

OS MUTANTES: HIBRIDISMO TECNOLÓGICO NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DOS ANOS 60/70

José Eduardo Ribeiro de Paiva¹

Resumo:

Este trabalho tem por objetivo promover a discussão sobre criação sonora e tecnologia em um período específico da música brasileira (final dos anos 60 e começo dos anos 70), através da análise dos trabalhos realizados pelo grupo Mutantes, pioneiro em perceber a importância da tecnologia como “meio expressivo” no cenário nacional e em desenvolver soluções tecnológicas originais para suas gravações que driblassem a precariedade tecnológica da época. Porém, à medida que seus integrantes passam a utilizar equipamentos de padrão internacional, o som do grupo se afasta da brasilidade e do hibridismo musical que caracterizavam seus primeiros trabalhos, e é este o eixo fundamental deste trabalho: demonstrar que a linguagem sonora singular existente nos quatro primeiros discos dos Mutantes tem uma profunda relação com a tecnologia por eles desenvolvida utilizada, que permitia resultados fora da padronização da indústria cultural.

Palavras-chave: tecnologia e música popular / rock brasileiro / hibridismo tecnológico

Abstract:

The objective of this study is to promote the discussion on musical creation and technology in a specific period of the Brazilian music (late sixties and early seventies), more specifically through the analysis of the works by the group Mutantes, pioneer in noticing the importance of technology as “a mean of expression” in the national scenery and in developing original technological solutions for their recordings to overcome the technological

precariousness of their time. However, as they increased their use of equipments of international quality, the sound of the group stands began to lose some of the brazilian flavour and of the musical hybridism that characterized their first works, and it is this the fundamental axis of this work: to demonstrate that the singular sonorous language existent in the first four discs of the Mutantes has a deep relationship with the technology developed and used by them, allowing them to obtain results out of the the cultural industry standard of the time.

Keywords: technology and popular music / Brazilian rock / technological hybridism

A tecnologia sempre foi um dos principais meios expressivos (Dorfles, 1958: 121) da música pop, principalmente a partir dos anos sessenta, quando equipamentos e instrumentos se popularizaram pelo mundo todo, muitos deles desenvolvidos com essa finalidade específica. O gravador multipistas, largamente utilizado a partir da gravação de *Sergent Peper's Lonely Hearts Club Band*” (o antológico álbum dos Beatles), tornou-se um equipamento obrigatório em todos os grandes estúdios de gravação pelo mundo todo, assim como as mesas de mixagem e os processadores sonoros. Além disso, experimentos sonoros como os de Jimi Hendrix na guitarra elétrica ou os de Keith Emerson com os primeiros sintetizadores, movimentavam todos os cérebros criativos envolvidos com a música pop, de produtores a artistas, que procuravam criar novos sons e possibilidades. Esse cenário compreendia basicamente o eixo Inglaterra – EUA, onde se concentrava e se concentra até hoje a maior parte da indústria fonográfica mundial, e onde essas novidades tecnológicas são primeiramente disponibilizadas.

O grupo mais importante e influente do Brasil nesse período foi o Mutantes, que teve o início da sua carreira fortemente ligado a tropicália e que se tornou o símbolo do rock brasileiro dos anos 60-70, com certeza um dos pioneiros em perceber a importância da tecnologia dentro do processo criativo da música. Além disso, é importante ser lembrado que nesse momento era praticamente impossível o acesso a tecnologias de ponta na área de criação sonora no Brasil, devido principalmente a uma política de importações altamente restritiva, onde diversos itens taxados de “supérfluos” ou possuidores de “similar nacional” tinham sua importação proibida. Isso, com certeza, se refletiu no principal motivo para que boa parte

¹ Professor do Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação e dos Programas de Pós-Graduação em Artes Visuais e Música do Instituto de Artes da Unicamp. Atualmente, é diretor da Rádio e TV Unicamp e membro da diretoria do FORCINE – Fórum Brasileiro de Cinema.

dos trabalhos na área de áudio no Brasil soassem de forma tão amadora nesse período.

Os Mutantes eram um trio de quatro, como alguns preferem chamá-los. Efetivamente, a parte musical do grupo era realizada pelos irmãos Arnaldo (baixo e teclados) e Sérgio (guitarra e voz), tendo Rita Lee nos vocais. 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). Fui muito feliz nisso, e o sinergismo da ação conjunta – Sérgio testando em campo e eu inventando e aperfeiçoando – resultou em um modelo de guitarra que seguramente era o melhor do mundo na época – a guitarra de ouro, que deu margem a tantas reportagens (Pacheco, 1991: 10).

