

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL

PRESIDENTE DA REPÚBLICA

Luís Inácio Lula da Silva

MINISTRO DA CULTURA

Gilberto Gil Moreira

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL

PRESIDENTE

Muniz Sodré

DIRETORIA EXECUTIVA

Célia Portella

COORDENAÇÃO-GERAL
DO LIVRO E DA LEITURA

Elmer Corrêa Barbosa

COORDENAÇÃO-GERAL
DE PESQUISA E EDITORAÇÃO

Oscar Manoel da Costa Gonçalves

EDITORIAL

Cultura Brasileira Contemporânea

EDITOR

Francisco Bosco

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Marcus Venício Ribeiro

REVISÃO

José Roberto Botelho

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Marcela Perroni e Patrícia Martins

PRODUÇÃO GRÁFICA

José Luiz Saboya

IMPRESSÃO

Artes Gráficas Edil

Cultura brasileira contemporânea . – Ano 1, n.1 (nov. 2006)-
- Rio de Janeiro : Fundação Biblioteca Nacional, 2006-
v. : il. ; 21 x 25,5 cm.

1. Artes – Brasil – Periódicos. 2. Brasil – Civilização –
Periódicos. I. Biblioteca Nacional (Brasil)

CDD 700.5

22. ed.

Sumário

FRANCISCO BOSCO

As metades do pensamento **7**

ANTONIO CICERO

Letra de música **9**

NUNO RAMOS

Ao redor de Paulinho da Viola **16**

FREDERICO COELHO

Hoje correndo atrás do amanhã
e depois: anotações sobre as músicas
brasileiras que giram
pelo mundo **23**

ANDRÉ GARDEL

Contraponto Brown Sugar **39**

GILDA KORFF DIEGUEZ

E IVO LUCCHESI

Trilhas da poética
de Arnaldo Antunes **55**

EDUARDO GUERREIRO B. LOSSO

Elogio à megalomania pop:
culto do eu e delírio auto-irônico
na “Balada do louco”,
dos Mutantes **74**

CLÁUDIA NEIVA DE MATOS

Canção popular
e performance vocal **92**

SANTUZA CAMBRAIA NAVES

Os regentes do Brasil
no período Vargas **98**

FRED GÓES

Elas abrem alas **109**

ANAÏS FLÉCHET

A bossa nova, os Estados Unidos
e a França: um exemplo de
transferências culturais triangulares **116**

CARLOS ALBUQUERQUE

Cidadão instigado
Entrevista com Fernando Catatau **127**

ARTHUR NESTROVSKI

Chico Buarque – Carioca **129**

EUCANAÃ FERRAZ

Marina Lima
Lá nos primórdios **132**

Cultura Brasileira Contemporânea



MINISTÉRIO DA CULTURA
Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

O que este ensaio interroga, a um tempo de frente – portanto incontornável e radicalmente – e através de múltiplos ângulos – de forma a evitar reducionismos e simplificações – é, em uma palavra, a questão do valor na indústria cultural, notadamente no universo da música pop. Valor, entenda-se, em sua dupla determinação: ética – que processos de subjetivação a cultura pop propõe, e quais as suas conseqüências sociais – e estética, isto é, que grau de complexidade, intensidade ou precisão atingem as obras, na elaboração de suas máquinas de forma e significação. É assim que o ensaísta Eduardo Guerreiro, partindo da canção “Balada do Louco”, do grupo tropicalista Mutantes, enceta uma espécie de dialética do ídolo e do fã, investiga ambos os lugares, esclarece as estratégias semiológicas de algumas canções pop, pratica uma análise crítica da canção que articula, imediatamente, uma ampla análise de suas implicações psicológicas e culturais, instaura, em suma, uma leitura que se estabelece na encruzilhada irreduzível entre o estético e o social – não se furtando a julgar os resultados dessa relação na cultura pop, mas o fazendo, entretanto, com a necessária sutileza.

