais inter-relacionada ao grupo tropicalista, há também, maior participação de Caetano Veloso e Gilberto Gil na composição das canções que o integram. São creditadas a referida dupla a autoria das canções *Panis et Circensis* e *Bat Macumba*. Já a canção *Baby* é creditada apenas a Caetano Veloso, que também assinou em *Trem Fantasma*, sua parceria com trio. No segundo álbum há apenas a parceria dos Mutantes com Tom Zé, nas canções *Dois Mil e Um* (Tom Zé e Rita Lee) e *Qualquer Bobagem* (Tom Zé e Mutantes). Ainda devemos

80 Neste álbum Rogério Duprat foi responsável pelos arranjos das canções *Construção* e *Deus Lhe Pague*.

mencionar as eventuais participações não creditadas de César Dias Baptista, pai de Arnaldo e Sérgio, intervindo na criação de algumas letras, por exemplo, nas canções *Tempo no Tempo* (1968) e *Dom Quixote* (1969). Assim como, já citado anteriormente e abordado no tópico *3.3 - O ruído de Cage por Cláudio César*, a fundamental participação de Cláudio César Dias Baptista na construção e criação dos instrumentos e aparatos tecnológicos que foram empregados, sobretudo, nos dois primeiros álbuns do grupo, garantindo certa originalidade às primeiras criações dos Mutantes.

Capítulo 3 - Mutações musicais (processos e criações)

3.1 - Me passa a salada (*Panis et Circensis*)

Panis et Circensis pode ser considerada, musicalmente, uma das canções mais representativas do trabalho conjunto, não só de Rogério Duprat com o grupo Mutantes, mas também entre estes e o grupo tropicalista. Lembremos que esta, além de abrir o disco *Os Mutantes* (1968), o primeiro do então trio, foi também lançada no álbum manifesto do grupo musical tropicalista, *Tropicália ou Panis Et Circensis* (1968), sendo neste, a única faixa exclusivamente interpretada pelos Mutantes, afirmando a importância e participação do grupo no movimento.

Originalmente composta por Gilberto Gil e Caetano Veloso, nesta canção são marcantes os traços do trabalho composicional que Duprat empregou em seus arranjos feitos de maneira integrada ao grupo roqueiro, cujas relações com outros trabalhos do grupo são evidentes, desta forma, as ideias e estruturas observadas aqui poderão funcionar referencialmente para outras canções. Nos valendo de algumas pistas relacionadas às experiências do próprio compositor e ao modo com que Rogério Duprat refletia suas criações artísticas, podemos apontar alguns elementos fundamentais para a compreensão do arranjo. A começar pelo fato de Duprat desenvolver seus trabalhos musicais, levando profundamente em consideração, o conteúdo temático proposto pela letra das canções, como que de maneira programática na forma de desenvolvimento do arranjo, assim como na escolha dos materiais e instrumentação a ser utilizada.

A respeito desse aspecto programático das composições de Duprat, podemos recorrer desde os trabalhos em meio à vanguarda da música erudita e trilhas sonoras para teatro e cinema do início dos anos 60. Lembrando que junto ao grupo musicanovista, o compositor foi o principal articulador do contato entre o movimento musical e os poetas vanguardistas da poesia concreta, sendo o primeiro a se utilizar de um poema concreto para compor a sua obra serial *Organismo* (1961), a partir do poema homônimo de Décio Pignatari. Neste trabalho, Duprat levou em consideração, além de questões de sentido do poema, pontos relacionadas à estrutura e construção visual que o caracteriza. A música foi composta em estilo serial, designando uma série de nove alturas associadas às nove sílabas da frase inicial (principal) do poema. Segundo a análise de GAÚNA (2002) sobre a obra:

> Em Organismo, a densidade não obedece aos princípios de serialização, mas estabelece estreita relação com a poética da obra de Pignatari. A correspondência entre o poema e a

> obra de Duprat pode ser estabelecida a partir do fato de que ambos foram construídos levando em conta um decréscimo no número de eventos. No poema, esse decréscimo é facilmente perceptível por ocorrer de forma linear, ou seja, as letras vão sendo suprimidas à medida que ele se desenvolve. Já na música de Duprat, momentos de grande densidade são alternados a momentos de grande rarefação, mas apesar dessa irregularidade o decréscimo no nível de densidade se dá de forma direcional: inicia-se com um grande número de eventos e finaliza-se com grande rarefação (p. 126).
>
> Outro momento da obra que pode servir para ilustrar a influência do poema em sua estruturação está situado entre os compassos 79 e 85. Nesse trecho, encontra-se uma "estrutura em espelho", pela qual Duprat reporta-se ao "o" espelhado, próximo ao final do poema. Para que a ocorrência dessa estrutura possa ser mais facilmente observada na partitura, basta imaginar um espelho colocado verticalmente no meio do compasso 82. Observando, por exemplo, a linha do oboé, nota-se que a figura que se inicia no compasso 81 é imediatamente espelhada (retrogradada) após a pausa de colcheia. O espelhamento se repete nas outras linhas, referentes aos outros instrumentos. (*Ibidem*, p. 133).

Sob este ponto de vista, retomando nossa atenção ao arranjo de *Panis et Circensis*, podemos notar que, não por acaso, de maneira geral, a sonoridade caracterizada pelos grupos instrumentais responsáveis pelas principais características texturais ao longo da canção, fazem referência ao aspecto circense presente no título da canção. Esta sensação nos é reforçada, sobretudo, pelo o acompanhamento instrumental que reforça o ritmo binário dos trechos cantados, como uma marcha, e sua combinação de sons, através de órgãos elétricos, cordas, flautas, percussões, além do contrabaixo e guitarra elétrica distorcida. Estas combinações, inclusive de reforço rítmico característicos de uma marcha, são passíveis de analogias com a canção *Being For the Benefit of Mr. Kite* dos Beatles, principal referência para o grupo na época, como mencionado ao longo deste trabalho. A canção do quarteto britânico possui como tema, justamente, o anúncio de um espetáculo circense do século XIX e foi lançada no álbum *Sgt. Pepper Lonely Heart's Club Band* (1967).

Em relação à estrutura formal, a canção é bastante incomum quando comparada às canções populares e pop tradicionais, no entanto verificamos o formato em outros trabalhos do grupo, associado a Rogério Duprat. Assim, para facilitar a compreensão dos trechos definimos as seguintes partes:

Vinheta de Abertura	Introdução	Parte A	Parte A	Parte A'	Seção de transição	Parte B	*Happening* (final)

Sobretudo, a letra[81] apresenta-se como principal elemento a garantir unidade à canção, inclusive inserida de maneira conceitual no *happening* que conclui a canção. As frases “mas as pessoas na sala de jantar / são ocupadas em nascer e morrer”, repetem-

81 Letras das canções, com designação das partes em *Anexos* (p. 158).

se ao fim de cada estrofe das partes A e A'. A primeira das frases mencionadas serve ainda como material para parte B da canção, única frase cantada repetitivamente no trecho, induzindo ao clima de intensificação que culmina no *happening* que encerra a canção. Outro fator que garante unidade à canção, reside no aproveitamento de alguns contornos melódicos associados entre si, por exemplo as melodias cantadas sobre o pequeno jogo silábico da introdução que reaparece (de maneira transposta) no início da parte A'.

Para tecermos algumas considerações sobre os contrastes evidentes nas texturas de cada parte, inter-relacionando-as, assim como notar alguns parâmetros que representam pequenos processos cadenciais, verificando pontos de tensão e distensão (relaxamento), de acordo com as ferramentas propostas por FALCÓN (2011), na identificação de padrões e estruturas baseados em nossa percepção auditiva, considerando certas generalidades psicoacústicas, distinguimos alguns “planos sonoros”, como formantes do que o autor convencionou chamar “unidades texturais” (textura das partes), relacionando os elementos observados de maneira a compreender as sonoridades empregadas nos arranjos de Rogério Duprat em cada trecho.

Nas partes cantadas, o “plano sonoro vocal” destaca-se hierarquicamente como o principal em relação aos demais planos (de acompanhamento), sobretudo, por seu conteúdo verbal que destaca-se em grau de importância em termos de informação (cognição). Este plano é predominantemente polifônico, com linhas melódicas integradas (nem sempre paralelas) e homo-rítmicas.

A primeira parte segmentada da canção, diz respeito a uma colagem[82] inserida de modo irreverente no princípio da música, típica do estilo de arranjo desenvolvido por Rogério Duprat na época em que esteve envolvido com o grupo tropicalista, sobretudo junto aos Mutantes. Trata-se de uma vinheta de abertura, famosa na época, por anunciar o tradicional jornal radiofônico *Repórter Esso*. Um trecho musical tocado por metais. Como nos confirmou o produtor Manoel Barenbein (Entrevista, 2013), o exerto musical foi transcrito por Duprat e regravado em estúdio, utilizado para chamar a atenção dos ouvintes ao início da canção e à abertura do álbum *Mutantes* (1968), no qual a canção foi lançada[83]. Uma vinheta que tradicionalmente chamava a atenção do público brasileiro

82 Por colagem, designamos a inserção de um trecho ou elemento musical, por encadeamento ou superposição de ideias, sem relações claras com o contexto musical.

83 A canção esteve também no álbum *Tropicália ou Panis et Circensis*, porém, sem a vinheta de abertura mencionada. Contudo, no álbum *Mutantes Ao Vivio, Barbican Theatre* (2006), a canção tocada ao vivo, fecha o disco iniciando-se com a vinheta tocada ao som de teclados sintetizadores.

para noticias jornalísticas, seguida de “*panis et circensis*” aos ouvintes.

Como real introdução da canção, designamos apenas o trecho seguinte, iniciado por volta de 00'04'' no tempo de reprodução da canção, por este sim, conter estruturas que ligam-se de forma estrutural aos demais trechos da canção. Nesta introdução, o plano sonoro vocal configura-se estabelecendo apenas um pequeno jogo de sílabas[84] cantadas de maneira repetida, harmonizadas em vozes diferentes, há duas linhas melódicas distintas reconhecíveis e integradas (não exatamente paralelas). Um desses contornos melódicos, inclusive, apresenta-se de maneira semelhante ao contorno empregado na primeira metade da parte A'. Desde este momento, reparemos o uso de movimentos oblíquos entre vozes, quando uma das vozes se mantém na mesma altura enquanto outra move-se, estes movimentos serão observados em outras estruturas e harmonizações presentes nos trabalhos dos Mutantes.

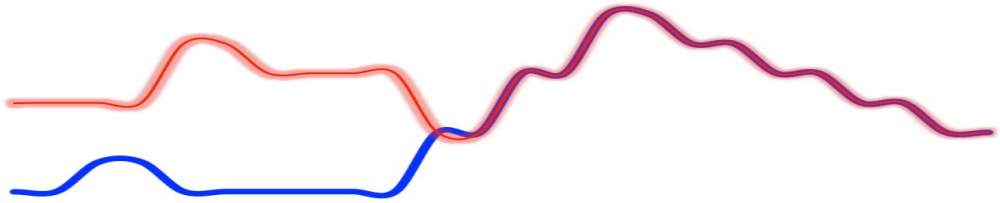

Figura 7 - Contornos melódicos do plano sonoro da introdução

Ainda em relação à introdução, destacamos um “plano sonoro percussivo” agudo (pandeirola tocada por Rita Lee em apresentações ao vivo), que marca o início e consequentemente a repetição de cada frase vocal. Desde o início da parte, uma guitarra elétrica, configurando outro plano sonoro, sugere em seus sucessivos ataques na mesma altura, o que consideramos a unidade de tempo do trecho, permanecendo na mesma nota até o fim da parte. Junto da primeira repetição da linha vocal, outra nota é introduzida e sustentada de maneira continua por um órgão elétrico. Na segunda repetição da linha vocal, é a vez de um contrabaixo incluír-se em registro mais grave, em relação às demais notas do trecho. Este articula-se sucessivamente em altura invariável, dentro de uma periodicidade de uma nota a cada duas tocadas pela guitarra.

Todas as alturas introduzidas no trecho, encontram-se perceptivelmente em intervalos de oitava justas. Esta soma de notas ao longo do trecho, gera um aumento na “densidade de eventos” por unidade de tempo (FALCÓN, 2011) e, ainda que através de alturas invariáveis, cria a sensação intensificação (tensão) da parte, anunciando a

84 “Crá crá crá crá... Zum, zum, zuium, zuium, zum...”

aproximação do trecho seguinte. Ao final deste, as linhas vocais cadenciam o final da introdução, de maneira perceptivamente conclusiva (distensão).

Após uma pequena pausa, a parte A inicia-se. No plano sonoro vocal as linhas melódicas apresentam-se dobradas em uníssono, exceto pela última frase da estrofe, cujas vozes abrem-se gerando polifonia. A principal estrutura melódica, repetida em todas as frases da estrofe, exceto na última que cadencia o final do trecho, possui contorno melódico incomum, ao mover-se por intervalos ascendentes de terça maior, quinta justa e nona, em relação à primeira nota tocada, como um arpejo terminado em dissonância (1 – 3 – 5 – 9), seguido de outro arpejo menor descendente (5 – 3 – 1). Como mencionado na introdução deste trabalho, um pequeno malabarismo de notas para os cantores intérpretes da canção.

Figura 8 – Tema e preparação da cadência final do trecho A (*Panis et Circensis*)

O trecho final da *figura 8* introduz a cadência final da parte. A soma de alturas que harmoniza as vozes, na última sílaba da palavra “nascer”, na superposição de terças, gera uma estrutura acordal típica – tríade maior, que dialoga com a sonoridade das linha vocais anteriores, além de configurar um processo bastante típico de superposição-soma de vozes na música pop e o rock da época.

Nesta parte, os demais planos sonoros que configuram o acompanhamento das linhas vocais caracterizam-se pelos sons percussivos agudos que seguem do trecho anterior, somados a uma bateria que apenas pontua os tempos da canção de maneira sutil, sem a utilização de pratos e sem configurar o ritmo dançante característico do rock. O plano sonoro de acompanhamento da linha vocal, desenvolve-se através de um instrumento grave, que marca os baixos da harmonia do trecho, combinado a um instrumento de cordas (mais agudo), que por sua vez, articula-se nos espaços dos contratempos deixados pelas notas graves, realçando o ritmo binário da canção. Há ainda, o plano sonoro descrito por um órgão elétrico, na região mais aguda em relação aos demais planos sonoros do trecho, assim como situado hierarquicamente no mais baixo dos planos (fundo), pelo baixo nível de intensidade em que se articula.