Sérgio, que se tornou um dos maiores guitarristas da música brasileira, definia assim as guitarras feitas pelo irmão:

Nessa época, ele fez uma guitarra que não era muito importante mas era dez vezes melhor que qualquer guitarra produzida aqui. A partir dessa, meu irmão começou a fazer uma série de guitarras acústicas, na época em que os Beatles apareceram, devido ao surgimento das guitarras Grestch. Essas guitarras eram as Regvlvs, das quais eu tenho duas. Essas guitarras foram um barato porque a gente começou a entrar bem mais pesado no campo da eletrônica e aqui ninguém sonhava com isso. Eu tenho coisas nesta guitarra que só agora estão saindo similares na guitarra-sintetizador da Roland. Essa minha guitarra Regvlvs tem sete distorcedores separados e captadores separados (um por corda). Então, o som é de um sintetizador. Parece um Polymoog tocando. Além disso ela tinha um captador no cavalete igualzinho a esses que a Ovation está fazendo agora, isto é, um captador a cristal piezo elétrico que ia para um pré-amplificador, ela é estéreo, tem quatro saídas, você escolhia a saída que você queria usar e tinha um circuito de programação e memória que dava para programar o som que você queria em cada lado.....todas as guitarras que ele fez eram brindadas internamente (a minha também externamente) com folhas de ouro. O ouro é o melhor condutor que existe. Então, se você blinda ela inteirinha com ouro, ela fica como se estivesse dentro de uma caixa desse material. Assim, não existe interferência ou ruído. Então, ela possibilita um nível muito mais alto de pureza de som". (Pacheco, 1991: 12)

Esse material foi desenvolvido ainda no final dos anos 60, quando foi lançado o primeiro disco do grupo (intitulado *Os Mutantes*), que recentemente recebeu a 12ª posição na lista dos "50 Most Out There Albums of All Time" (Os 50 Discos Mais Experimentais de Todos os Tempos), publicada pela Revista Inglesa Mojo, em fevereiro de 2005, ficando à frente de nomes como Beatles, Pink Floyd e Frank Zappa. De acordo com a resenha publicada, os Mutantes foram influenciados pela experimentação dos Beatles, "mas como viviam em um país onde pedais (de efeitos sonoros) não existiam, os irmãos Baptista de São Paulo tiveram de criar os seus próprios" (BBC, 2005). Entre diversão canções absolutamente memoráveis, destaca-se "Batmacumba" (Caetano Veloso/Gilberto Gil), um perfeito trabalho de entrosamento entre tecnologia e expressividade. Um dos sons mais intrigantes que se ouviu em todas as gravações do grupo está ali: algo que eventualmente lembra uma guitarra elétrica, mixado muito a frente da melodia, e que recentemente, Cláudio revelou o segredo:

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 motor².

Um projeto extremamente original sob a ótica tecnológica, e desenvolvido para ser utilizado em apenas uma música, o que, segundo Cláudio, demonstrava "... como era rico o nosso trabalho: esse efeito foi usado apenas em "Batmacumba", e logo eu estava criando outros para o Sérgio e a turma toda"³. Além dessas soluções criadas por Cláudio, existiam toda uma série de outras, advindas da total liberdade criativa que caracterizava o final dos anos 60.

2 Cláudio César Dias Baptista, em entrevista concedida em julho de 2005. Atualmente, Cláudio não se dedica mais a eletrônica e sim a literatura. Maiores informações podem ser obtidas no site www.ccdb.gea.nom.br.

3 Ibidem.

Manuel Barmbein, produtor dos dois primeiros LPs da banda, lembra: 'era uma loucura. A parte musical era dirigida pelo Arnaldo, e rolavam mil idéias'. O que se ouve, parecido com o som de um chimbau invertido em 'Le Premier Bonheur de Jour' é o ruído de uma bomba de flit (aquela usada antigamente para vaporizar inseticidas) (Pappon, 1987:65).