Elogio à megalomania pop

Culto do eu e delírio auto-irônico na
“Balada do louco”, dos Mutantes

EDUARDO GUERREIRO B. LOSSO

1- Introdução: soberania sublime da estética pop e impotência prática

A música pop é uma cria privilegiada da indústria cultural, vista até como o produto central da indústria cultural¹. Nesse sentido, o prazer que temos por ouvir a tal música que provoca aquela sensação de arrepio será visto como decorrente da genialidade dos grandes ícones do pop, ou, na visão dos espíritos mais elitistas, como a prova cabal de que a indústria cultural dominou a totalidade integral da experiência no homem moderno. Para aqueles que aderem de bom grado ao gozo irresistível da canção pop, essa “genialidade” é realmente inatingível, pois faz parte de algo que parece passar muito distante do domínio técnico musical², e no entanto produz um resultado tão popular e tão convincente, para os mais simples e muitos dos mais exigentes, que não há como usar outra palavra. Nesse sentido o gozo, sensual e estético, do melhor da música pop confirma na mais intensa experiência individual e coletiva a soberania sublime tanto da criação – o *hit* – quanto do criador – o *popstar*.

Não há como negar a profunda analogia: tal criador toma a posição do Deus onipotente que doa um pedaço de sua graça a todos, sem distinção de formação, classe, etnia nem idade. Sim, todos

são capazes de se deliciar com nossos queridos ícones pop e todos podem gozar do estado paradisíaco que nos é presenteado quando se ouve uma bela canção que já se conhece bem e sempre clama por mais uma audição, e em cada nova experiência despeja um elevadíssimo potencial de afirmação da vida e da existência. Podemos ouvi-la sozinho, em grupo ou na multidão dos concertos e festivais e em todas as situações ela não decepciona. Sozinho ou em companhia, o indivíduo só encontrará a confirmação de sua intensidade e participará de um verdadeiro consenso universal, bem diferente da produção de discussão e dissenso do debate universitário, em que cada afirmação individual pode ser potencialmente questionada, desconstruída ou até mesmo desprezada. A canção pop não é difícil de apreender e compreender, contudo, guarda seus pequenos segredos formais e vai se revelando a cada audição. A comparação de uma música com outra só a torna mais interessante ... e pronto: tornamo-nos seu novo fã anônimo.

Um *paper* universitário, ao ser comparado com outros, não terá outro destino senão ser parcial-

¹ BEHRENS, Roger. *Pop, Kultur, Industrie. Zur Philosophie der populären Musik*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1996, p. 112-3. Atualmente Behrens é um dos melhores e mais produtivos pesquisadores sobre cultura pop, e em especial sobre música, na Alemanha, dentro da perspectiva atualizada da teoria crítica.

² Martin, Bill. *Avant rock : experimental music from the Beatles to Björk*. Chicago: Open Court, 2002, p. 31. O autor afirma que há uma dialética entre técnica e expressão na música pop em sua prática de liberdade e experimentação. Como ficará claro a seguir, essa falta de “técnica”, fruto de uma simplória comparação com a técnica da música erudita, é ilusória: os Beatles se trançavam dias nos estúdios, a simplicidade de Pink Floyd esconde uma grande pesquisa, experiência e experimentação com equipamentos eletrônicos, e o caso dos Mutantes não é diferente.

³ Estamos exagerando para efeito de contraste, mas sabemos que na universidade também há emergência de intelectuais *stars*, pelos quais cada novo artigo produzido se torna imediatamente leitura obrigatória de toda comunidade e com o tempo se tornam eternizados do mesmo modo que os filósofos gregos e modernos. A soberania sublime desse imortais *stars*, embora esteja longe de atingir a envergadura dos *popstars*, também não é pequena: eles se tornam o ponto de partida da elaboração intelectual de qualquer novo aspirante a pesquisador ou ensaísta, assim como fonte de inspiração para novos artistas e até mesmo ajuda terapêutica ou fator de auto-conhecimento para leigos interessados. Por isso, não deveríamos pensar que a universidade está ao abrigo da ambigüidade que é vista no universo pop. SHUMWAY, David R. “The Star System in Literary Studies” PMLA. Vol. 112, No. 1, Special Topic: The Teaching of Literature (Jan., 1997), pp. 85-100. Para um boa comparação entre o universo pop e o acadêmico nesse sentido, RIOS, André Rangel. “A construção de Derrida como *celebrity*”. In: *Celebridade intelectual e pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Booklink, 2005, p. 39-56

mente levado em conta, se houver boa aceitação, e em seguida paulatinamente refutado e superado, ou será de saída desqualificado e esquecido³. O plano discursivo tende a ser um inesgotável lugar de dissenso, enquanto o plano dionisíaco da música pop é a encarnação viva do consenso exibido *Live* nas pequenas cabeças da multidão que engole o horizonte, quando contemplamos esses grandes festivais na TV.