A repetição da parte A introduz um novo plano sonoro ao trecho. Um trompete

desenvolve uma linha melódica independente, sobreposta às demais estruturas do trecho, de caráter virtuosístico, articulada por *staccatos*. Novamente, quando pensamos na principal referência musical para o grupo Mutantes, assim como para Rogério Duprat nos trabalhos associado aos roqueiros brasileiros, na época, podemos associar as características aqui descritas, através da linha melódica apresentada pelo trompete, como análogas às do solo de trompete presente na canção *Penny Lane* (1967) do grupo britânico The Beatles. Contudo, o plano sonoro descrito pelo trompete em *Panis et Circensis*, desenvolve-se sobreposto e de maneira não integrada às linhas vocais da canção.

A parte A' inicia-se com uma pequena diminuição na massa sonora relativa ao trecho anterior. Os contornos melódicos empregados pela linha vocal nesta parte, são perceptivamente semelhantes a uma das linhas melódicas do jogo silábico da introdução, no entanto, articulado uma 5º abaixo da melodia inicial (intro).

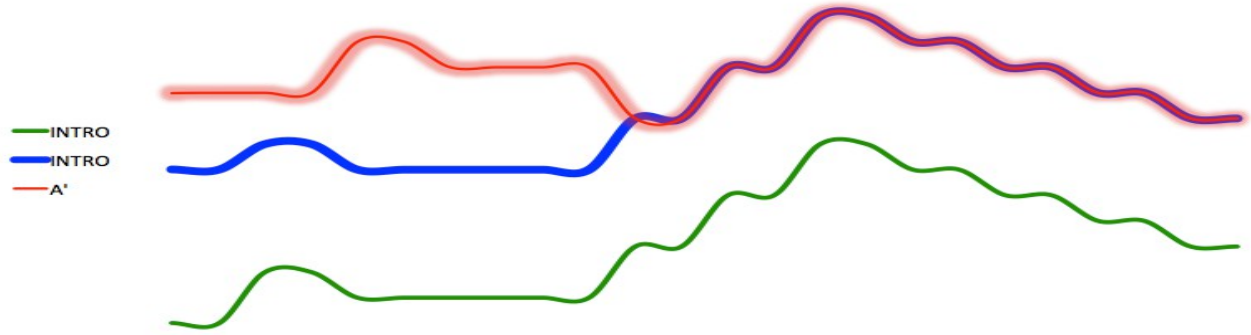

Figura 9 - Comparativo dos contornos melódicos dos planos sonoros vocais da Introdução e A'.

Nesta parte, o plano sonoro percussivo intensifica-se, tornando-se o principal elemento de acompanhamento das linhas vocais. Um novo elemento surge no trecho, uma linha melódica descrita por uma flauta, representando um plano sonoro relativo, porém, contrastante em relação à linha desenvolvida pelo trompete no trecho anterior. As linhas melódicas da flauta, encontram-se sobrepostas às demais estruturas do trecho, contudo, sem caráter virtuosístico e articuladas de modo *legatto*. Ainda, associada ao plano sonoro de acompanhamento pelo contrabaixo, uma voz (cantada) dobra as notas do baixo.

Desta forma, a parte A' apresenta diferenças sensíveis em relação à parte anterior, sobretudo: pela diminuição da massa instrumental do trecho, na diminuição da densidade de eventos ocorrentes no trecho; na atenuação dos saltos pelas linhas melódicas vocais;

e pela substituição do trompete da parte A, pela flauta na parte A', substituindo também o caráter e articulação das linhas melódicas descritas por esses instrumentos.

Ainda na parte A', quando o trecho atinge a sequência de frases iniciadas pela frase “mas as pessoas na sala de jantar”, a bateria pela primeira vez na canção, desenvolve uma linha rítmica com nuances de caráter dançante (rock). Também neste trecho, a linha do trompete retoma o plano sonoro ocupado pela flauta no início da parte.

Aquilo que convencionamos chamar de seção de transição, inicia-se ao fim da parte A', mais precisamente sobre a última palavra da estrofe (morrer), onde inicia-se uma distorção no áudio da canção, promovida por uma desaceleração na velocidade de reprodução do áudio e consequente, a queda de todas as alturas (frequências) soadas no conjunto instrumental da gravação, até a pausa geral. Este efeito contribuiu para reforçar o caráter irreverente da canção, já que induzia os ouvintes da época a imaginar que o aparelho responsável pela reprodução analógica do *long play* (formato da época), haveria parado de funcionar por algum problema técnico. Como nos relatou o produtor Manoel Barenbein:

> Nós já tínhamos o material gravado. Então ficamos discutindo como terminar o trecho […] Para ligar no trecho seguinte. O ideal seria se fosse desacelerando, então o João Kibelskis (técnico de som) apertou o botão do *edit*. Quando você aperta o botão do *edit*, o lado que puxa a fita (gravador) para. Então o outro lado que estava em reprodução, na cabeça do gravador, continua rodando por inércia, até parar. […] elas só param de imediato quando você aperta o botão do *stop.* […] É fácil, sem nenhum segredo (Entrevista, 2013).

Na sequência, após a pausa geral, compreendemos o pequeno trecho musical que retoma a canção, ainda como parte da seção de transição. O referido trecho, que introduz a parte B, inicia-se com uma diminuição considerável em relação ao andamento e intensidade dos trechos anteriores da canção. Neste, uma flauta (doce) e guitarra elétrica distorcida integram-se, definindo a harmonia do trecho. A guitarra marca os contratempos deixados pelas notas tônicas tocadas pela flauta. Estes acabam por configurar o plano sonoro de acompanhamento, recapitulando a marcação de ritmo binário da canção, às melodias introduzidas por um violino. Por fim as linhas melódicas da flauta libertam-se do acompanhamento assumindo caráter de aparente improvisação.

A parte B consiste em um *accelerando*, marcado pelo retorno do plano sonoro desenvolvido pelo trompete, e linha rítmica característica da música rock, marcada pela bateria. As linhas vocais apenas repetem a frase “essas pessoas na sala de jantar”. A medida que a frase é repetida, as vozes se abrem (terças) articulando-se de maneira

integrada até o fim do trecho. A densidade de eventos em função do tempo e o *accelerando* configuram no trecho, um aspecto de tensão crescente, culminando nos primeiros sons concretos que configuram a última parte da canção.

A parte final, caracterizada como um *happening*, faz referência na música popular brasileira, através de Rogério Duprat em seu trabalho com o grupo tropicalista, às técnicas propostas pelo compositor americano John Cage, de influência da arte dadaísta e conceitual de Marcel Duchamp. O trecho apresenta-se de maneira a remeter-nos imediatamente a um jantar, como se descrevesse uma cena relacionada à letra da canção. Segundo o produtor Manoel Barenbein (Entrevista, 2013), o recurso equivalia ao trabalho de sonoplastia de rádio em radionovelas, e fora aproveitado por Duprat em diversos outros arranjos. A princípio, ouvimos sons, cujas fontes parecem advir de materiais compostos por metal e vidro. Em seguida a frase “me passa a salada, por favor” introduzida por uma voz sobreposta aos sons anteriores, imediatamente, direciona-nos a imaginar talheres, pratos e copos sendo manipulados.

Devemos observar neste ponto, que ao longo de toda a canção, nas ocorrências da frase “mas as pessoas na sala de jantar”, umas das mais importantes em toda a canção, devido a suas diversas recorrências na música, esta é sempre pronunciada (cantada) de maneira a quebrar a prosódia da expressão “sala de jantar”. Esta quebra de prosódia, abre-se como possibilidade de compreensão da frase como “mas as pessoas na salada...”. Assim, a frase verbal que abre o *happening* final da canção, “me passa a salada, por favor”, dita pelo produtor Manoel Barenbein na gravação, realiza um diálogo com esta possibilidade de compreensão da expressão mencionada.

Contudo, enquanto plano sonoro de fundo ao suposto jantar, podemos ouvir a valsa *Danúbio Azul* de Johann Strauss II. Ao fim do trecho, um som grave (flauta de embolo), em relação às demais formadoras dos planos sonoros da canção, sobe continuamente (*glissando*) para o agudo de maneira a intensificar o trecho. A densidade de eventos relativos ao tempo também aumenta, sobretudo pelo aumento da recorrência dos sons articulados pelas fontes metálicas e de vidro, que culminando em densidade e altura (flauta de embolo), cessam-se simultaneamente, encerrando a canção no silêncio.

O arranjo de Rogério Duprat para a canção *Panis et Circensis*, liberta na música popular brasileira, claramente, algumas das proposições estéticas que o compositor vinha explorando, desde sua atuação nos movimentos de vanguarda da música erudita, associadas a técnicas instrumentais e efeitos da música clássica. Na canção, as

influências da música rock, sobretudo pelas referências ao grupo britânico The Beatles, apresentam-se através da sonoridade dos arranjos de voz, recorrentes ao longo da canção, assim como a inserção da linha virtuosística de trompete, semelhante à linha do mesmo instrumento, presente na canção *Penny Lane*, dos ingleses. Outra referência ao popular grupo roqueiro pode ser deduzida a partir da sonoridade da flauta doce que Rita Lee empregava, inclusive nas apresentações ao vivo da canção, esta sonoridade obteve destaque, principalmente pela canção *Fool on the Hill* do álbum *Magical Mistery Tour* (1967) do referido grupo.

Contudo, as principais marcas do estilo composicional de Rogério Duprat na canção, além dos elementos sugestivos de conceitos, ironia e deboche, reforçadas pelo *happening* que encerra a canção, estão presentes através do caráter programático, que se aplica, neste caso, pela sonoridade instrumental da canção, que pode ser percebida como sugestiva do ambiente circense, através dos acompanhamentos e instrumentações combinadas de maneira simples, diferente das orquestrações de maior massa sonora empregadas nas canções *Dom Quixote* e *Caminhante Noturno*, analisadas a seguir.

3.2 - *Palmas para o Dom Quixote* (orquestrações)

Com o relativo sucesso obtido pelos Mutantes, através de seu primeiro álbum, lançado em 1968, novas apresentações em festivais e intenso envolvimento com o grupo tropicalista, o trio roqueiro garantiu a possibilidade de investimentos mais ambiciosos por parte da gravadora na carreira do grupo, que fora, inclusive, convidado a apresentar seus trabalhos no MIDEM[85]. O segundo álbum do grupo, *Mutantes* (1969), marca os reflexos dessa nova colocação do grupo frente ao mercado cultural, inclusive, internacional.

Também produzido por Manoel Barenbein, o principal produtor dos demais trabalhos do grupo tropicalista, somado aos arranjos de Rogério Duprat, este álbum traz algumas das marcas fundamentais do trabalho conjunto, entre o grupo de rock e a equipe técnica que prestava apoio ao grupo dentro do estúdio, em experimentações, *happenings* e emprego de aparatos tecnológicos nas canções.

Neste sentido, destacamos aqui, fundamentalmente, as canções *Dom Quixote* e *Caminhante Noturno*, respectivamente a primeira e última canções do álbum de 1969, justamente por conta das orquestrações empregadas através dos arranjos de Rogério Duprat, propondo estas canções como material de referência para analogias com outros

85 Mercado Internacional de Discos e Editores Musicais. Festival realizado na cidade Cannes na França - Episódio mencionado no tópico *2.4 - Não vá se perder por aí*.

trabalhos relacionados e desenvolvidos por Duprat. Certamente, em termos de técnica de orquestração e arranjo, estes trabalhos caracterizam-se como dois dos mais relevantes quanto ao trabalho do compositor junto a um grupo de rock.

3.2.1 - *Dom Quixote*

A canção *Dom Quixote*, composta por Arnaldo Baptista e Rita Lee em 1968, marca o princípio da autoafirmação do grupo Mutantes, junto ao grupo tropicalista, frente ao meio tradicional da MPB. A canção fora, no mesmo ano, participante do *4º Festival de Música Popular Brasileira* da TV Record, na época o mais conceituado dos festivais ligado à música popular brasileira. Por conta desta ocasião, o arranjo orquestral de Duprat incluiu citações e provocações a compositores mais conservadores da MPB[86]. A canção fora também escolhida e apresentada pelo grupo, na ocasião em que participaram do MIDEM, em Cannes no início de 1969, onde tocaram ainda as canções *Caminhante Noturno* e *Bat Macumba*.

Na introdução desta canção, o procedimento de colagem (citação), marcando a abertura da canção e do álbum, mostra-se análogo ao recurso empregado na abertura do álbum anterior *Os Mutantes* (1968) com a canção *Panis et Circensis*, observada no tópico anterior. Contudo, em *Dom Quixote* convencionamos referir-nos ao trecho como introdução à canção, por conta das referências de seu caráter, relacionados ao tema da canção dos Mutantes. A colagem representa uma citação à ópera *Aida* de Giuseppe Verdi, cujo tema é bastante conhecido através da *Marcha Triunfal* da mesma obra. No entanto, Rogério Duprat associa com certa irreverência, o trecho citado, uma marcha militar à figura do personagem literário *Dom Quixote*, através da canção composta pelo grupo roqueiro.

Aqui, mais uma vez, podemos considerar outra analogia quanto aos procedimentos utilizados por Duprat em *Dom Quixote* e *Panis et Circensis*, sobretudo, pela maneira irreverente como o compositor insere materiais da música erudita (em ambos os casos, utilizando citações de músicas de estética romântica), nas canções do grupo Mutantes. Lembremos que ao final de *Panis et Circensis*, no trecho final da canção, o *happening* que encerra a canção simula um jantar cujo plano de fundo, de maneira a ambientar a cena, é a valsa romântica *Danúbio Azul* de Johann Strauss II.

86 Para compreender a participação da canção no *4º Festival de Música Popular Brasileira*, vide tópico *2.3 - Caminhante noturno (Os Mutantes nos festivais da canção brasileira).*

Assim designamos formalmente a canção da seguinte maneira:

Introdução (citação)	Parte A	Parte B	Parte A'	Instrumental	Parte C	Instrumental 2	Final

Em termos de técnica, o que nos interessa observar a respeito dessa colagem feita na introdução, apenas diz respeito a sua sonoridade em relação ao trecho que se segue, fazendo-se desnecessário o aprofundamento em termos composicionais estruturais, já que estes dizem respeito a outro compositor, sendo outro o objeto de pesquisa deste trabalho. Desta forma, a introdução (citação) configura-se orquestralmente densa, iniciada pela percussão que configura o ritmo de uma marcha. O material temático principal é apresentado através do naipe de cordas, acompanhada por metais, além dos ruídos, supostamente de uma multidão, que ambientam o trecho como uma cena. O trecho articula-se desde o princípio em um longo *crescendo* (*fade in*), que atingindo seu ponto máximo de intensidade, cadencia o final da parte como se anunciasse (triunfalmente) o início da canção. Segundo Manoel Barenbein (Entrevista, 2013), mais uma vez, a colagem fora transcrita por Rogério Duprat e gravada pela equipe no estúdio.