Não deve ser esquecido também que nessa época, no Brasil ainda se gravava basicamente em quatro canais, o que determinou, no caso dos dois primeiros LPS da banda, a utilização de técnicas de redução conhecidas como ping-pong para permitir o registro das complexas idéias sonoras então utilizadas⁴. Aí, pode ser encontrado um dos grandes problemas da música pop brasileira produzida no período: a falta de equipamentos e estúdios onde as idéias pudessem ser materializadas. Enquanto o padrão mundial de gravação era 8 canais, com protótipos de 12 ou 16 canais⁵, aqui se trabalhava em quatro canais, nos Estúdios Scatena, sendo que o primeiro estúdio de 16 canais no Brasil foi o estudio Eldorado, em São Paulo, em 1972, mas mesmo assim, foi uma iniciativa isolada, não sendo seguida por outras gravadoras e estúdios. Somente no fim dos anos 70 é que os sistemas de 16 canais tornam-se padrão, principalmente pelo surgimento de gravadores mais baratos, como os Tascan e Fostex com fita de ½".

Logicamente, gravar tais sons em apenas quatro canais era um trabalho extenuante, e que, infelizmente, foi mal documentado nas fichas técnicas dos discos, extremamente omissas em dados mais completos sobre as gravações. Mas com certeza, quando foi lançado, em 1968, o primeiro disco do grupo foi um dos trabalhos mais impactantes da música brasileira da época, oscilando

entre a tropicália e o rock⁶, onde a tecnologia era com certeza, um elemento expressivo claramente utilizado como tal. Tecnologia essa, em sua maioria, oriunda das experimentações de Cláudio, capazes de criar uma sonoridade bastante singular e de tirar o imenso atraso tecnológico que nossas produções fonográficas da época possuíam. Apenas como referencial, em 1968 alguns discos fundamentais da história da música pop já haviam sido lançados: *Pet Sounds*, em 1966, *Seargent Peper's Lonely Hearts Club Band*, em 1967 e *Electric Ladyland*, em 1968, citando os mais conhecidos, todos com sonoridades extremamente bem resolvidas, e pode ser dito com toda a certeza que o primeiro disco dos Mutantes está no mesmo nível dos citados. Vale ressaltar também que todos os arranjos desse disco foram realizados por Rogério Duprat, um dos principais arranjadores da história da música popular brasileira e um dos principais mentores da tropicália.

Em 1969, o segundo disco do grupo, intitulado *Mutantes* consolidou seu sucesso e sua veia experimentalista, como na faixa "Dia 36" (Johnny Dandurand / Mutantes) onde recriam um efeito utilizado pelos Beatles em *Searget Peper's*, que é a amplificação da voz através de uma caixa Leslie⁷, em mais uma solução tecnológica improvisada e desenvolvida por Cláudio.

O som da voz passando pelo canal do órgão eu que fiz. Fui chamado de casa ao estúdio por Arnaldo, para conseguir na hora o que os técnicos e os Mutantes de lá não puderam: um som feito você descreve. Levei de casa um fone a carvão, tirado do telefone, e o adaptei ao sistema valvulado de amplificação do órgão de Arnaldo. Como vemos, eu não era 'contrário às válvulas', e muitos dos sons que criei o foram por meio desses dispositivos (Pacheco, 2005: 3).

Também passam a ter uma relação mais crítica com sua obra, conforme Arnaldo demonstra: "Estamos na época do rebuscamento, pois quase tudo já foi feito. Estamos na

4 Ping Pong é uma técnica utilizada em gravações e que consiste em aumentar o número de canais livres, pré mixando os já gravados. Assim, em uma gravação realizada em 4 canais, pode-se mixar três canais para um, liberando os outros três para nova gravação. Com certeza, tal técnica gera problemas de ruídos e afins, mas, nos anos 60, era uma ferramenta eficaz contra a limitação dos gravadores da época.

5 Uncle Meat, de Frank Zappa foi gravado com um gravador Scully de 12 canais, rodando a 30 polegadas/segundo, em 1968; Disraeli Gears, do Cream, em 16 canais, ainda em 1967, gravado por Tom Dowd, considerado o introdutor dos sistemas de gravação multicanal nos grandes estúdios de gravação. É importante se lembrar que desde os anos 50, ao gravar alguns trabalhos de Ray Charles para a Atlantic, Tom já se utilizava de gravadores de 08 canais.

6 Nesse primeiro disco, diversos artistas envolvidos com a Tropicália são encontrados, de parcerias com Caetano Veloso e Gilberto Gil até as orquestrações de Rogério Duprat, uma espécie de marca sonora do movimento.