Assim constata-se com espanto o contraste entre o verdadeiro potencial utópico e – podemos ir mais longe – aparentemente redentor da música pop, incluindo aí o efetivo poder político de seus ícones, com a barbárie administrada do mundo moderno, produtora e reprodutora de injustiças e desigualdades sociais crescentes. Diante de seu Outro, *popstar* e fã se igualam na pura impotência de modificar o que quer que seja, fora os sublimes momentos ritualísticos e dionisíacos da experiência estética. As milionárias doações de Michael Jackson e Bono Vox para instituições de caridade, enquanto ação isolada, são tão ou mais maravilhosas do que o poder de suas criações e dão a ambos estatuto moral equivalente à fama que possuem como *stars*, mas carregam, na mesma medida, a inevitável conclusão de que, ao nível global, são pura mentira. As mesmas empresas que financiam esses empreendimentos são as que participam da máquina anônima do capitalismo tardio. É a partir daí que os críticos menos simpáticos, especialmente os mais elitistas, tendem a ir mais longe e a interpretar o próprio gozo oferecido pela indústria cultural como indiscriminadamente alienante, e a dificuldade da arte de vanguarda ou pós-vanguarda, emancipativa, o que é, a meu ver, falso: trata-se de um princípio generalizante que não analisa caso a caso nem pensa mais a fundo a

ambigüidade das melhores produções do universo pop nesse aspecto.

Meu papel nesse ensaio será duplo: refletir afirmativamente sobre esse potencial estético da música pop e, por outro lado, mostrar que toda essa facilidade precisa ser analisada, desmontada em nível político, sociológico, psicológico, estético e filosófico, para que enfim revele algo de sua real complexidade.

É tendo essa ambigüidade em vista que procuraremos pensar o primeiro grande grupo de rock brasileiro, considerado até hoje o melhor: Mutantes. Focaremos precisamente a relação entre a soberania estética e a sociedade de consumo em momentos específicos de sua produção, especialmente na sua mais famosa canção, “Balada do Louco”.

2- O mal imanente à lógica do consumo

O disco *A divina comédia ou ando meio desligado*⁴ contém uma canção que servirá de introdução à análise da relação entre estética pós-moderna e consumo. A música “Ave, Lúcifer”, seguindo certamente a bem conhecida “Sympathy for the devil”, dos Rolling Stones, parece estar afirmando um certo culto ao temido anjo caído. Se lembrarmos de *Les fleurs du mal*, de Baudelaire, Lautréamont, *Faust*, de Goethe e o *Doktor Faustus*, de Thomas Mann já estamos avisados de que se trata de uma temática nobre da arte moderna: a relação do gênio artista com o “demônio” no momento da definitiva secularização da arte, em que o “demônio” não é mais do que símbolo desacreditado das engrenagens do capital. Lá onde o cristianismo mitifica o mal, a arte o desmistifica alegorizando-o,

⁴ MUTANTES. *A divina comédia ou ando meio desligado*, Polydor, 1970.

sem deixar de, por esse meio, manter uma relação crítica com a concretude do mal na história e no sistema do mundo administrado.

O arranjo de Rogério Duprat e o ecletismo da banda estão em um de seus melhores momentos. A ambientação do paraíso se parece com uma tripla sonora cinematográfica ou operística impressionista e orientalizante. A letra chama o lugar de “éden infernal” e narra o amor entre uma mulher (na voz de Rita Lee) e Lúcifer encarnado na serpente. Os metais que aparecem no final são típicos da influência da fase psicodélica dos Beatles de *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* e *Magical Mystery Tour*⁵, sugerindo um grande evento aristocrático e pomposo. É a última parte da letra que nos interessa:

*Tragam uvas negras
Tragam festas e flores
Tragam copos e dores
Tragam incensos odores
Mas tragam Lúcifer pra mim
Em uma bandeja pra mim*

De acordo com a festança aristocrática, a ordem é de trazer toda a pompa em coro. No final, o vocal de Rita Lee, isolado, revela sua intenção antropofágica de comer o próprio diabo. Trata-se da citação de Marcos 6, 14-29 em que a filha de Herodíades pede a Herodes a cabeça de João Baptista, a qual é trazida então numa bandeja. A letra de Arnaldo Baptista, Rita Lee e Êlcio Decário inverte o mal relatado no Novo Testamento pre-

⁵ De efeito um pouco semelhante são os metais do final de “All You Need Is Love”, em que uma voz aparece por cima da outra ou de “Magical Mystery Tour”, com intenção glorificante ainda mais próxima. Contudo, a influência não é evidente e prova a criatividade do arranjador Rogério Duprat.

tendendo fazer mal ao mal: matar Lúcifer e – é inevitável aqui acrescentar – devorá-lo segundo os desígnios do tropicalismo antropofágico. Devorar o mal para além do bem e do mal no reino da ascese e da mística artística secularizada⁶, eis o que podemos retirar daqui sem nos alongar muito na riqueza de implicações que esse verdadeiro achado poético contém.