Após breve pausa geral, uma flauta introduz as primeiras notas do trecho, sendo respondida por um som percussivo agudo, somando-se a uma espécie de gemido humano, remetendo-nos a uma espécie de suspiro, simultaneamente ao desenrolar de uma pequena melodia pela flauta. Após isto um ponto de respiração (pausa) e assim inicia-se efetivamente o trecho correspondente à parte A da canção. Nesta, os “planos sonoros” (FALCÓN, 2011) desenvolvem-se de maneira estreitamente integrada.

As linhas vocais[87] apresentam-se integradas, porém, iniciam-se configurando movimentos oblíquos na condução da vozes. Nas duas primeiras estrofes, assim como na quarta, a voz aguda mantêm-se na mesma altura, exceto pela cadência ao final do trecho, enquanto a voz mais grave movimenta-se através de duas alturas por intervalos de 2ª menor. Na terceira estrofe da parte, a voz aguda desprende-se de sua altura para acompanhar a linha vocal mais grave, de maneira paralela. Neste trecho, o plano sonoro orquestral assume o papel de acompanhamento do plano sonoro vocal, integrando-se estreitamente às linhas melódicas do trecho, dobrando-as (ambas as vozes), através do naipe de cordas. A nota instrumental mais grave tocada no trecho (baixo), é também mantida em altura invariável até cadenciar o fim de cada estrofe, no entanto, esta revela-

87 Letra da canção com designação das partes em *Anexos* (p. 158).

se manter uma relação de oitavas, em relação à nota vocal mais aguda (mesma linha melódica). Assim, os intervalos que se processam entre as linhas vocais, podem ser percebidos como apojaturas por intervalos de 3ª maior e 4ª justa (intervalos invertidos).

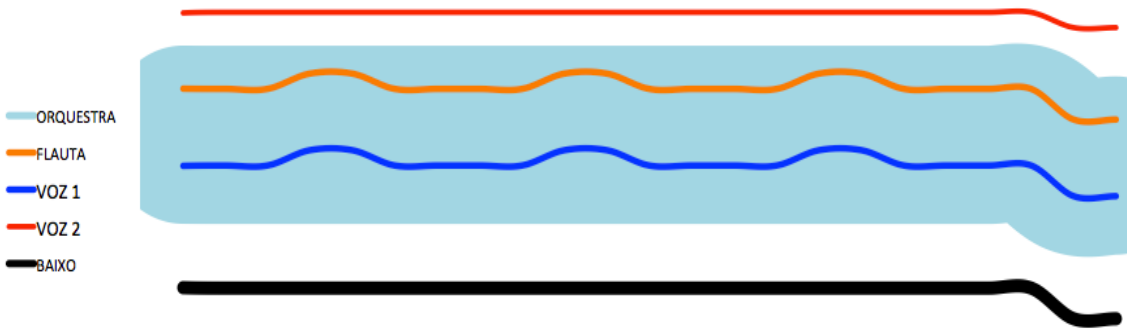

Figura 10 - Contornos melódicos com as dobras do plano sonoro orquestral

Na terceira estrofe da parte A, as linhas melódicas sobem por grau conjunto (intervalos de 2ª), descrevendo contornos similares aos originais do trecho. O acompanhamento orquestral pelas cordas é substituído por flautas que apenas dobram o as linhas vocais do trecho. Na quarta e última estrofe da parte, as linhas vocais retomam as estruturas iniciais da parte, sendo agora o plano sonoro das flautas, somado ao plano orquestral das primeiras estrofes, cadenciando, ao fim, a passagem para a parte B.

Em B, diversos parâmetros da canção se alteram em relação ao trecho anterior. A começar pelos contornos melódicos das linhas vocais, completamente novos e quando dobrados, estes são dispostos em uníssono ao longo do trecho. Nas duas primeiras frases da parte, uma bateria (pratos, sobretudo) marcam firmemente, apenas os tempos da canção, junto a uma guitarra e um contrabaixo, articulados da mesma maneira, configurando o plano sonoro de acompanhamento do trecho. Ainda a respeito dessas duas primeiras frases, o plano sonoro orquestral (cordas) apresenta-se, agora, um tanto independente em relação às linhas vocais, criando uma espécie de fundo para as frases, movendo-se de maneira não integrada às linhas melódicas principais.

Nas duas frases seguintes, a bateria altera suas linhas assumindo o caráter rítmico característico do rock (dançante). O contrabaixo passa a representar a harmonia do trecho de maneira mais intensa. Contudo, um elemento a se fazer notar aqui, é a colagem de sons concretos com os ruídos e sons de uma plateia, articulada em um *crescendo* que chega a sobrepor-se à linha vocal, prejudicando seu entendimento. Tais ruídos foram

utilizados em algumas faixas do álbum *Sgt. Peppers Lonely Heart's Club Band* (1967) pelos Beatles, como artifício que induz seus ouvintes a imaginar as canções como se fossem apresentadas ao vivo. No entanto, o recurso empregado na canção dos Mutantes, tinha outro tipo de motivação, a canção fora barrada pelos órgão de censura do governo militar da época, assim, os ruídos aqui sobrepuseram-se à letra, de maneira a "apagar" as frases censuradas, as quais o grupo optou por não excluir, nem alterá-las.

As duas últimas frases da parte B são acompanhadas pelo plano sonoro orquestral (cordas) de maneira mais estrutural, no sentido de garantir base harmônica estável para o fim do trecho. Neste, a guitarra elétrica se destaca, primeiramente pelo acompanhamento harmônico que manifesta sob os efeitos de um pedal de *wah-wah*[88], em seguida pela intervenção irregular ao trecho, de duas notas separadas no tempo pela última frase da parte, soando saturadas pelo efeito da distorção empregada no instrumento.

Fundamentalmente, a parte A' possui andamento mais rápido em relação à parte A. No entanto, as relações das linhas de acompanhamento com o plano vocal do trecho, verificam-se equivalentes ao modo como estas articulam-se na parte A, integradas, dobrando vozes. Nas duas primeiras estrofes da letra, que repete o mesmo conteúdo verbal da parte A, a flauta movimenta-se dobrando a linha vocal mais grave, enquanto o plano sonoro orquestral (aqui, apenas violinos) mantém suas notas (mais agudas que a flauta), dobrando também a linha vocal aguda, cadenciando apenas ao final. Nas duas estrofes seguintes estas relação dos planos sonoros de acompanhamento se invertem. As cordas movimentam-se (dobrando a voz grave), enquanto a flauta em registro mais agudo, mantém sua altura (dobra com a voz aguda), cadenciando ao fim dos trechos. Ao final da parte, o plano sonoro orquestral aumenta em massa sonora, com a integração de sons mais graves ao plano, pelos demais instrumentos, sobretudo, do naipe de cordas. Não há percussões em nenhum dos trechos, ainda assim, o andamento mais rápido da parte, garante que este não seja percebido como menor em termos de densidade ou volume, em relação à parte relativa A.

Na parte seguinte - instrumental, verificamos a inversão de hierarquias do planos sonoros presentes nos trechos. Inicialmente, a bateria retoma ritmicamente o caráter do rock. Principalmente, sobre esta estrutura, o plano orquestral destaca-se no trecho com melodias tocadas através do naipe de metais. Dessa forma, a guitarra elétrica serve de

88 Efeito cujo nome refere-se, de maneira onomatopaica, ao efeito de abertura e fechamento da "tonalidade" de um timbre específico, variando a valorização de nuances graves e agudas no espectro do som processado.

acompanhamento para o plano orquestral, utilizando-se de efeitos de distorção e *wah wah.* Em seguida, há um destaque especial reservado ao plano sonoro percussivo, através de um solo de bateria, pontuado pelos comentários feitos pelo plano sonoro orquestral. Ao fim do trecho, surge ainda um pequeno solo de guitarra, que associada aos efeitos de distorção e excessiva reverberação, comprometem a percepção da sequência de notas executadas pelo instrumento. No solo de guitarra o acompanhamento é feito exclusivamente pela bateria e o contrabaixo.

Deste último solo passa-se à parte C, com novo material poético, assim como as linhas melódicas, em relação aos trechos anteriores. Nesta parte, como característico no estilo rock, contrabaixo e bateria integram-se estreitamente sobre as linhas rítmicas, ao mesmo tempo que o primeiro descreve a base harmônica do trecho. Um ruído, possivelmente de uma guitarra distorcida, surge em um *crescendo* e articula-se de maneira não integrada aos demais planos. Este ruído, ao longo do tempo, faz-se perceber combinado a um efeito de eco. O referido som desaparece quando o plano sonoro orquestral retorna, na frase “vê, vê que tudo passou”. Neste trecho, a orquestra volta a desenvolver papel de estreita relação com a linha vocal, inclusive, mais uma vez, dobrando algumas notas da melodia (uníssono), de maneira a combinar sons de trompa e voz em registro agudo. E ainda outra colagem concreta, com sons de uma plateia, é introduzida de maneira a encobrir outra frase censurada na canção: “armadura e espada a rifar”.

As últimas frases do trecho cadenciam o final da parte, neste momento o plano sonoro orquestral cresce em sua dinâmica, de maneira a se sobrepor hierarquicamente ao demais planos sonoros, criando um clímax de intensidade (predomínio do naipe de metais neste trecho). Após uma pequena pausa, uma buzina introduz o trecho final da canção.

O trecho final da canção remete-nos, mais uma vez, ao caráter espontâneo de um *happening*, sobretudo, pelos traços marcantes da irreverência do grupo Mutantes e Rogério Duprat. A buzina que introduz o trecho, configura-se como uma citação a um popular e irreverente apresentador de televisão da época, conhecido como Chacrinha, assim como a frase “Palmas para o Dom Quixote, que ele merece” e as falas que o grupo mesmo emprega na sequência do trecho. A orquestra figura enquanto plano de fundo neste trecho, tocando os materiais característicos da parte A, com o naipe de metais (principalmente) figurando o acompanhamento enquanto as cordas descrevem os

contornos da melodias vocais da referida parte.

A orquestra cria uma cadência final, sobre uma espécie de clímax triunfal, que após uma pausa geral, depara-se com outra citação, trata-se do tema da canção *Disparada* de Geraldo Vandré. Em seguida um bumbo e um prato pontuam juntos o desfecho do trecho, como se representassem a música incidental de um programa de humor, sinalizando a piada que acabara de ser contada. Em seguida, o último material sonoro a figurar na canção é uma gargalhada. Como mencionado no tópico *2.3 - Caminhante noturno (Duprat e os Mutantes nos festivais da canção brasileira)*, a citação possuía caráter debochado diante do compositor emepebista, crítico severo do Movimento Tropicalista e da irreverência do grupo roqueiro nos festivais de canções.

3.2.2 - *Caminhante Noturno*

Caminhante Noturno, assim como *Dom Quixote*, representa o importante passo que os Mutantes deram ainda em 1968, de maneira a se emancipar do grupo tropicalista. A canção fora, por sua vez, concorrente no *3º Festival Internacional da Canção* (FIC). Na ocasião, através do contexto de auto-desclassificação a que se submeteu o compositor Caetano Veloso, que concorria com a canção *É Proibido Proibir*[89], acompanhado pelos Mutantes, *Dom Quixote* acabou convocada a participar da fase final do festival no Rio de Janeiro, no lugar da canção de Caetano. Assim, *Dom Quixote* acabou ocupando o 6º lugar, sendo os Mutantes premiados pela melhor interpretação do evento e Rogério Duprat melhor arranjador do festival. A canção foi também selecionada pelo grupo para ser apresentada ao público europeu, por ocasião do MIDEM em Cannes.

Caminhante revela-se uma canção de grande variedade de estruturas, alternando partes com diferenças significativas de sonoridade, como se estas representassem cenas distintas, reforçadas por descrições e figuras contidas na própria letra da canção. Em relação a sua forma, aqui optamos por designar uma das estruturas enquanto Refrão, por configurar dentro de toda a canção, o único trecho que se repete de maneira fiel, em sua letra e estrutura musical, além de colocar-se como um ponto de chegada (distensão) em relação aos trechos anteriores, que articulam-se, de certa forma, como direcionais (tensão) em relação ao Refrão.

89 Vide tópico Caminhante Noturno (Duprat e os Mutantes nos festivais da canção brasileira).

Introdução	Parte A	Parte B	Parte C	Refrão	Parte A'	Instrumental (duas partes)	Parte B	Parte C'	Refrão	Parte A'	Parte B	Parte C'	Final (*happening)*

Mais uma vez, a introdução empregada por Rogério Duprat na canção, manifesta-se como uma aparente “entrada triunfal”, contudo, nesta ocorrência, de forma menos irreverente que as colagens que abrem as canções *Panis et Circensis* e *Dom Quixote.* O trecho instrumental carrega um aspecto relativo a um toque militar, por seu caráter e combinação de sons de metais (trompetes e trompas). O plano sonoro configurado é polifônico e composto por linhas melódicas independentes que somam-se, a princípio, com grande heterogeneidade rítmica. Contudo, a medida que o fim do trecho se aproxima, os instrumentos somam-se articulando todos simultaneamente (de maneira homofônica), em sucessivos ataques de um acorde final, para a sequência da canção.

Através de um corte súbito, a parte A inicia-se com um contrabaixo elétrico, que mantém-se, salvo alguns movimentos de oitava, na mesma altura, articulado por ataques sucessivos em todo o trecho. Associado a uma guitarra que move-se por duas notas em um intervalo de 2ª menor, empregando uma apojatura do 4º para o 3º grau (movimento oblíquo), em relação a nota que se mantêm no baixo. Processo muito parecido com o que fora observado na harmonização das vozes dobradas pela orquestração, nas partes A e relativas da canção *Dom Quixote*, observada anteriormente.

Este tipo de combinação dos referidos instrumentos, em *Caminhante Noturno*, mostra-se um tanto incomum quando verificamos que dentro da música popular e rock, a guitarra elétrica enquanto instrumento de acompanhamento, é comumente empregada através de estruturas acordais e ou pequenos temas associados a intervalos harmônicos que sugerem a harmonia do trecho[90], enquanto o contrabaixo acompanha estes acordes ou dobra os temas. No caso analisado, guitarra e contrabaixo associam-se de maneira simples, porém, de forma semelhante à linguagem escrita (contrapontística) da música orquestral ou camerística, onde a polifonia se estabelece pela combinação dos instrumentos por linhas melódicas simples, no entanto, configurando entre elas, os intervalos que dão, também, certo sentido vertical à música.