7 As Caixas Leslie foram inventadas nos anos 30, compostas basicamente por um sistema de falantes giratórios para serem aplicados aos órgãos Hammond, mas que acabaram por ser utilizadas em guitarras, vocais e experimentos sonoros.

fase da complexidade. O rock é novo, mesmo sendo negócio velho, graças à técnica que a eletrônica permite” (Pacheco, 1991: 51). As críticas a esse disco foram bastante receptivas, como a publicada na revista Veja:

Enquanto os Beatles lançam um álbum bem comportado, de rock açucarado, com lindos efeitos de corda e cravos (LP ‘Yellow Submarine’), três jovens brasileiros, com a média de vinte anos de idade, surgem com um novo LP e conseguem, através do humor e da total desmistificação, ampliar efetivamente os limites das música (Pacheco, 2005: 8).

Mesmo “açucarados”, os Beatles ainda continuam a ser uma das principais influências dos Mutantes: basta verificar a seqüência de acordes da faixa Rita Lee, bastante parecida com “ObladiOblada” (Lennon/McCartney), os climas dos trumpetes lembrando “Penny Lanne” (Lennon/McCartney) que percorrem o disco, ou ainda a citação do riff de “Day Tripper” (Lennon/McCartney) na faixa Mágica. O grupo também toma as rédeas da produção musical de forma mais efetiva, dividindo apenas alguns arranjos com Rogério Duprat e assumindo a autoria da maior parte deles.

Em 1970, lançam *A Divina Comédia* ou *Ando Meio Desligado*, um disco substancialmente diferente dos anteriores, tanto esteticamente quando tecnicamente. O que era excesso nos anteriores, aqui é contido, lapidado, com um grande refinamento instrumental e vocal, e o uso da gravação multicanal é um dos principais elementos expressivos do disco, principalmente nas dobras vocais. Ainda gravado em quatro canais, demonstra uma maturidade sonora⁸ surpreendente, que se consolidaria definitivamente em *Tecnicolor*, álbum gravado em 1970 na França, nos estúdios Des Dames, com produção de Carl Homes, então diretor da Polygran inglesa e produtor dos Bee Gees, entre outros. *Tecnicolor* (com a grafia errada) foi o primeiro disco do grupo gravado em 08 canais, sendo uma coletânea dos trabalhos anteriores, com as canções sendo apresentadas em outros idiomas e em outros arranjos. Mas o diferencial principal nesse trabalho parecia ser o acesso a tecnologia de ponta da época, conforme Arnaldo coloca:

Abrimos a porta do estúdio, quando fomos gravar em Paris, e demos de cara com todos os equipamentos com que sonhávamos. Estávamos competindo com os Beatles e com os Stones! Ficamos orgulhosos de ter feito tudo daquele jeito.

Se não tocar no rádio hoje em dia, tudo bem. Não tenho expectativas (Vaizé, 2005: 1)

As sessões improvisadas dão lugar a experimentos tecnológicos corretamente estruturados, o que realça ainda mais a sonoridade desse trabalho antológico⁹, que, infelizmente, não teve seu lançamento na época oportuna. Porém, mesmo com todo esse aparato tecnológico, o disco, em sua produção dentro dos padrões do pop da época, lapida em excesso a sonoridade do grupo. Aos que duvidam, basta uma audição da faixa “Bat macumba” na sua versão original e a inevitável comparação com a contida em *Tecnicolor* para que isso fique muito claro.

Como um quinteto, ainda lançam *Jardim Elétrico*, gravado em 1971, uma época em que surgem as primeiras publicações voltadas ao rock e ao pop no Brasil, principalmente a versão local da Rolling Stones¹⁰, editada por Mick Killingbeck, também empresário dos Mutantes. Cada vez mais lisérgicos, os Mutantes se aproximam do rock progressivo, referenciais a la Yes ou Emerson, Lake e Palmer. Na faixa título, um solo de bateria com flanger remete a “Tank” (Carl Palmer), solo de bateria de Carl Palmer no LP de estréia do Emerson, Lake e Palmer; o órgão Hammond crescendo sobre os outros instrumentos, a mixagem tornando-se mais precisa, os planos sonoros mais definidos. É uma época delicada: de um lado, a censura da ditadura militar cada vez mais feroz, do outro, o público que não corresponde tanto ao grupo e as dificuldades de lidar com a indústria fonográfica, conforme Arnaldo em 1971 à revista *Bondinho*:

Aqui para tocar um disco a gente tem que puxar o saco dos disc-jóqueis. Tem que 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 (*Bondinho*, 1971: 28).