A música “Desculpe, babe”⁷ explica melhor como se dá essa relação com o “mal”. Ela confunde a palavra “glória” com o nome “Glória”. O sujeito cantor anuncia o abandono de uma mulher para ir “correndo buscar a Glória, minha Glória”. A mensagem parece simples: grupo de rock está sem dúvida buscando a “glória”, o conceito tradicional do chamado sucesso, e não hesita em enfrentar a engrenagem capitalista em sua aposta estética e tirar proveito dela para conquistar a adoração de fãs. Tais fãs dão aos seus ídolos uma espécie de poder divino, enquanto criadores artísticos que revelam, de certa maneira, o sentido de viver na superfície do próprio gozo estético.

Diferente da intelectualidade e da arte erudita, mas afinal não tanto, a mistificação do artista no rock é estimulada e celebrada. Essa afirmação desinibida do desejo de sucesso é constante no tropicalismo, basta acrescentar aqui as sutis sugestões

⁶ Nossa análise tem como pano de fundo uma pesquisa da ascese e mística secularizada na arte moderna. Para uma leitura dos conceitos de mística e da ascese aplicados à arte moderna em suas primeiras abordagens, ver: WOLOSKY, Shira. *Language Mysticism. The negative way of language in Eliot, Beckett and Celan*. California: Stanford University Press, 1995. WAGNER-EGELHAAF, Martina. *Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler, 1989. HARPHAM, Geoffrey Galt. *Ascetic imperative in culture and criticism*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993. SPÖRL, Uwe. *Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende*. Schöningh: Paderborn, 1997.

⁷ MUTANTES. *A divina comédia ou ando meio desligado* Polydor, 1970. faixa 4.

de “Superbacana” e “Alegria, Alegria” do segundo disco de Caetano⁸ e “Sucesso, Aqui Vou Eu”⁹, primeira música do primeiro disco de Rita Lee, ainda considerado um disco mutante por ter a participação de todos os integrantes, além da parceria da composição e produção de Arnaldo Baptista. Podemos incluir ainda a canção “Don Quixote”, do segundo disco dos Mutantes¹⁰. A referência aos musicais americanos, que exibiam os sonhos dos protagonistas de maneira semelhante e produziam essa curiosa reflexividade da obra popular, é, provavelmente, um antecedente importante.

Se o comportamento e a produção artística são, no plano ético e estético, aparentemente anti-burgueses, eles desejam e alcançam, empiricamente falando, justamente a entrada na alta sociedade burguesa, pactuando em forma estética e

em aspiração social com o capital. Esse não é só um dilema do rock, já o era do *Fausto*, de Goethe, e dos traços indisfarçadamente burgueses de grandiosidade, pompa e orgulho em Beethoven¹¹. Para procurar resumir rapidamente nossa abordagem do problema no contexto desse ensaio, parece que a ascese do distanciamento crítico no plano artístico precisa experimentar o extremo dos oferecimentos do mundo para não cair numa ilusória renúncia moralista e enfrentar o desafio de manter a qualidade ética e estética em pleno sucesso, desejando o sucesso, exibindo o desejo escancaradamente e já realizando-o. Esse foi, é e sempre será o grande desafio das melhores expressões da música pop e sua tematização explícita não esconde suas intenções, antes reflete-a estética e existencialmente.