90 Estrutura específica, comumente denominada *Riff* dentro do estilo.

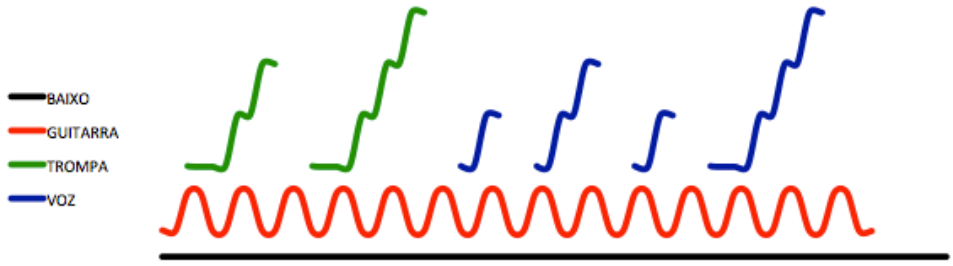

Figura 11 - Contornos da estrutura principal da parte A

Desta forma, guitarra e contrabaixo configuram o plano sonoro de acompanhamento da parte A. Uma trompa traça as primeiras melodias do trecho, prenunciando os contornos melódicos da linha vocal, introduzindo-a. As linhas vocais neste trecho são articuladas por saltos em intervalos de 3ª, caracterizando arpejos ascendentes, algo predominante na estrutura vocal principal de *Panis et Circensis*. Contudo, o plano sonoro vocal apresenta-se dobrado em uníssono. Um plano percussivo agudo surge com marcação rítmica regular, ao fim da primeira frase da parte (composto por apenas duas frases). Ao fim do trecho, anunciando (cadenciando) a passagem para a parte seguinte, o plano sonoro orquestral, representado pelo naipe de metais, estrutura-se pelo aumento de densidade de eventos no trecho, intensificando a tensão que será, de certa forma, diminuída na parte B. “Estes processos de aumento de DdE (densidade de eventos) situados em pontos específicos de obras musicais adquirem a função de processos cadenciais gerando tensão; e a diminuição de DdE acarretará, consequentemente, uma diminuição na tensão perceptiva resultante” (FALCÓN, 2011, p. 105).

Ao adentrar a parte B, o destaque em relação ao trecho anterior se dá pela súbita diminuição da massa instrumental (distensão). Este contraste se faz maior, inclusive, pelo intenso emprego do naipe de metais no fim do trecho anterior. Em B o contrabaixo abandona o caráter estático (altura), de sucessivos ataques na mesma nota, para soar continuamente as notas tônicas de cada acorde na sequência do trecho. A guitarra, por sua vez, articula-se através de suas cordas dedilhadas, dessa forma, também colabora para a aparente diminuição de densidade do trecho. No plano sonoro vocal, as linhas melódicas são integradas, porém, não paralelas.

A parte C destaca-se pela acompanhamento, agora, conduzido pelo plano sonoro orquestral, sobretudo, através do naipe de cordas, em sua primeira ocorrência na canção. Neste trecho, parte da orquestra realça o ritmo ternário de uma valsa, enquanto outra

parte lança-se por contornos integrados às linhas melódicas vocais. No plano sonoro vocal, a linha cantada da frase “Fúria de ter nas suas mãos dedos finos de alguém”, recebeu tratamento inusitado ao ser processada pelo mesmo efeito de distorção utilizado nas guitarras do grupo. Em seguida alguns vocalizes em torno das frases seguintes, configuram um acompanhamento pelas vozes harmonizadas e dobradas pelas cordas. Os movimentos ascendentes em cada frase, sucessivamente, cadenciam acumulando tensão no trecho, culminando a passagem da parte que chamamos de Refrão.

O Refrão apresenta-se como o trecho de maior massa sonora, pela combinação de planos sonoros simultâneos, em toda a canção. No entanto, configura o momento de aparente distensão da canção, devido às harmonizações consonante dos planos sonoros. No plano percussivo, a bateria desenvolve uma linha rítmica regular, integrada ao acompanhamento do trecho, algumas vezes pontuando o movimento das linhas vocais. O contrabaixo reaparece recapitulando, a princípio, o caráter estático e de ataques sucessivos da parte A, até descrever uma pequena linha melódica no fim do período de cada uma das frases cantadas. O plano sonoro orquestral também apresenta-se mais denso, com predomínio do naipe de metais contribuindo para a sensação de intensidade do trecho. O plano sonoro vocal apresenta-se harmonizado em terças paralelas. Ao fim do trecho, a passagem para a parte A' é feita através de alguns sons vocais inusitados, produzidos por vibrações entre língua e lábios, provocadas pelos próprios cantores.

Quanto à parte que denominamos A', notamos que alguns elementos característicos da parte nos remetem à original A, contudo, pequenas mudanças tornam o trecho mais denso e perceptivamente carregado de maior sensação de tensão, em relação ao trecho original. A começar pelas dissonâncias empregadas pela orquestra, na inserção de *clusters* através do naipe de metais, também, as intervenções (comentários) do plano orquestral, se dão de maneira mais densa em relação às recorrências da parte original.

Os comentários feitos pela orquestra em torno da letra, aqui novamente, nos remetem à sensação descritiva de uma cena, como em trilhas sonoras de cinema. Isto ocorre, particularmente, nas duas primeiras frases da estrofe da parte, pela introdução de dissonâncias que transmitem ao ouvinte, o clima de tensão que a música criaria, caso associada ao enredo de uma cena de filme. Contudo, nas duas frases seguintes, o plano orquestral transfere-se para o naipe de cordas, diminuindo o emprego de dissonâncias, acompanhando as melodias vocais do trecho (ascendentes), de maneira a resolver a tensão inicial como se criasse um desfecho para a parte, que ao invés de passar

diretamente para parte B, como anteriormente, agora é entrecortada por um trecho instrumental.

Os contornos melódicos das linhas vocais da parte A', no entanto, são bastante semelhantes aos da parte A. Nesta, as linhas são dobradas em uníssono, harmonizadas apenas no fim do trecho. A linha do contrabaixo mantém o caráter estático e de ataques sucessivos da parte A, no entanto prevalece desde o princípio, os movimentos que configuram um salto sistemático de oitavas (ostinato), sendo que, neste trecho, há predomínio da oitava mais aguda.

A passagem para a parte instrumental, é introduzida por um som percussivo, que ao longo da parte, integra-se como parte do plano sonoro percussivo. Neste sentido, a bateria também realiza aqui, importante função de acompanhamento rítmico. O contrabaixo apresenta-se como principal elemento a descrever a harmonia do trecho. Assim um solo de trompetes dobrados em terças desenvolve-se. Mais adiante, integrando-se ao final da linha desenvolvida pelos trompetes, alguns vocalizes articulam-se de maneira um tanto independentes, em relação uns aos outros, transmitindo a sensação de liberdade e certa irreverência no trecho.

Os vocalizes dão origem a outros sons vocais inusitados, que regularizam-se ritmicamente, de maneira a reconfigurar-se em um novo plano sonoro de acompanhamento para a segunda parte do trecho instrumental. Nesta segunda parte do instrumental, o contrabaixo assume novamente caráter estático e de ataques sucessivos, mantendo-se até o fim do trecho na mesma altura, dando base ao solo de guitarra distorcido que se desenvolve neste trecho.

Na sequência para a segunda ocorrência da parte B, a única diferença clara, em relação à ocorrência anterior da mesma parte, está no emprego da marcação rítmica articulada em um prato da bateria.

Na parte C', a grande diferença em relação à parte relativa, esta na perceptível no andamento mais lento. O esboça da valsa e o acompanhamento através do plano sonoro orquestral, agora articulam-se através do naipe de metais, associado às marcações de caixa na bateria, que com a queda do andamento, confere caráter irreverente ao trecho, como se os cantores agora fossem acompanhadas por uma pequena banda de metais. Ao fim do trecho, a canção retoma o andamento original (a tempo), para entrar novamente no refrão.

A repetição do refrão é perceptivamente idêntica a sua primeira ocorrência. Assim como a passagem e retorno ao trecho análogo à parte A' (sem a marcação de pratos pela

bateria, como na primeira ocorrência da parte). Na sequência, todo o acompanhamento da parte C' é reaproveitado, contudo, as vozes dos cantores, agora colocam-se com certa impostação, mais uma vez, sob um aspecto debochado, o que garante sentido irreverente ao trecho.

Ao fim de C', a parte final apresenta-se sob caráter de intensificação na canção, através do acompanhamento rítmico da bateria. O plano sonoro vocal sugere o início da letra utilizada no refrão, na repetição da palavra “vai”, sequencialmente em três alturas de maneira ascendentemente. Algumas frases colocadas de fundo, por uma guitarra distorcida, em um aparente improviso, contribuem para o caráter de intensificação do trecho.

Este final adota características de um *happening*, a partir do momento que, sobrepõe-se ao trecho descrito anteriormente, a uma colagem concreta com os sons de uma plateia e uma voz, como que através de sinais de rádio, transmitindo a seguinte mensagem: “Rota de colisão... Perigo, perigo!”. Ao fim do trecho, há um *fade out* da canção, quando os sons de plateia revelam-se ser um trecho da gravação das vaias obtidas por Caetano Veloso na apresentação da canção *É Proibido Proibir* no TUCA em 1968, acompanhado pelos Mutantes, quando o compositor baiano proferiu o inusitado *happening* desabafo em relação à atitude da juventude frequentadora dos festivais na época[91].

Neste ponto, podemos mais uma vez relacionar as estruturas formais entre as canções *Panis et Circensis*, *Dom Quixote* e *Caminhante Noturno*. Os finais empregados por Rogério Duprat, estruturalmente ao fim das canções, revelam suas intenções quanto ao emprego dos *happenings*, enquanto ferramenta conceitual, sobretudo, ferramenta de irreverência e deboche, sendo o grupo os Mutantes, o veículo ideal para o emprego de tais proposições pelo compositor, na época.

3.3 - *O ruído de Cage por Cláudio César*

Como observamos ao longo deste trabalho, o envolvimento de Rogério Duprat com o grupo tropicalista, e ainda de maneira mais próxima à banda de rock Mutantes, envolve questões sobre a exploração de novas estéticas de interesse do próprio compositor. A possibilidade de atuar através dos meios que se configuravam na época, sobretudo pelas tecnologias de comunicação e a indústria fonográfica associados à música popular,

91 Sobre o discurso em forma de *happening*, vide tópico *2.3 - Caminhante noturno (Duprat e os Mutantes nos festivais da canção brasileira)*.

representaram para o compositor, a continuação de suas explorações artísticas de comprometimento com o mundo contemporâneo, atestadas desde o manifesto musicanovista de 1963.

Em pleno envolvimento com a vanguarda da música erudita do início da década de 1960, Duprat passou refletir a própria vanguarda enquanto um paradoxo, que contradizia-se através de antigos paradigmas, incutidos tanto na linguagem, quanto no comportamento dos compositores e intérpretes. Em termos de contradição, a dicotomia "erudito x popular" tornou-se um dos primeiros paradigmas abandonados pelo compositor. Dessa forma, o pensamento artístico conceitual, associado ao dadaísmo, junto às proposições do compositor americano John Cage, que propunha a desconstrução das a sintaxes musicais, através do *happening*, do elemento indeterminado, germe da música aleatória, assim como a revalorização de conceitos musicais, propondo o ruído além dos chamado sons musicais, encontraram no compositor brasileiro, a ressonância que mudou definitivamente seu comportamento diante da arte.

Se a princípio os jovens Mutantes representavam para Duprat, a possibilidade de inserção da guitarra elétrica na tradicional música popular brasileira, atualizando tal meio, através dos novos elementos culturais que se articulavam em seu mundo contemporâneo, através de uma chamada contracultura que colocava em questão os paradoxos das sociedades ao redor do mundo, assim como ele próprio questionava as ideologias que o cercavam, tanto no meio artístico musical quanto no plano político nacional; o compositor acabou por desenvolver as diversas técnicas e expressões musicais que conhecia, através do grupo de rock, de fato desconsiderando as supostas incoerências relativas aos gêneros musicais trabalhados, inserido naquilo que veio a se caracterizar como um movimento artístico de vanguarda na música popular brasileira, o Tropicalismo.

As audições e análises propostas nesse capítulo demonstram, justamente, a variedade de técnicas e conceitos livremente utilizados por Rogério Duprat junto ao grupo Mutantes. Observamos aqui, orquestrações, *happenings*, colagens e citações carregadas de proposições reflexivas e conceituais que, sobretudo, são expressas por meio da irreverência característica do compositor e o grupo de rock.

Contudo, foi através da inventividade de Cláudio César Dias Baptista, irmão mais velho dos Mutantes Arnaldo e Sérgio, interventor ativo no trabalho do grupo, presente na rotina da banda e dentro dos estúdios, que Duprat encontrou a possibilidade de exploração de efeitos sonoros, o ruído enquanto material sonoro aproveitável na

composição musical e o emprego dos aparatos técnicos construídos e desenvolvidos pelo jovem.

Cláudio César construía as guitarras e contrabaixos utilizados por seus irmãos no grupo, desde que estes iniciaram suas atividade musicais ligadas ao rock e aos instrumentos elétricos. Posteriormente, o jovem *luthier* passou a desenvolver pedais de efeitos, como o *wah wah*[92] e distorções, caixas acústicas, mesas de som, potências e todo o tipo de equipamento tecnológico musical, que com diversos entraves comerciais chegavam ao Brasil em fins dos anos 60. Cláudio César estava sempre disposto a todo tipo de experiências e experimentações, quando se tratava de soluções e equipamentos tecnológicos nas criações dos Mutantes.

As primeiras motivações do jovem para a construção de instrumentos, sobretudo guitarras elétricas, residiam nas dificuldades encontradas por ele próprio e seus companheiros no grupo *The Thunders*[93], para obter instrumentos de qualidade, de maneira a melhorar a sonoridade do grupo, levando em consideração as diferenças dos equipamentos importados frente aos nacionais, assim como as dificuldades e custos para a importação desses itens.

Nos fundos da casa dos irmãos Dias Baptista, no bairro Pompéia, onde os Thunders realizavam seus ensaios, Cláudio César possuía um oficina com máquinas que ele próprio manipulava, desde a época que construía os aeromodelos utilizados em passeios pelo parque do Ibirapuera. A oficina transformou-se então, no laboratório para as pesquisas e experimentações, das quais surgiu a primeira guitarra construída como teste. O instrumento possuía corpo de madeira sólida (imbuia), por ser mais simples de ser construída do que os modelos acústicos, além do braço de violão adaptado ao corpo. Apesar do modelo haver funcionado bem, Cláudio César considerava necessário compreender melhor os esquemas de construção dos instrumentos musicais elétricos, assim passou a frequentar, chegando até a trabalhar na oficina do Sr. Vitório que fabricava captadores magnéticos para as guitarras *Giannini* e já havia trabalhado em uma fábrica de violões, a Del Vecchio.