9 Esse disco, apesar de gravado em 1970, somente foi lançado em 2000. A Polygran na época adiou o lançamento por diversas razões, sendo que a fita master somente foi descoberta em 1994 e lançado em CD em 2000. Uma das razões sugeridas para o não lançamento desse disco no mercado internacional foi “a ausência do esperado exotismo brasileiro” (Callado, 1995: 245).

10 A Rolling Stones brasileira durou trinta e quatro números, muitos dos quais foram lançados sem o pagamento dos direitos autorais a matriz americana, razão pela qual a publicação foi extinta. É interessante notar que sem o pagamento dos direitos, a matriz não mandava material para publicação, o que fez com que diversos números fossem produzidos somente com material escrito no Brasil.

8 Novamente nesse disco todos os arranjos foram divididos com Rogério Duprat

Em 1972, o último disco como quinteto, o *Mutantes e seus Cometas no País dos Baurets*, gravado nos estúdios Scatena, em São Paulo, um trabalho que assume definitivamente o lado progressivo da banda e seus novos referenciais: Yes, Emerson Lake & Palmer e semelhantes. A música muda, principalmente no formato: as canções tornam-se mais longas, estruturadas em grandes clímax sonoros obtidos com o auxílio definitivo de um sintetizador Minimoog e um Mellotron. As críticas se dividem, como o texto de Ezequiel Neves demonstra:

Para dizer a verdade, só consegui ouvir duas faixas com prazer: Beijo exagerado (uma obra-prima menor, um tremendo show de ritmo e provocação) e Dunne Buggy (uma inconseqüente e deliciosa exibição de truques vocais e rítmicos). Os Mutantes estão correndo um sério risco: têm plena consciência de seu talento e versatilidade, mas não sabem como doma-los. E isso os joga ao encontro da dispersão. Dispersão essa que acaba não significando nada. Que é justamente o que significa No país do bauretz. (Neves, 1972: 2)

A relação da banda com as drogas também se torna explícita como na letra de “Dunny Bug” (Rita Lee/Arnaldo Baptista/Sérgio Dias), movido a “MSLD & STP”, e a sonoridade da banda tenta essa tradução, como no primeiro solo de mini moog em uma música brasileira, na “Balada do Louco” (Arnaldo Baptista/Rita Lee), o grande sucesso do disco e talvez o maior da carreira da banda, claramente influenciado pelo solo de Keith Emerson em “Lucy Man”, do primeiro disco do Emerson, Lake & Palmer.

Ainda em 1972, é inaugurado o primeiro estúdio de 16 canais no Brasil, o Estúdio Eldorado, que se torna o grande referencial tecnológico da época, e é aí que são gravados os discos *Hoje é o Primeiro Dia do Resto de Sua Vida*, primeiro disco solo de Rita Lee, mas feito com a participação do grupo todo, tendo a direção musical de Arnaldo, e *O A e o Z*, gravado em 1973 e lançado apenas em 1992, onde o grupo está reduzido a um quarteto, após a saída de Rita. Atualmente, “Hoje é o ...” é considerado praticamente um disco dos Mutantes, e foi visto como um trabalho profundamente experimental, com faixas que iam da marcha-rancho de “Beija-me Amor” (Arnaldo Baptista/Élcio Decário), ao heavy “Tapupukitipa” (Arnaldo Baptista/Rita Lee), com seu riff decalcado de Black Sabbath¹¹, sendo provavelmente um

disco síntese da particular sonoridade desenvolvida pelo grupo em sua carreira até esse ponto. Já *O A e o Z* é um disco de apenas seis faixas, temas longos, solos instrumentais, um autêntico rock progressivo, cada vez mais em busca de uma linguagem internacional, tanto nas letras místicas quanto na sonoridade virtuosística emprestada de bandas como o Yes, King Crimson e Emerson, Lake and Palmer, entre outros. O referencial ao rock progressivo atinge seu ápice, sendo a instrumentação utilizada por eles basicamente a mesma dos grupos famosos da época: Arnaldo, órgão Hammond amplificado por uma Caixa Leslie, sintetizador Mini Moog e Mellotron; Sérgio, guitarra fender; Liminha, baixo Rickembaker e Dinho, bateria Ludwig. Para Sérgio, usar uma guitarra Fender Stratocaster exigiu dele uma nova abordagem técnica.