Não há como não lidar com o “mal”, com a glória, na ascese secular do artista pop, e sua estratégia, nesse caso, é antes assumir seu desejo perverso e lidar com ele em público. Digo perverso por – pelo menos em termos imaginários – ele desejar estar acima dos outros e ter um enorme poder de status; assim como o público, e em especial o fã, põe-se no lugar subserviente de ser o adorador incondicional, e, num espelho imaginário, sonha ser igual ao artista sem no entanto trabalhar para tal. Portanto, o artista devolve ao público o fato de o público estar colocando-o neste lugar que o próprio artista desejou e trabalha asceticamente para nele estar. Por isso mesmo, o artista não é o político: ele revela, por meio de des-

8 VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. Philips, 1967. Confirmamos a letra de “Superbacana”: “Toda essa gente se engana/ Ou então finge que não vê que/ Eu nasci pra ser o Superbacana”; e “Alegria, Alegria”: “Em caras de presidentes/ Em grandes beijos de amor ... Por entre fotos e nomes/ Os olhos cheios de cores/ O peito cheio de amores vãos/ Eu vou ... Por que não? Por que não? ... Ela nem sabe até pensei/ Em cantar na televisão”.

9 LEE, Rita. *Build Up*. Polydor, 1970. “Sucesso, aqui vou eu” (Rita Lee – Arnaldo Baptista): “Já estou até vendo/ Meu nome brilhando/ E o mundo aplaudindo/ Ao me ver cantar/ ao me ver passar/ I wanna be a star!”. A letra de Arnaldo e Rita é sem dúvida bem mais escancarada do que as de Caetano.

10 MUTANTES. *Mutantes*. Polydor, 1969. Dom Quixote: “E os jornais todos a anunciar/ Armadura e espada a rifar/ Dom Quixote cantar/ Na TV vai cantar/ Vai subir!”. No início da canção há uma espécie de marcha imperial com júbilos do público. A canção inteira, assim como “Ave, Lúcifer”, é espetacular. Em dois momentos, o barulho da multidão invade todo o instrumental e o vocal tomando a música por completo. O personagem de Cervantes, essencial para a literatura moderna, tematiza a inadequação do sonho solitário com a realidade. Toda a música tem caráter de diversão infantil e não menciona a ilusão de Quixote, pelo contrário, apenas afirma que ele vai chegar onde quer. O mais curioso é que a música trata Don Quixote como alguém que *quer fazer sucesso contemporâneo* (“Na TV vai cantar”) e não alguém que quer se tornar cavaleiro aos moldes medievais.

11 ADORNO, Theodor W.. *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*. Hrsg. von R.T. (*Nachgelassene Schriften*. Hrsg. vom Theodor W. Adorno Archiv. Abt. I, Bd. I.) Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993, p. 57, 85, 241 sobre o demoníaco em Beethoven; p. 69-70 discussão sobre a relação com Don Quixote e o espírito burguês e na p.71 com o ritual burguês no interior da arte moderna; p. 119, sobre a pompa e ostentação.

locamentos e condensações, os desejos de qualquer homem e do homem que ele é. Mas toda essa anatomia da soberania pop está elaborada criticamente num plano mais submerso, releva-se por ocultar-se, é “estilizada”, porque mediada segundo a própria estética pop. Todas essas canções são muito divertidas e o tom não é de confissão, antes, de festa e ironia.

3- Para uma democratização da megalomania

Agora estamos preparados para pensar a canção mais famosa do Mutantes no que nos diz respeito: “Balada do louco”¹².

Balada do Louco

ARNALDO BAPTISTA – RITA LEE

*Dizem que sou louco
Por pensar assim
Se eu sou muito louco
Por eu ser feliz
Mais louco é quem me diz
Que não é feliz, não é feliz
Se eles são bonitos
Sou Alain Delon,
Se eles são famosos
Sou Napoleão
Mais louco é quem me diz
Que não é feliz, não é feliz
Eu juro que é melhor
Não ser um normal
Se eu posso pensar
Que Deus sou eu
Se eles têm três carros
Eu posso voar
Se eles rezam muito
Eu já estou no céu*

*Mais louco é quem me diz
Que não é feliz
Não é feliz
Sim, sou muito louco
Não vou me curar
Já não sou o único
Que encontrou a paz
Mais louco é quem me diz
E não é feliz
Eu sou feliz*

A letra defende a felicidade do louco. A melodia tem a singeleza de uma canção infantil de ninar, o que dá a ela um andamento lento, tranqüilo e meditativo. Essa fórmula tem outro paralelo bem famoso já na época em que foi feita: *Imagine*, de John Lennon¹³. No caso de Lennon, há a afirmação de uma utopia típica da arte moderna no contexto da contracultura, indeterminada e não programática. O andamento lento e melodia infantilizada, com o pacato piano acústico (que se coloca em oposição à agitação da guitarra distorcida das canções mais eufóricas no contexto do rock) no acompanhamento, serve de suporte formal para expor um pensamento e uma proposta das mais sérias de transformação da atitude e dos costumes depois da desmistificação dos regimes comunistas. Trata-se de mostrar a importância da micropolítica cotidiana, multidimensional (lá onde a noção de política é distendida), na esperança da possibilidade utópica de um mundo reconciliado.