O jovem *luthier* começou fazendo réplicas dos modelos de guitarras construídas pelas grandes marcas internacionais, dessa forma compreendia melhor os esquemas

92 O uso desse efeito, foi observado no subtópico *3.2.1 - Dom Quixote*.

93 Primeiro grupo formado por Cláudio César, seu irmão, o Mutante Arnaldo Dias Baptista e Raphael Vilardi, em 1962. Vide tópico *2.1 - Os Mutantes - Da Pompéia à televisão*.

tecnológicos empregados nos instrumentos da época, assim como aprimorava suas habilidades manuais para a construção das peças e equipamentos. Logo, Cláudio César percebeu que podia utilizar técnicas e materiais de maior qualidade, na construção de seus instrumentos em relação aos internacionais, passando a empregar maior originalidade assinando os próprios modelos. “Um genuíno *luthier* do rock começava a dar seus primeiros passos” (CALADO, 1996, p. 34).

A história de Cláudio César Dias Baptista com a *lutheria* desenvolveu-se, incidindo sobre a do grupo Mutantes. Os equipamentos e instrumentos construídos pelo *luthier*, garantiam ao grupo, destaque especial no meio musical profissional da década de 1960, assim como as marcas da originalidade e experimentação que se inseriram nas músicas do conjunto, através dos aparatos propostos por Cláudio César, que garantiam destaque pelas sonoridades inusitadas, tanto em relação ao meio musical popular brasileiro, quanto frente ao experimentalismo dos grupos de rock da época e posteriores[94].

Nesse aspecto Rogério Duprat, inclusive por suas experiências e interesses pela música eletroacústica, colocava-se sempre disposto às inserções dos ruídos e efeitos, propostos por Cláudio César e seus equipamentos, nos arranjos das canções. Uma das primeiras canções marcadas de maneira evidente neste sentido, é a canção *Bat Macumba*, contida no primeiro álbum do grupo, *Os Mutantes* (1968).

A canção, composta por Gilberto Gil e Caetano Veloso possui estrutura simples, sob acompanhamento predominantemente percussivo, associado a uma linha melódica no contrabaixo, repetindo-se invariavelmente e uma guitarra distorcida marcando alguns poucos acordes. O plano sonoro principal da canção se dá através da linha vocal, cuja letra da canção, revela tanto a influência que os compositores baianos assimilavam dos poetas concretistas, pelo aspecto visual desta[95], nos sucessivas cortes de sílabas ao fim das frases, como pela *pop art* e a citação a um personagem de revistas em quadrinhos. No entanto, nosso destaque feito aqui, sobre a canção, se faz relevante pela maneira não convencional com que uma segunda linha de guitarra articula-se. Sob um efeito peculiar de distorção, a guitarra desenvolve algumas frases (comentários), a princípio, entrecortando as frases vocais. Estes comentários tem caráter claramente improvisatório

94 Lembremos que o álbum *Os Mutantes* (1968), o primeiro do grupo, foi citado como ocupante do 12º lugar na lista *50 Most Out There Albums of All Time*, pela revista inglesa *Mojo* (2005), por conta de sua relevância experimental na música rock. Esta se deve, obviamente, ao trabalho em conjunto, articulado pelo grupo, junto de sua equipe técnica em estúdio, Rogério Duprat e a incorporação dos equipamentos propostos por Cláudio César nas criações dos Mutantes. Vide tópico *2.4 - Não vá se perder por aí*.

95 Letra em *Anexos* (p. 158).

e aleatório ao longo da canção. A referida linha desenvolve-se de maneira a sobrepor-se ao plano sonoro vocal, em determinados momentos da canção. Contudo o que há de mais inusitado aqui, diz respeito ao próprio ruído (distorção) que veste o timbre da referida guitarra, criado por Cláudio César. Segundo o próprio inventor do aparato:

> o som de “Batmacumba” é todo especial e único, por causa do pedal que inventei e o Sérgio usou na guitarra. Esse pedal era composto de um motor de máquina de costura ligado ao eixo de um potenciômetro, cuja trava eliminei, o qual, ao ser rodado pelo motor, produzia algo que os efeitos eletrônicos teriam de ser requintadíssimos para imitarem, porque reproduzia a inércia do motor ao subir e cair de rotação, bem como continha um capacitor, ligado ou desligado por uma chave, a qual punha ou tirava o ruído do próprio motor no áudio. Variando a rotação do motor por meio de um pedal, o Sérgio produzia inúmeros efeitos, desde simular o som de um motor de automóvel com a guitarra “passando dentro”, até fazer a guitarra falar “enrolando a língua” na dicção das voltas mais lentas do motor (*apud* PAIVA, 2012, p. 2)

Claudio César passou a auxiliar o grupo em pequenas soluções técnicas, a exemplo da ocasião em que adaptou um captador ao violoncelo de Rogério Duprat, para que este se apresentasse, acompanhando os Mutantes, na canção *Mágica*, defendida no *Festival Nacional da Música Popular* de 1968, organizado pela TV Excelcior[96]. Segundo Ruriá Duprat (Entrevista, 2013), o recurso provavelmente antecipava de maneira prática, algumas técnicas análogas, empregadas em nossos dias, diante dos problemas técnicos que surgem na prática musical ao vivo, unindo instrumentos elétricos (amplificados) e instrumentos acústicos (microfonados). A sobra de frequências no ambiente sonoro do palco, causada pela amplificação da voz e dos instrumentos, por caixas acústicas, pode criar uma realimentação (microfonia) de sinais pelos microfones utilizados para captar os instrumentos acústicos.

Outro recurso advindo das explorações tecnológicas de Cláudio César, bem vindo aos arranjos de Rogério Duprat nas canções dos Mutantes, diz respeito ao emprego de um *theremin* construído pelo mais velho dos irmãos Dias Baptista. O equipamento fora construído através de diagramas contidos em uma revista, e utilizado por Rita Lee, a princípio nas apresentações da canção *Dois Mil e Um* (Tom Zé / Rita Lee). A canção foi apresentada pela primeira vez no *4º Festival de Música Popular Brasileira* da TV Record, em 1968[97].

O instrumento eletroacústico entrou na gravação da canção, mais precisamente em uma parte central (por volta de 01'15''), que configura-se em uma espécie de *happening.*

96 Assunto observado no tópico *2.3 - Caminhante noturno (Duprat e os Mutantes nos festivais da canção brasileira)*.

97 Vide tópico *2.3 - Caminhante noturno (Duprat e os Mutantes nos festivais da canção brasileira).*

Estruturalmente, em *Dois Mil e Um* encontramos elementos típicos do trabalho em conjunto entre os Mutantes e Rogério Duprat. O contraste do trecho se faz pela inserção das partes formais A, A' e Introdução, relacionadas à música caipira, mais especificamente, da sonoridade advinda de cidades tipicamente rurais do estado de São Paulo, tanto pela instrumentação, quanto no modo de pronuncia e entonação das linhas vocais.

Introdução	Parte A	Parte B	Parte A	Parte B	*happening*	Parte A' (contornos de B)	Parte B' (contornos de A)

Enquanto a letra da canção faz referências à modernidade[98], os trechos que se relacionam à parte A, referem-se ao elemento possivelmente arcaico, contido na instrumentação caracterizada pela viola caipira. Assim o emprego de um *theremin* na canção, concorda com o tema proposto na letra da canção, no entanto contrasta com o instrumental caipira apresentado anteriormente, assim como a própria estrutura formal representada pelo *happening*, inspirada nos ideais vanguardistas de John Cage, também contrastam, por si só, com a parte A.

Uma das invenções mais características de Cláudio César, devemos destacar, manifestou-se na Guitarra Régulus[99]. A guitarra fora construída antes da viagem dos Mutantes à Cannes (1969), e possuía uma blindagem elétrica interna banhada a ouro, o que garantia ao instrumento melhor isolamento que as guitarras convencionais da época. Outro detalhe empregado pelo criador, referia-se ao corpo acústico abaulado do instrumento, diferente das tradicionais guitarras acústicas de corpo plano. O detalhe buscava aproximar a qualidade de ressonância do instrumento, aproximando-o do formato e ressonância de instrumentos como o violino e violoncelo. O instrumento incorporava naquela época, recursos originais que destacavam-na dos modelos padronizados pela indústria.

> […] a parte elétrica e os recursos sonoros da Guitarra de Ouro eram mais avançados possíveis, a começar do que Cláudio batizou de “circuito de memória”. Graças a esse recurso, durante um solo, o guitarrista podia alterar radicalmente o som do instrumento, passando de uma sonoridade limpa, sem distorções ou agudos mais pronunciados, a um som bastante sujo, distorcido e carregado de harmônicos. Tudo isso era controlado através de uma simples chave, acionada com o polegar esquerdo. Ou seja: além dos tradicionais controles de volume e tonalidade, a Guitarra de Ouro já embutia avançados sistemas de distorção, filtros eletrônicos de harmônicos e reforçadores de agudos – recurso que nenhuma guitarra da época, nem mesmo fabricadas nos EUA, possuíam (CALADO, 1996, p. 178).

98 Letra com designação das partes em *Anexos* p. 158.

99 Cf. CALADO, 1996, p. 176).

Junto da originalidade empregada nos aparatos técnicos de Cláudio César, as criações dos Mutantes também possuíam marcas muito próprias em suas sonoridades e estilo, em grande parte, reforçadas por esse trabalho coletivo, entre o grupo, a inventividade do irmão mais velho de Arnaldo e Sérgio, assim como de Rogério Duprat e a equipe envolvida nas produções em estúdio. Tal fato torna-se evidente quanto levantamos os pontos musicais mais característicos e inusitados presentes na canções do grupo.

> Nessa linha, as condições materiais da produção musical ampliaram as possibilidades sonoras dos Mutantes. […] De qualquer modo, esse experimentalismo esteve aliado às novas técnicas de estúdio, ao arranjador musical (Rogério Duprat), e à criação dos instrumentos produzidos por Cláudio César Baptista, bem como, ao que podemos chamar de ready-mades instrumentais, ou seja, a bomba de Flit no lugar de um chimbau de bateria e as tampinhas de coca-cola substituindo o solo da guitarra. A preocupação do trio estava em criar sonoridades as mais diferenciadas possíveis, e em fazer música com um alto padrão sonoro. Por isso, não podemos caracterizá-lo à princípio como um conjunto convencional de pop-rock, pois, misturaram guitarra com viola caipira, sanfona, pandeiro, harpa, piano, conga, violão, flauta etc; resgataram o theremin, instrumento inventado em 1919 pelo russo Léon Theremin, além dos arranjos orquestrais que contribuíram fortemente para a singularidade das suas canções até determinado momento (SANTOS, 2008, p. 108).

O recurso da bomba de *Flit* (inseticida) e as tampinhas de coca-cola, mencionados pela autora, fazem referência, respectivamente às canções: *Le Premier Bonheur du Jour*, onde os ataques do inusitado instrumento, marcando alguns pontos da canção, assemelham-se ao som de um chimbau de bateria, em sua reprodução invertida, não que estes tenham sido empregados em substituição à referida peça da bateria; e à canção *Adeus, Maria Fulô*, onde as tampinhas de coca-cola, percutidas, chegam a descrever contornos melódicos. Ambas as canções estão presentes no primeiro álbum do grupo, de 1968 e tais procedimentos associam-se ao grau de inventividade e experimentação adotada pelo grupo, desde o princípio de sua carreira.

Ao refletirmos a crítica de PAIVA (2012), de que à medida que o grupo Mutantes abandona os inventos propostos por Cláudio César, para utilização dos equipamentos padronizados pelo mercado da área, através dos grupos considerados referenciais dentro do rock da época, decresce também os elementos distintivos de originalidade na produção musical do grupo brasileiro; podemos estender tal observação, relacionando tal fato, também, ao decréscimo na participação de Rogério Duprat em suas intervenções às criações do grupo, através de seus arranjos, justamente um dos principais meios de inserção da mencionada brasilidade, através da mistura de sons e estilos, como notamos ao longo deste capítulo, articulados pela consciência estética do compositor vanguardista.

> Com certeza, as soluções de Cláudio, caracterizadas por seu hibridismo tecnológico, largamente aplicadas até 1971 na carreira dos Mutantes propiciavam uma outra linguagem

> sonora, onde o grupo conseguia expressar sua brasilidade e a mistura de sons e estilos que os caracterizava. A originalidade de suas primeiras gravações deve-se, é claro, a um enorme potencial criativo, que jamais teria se materializado não fossem os dispositivos desenvolvidos, onde, muito mais que simples questões sonoras ou tecnológicas, existe uma plena relação de música e tecnologia enquanto um real meio expressivo, onde a sonoridade do grupo era única e efetivamente singular. Algo que foi se perdendo a medida em que o modelo de equipamentos anglo-americanos passa a ser adotado pelo grupo, determinando sua aproximação dos clichês do rock progressivo britânico e abandonando sua linguagem inicial (PAIVA, 2012, p. 6).

Realinhando nosso ponto de vista apresentado ao longo deste trabalho, como podemos notar, os Mutantes, incluindo Cláudio César neste grupo, representaram por diversos meios para Rogério Duprat, uma possibilidade de expressão estética, quase tão ampla quanto seu conhecimento. O que, mais uma vez, apontamos aqui é o grau de coletividade que se instalou nas criações do grupo Mutantes, o qual apontamos com certa indissociabilidade em termos de proposições criativas.

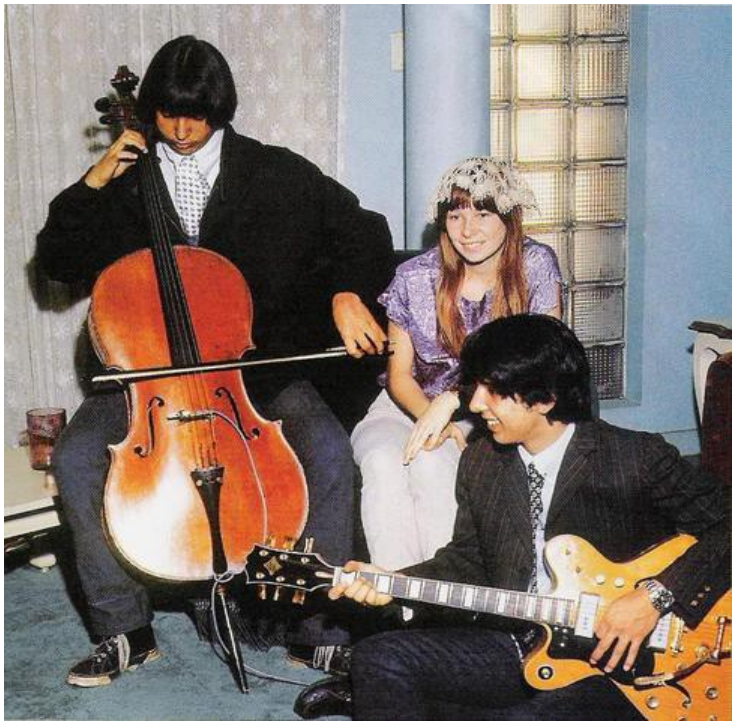

Figura 12 - Violoncelo de Rogério Duprat com captação de Cláudio César

3.4 - Algo mais

Associado a Rogério Duprat, podemos verificar alguns dos principais trabalhos realizados pelos Mutantes, fundamentais no sucesso e divulgação do grupo, neste princípio de carreira, principalmente em torno dos anos de 1968 e 1969. Além dos dois primeiros álbuns do grupo, entre estes anos, e todo o envolvimento destes com o grupo tropicalista na época, o grupo esteve presente na gravação do álbum *A Banda*

Tropicalista do Duprat (1968), mais especificamente nas canções: *Canção para inglês ver / Chiquita Bacana* (*medley* – Lamartine Babo / João de Barro – Alberto Ribeiro); *The Rain, the Park and Other Things* (Kornfeld - Dukoff); *Cinderella Rockfella* (M. Willians); e o *cover* dos Beatles, *Lady Madonna* (Lennon – McCartney).