Foi aí que eu fui obrigado a aprender a tocar na Strato. Foi uma reviravolta na minha técnica, que se baseava toda em mexer em botões na guitarra. Eu não sabia tocar com os pedais, daí eu aprendi e consegui tirar muita coisa da Strato. A minha relação com ela é fantástica. Foi nessa época que eu comecei a fazer pedaleira, porque eu vi que o Steve Howe tava fazendo som com pedaleira, o Arnaldo foi ver o show e viu como é que era, chegou perto do palco e viu a pedaleira dele e daí eu fiz uma pedaleira: um Theta-Phase, um Wha-wha, um distorcedor e um pedal de volume (Pacheco, 1991: 84).

A gravadora do grupo, então dirigida por André Midani, dispensou o grupo em uma atitude até hoje mal explicada e “engavetou” esse trabalho. Com isso, o grupo, que já havia perdido Rita Lee se fragmenta definitivamente, com Arnaldo indo a carreira solo, e Dinho e Liminha abandonando o grupo, que em 1974, tinha apenas Sérgio como membro original, acompanhado de Túlio Mourão, teclados; Rui Motta, bateria e Paul de Castro, contrabaixo. Mudam de gravadora, indo para a Som Livre, onde gravam, em 1974, *Tudo Foi Feito pelo Sol*, um disco de rock progressivo que de certa forma antecipa a tendência de fusão da mpb com o rock que imperaria no final dos anos 70, via Beto Guedes, 14 Bis e outros, além de um impressionante virtuosismo instrumental. Um depoimento de Sérgio esclarece bem essa proposta virtuosística do grupo:

Neste momento, com a saída da Rita e logo depois a do Arnaldo, muitos músicos transaram com a gente: Liminha, Dinho, Manito entre outros. Influenciávamos muito por tudo que vinha de fora, o apuro técnico, o espelho. Eu punha na vitrola os discos dos melhores guitarristas, pegava um violão e ficava escutando milhões de vezes, até

11 É inegável a semelhança desse riff com o da faixa “N.Y.” (Geezer Butler/Tony Iommi/Ozzy Osbourne/Bill Ward) do primeiro disco do Black Sabbath, intitulado Black Sabbath.

acertar completamente todos os solos, pois minha preocupação principal era conseguir tirar um som igual ao de um John McLaughlin ou um Steve Howe. (Tavares e Gomide, 1976: 5).

É um disco gravado em 8 canais nos estúdios da RCA em Copacabana, mal divulgado e que marcaria o início da decadência final do grupo, consolidada em 1975, com o Mutantes ao Vivo, com Luciano Alves substituindo Túlio Mourão, um disco gravado em apenas dois canais em um gravador semi profissional Revox A-77. O grupo realiza seus últimos shows em 1978, apresentações memoráveis que existem em alguns CDs piratas, até realizarem seu último e melancólico show para uma platéia de apenas 200 pessoas, na cidade de Ribeirão Preto. É interessante lembrar que, em 1977, o grupo voltou a Itália, onde o produtor Flávio Carraresi sugeriu ao grupo que “...voltassem ao Brasil, escolhessem duas mulatas gostosas, com as pernas bem compridas, e aí nós vamos fazer uma música dançante e com uma batida bem repetitiva”(Callado, 1995:325). Novamente, a busca do “exotismo brasileiro” pela indústria fonográfica internacional, algo já visto quando da gravação de *Tecnicolor*.

No aspecto mercadológico, o grupo, apesar de todo o carisma junto ao público, jamais foi um vendedor de discos à altura de outros hits da música pop brasileira, como os Secos e Molhados nos anos 70 ou o R.P.M dos anos 80, jamais chegando, como eles, a casa do milhão de cópias vendidas. O maior sucesso de vendas foi justamente “Tudo Foi Feito pelo Sol”, com a marca de 30.000 cópias, enquanto a média anterior do grupo era de, no máximo, 15.000 (Callado, 1995: 319).