A canção dos Mutantes, sendo um ano posterior, está escancaradamente fazendo a antropofagia do *hit* de John Lennon, mesmo que poucos

¹² MUTANTES. *Mutantes e seus cometas no país do baurets*. Polydor, 1972, faixa 7.

¹³ LENNON, John. *Imagine*. Apple Records, 1971, faixa 1.

percebam a evidência da procedência. Mas, a meu ver, é existencialmente mais ousada e radical e, por isso, esteticamente mais complexa. Ela iguala a conquista da liberdade e da felicidade à aceitação da loucura como uma qualidade a ser afirmada. E não se trata de qualquer loucura. Essa loucura tem um traço bem específico: é megalomaníaca. Uma análise psicanalítica dessa canção seria muito bem vinda: a melodia infantil revela a vontade de poder da criança, própria dos desejos infantis. Ela dá expressão estilizada para um desejo normalmente recalcado que, se fosse exposto sem a calma da canção de ninar, provocaria repulsa.

A letra dá a idéia de que a imaginação pode substituir a realidade: se eles têm carros, eu posso voar, se são famosos, sou Napoleão. Todos os poderes sociais são exibidos e afirma-se que a individualidade do louco os supera por identificação com o maior poder possível, ou melhor, impossível. No contexto da cultura hippie ou neohippie, que naturalmente confisca essa música para si como um verdadeiro hino, a canção parece estar afirmando um comportamento não-burguês de negação dos valores materialistas capitalistas por meio do exercício da imaginação: nada mais surrealista, fonte da qual a contracultura assumidamente bebe. Todavia, o que é mais difícil para um fã menos atento aceitar é que a letra está exibindo o maior delírio de superioridade possível e imaginável de um indivíduo diante dos outros. Isso geralmente é visto como mera provocação do sujeito “hippie” ao burguês bem avantajado: não é para se levar essa megalomania a sério, nosso hippie apenas está brincando com os valores de seu interlocutor imaginário em sua performance poético-musical... Sim, contudo, nessa brincadeira o “hippie” sugere decisivamente, *mais do que imagi-*

na, a revelação de verdadeiros segredos da estrutura social e psicológica. No final da letra ele aparentemente diminui a pretensão:

*Sim, sou muito louco
Não vou me curar
Mas não sou o único
Que encontrou a paz*

Aqui podemos fazer um paralelo com Lennon:

*You may say that I'm a dreamer
But I'm not the only one*

Entretanto, ele pode estar agravando o problema: o cantor está propondo que todos se tornem tão megalomaniacos quanto ele! Ainda por cima, está tão bem realizado em sua megalomania soberana que afirma a impossibilidade de uma cura que não quer ter; ao contrário, oferece a idéia como boa nova, todos podem conquistar a felicidade com ela. Sem dúvida, é uma maneira de relativizar a megalomania, ou, em termos sociais, pode ser a melhor maneira de agravá-la, pois seria difícil imaginar uma sociedade toda feita de megalômanos. Trata-se, portanto, de uma falsa moderação, fruto da extrema habilidade retórica dos letristas; espantosa, levando-se em conta a idade de Arnaldo Baptista e Rita Lee. Ao contrário de Freud e Lacan, que propõem uma terapia em que é preciso que o paciente reconheça seus limites, aceite sua castração e saiba que não há como ser absolutamente feliz, nosso cantor propõe exatamente o contrário: a terapia é reconhecer que a castração não existe, logo, seremos convidados a receber nada mais nada menos que a felicidade absoluta, vinda do poder, tornado insensatamente inflado, da imaginação.

Finalmente, precisamos nos defrontar com essa frase, cuja melodia mimetiza uma pergunta e contém um implícito afrontamento ao ouvinte: “Se posso pensar que Deus sou eu?”. Agora fica ainda mais explícita toda a relação do artista com o pecado, a glória, o mundo e o desejo do absoluto. Um dos maiores pecados para a religião cristã é querer ser Deus: nada mais diabólico. Há todo um exercício ético na teologia de refutar a idéia de que o estudo de Deus se torne um estudo *sobre* Deus¹⁴, de que a intelectualidade pretenda decifrar a natureza divina e apropriar-se dela. Ao contrário, a teologia cristã enfatiza a humildade, responsabilidade moral e moderação do homem teólogo, que não se ilude ao refletir a respeito do absoluto, antes, esforça-se por ser digno de receber do mesmo algum esclarecimento.