As canções revelam, caracteristicamente, o humor irreverente de Rogério Duprat em comum com os jovens Mutantes. Nestas, sobretudo no *medley* nacional e em *Cinderella Rockfella*, as orquestrações de Rogério Duprat, apresentam-se como estruturas principais de acompanhamento para os Mutantes, que compõe fundamentalmente os arranjos vocais. Contudo, a canção *Lady Madonna* coloca-se no álbum de maneira a manifestar definitivamente, ao compositor vanguardista e o grupo, a influência do quarteto de rock britânico sobre seus trabalhos. Nesta, o arranjo da canção mostra-se bastante fiel ao original. O andamento é ligeiramente mais rápido, contudo, as diferenças mais significativas, porém sutis no conjunto da obra, se dão através, por exemplo, da exploração mais intensa da bateria, pelo grupo Mutantes dentro da canção dos Beatles, desde a introdução. Há algumas passagens virtuosísticas do instrumento, na mudança dos trechos (estas passagens são popularmente chamadas de “viradas”). A impostação vocal, empregada por Arnaldo Baptista na interpretação da canção, parece mais leve, valorizando menos o espectro grave da voz empregada por John Lennon na original. Os arranjos vocais, empregados pelos Mutantes, sobretudo na frase que fecha um dos trechos, “see how they run”, é mais simples, sem tantas dobras como as que foram empregadas em estúdio, pelo grupo britânico.

Nos trechos instrumentais da canção, no tema que introduz o solo instrumental (mesmo tema tocado pelo piano na introdução da canção), onde os Beatles empregaram uma dobra de piano e saxofone, Duprat e os Mutantes, dobram guitarras com e sem distorção. O solo instrumental desenvolvido por saxofone na canção dos Beatles, também é substituído por uma guitarra, combinada a efeitos peculiares de distorção. Nos trechos finais da canção, como verificamos em diversas canções do grupo, as intervenções livres da guitarra distorcida são recorrentes, inseridas de maneira não integrada aos planos sonoros vocais (principais). E por fim, outro destaque em relação à versão original dos Beatles, é a sobreposição, nos últimos versos sustentados pelo plano sonoro vocal, do tema desenvolvido pelo piano na introdução, através da dobra de guitarras, a mesma que antecede o solo instrumental no trecho central da canção.

Em 1968, também, fora lançado o filme *As Amorosas* de Walter Hugo Khouri. O

longa-metragem havia sido gravado ainda em 1967 e através de Rogério Duprat, o trio roqueiro foi incluído em algumas criações relativas à trilha sonora do mesmo. Rogério Duprat era primo de Khouri, e ambos já haviam trabalhado juntos nos filmes *A Ilha* (1963), *Noite Vazia* (1964) e *O Corpo Ardente* (1966), todos dirigidos por Khouri com trilhas sonoras de Duprat. Contudo, o carisma dos Mutantes despertou no diretor, o desejo de incluí-los em algumas sequências de imagens do filme.

Tradicionalmente, Khouri tinha a preferência pelas referências ao jazz e a bossa nova nas trilhas sonoras de seus trabalhos, no entanto, neste, alguns iê-iê-iês[100] foram incorporados em aproveitamento do grupo roqueiro. “Até mesmo a música incidental do filme, composta e orquestrada por Duprat, contou com boas doses de improvisação dos Mutantes, incluindo também o violoncelo do maestro e woodblocks tocados pelo próprio Khouri” (CALADO, 1996, p. 104)[101].

O filme apresenta-se como um recorte sobre padrões e perspectivas da juventude dos anos 60. Há um aspecto contracultural que envolve a obra, através das reflexões e angústias do personagem central da história. Um jovem universitário, de educação burguesa, morando de favor na casa de amigos, vivendo da ajuda de sua irmã e pequenos serviços. O jovem coloca-se de maneira deslocada diante da sociedade, a qual questiona valores e padrões preconcebidos, recusando-se a aceitá-los. O enredo do filme desenvolve-se pelas relações afetivas do personagem principal com sua irmã, uma atriz do meio televisivo (que divide apartamento com sua irmã) e uma estudante universitária. Através destas, o personagem exprime questões relativas à liberdade sexual, consideração de sua individualidade e pessimismo diante do ativismo político que demonstra, sobretudo, o grupo que envolve a estudante universitária.

Diante do personagem que representa a jovem atriz em busca de destaque no meio televisivo, por quem o protagonista sente-se atraído, este demonstra certo moralismo paradoxal, por considerá-la vulgar em suas relações com o demais profissionais do meio artístico. No entanto, à estudante universitária, o mesmo revela certo desprezo pelas relações afetivas estáveis, assim como pelas perspectivas de crescimento pessoal e profissional. Nos poucos diálogos com figuras masculinas ao longo do filme, estes representam verdadeiros discursos moralizantes direcionados ao jovem, que de maneira constante, expressa sua convicção pelo desalinhamento aos padrões

100 Designação para o rock nacional do início da década de 1960.

101 Confrontar tópico *3.6 - Trilha sonora de As Amorosas (1968)*.

vigentes da sociedade, referentes à estabilidade econômica e profissional.

> As Amorosas. 1968 foi o ano do terror. Poucos não tiveram participação direta ou indireta em algum dos lados políticos em que o Brasil ficou dividido. Contrariando os que sustentam que Khouri era alienado, para o bom entendedor ele deixou um documento preciso daquele trágico momento (BARRO, 2009, p. 135).

A trilha sonora do filme, dirigida por Rogério Duprat, apresenta diversos elementos estéticos, variáveis de acordo a dinâmica das diversas experiências e reflexões (angústias) vividas pelo protagonista da história. Há em todo o filme, grande destaque para elementos percussivos, tanto associados às canções em estilo rock, através dos ostinatos rítmicos dançantes característicos, quanto no reforço incidental das cenas, sobretudo, em uma cena onde uma personagem corre, e nos trechos que apresentam cenas de violência. Em relação às cenas de violência, presentes mais ao final do filme, a trilha instrumental se desenvolve pela sonoridade típica do estilo rock, através do acompanhamento da bateria e contrabaixo, alternando solos de guitarra e teclado (órgão elétrico). No entanto, nos trechos de intensificação dos momentos de violência, o "plano sonoro" percussivo cresce em intensidade, sobrepondo-se ao instrumental do rock, reforçando as ações das cenas.

Outras estruturas que se destacam e evidenciam certa coerência em suas ocorrências ao longo da trilha sonora, apresentam-se, por exemplo, nas recorrências de trechos de música atonal, que como podemos notar, relacionam-se a momentos de reflexão e angústia pelo personagem. Estas estruturas estão presentes, não por acaso, nos momentos em que o protagonista se vê confrontado pelo discurso moralizante, dos agentes com quem dialoga em pontos específicos do filme. Há também trechos, nos quais o violoncelo tocado pelo próprio Rogério Duprat, desenvolve uma melodia em modo menor, acompanhado por guitarra elétrica, que marca os acordes da harmonia da estrutura. Esta aparece intimamente associada aos momentos em que o personagem principal contracena com a jovem universitária. Ainda, um tema em estilo rock característico, acompanhado pela guitarra, contrabaixo e bateria, descrito por um piano através de estruturas acordais, seguida pelos improvisos de uma guitarra distorcida; intimamente associada às aparições do personagem que representa a atriz em busca de popularidade através do meio televisivo.

Em relação à aparição dos Mutantes nas cenas do filme, estes integram-se ao filme, nos trechos onde o personagem principal entra em uma boate e senta-se com a jovem universitária. Nestes trecho, entre sons incidentais e o diálogo dos personagens, os

Mutantes executam a canção *O Tigre do Inferno*. Em seguida, com destaque total ao trio roqueiro nas cenas, o grupo toca a canção *Misteriosas Rosas Brancas*, que inicia-se com a introdução de uma flauta doce tocada por Rita Lee na cena. Ambas as músicas foram compostas exclusivamente para o filme, em parceria entre os Mutantes, Duprat e o próprio diretor Walter Hugo Khouri. A harmonização das linhas vocais, em ambas as canções, configura uma das características marcantes de ambas as canções.

Assim, ainda em 1968, Rogério Duprat que, já nesta época, possuía experiência em criação de música para materiais publicitários, os chamados *jingles*, esteve junto aos Mutantes na criação das propagandas da campanha publicitária realizada para empresa *Shell*, produzidas para serem veiculadas na televisão. Duprat compôs as trilhas dos comerciais, utilizando-se das diversas técnicas que conhecia, servindo-se de música incidental, orquestrações e manipulações de música concreta por fita magnética, utilizando elementos e citações sobre as canções *Dom Quixote* e *Caminhante Noturno*, recém compostas e participantes em festivais de canções da televisão brasileira. A canção *Algo Mais*, no entanto, foi composta exclusivamente pelo grupo para uma das propagandas da campanha, posteriormente adaptada e incluída no segundo álbum do grupo, *Mutantes* (1969).

Além das criações musicais junto a Rogério Duprat, o trio protagonizou as imagens dos filmes da campanha publicitária, demonstrando comicidade no formato e nas atuações dos jovens. O vídeos possuem cerca de 30 segundos cada, houveram também materiais feitos em formato de desenhos em quadrinhos, baseados nos enredos das propagandas em vídeo e encartes visuais lançados em revistas e jornais. O projeto da campanha fora desenvolvido pelo publicitário João Carlos Magnali, produtor do programa *Jovem Guarda* e principal promotor do movimento homônimo, representado, sobretudo, pelo cantor Roberto Carlos. O publicitário considerava a importância de direcionar a campanha que promovia a marca *Shell* e seus produtos derivados de petróleo e aditivos para rendimento automotivo, ao público jovem utilizando-se, assim, dos tais elementos da cultura jovem que se apresentavam na época e atingiam a juventude do país através da música e o cinema. Os Mutantes certamente eram o principal elemento de alinhamento cultural brasileiro a cultura jovem do período. Através dessa visão do publicitário, as propagandas incorporaram alguns temas e formatos de manipulação e edição de imagens, com referência nos filmes do cinema internacional.

O conjunto de propagandas em formato cinematográfico, teve fundamental aproveitamento da versatilidade técnica musical de Rogério Duprat e suas experiências tanto no universo dos *jingles*, quanto das trilhas sonoras para filme. A série de propagandas em preto e branco, apresenta o trio Mutantes enquanto protagonistas de histórias curtas, sem diálogo por parte dos atores, como em cinema mudo, apresentando o enredo das propagandas, apenas por meio das trilhas sonoras e imagens, estreitamente associadas à marca e seus produtos. As imagens dos diferentes enredos, terminam sempre associadas à imagem do trio, com carros em movimento e a parada e saída de um posto de gasolina. O *slogan* que fecha as propagandas, traz a voz do trio, em alguns casos acompanhadas (dobradas) por instrumentos musicais característicos da sonoridade utilizada em cada propaganda, com a seguinte frase: "*Shell* é vida no seu carro, uau", no momento em que o logotipo da marca é exposto como última imagem.

A primeira das cinco propagandas que observamos aqui carrega apenas, como material musical, a canção *Algo Mais*, com já mencionado, composta exclusivamente para a referida campanha publicitária e incluída no segundo álbum do grupo. As cenas da propaganda, apresentam o trio surfando em uma praia, juntos, de mãos dadas em alguns momentos. Estas cenas aparecem intercaladas, com imagens dos jovens em um carro em movimento e cenas de um posto de gasolina da marca *Shell*. No momento em que a canção menciona as expressões: "vamos voar" e "acelere a vida com ICA[102]" notamos um ruído representando o som do vento.

Outra propaganda inicia-se justamente com a introdução da canção *Dom Quixote*[103]. O trio Mutantes aparece com os trajes característicos dos personagens literários cuja obra dá nome à canção. Arnaldo Baptista representando Dom Quixote, Rita Lee enquanto Dulcinéia e Sérgio Dias como Sancho Pança. O início de um duelo, entre o personagem Dom Quixote e um moinho de vento, é anunciado pela buzina e a gargalhada contida nos trechos finais da canção original. O trecho da canção relativo às partes A' e Instrumental, que denominamos no subtópico *3.2.1 - Dom Quixote*, são utilizados durante a suposta batalha, seguindo até o final do comercial, com as cenas do trio com o carro em um posto de gasolina.

A terceira propaganda que observamos, inicia-se ambientada em um suposto deserto. O trecho musical atonal empregado por Duprat neste início, reforça o clima de

102 Produto da marca *Shell*.

103 Citação de Aida de Giuseppe Verdi, vide subtópico *3.2.1 - Dom Quixote*.

tensão da cena, onde dois soldados caminham pelo deserto, aparentemente perdidos. Nesta passagem, um piano, através de um *cluster*, articula-se regularmente no tempo, em seguida, soma-se a este, uma flauta descrevendo uma linha melódica aparentemente aleatória (descontínua). Com a queda de um dos soldados na areia, ouve-se um rápido intervalo de 3ª menor descendente, através de um som grave articulado incidentalmente com a cena.

Em seguida, uma miragem é avistada pelos soldados, trata-se de uma bomba de combustíveis e Rita Lee representando uma odalisca, dança ao lado desta. Neste ponto, um plano sonoro percussivo inicia-se como acompanhamento do trecho, a flauta passa a articular uma melodia de caráter modal, sugerindo um tema musical oriental. Ainda neste trecho, uma voz sussurrada pronuncia o nome da marca *Shell*, duas vezes seguidas. Os soldados correm em direção à suposta miragem, neste ponto um piano articulando-se virtuosisticamente, sugere a intensificação do enredo da propaganda, seguido pela mesma intensificação de andamento pela flauta. A bomba de combustíveis desaparece associada a um som percussivo agudo, no momento em que os soldados atiram-se em direção a ela. Ao cair dos soldados, um *glissando* em direção ao grave, aparentemente articulado por uma combinação de instrumentos de cordas friccionadas, reforça a cena. A dupla aparece então caindo dentro de um carro, entrando em um posto de gasolina. Neste ponto, o trecho relativo à parte A, que convencionamos no subtópico *3.2.2 - Caminhante Noturno*, articula-se, inclusive com o plano sonoro vocal que canta o trecho “luzes, câmeras...”. Em seguida o comercial encerra-se com o slogan e imagem final das propagandas.