Porém, quanto mais o grupo se aproximava dos referenciais tecnológicos internacionais, mais sua música apontava aos modelos do rock progressivo inglês, se afastando da salutar mistura que caracterizava seus primeiros trabalhos. Todo o modelo tecnológico por eles utilizado a partir de 1971 com certeza remetia a uma linguagem sonora específica, no caso o rock progressivo, e isso também acontecia entre os grupos ingleses e americanos, todos soando bastante parecidos, principalmente no uso erudito dos teclados eletrônicos, naquilo que pode ser chamado de “tradição de uso comum” (Pareyson,1984: 160). Além disso, esses grupos trabalhavam sobre equipamentos comercializados, todos dispondo dos mesmos recursos sonoros, onde a guitarra Fender e os pedais que Sérgio passou a usar em 1972 eram iguais a de Steve Howe, (guitarrista do Yes) que por sua

vez eram iguais aos de David Gilmour (guitarrista do Pink Floyd), que eram iguais a de centenas de outros grupos. Aqui, o disco *Tecnicolor*, tem seu papel fundamental: o de permitir comparações entre duas versões da mesma canção; uma, gravada aqui, nos Estúdios Scatena, em quatro canais, usando ao máximo os equipamentos desenvolvidos por Cláudio Batista, outra, gravada em um estúdio de padrão internacional, em oito canais, com um produtor internacional e principalmente, com os equipamentos topo de linha de sua época. Compare-se, por exemplo, “Batmacumba” (Caetano Veloso/Gilberto Gil). A versão do primeiro disco do grupo é aquele onde a engenhoca feita a partir do motor de máquina de costura dá uma dimensão singular à guitarra de Sérgio; a versão contida em *Tecnicolor* é absolutamente insípida, com a guitarra tratada de forma convencional, muito próxima da linguagem do rock internacional da época. Essa comparação pode ser aplicada a todas as canções que foram gravadas em *Tecnicolor*, onde, apesar de toda a tecnologia de ponta envolvida, elas acabam soando muito menos instigantes e criativas.

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.

BIBLIOGRAFIA

- Bondinho, 1972. “Os Mutantes, que Peça”, 31, 25-31.
- Calado, Carlos, 1995. A divina comédia dos Mutantes. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Dorfles, Gillo, 1958. Contantes técnicas de las artes. Buenos Aires: Nueva Visión.

Neves, Ezequiel, 1972. “Toque”, Rolling Stones, Rio de Janeiro, 8, 2.

Pacheco, Mário. 1991. Balada do louco. Brasília: ed. do autor.

_____. 2005. “A exuberância do som da contracultura”. Do próprio bolso <<http://www.dopropriobolso.com.br>> [Consulta:10 de outubro de 2005].

Pappon, Thomas. 1987. “Mutantes: O elo perdido”, Bizz, São Paulo, 19, 65.

Pareyson, Luigi. 1984. Os problemas da estética. São Paulo: Martins Fontes.

Tavares, Fleury e Gomide, Caito. 1976. “Mutantes, rock, misticismo e boas Vibrações”,

Jornal de Música e Som, Rio de Janeiro, 21, 5.

Vaizé, 2004 “Tecnicolor – Mutantes – 1070/2000”. Sound Chaser <<http://www.soundchaser.com.br/phpBB2/viewtopic.php?t=5162>> [Consulta: 11 de outubro de 2005]

DISCOGRAFIA

Black Sabbath. Black Sabbath. 1971. Warner Brothers. Inglaterra.

Emerson. Lake & Palmer. Emerson. Lake & Palmer. 1970. EUA.

Mutantes. Os Mutantes. 1968. Polydor. Brasil.

Mutantes. Mutantes. 1969. Polydor. Brasil.

Mutantes. A divina comédia ou ando meio desligado. 1970. Polydor. Brasil.

Mutantes. Tecnicolor. 1970 (lançado em 2000). Universal. Paris.

Mutantes. Jardim Elétrico. 1971. Polydor. Brasil.

Mutantes. Mutantes e seus cometas no país dos Baurets. 1972. Polydor. Brasil.

Rita Lee. Hoje é o primeiro dia do resto de sua vida. 1972. Polygram. Brasil.

Mutantes. O A e o Z . 1992 (gravado em 1973). Philips. Brasil.

Mutantes. Tudo foi feito pelo sol. 1974. Som Livre. Brasil.

Mutantes Ao vivo. 1976. Som Livre. Brasil.