Se a psicanálise livra-se do puritanismo cristão, não deixa de herdar, de certo modo, a mesma moderação na sua relação com o desconhecido. O analista passa a entender melhor os mecanismos da psique, mas está longe de poder, com isso, dominá-los soberanamente: não há como se asse-nhorar do inconsciente. Essa tentativa de dominação da natureza pelo conhecimento está não só no cerne nevrálgico do ocidente, de sua filosofia e ciências humanas, como também das próprias artes na semelhança perigosa do artista criador soberano com Deus. Essa autodivinização do artista¹⁵ e do pensador, mesmo que tenha não poucos extremos (Hegel, na filosofia¹⁶; simbolistas e de-

cadentistas, na literatura), é socialmente diminuída com a constatação da dependência que o homem tem da sociedade e de seus limites materiais.

Todavia, Arnaldo Baptista aqui encena exatamente o contrário: somente se todos pensarem que são Deus serão felizes, não só o artista e o pensador, qualquer um, sem nenhum tipo de discriminação aristocrática¹⁷ ou gnóstica. A frase está no final do refrão, logo, não poderia haver lugar mais privilegiado. Incrível: nunca nenhuma seita propôs isso, que eu saiba. Curiosíssima a estratégia retórico-poética de colocar a afirmação numa oração *condicional*. Se é possível, *por que não?* A pergunta “por que não?” já pretende negar a resposta negativa e enfrentar o recalque do desejo. Interessante observar que a mesma pergunta, com sentido bastante semelhante, é encontrada na já citada fala fi-

¹⁵ AMEND-SÖCHTING, Anne. *Ichkulte. Formen gebündelter Subjektivität im französischen Fin-de-siècle-Roman*. Heidelberg: Winter, 2001. Amend-Söchting mostra como o escritor do *Fin de siècle* procura resolver o estranhamento do mundo e o conflito entre o Eu e o mundo construindo mundos imaginários e sistemas narcísicos íntimos, procurando, através da fantasia, uma reconciliação do singular com o todo no sistema individual da imaginação, p. 77-8. A “glorificação” e “megalômana elevação do Eu”, p. 330, o “Ichkulte” ou “Culte du moi” pretendendo salvar o mesmo, torna-se o substituto para uma relação simbólica nunca construída.

¹⁶ SONNENSCHMIDT, Reinhard W. *Politische Gnosis. Entfremdungsglaube und Unsterblichkeitsillusion in spätantiker Religion und politischer Philosophie*. München: Fink, 2001. O gnosticismo foi um momento da história do cristianismo simultâneo e oposto à doutrina paulina que pregava haver poucos escolhidos de Cristo que se diferenciavam do mundo e de toda a sociedade. Eles acreditavam em toda uma mitologia do homem eleito que se consideravam, em oposição à maioria. Viam no Deus bíblico criador do mundo um falso Deus, estando o verdadeiro fora do mundo. Essa doutrina esotérica e sem dúvida megalômana tem sido repensada dentro de determinados aspectos da modernidade, por exemplo, em Hegel, em que o amor pelo saber se torna já saber efetivo de toda a realidade. Sonnenschmidt vê nesse aspecto uma “Egophanie” hegeliana, p. 177.

¹⁷ AMEND-SÖCHTING, Anne. *Ibidem*, p. 19: já no final do século XIX o solipsismo esotérico do culto ao eu é transformado em fundamentalismo exotérico ou em catolicismo.

¹⁴ STOLINA, Ralf. *Niemand hat Gott je gesehen: Traktat über negative Theologie*. Berlin: de Gruyter, 2000, p. 162-3, sobre o perigo do pecado na relação de participação do homem com Deus; p. 133: não é possível falar *de (von)* Deus como se estivesse falando sobre (*über*) Deus, somente é possível procurar falar a partir *dEle (aus)*. BULTMANN, R. „Welchen Sinn hat es, Von Gott zu reden?“. In: *Glauben und Verstehen*. Band I. Tübingen: JCB Mohr, 1984, p. 28.

nal da letra de “Alegria, Alegria”, de Caetano Veloso, que afirmaria o desejo e a realização da fama como um certo sinal de *felicidade*, como podemos observar no título, que duplica a mesma palavra. Claro que estamos apenas enfatizando um aspecto dessa canção e dessa “alegria”, pois ela carrega outros elementos de afirmação de imersão no mundo que não serão aqui abordados. Mas o fato de esse aspecto ser geralmente negligenciado ou aceito implicitamente como se fosse natural comprova seu perigo e faz com que ele não seja apenas “mais um”.