A quarta propaganda, inicia-se ambientando uma cena típica de filmes de cowboys (*bang-bang*), onde o trio Mutante, vestido a caráter, aparece em uma carruagem de cavalos em movimento. Há uma pequena introdução através de um violino tocando algumas dobras de notas, articuladas por *glissandos* em algumas passagens. Em seguida, tambores graves, vocalizes característicos e os supostos sons de tiros, sugerem um ataque de índios contra os cawboys. Uma fuga então é ambientada por um trecho instrumental com sonoridade típica do estilo musical popular americano *bluegrass* (violino, banjo, gaita e percussão). O desfecho do comercial se dá, pela chegada dos cowboys com a carruagem em um posto de gasolina, trocando o veículo por um carro, ainda em meio ao tiroteio.

E a quinta e última propaganda observada, apresenta um aspecto sutil das técnicas

vanguardistas adotadas por Duprat. A forma acelerada como se apresentam as imagens, faz referência clara às comédias de cinema mudo. A cena inicia-se com um policial utilizando um apito para repreender Rita Lee, vestida de noiva no topo de um brinquedo escorregador, no entanto, o som do apito, manifesta-se inusitadamente através de um som grave (distorcido). Em seguida, uma voz humana, aparentemente reproduzida de maneira invertida, acelera-se, desacelera-se e torna a acelerar sua velocidade de reprodução, de maneira a distorcer junto, as frequências do som emitido, passando de alturas extremamente agudas, para o grave e retorna em seguida ao agudo. Neste momento Rita Lee corre fugindo do guarda que a persegue.

Na sequência, surge Arnaldo dirigindo um calhambeque, que para em auxílio de Rita em sua fuga. Neste ponto da propaganda, inicia-se o trecho musical instrumental que apresenta-se como um *ragtime* (piano), contribuindo para o clima de intensificação da cena. Ao chegarem ao posto de gasolina, a música do piano muda seu andamento, tornando-se lenta, este também desloca-se ao registro sonoro grave, contrastando com o trecho anterior (intenso), criando agora o clima que descreve uma cena de maior tensão, quando o casal ao abastecer o carro reencontra o policial do início. Alguns sons incidentais, processados de maneira a apresentarem-se sob forma distorcida, realçam a reação de susto do casal ao reconhecer o policial no posto de gasolina. A cena encerra-se com o trio saindo no carro, com a trilha retornando ao *ragtime*, criando a sensação de encerramento sobre o enredo da história, no entanto o policial aparece dentro do carro, finalmente capturando o casal. Em relação a este último comercial, CALADO (1996) observou: “Toques de *A Hard Day's Nights* e *Help* (os dois filmes que Richard Lester fez com os Beatles) misturavam-se com humor de pastelão e o ritmo acelerado de comédias do cinema mudo, tipo *Comedy Capers*” (p. 171).

Contudo, como podemos notar, o trabalho de Rogério Duprat junto aos Mutantes, transcendeu o âmbito dos arranjos para álbuns do grupo. Devemos ter em mente que foi Duprat, o agente integrador do jovem grupo de rock, ao grupo tropicalista. Tal fato se deu, justamente por conta dos interesses do compositor vanguardista, de integrar-se ao novo comportamento que se apresentava ao longo da década de 1960. Para Duprat, a guitarra elétrica e o rock possuíam um significado conceitual, que estava além do recurso técnico a ser inserido nas canções. Desta forma, os Mutantes se viram incluídos em diversos meios, nos quais Duprat já estava inserido, a exemplo aqui, do cinema e do universo da música publicitária, contudo, através desse interesse do compositor vanguardista, de

testar os limites estéticos da arte musical.

Figura 13 – Cena de *As Amorosas* (1968)

Conclusão

Quando observamos de maneira prática o trabalho musical de Rogério Duprat, percebemos que este nunca rompeu de fato com nenhuma das correntes estéticas com as quais esteve envolvido. Os questionamentos e radicalismos produzidos pelo compositor se dirigiram, justamente, às contradições nos discursos que se processaram em torno destas. Sua atuação, objetivamente, direcionava sua poética enquanto ferramenta, em função da linguagem artística, nunca uma questão de distintivos, bandeiras ou rótulos.

Ao longo deste trabalho, pudemos notar, que o envolvimento do compositor, por sinal, averso aos desígnios de "maestro" atribuídos a sua figura, com os diversos movimentos musicais pelos quais atuou, relacionavam-se ao constante desejo de coletivização de suas posturas. Neste sentido, merece destaque a articulação fundamental que desempenhou Duprat no Movimento Música Nova, o último movimento modernista musical brasileiro do século XX, sobretudo, por ter sido Duprat o articulador do diálogo intenso que o grupo selou com os poetas concretistas, e o redator do Manifesto de Música Nova, que lançou a ideologia do grupo aos diversos lados e aspectos da produção modernista nacional, desde então.

Este manifesto por sinal, como fizemos questão de mencionar insistentemente ao longo deste trabalho, prenunciou, assim como justificou claramente, os passos seguintes, dados por Duprat em seu envolvimento com os diversos meios que se processaram em sua época, relacionados à linguagem musical. A partir de seu envolvimento com o grupo musicanovista, junto a alguns de seus colegas mais próximos, Duprat pôs o manifesto em movimento e seguiu adiante.

O então compositor vanguardista estava, nessa época, atento às contracorrentes que se articulavam em sua época, tanto pelas proposições de John Cage sobre a vanguarda musical ligadas às tradições ocidentais, quanto pela contracultura comportamental que cercava a década de 1960, impressas através de novos valores da juventude, o rock e a guitarra elétrica enquanto símbolo desses novos elementos. Quando refletimos a inserção da guitarra elétrica na música popular brasileira, devemos ainda lembrar, que isso torna-se um ponto ainda mais delicado diante do debate político e ideológico que se processou em tal meio, nesta época.

Contudo, é preciso notar que em sua atuação junto aos meios de comunicação

brasileiros, ao mercado fonográfico do país, através da música popular, junto ao Movimento Tropicalista, mais especificamente, dentro deste, expressando-se junto ao grupo roqueiro Mutantes, Duprat refletiu e agiu de maneira global na música brasileira. Desde esta época, os trabalhos do compositor, refletiam sua postura diante da música e a arte, que visava eliminar as dicotomias erudito x popular.

Diante do debate político incutido nos meios da música popular, Duprat acreditava apenas na linguagem e no comportamento, como verdadeiros meios subversivos da realidade e dos paradigmas sociais que preservavam as tradicionais estruturas de poder. Não por acaso, o Tropicalismo, alvo de críticas e acusações que o apontavam como movimento alienado e apolítico, durante seu breve período de articulação, tenha sido tão prontamente reprimido pelo governo militar através do arbitrário AI-5. Há que se ter em mente, também, que o referido movimento, além de Rogério Duprat como um dos principais articuladores da estética artístico-musical expressa pelo grupo, contava ainda com o apoio e intervenções de outros remanescentes do grupo musicanovista, do início da década de 1960, e dos representantes da vanguarda poética brasileira da década de 1950.

Contudo, está claro para nós que Rogério Duprat, através de sua aguçada percepção e consciência intelectual, foi elemento fundamental e ativo na relevância do papel cultural que acabou o Movimento Tropicalista assumindo, em meio à arte e música popular brasileira desde então. Sobretudo, como o próprio compositor afirmava, os Mutantes representaram o elemento mais importante em meio às propostas e inovações do movimento, justamente por manifestarem originalmente na cultura brasileira os valores contraculturais que se processavam mundo afora.

A atuação de Rogério Duprat junto ao grupo tropicalista, e de maneira ainda mais específica, associado ao grupo Mutantes, revela-se na realidade, um meio de continuação de suas explorações iniciadas através da vanguarda musical. Através destes trabalhos de “arranjos”, que revelam-se verdadeiras criações a parte, notamos que Duprat, não só mantinha-se em posição de apoio às criações dos integrantes dos grupos envolvidos, como também apontando direções, imprimindo sua consciência subversiva, inclusive contra a própria vanguarda e os meios pelos quais atuavam.

As observações contidas neste trabalho, relativas às técnicas de arranjo e criação em algumas canções mencionadas especificamente, escolhidas pela recorrência de materiais que nos servem referencialmente para outras canções e criações relacionadas,

nos revelam algumas características singulares e anárquicas empregadas por Rogério Duprat, em conjunto com o grupo Mutantes e a equipe técnica presente nas produções em estúdio. Além de deixar transparecer o caráter coletivo das criações mencionadas, evidenciam o interesse comum de toda a equipe, de incorporação de técnicas inusitadas e experimentações nas canções do grupo.

Através de Rogério Duprat e de maneira sem precedentes na música popular brasileira, os Mutantes introduziram, sobretudo, o *happening*, se pensarmos que o arranjo da canção *Panis et Circensis* é a primeira dentro do Movimento Tropicalista a carregar tal elemento, instrumento de irreverência dentro do referido meio musical; e o ruído associado aos efeitos e distorções introduzidos pela inventividade de Cláudio César Dias Baptista. Por outro lado, através dos Mutantes, Rogério Duprat pode versar dentro dos meios com os quais já estava envolvido, porém, expressando os elementos do novo comportamento que o atraía na época. A exemplo da trilha sonora feita para o filme *As Amorosas*, cujo próprio enredo faz referências à aspectos contraculturais, relativos à juventude e à sociedade. Notamos que graças à uma visão desmistificada do ofício musical, Duprat pode se utilizar amplamente, e sem os bloqueios de distinção cultural que instalam-se ao redor das diversas poéticas – traves infraestruturais –, das múltiplas técnicas sobre as quais possuía conhecimento, como ferramentas composicionais em função da arte musical e seu papel social específico.

Assim, diante de todas as perspectivas impressas ao longo deste trabalho, destacamos aqui nossa visão que configura o compositor Rogério Duprat, enquanto quarto elemento musical nas criações do grupo Mutantes em sua origem, assim como, o referido grupo, enquanto veículo de expressão para Duprat, através de uma contracorrente estética frente à arte e à sociedade. Um profundo diálogo que diz respeito especificamente à trajetória do compositor vanguardista junto ao grupo de rock brasileiro.

Bibliografia

ADORNO, Theodor Wiesengrund; HORKHEIMER, Max. *A dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: *Textos Escolhidos. Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas. Os Pensadores.* São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 165-6.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. Sobre música popular. In: COHN, Gabriel. *Sociologia*. (Coleção Grandes Cientistas Sociais). São Paulo: Ática, 1987, pp. 115-146.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

BARRO, Máximo. *Rogério Duprat: ecletismo musical*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

BOURDIEU, Pierre. O mercado dos bens simbólicos. In: *A economia das trocas simbólicas.* Trad. Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1974, pp. 99 – 106.

CAGE, John. *De segunda a um ano*. Trad. Rogério Duprat. Prefácio e revisão de Augusto de Campos. São Paulo: Ed. Hucitec, 1985.

CALADO, Carlos. *A divina comédia dos mutantes*. 2º edição. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

CALADO, Carlos. *Tropicália - a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Augusto de. *Cage: Chance: Change*. Prefácio. in: CAGE, John. De segunda a um ano. Trad. Rogério Duprat. São Paulo: Ed. Hucitec, 1985.

CHACON, Paulo. *O que é rock.* 3º edição. São Paulo: Ed. Brasileiense, 1982.

DUPRAT, Régis. *Especial Rogério Duprat: A história do Maestro Tropicalista que Reinventou a Estética da Música Popular nos Anos 1960 e 1970*. Disponível em: http://albumitaucultural.org.br/radios/especial-rogerio-duprat/. Data de acesso: 12 de outubro de 2012.

DUPRAT, Régis. *Sobre um texto de Rogério Duprat: "Em torno do pronunciamento"*. Revista Brasiliana. São Paulo: n. 26, pp. 22-31, dezembro 2007.

FALCÓN, Jorge Alberto. *Quatro critérios para a análise musical baseada na percepção auditiva.* Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Paraná, Setor de

Ciências Humanas, Letras e Artes. Curitiba, 2011.

FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicália: alegoria, alegria*. 2º edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FENERICK, José Adriano. *A ditadura, a indústria fonográfica e os independentes de São Paulo nos anos 70/80*. Métis: História e Cultura. Revista de História da Universidade Caxias do Sul. v.3, no. 6, jul/dez 2004, Caxias do Sul, RS: Educs, 2004, p. 155-178.

FENERICK, José Adriano; MARQUIONI, Carlos Eduardo. *Sgt. Pepper´s Lonely Hearts Club Band: uma colagem de sons e imagens*. In: Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. Uberlândia, UFU, 2008.

FORSTER, Susan Christina. *Música e Humilhação.* São Paulo: Blucher, pp. 159 – 162, 2011.

GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

KATER, Carlos. *Música Viva e H.J.Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora - Atravez, 2001.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 6º edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MARTIN, George. *Paz, amor e Sgt. Pepper: os bastidores de Sgt. Pepper*. Trad. Marcelo Fróes. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

MATIAS, Alexandre & ROSA, Fernando. *Entrevista com Rogério Duprat para revista Bizz*. 2003. Disponível em: http://www.senhorf.com.br/agencia/main.jsp?codTexto=2943. Data de acesso: 16 de janeiro de 2012.

MENDES, Gilberto. *Uma odisséia musical: dos mares do sul expressionista à elegância Pop/Art Déco*. São Paulo: EDUSP/GIORDANO, 1994.

MUGGIATI, Roberto. *Rock: o grito e o mito*. 3ª ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 1973.

NAPOLITANO, Marcos. *A Música Popular Brasileira (MPB) nos anos 70: resistência política e consumo cultural*. In: Actas del IV Congresso latinoamericano de la Asociación Internacional para el estúdio de la Música Popular, Cidade do México, abril de 2002.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana Martins. *Tropicalismo: As relíquias do*

Brasil em debate. Revista Brasileira de História, São Paulo, v.18, nº 35, p. 53-75, 1998.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

PAIVA, José Eduardo Ribeiro de. *Os Mutantes: hibridismo tecnológico na música popular brasileira dos anos 60/70.* In: Revista Sonora – IA Unicamp, 2012. nº7, v. 4. 2012.

PAIVA, José Eduardo Ribeiro de. *Uma análise crítica da relação música/tecnologia do pós guerra até a atualidade*. Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 1992.

PAPPON, Thomas. *Mutantes levam público ao delírio em Londres*. Disponível em: http://www.bbc.co.uk/portuguese/reporterbbc/story/2006/05/060523_mutantesthomasg.shtml. Data de acesso: 22 de julho de 2013.

PAVÃO, Albert. *Rock brasileiro: 1955 – 65, trajetória, personagens e discografia*. São Paulo: Ed. Edicon, 1989.

PAVÃO, Albert. *Rogério Duprat e sua ligação com o Rock n' Roll.* Disponível em: http://www.jovemguarda.com.br/artigos-rogerio-duprat-rocknroll.php. Data de acesso: 15 de janeiro de 2011.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. São Paulo: Ed Brasiliense, 1992.

PORTO, Nélio Tanios. *H. J. Koellreutter e Música Viva, catalisadores da música moderna no Brasil*. Galáxia: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. Nº 3, pp. 253 – 259. 2002.

ROSA, Fernando. *1932-2006: maestro Rogério Duprat, vanguarda do Brasil moderno*. 2006. Disponível em: http://senhorf.com.br/agencia/main.jsp?codTexto=2942. Data de acesso: 16 de janeiro de 2012.

ROSA, Fernando. *Em 1965, Teenage Singers, com Rita Lee, grava com Tony Campello*. Disponível em: http://senhorf.com.br/agencia/main.jsp?codTexto=1117. Data de acesso: 22 de julho de 2013.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. 11º ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

SANTO, José Julio do Espirito. *Os 100 maiores discos da música brasileira*. Disponível em: http://rollingstone.uol.com.br/listas/os-100-maiores-discos-da-musica-brasileira/bios-mutantes-os-mutantes-1968-polydorb/. Data de acesso: 22 de julho de 2013.

SANTOS, Daniela Vieira dos. *Não vá se perder por aí: a trajetória dos Mutantes.*

Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara, 2008.

SANTOS, Daniela Vieira dos. *Não vá se perder por aí: a trajetória dos Mutantes.* São Paulo: Editora Annablume, 2010.

SOUZA, Carla Delagado de. *Os caminhos de Gilberto Mendes e a música erudita no Brasil*. Tese de Doutorado – Universidade Estadual de Campinas, Instituto E Filosofia E Ciências Humanas. Campinas, 2011.

SOUZA, Carla Delagado de. *Gilberto Mendes: Entre a Vida e a Morte*. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

Filmografia

CALIL, Ricardo & TERRA, Renato. *Uma noite em 67*. Digital Versatile Disc (DVD). Gên. documentário. Video filmes – Record Entretenimento. São Paulo: 2010.

Ditadura Militar: O papel da arte e da cultura - Parte 1. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=Ai0RHiav08c&feature=related. Data de acesso: 20 de agosto de 2013.

DUPRAT, Régis. *Rogério se transformou em uma Bandeira*. Apresentação dos programas de rádio da série Estéreo Saci dedicados ao maestro Rogério Duprat. Disponível em: http://albumitaucultural.org.br/videos/regis-duprat-o-rogerio-se-transformou-em-uma-bandeira/. Data de acesso: 12 de outubro de 2012.

FONTENELLE, Paulo Henrique. *Loki - Arnaldo Baptista*. Digital Versatile Disc (DVD). Gên. documentário. São Paulo: Canal Brasil, 2008.

KHOURI, Walter Hugo. *As Amorosas*. Gên. Drama. Kamera Filmes – Columbia Pictures. São Paulo: 1968.

Making off do LP de 1968 - Parte 1. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=-P70RMoRdsA&feature=related. Data de acesso: 20 de agosto de 2013.

Making off do LP de 1968 - Parte 2. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=sQAL9tfxAG8&feature=related. Data de acesso: 20 de agosto de 2013.

Making off do LP de 1968 - Parte 3. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=HH9X3NMKqhs&NR=1. Data de acesso: 20 de agosto de 2013.

MARTIN, George. *The making of Sgt. Pepper*. Legendado em português. Gên. documentário. 1992. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=O8qRDhKSbk8. Data de acesso: 8 de outubro de 2012.

VIEIRA, Pedro. *Rogério Duprat: vida de músico*. Digital Versatile Disc (DVD). Gên. documentário. São Paulo: 2002.

Anexos

Manifesto de Música Nova (1963)[104]

música nova:

compromisso total com o mundo contemporâneo:

desenvolvimento interno da linguagem musical (impressionismo, politonalismo, atonalismo, músicas experimentais, serialismo, processos fono-mecânicos e eletro-acústicos em geral), com a contribuição de debussy, ravel, stravinsky, schoenberg, webern, varèse, messiaen, schaeffer, cage, boulez, stockhausen.

atual etapa das artes: concretismo: 1) como posição generalizada frente ao idealismo; 2) como processo criativo partindo de dados concretos; 3) como superação da antiga oposição matéria-forma; 4) como resultado de, pelo menos, 60 anos de trabalhos legados ao construtivismo (klee, kandinsky, mondrian, van doesburg, suprematismo e construtivismo, max bill, mallarmé, eisenstein, joyce, pound, cummings) - colateralmente, ubicação de elementos extra-morfológicos, sensíveis: concreção no informal.

reavaliação dos meios de informação: importância do cinema, do desenho industrial, das telecomunicações, da máquina como instrumento e como objeto: cibernética (estudo global do sistema por seu comportamento).

comunicação: mister da pisco-fisiologia da percepção auxiliada pelas outras ciências, e mais recentemente, pela teoria da informação.

exata colocação do realismo: real = homem global; alienação está na contradição entre o estágio do homem total e seu próprio conhecimento do mundo. música não pode abandonar suas próprias conquistas para se colocar ao nível dessa alienação, que deve ser resolvida, mas é um problema psico-sócio-político-cultural.

geometria não-euclidiana, mecânica não-newtoniana, relatividade, teoría dos "quanta", probabilidade (estocástica), lógica polivalente, cibernética: aspectos de uma nova realidade.

levantamento do passado musical à base dos novos conhecimentos do homem (topologia, estatística, computadores e tôdas as ciências adequadas), e naquilo que ésse passado possa ter apresentado de contribuição aos atuais problemas.

como conseqüência do nôvo conceito de execução-criação coletiva, resultado de uma programação (o projeto, ou plano escrito): transformação das relações na prática musical pela anulação dos resíduos românticos nas atribuições individuais e nas formas exteriores da criação, que se cristalizaram numa visão idealista e superada do mundo e do homem (elementos extra-musicais: "sedução" dos regentes, solistas e compositores, suas carreiras e seus públicos - o mito da personalidade, enfim). redução a esquemas racionais

104 *in*: Invenção. *Revista de Arte de Vanguarda*, ano 2, Nº 3, junho 1963.

- logo, técnicos - de tóda comunicação entre músicos. música: arte coletiva por excelência, já na produção, já no consumo.

educação musical: colocação do estudante no atual estágio da linguagem musical; liquidação dos processos prelecionais e levantamento dos métodos científicos da pedagogia e da didática. educação não como transmissão de conhecimentos mas como integração na pesquisa.

superação definitiva da freqüência (altura das notas) como único elemento importante do som. som: fenômeno auditivo complexo em que estão comprometidos a natureza e o homem. música nova: procura de uma linguagem direta, utilizando os vários aspectos da realidade (física, fisiológica, psicológica, social, política, cultural) em que a máquina está incluída, extensão ao mundo objetivo do processo criativo (indeterminação, inclusão de elementos "alea", acaso controlado). reformulação da questão estrutural: ao edifício lógico-dedutivo da organização tradicional (micro-estrutura: célula, motivos, frase, semi-período, período, tema; macro-estrutura: danças diversas, rondó, variações, invenção, suite, sonata, sinfonia, divertimento etc. ... os chamados "estilos" fugado, contrapontístico, harmônico, assim com os conceitos e as regras que envolvem: cadência, modulação, encadeamento, elipses, acentuação, rima, métricas, simetrias diversas, fraseio, desenvolvimento, dinâmicas, durações, timbre, etc.) deve-se substituir uma posição analógico-sintética refletindo a nova visão dialética do homem e do mundo: construção concebida dinâmicamente integrando o processo criativo (vide conceito de isomorfismo, in "plano pilôto para poesia concreta", grupo noigandres).

elaboração de uma "teoria dos afetos" (semântica musical) em face das novas condições do binômio criação-consumo (música no rádio, na televisão, no teatro literário, no cinema, no "jingle" de propaganda, no "stand" de feira, no estéreo doméstico, na vida cotidiana do homem), tendo em vista um equilíbrio informação semântica - informação estética. ação sôbre o real como "bloco": por uma arte participante.

cultura brasileira: tradição de atualização internacionalista (p. ex. atual estado das artes plásticas, da arquitectura, da poesia), apesar do subdesenvolvimento econômico, estrutura agrária retrógrada e condição de subordinação semi-colonial. participar significa libertar a cultura dêsses entraves (infra-estruturais) e das super-estruturas ideológico-culturais que cristalizaram um passado cultural imediato alheio à realidade global (logo, provinciano) e insensível ao domínio da naturaza atingido pelo homem.

maiacóvski: sem forma revolucionária não há arte revolucionária.

são paulo, março 1963.

damiano cozzella
rogério duprat
régis duprat
sandino hohagen
júlio medaglia
gilberto mendes
willy corrêa de oliveira
alexandre pascoal

Letras das canções observadas

– ***Panis et Circensis:***

|Eu quis cantar
|Minha canção iluminada de sol
A |Soltei os panos sobre os mastros no ar
|Soltei os tigres e os leões nos quintais
|Mas as pessoas na sala de jantar
|São ocupadas em nascer e morrer

|Mandei fazer
|De puro aço luminoso um punhal
A |Para matar o meu amor e matei
|Às cinco horas na avenida central
|Mas as pessoas na sala de jantar
|São ocupadas em nascer e morrer

|Mandei plantar
|Folhas de sonho no jardim do solar
|As folhas sabem procurar pelo sol
|E as raízes procurar, procurar
A' |Mas as pessoas na sala de jantar
|Essas pessoas na sala de jantar
|São as pessoas da sala de jantar
|Mas as pessoas na sala de jantar
|São ocupadas em nascer e morrer
B |Essas pessoas na sala de jantar...

– ***Dom Quixote:***

|A vida é um moinho
A |É um sonho o caminho
|É do Sancho, o Quixote
|Chupando chiclete

|O Sancho tem chance
A |E a chance é o chicote
|É o vento e a morte
|Mascando o Quixote

|Chicote no Sancho
A |Moinho sem vinho
|Não corra me puxe
|Meu vinho meu crush

|Que triste caminho

A |Sem Sancho ou Quixote
|Sua chance em chicote
|Sua vida na morte

B |Vem devagar
|Dia há de chegar

B |E a vida há de parar
|Para o Sancho descer

B |E os jornais todos a anunciar
|Dulcinéia que vai se casar

|A vida é um moinho
A' |É um sonho o caminho
|É do Sancho, o Quixote
|Chupando chiclete

|O Sancho tem chance
A' |E a chance é o chicote
|É o vento e a morte
|Mascando o Quixote

|Chicote no Sancho
A' |Moinho sem vinho
|Não corra me puxe
|Meu vinho meu crush

|Que triste caminho
A' |Sem Sancho ou Quixote
|Sua chance em chicote
|Sua vida na morte

|Vê, vê que tudo mudou
C |Vê, o comércio fechou
|Vê e o menino morreu
|Vê, vê que tudo passou

|E os jornais todos a anunciar
C |Armadura e espada a rifar
|Dom Quixote cantar na TV
|Vai cantar pra subir

Final |Palmas para Dom Quixote Que ele merece!

– ***Caminhante Noturno:***

A |No chão de asfalto
|Ecos, um sapato

B |Pisa o silêncio caminhante noturno

C |Fúria de ter nas suas mãos dedos finos de alguém
|A apertar, a beijar...

|Vai caminhante
|Antes do dia nascer
Refrão |Vai caminhante
|Antes da noite morrer
|Vai caminhante...

|Luzes câmera
A' |Canção que horas são
|Sombra na esquina
|Alguém, Maria

B |Sente a pulsar um amor muscoloso

C' |Vai encontrar esta noite o amor
|Sem pagar, sem falar, a sonhar

|Vai caminhante
|Antes do dia nascer
Refrão |Vai caminhante
|Antes da noite morrer
|Vai caminhante...

|No chão, vê folhas
A' |Secas de jornal
|Sombra na esquina
|Alguém, Maria

B |Pisa o silêncio caminhante noturno

|Foge do amor
C |Que a noite lhe deu sem cobrar,
|Sem falar, sem sonhar

Final |Vai...

– ***Bat Macumba****:*

Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba oh
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba
Bat Macumba ê ê, Bat Macum
Bat Macumba ê ê, Batman
Bat Macumba ê ê, Bat
Bat Macumba ê ê, Ba
Bat Macumba ê ê
Bat Macumba ê
Bat Macumba
Bat Macum
Batman
Bat
Ba
Bat
Batman
Bat Macum
Bat Macumba
Bat Macumba ê
Bat Macumba ê ê
Bat Macumba ê ê, Ba
Bat Macumba ê ê, Bat
Bat Macumba ê ê, Batman
Bat Macumba ê ê, Bat Macum
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba oh
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá

– ***Dois Mil e Um***

|Astronauta libertado
|Minha vida me ultrapassa
A |Em qualquer rota que eu faça
|Dei um grito no escuro
|Sou parceiro do futuro
|Na reluzente galáxia

|Eu quase posso palpar
|A minha vida que grita
|Emprenha e se reproduz
B |Na velocidade da luz
|A cor do céu me compõe
|O mar azul me dissolve
|A equação me propõe
|Computador me resolve

|Astronauta libertado
|Minha vida me ultrapassa
A |Em qualquer rota que eu faça
|Dei um grito no escuro
|Sou parceiro do futuro
|Na reluzente galáxia

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

|Nos braços de dois mil anos
|Eu nasci sem ter idade
A' |Sou casado sou solteiro
|Sou baiano e estrangeiro
|Meu sangue é de gasolina
|Correndo não tenho mágoa

|Astronauta libertado
|Minha vida me ultrapassa
B' |Em qualquer rota que eu faça
|Dei um grito no escuro
|Sou parceiro do futuro
|Na reluzente galáxia

– ***Mande Um Abraço Pra Velha***

Já faz tempo pacas
Que eu não vinha aqui cantar no festival
Eu não vou ganhar,
Quem sabe até eu vou perder ou empatar

Nós não estamos nem aí
Nós queremos é piar
Nós estamos é aqui
E sua mãe onde é que está?
Mande um abraço pra velha
Diga pra ela se tratar

Você pensa que cachaça é água
Mas cachaça é água não

É não

Você pensa que eu estou brincando
Mas brincando eu não estou não

Estou não Estou não

Imagine um festival Sem caretas e no sol
Imagine um festival com a sua mãe e o Juvenal