Por isso, na “Balada do louco”, é justamente a generalização do desejo para todos que excede e trai a brincadeira. O megalômano parece estar dizendo que qualquer um poderia estar no seu lugar, e ele já não é o único! Aqui podemos concluir que a devoção de Lennon consegue ser a um só tempo confirmação e paródia do devorado. Isso não nos surpreende. Geralmente a paródia moderna é sempre também um elogio. Mas essa paródia mostra o real impasse da música de Lennon e responde por que, afinal, o mundo não muda: há uma barbárie potencial de fundo na civilização onde todos gostariam de “ser Deus”, de se assenhorar da natureza externa e interna (empírica e psicológica)¹⁸ obedecendo, contudo, à natureza cega de sua vontade de poder sem refletir suficientemente sobre seus limites e sua essência faltosa. Assim, a ânsia indiscriminada por riqueza, reconhecimento, autoridade, influência,

¹⁸ ADORNO, Theodor W. *Kulturkritik und Gesellschaft II. Gesammelte Schriften, bd. 10.2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977. No ensaio “Prólogo à televisão” Adorno deixa claro que o sonho de onipotência que a televisão alimenta “torna-se verdadeiro enquanto impotência completa”, p. 516; no ensaio “Progresso” afirma que o modelo do progresso humano se baseia no controle sobre a natureza interna e externa, p. 623. A partir dessa crítica social e filosófica pensamos a relação da glorificação imaginária do eu instigada pela mídia, feita em uma parte importante da arte moderna e pós-moderna e finalmente realizada na própria ascense mística do sujeito contemporâneo.

bem como os conflitos psíquicos de adaptação às limitações da realidade decorrem em grande parte desse desejo infantil de dominação¹⁹. Tal desejo, por ser arcaico, é conscientemente desacreditado, mas permanece poderosamente atuante em vários aspectos do mundo capitalista, que o molda com sua racionalidade técnica numa espécie de administração objetiva da estrutura subjetiva.

4 – Constrangimento totalitário versus delírios de grandeza

O apelo narcisista da posse de bens materiais é somente o elemento mais evidente: tal narcisismo tem como ponto de partida o *estatuto simbólico* do indivíduo moderno na esfera econômica, política, profissional, familiar e cultural²⁰. Dessa dimensão

¹⁹ FREUD, S., „ Zur Einführung des Narzißmus“. In: *Psychologie des Unbewußten*. Frankfurt am Main: Fischer, 1982, p. 67: por meio de um tipo de regressão infantil o adulto pode adquirir a inversão de ser seu próprio ideal e objeto sexual. Daí sua megalomania se tornar uma superestima de seus desejos e atos mentais.

²⁰ MUTANTES . *Mutantes e seus cometas no país do baurets*. Polydor, 1972. No forte ritmo visceral do *psychedelic soul* de “Dune Buggy”, há a glorificação de um carro na época muito desejado pelos jovens. A letra ostenta as siglas e detalhes da potência do automóvel: “Dune Buggy/ Mais de mil HP/ Dune Buggy/ Passa e nem dá pra ver”. Sabe-se que a posse de um carro pelo jovem é um diferencial econômico e erótico para impressionar moças, e o coro exagera o timbre vocal de meninas, chegando a suspender o swing e harmonia blues do rock, num instante, com uma canção infantil em tom maior gritada pelas meninas. Essa exibição de imenso fetiche pela máquina diretamente ligada ao apelo corporal e festivo do rock tem antecedentes no Beatles, “Drive my car” (*Rubber Soul*, 1965, Capitol [1987]), e nele carro, sucesso, sedução romântica e até simbolismo fálico estão perfeitamente condensados no refrão: “Baby, you can drive my car/ yes, I’m gonna be a star/ Baby you can drive my car / And maybe I’ll love you”. A ligação do sucesso com o consumo é claramente exposta em “Sucesso, aqui vou eu” de Rita Lee: “Mais de mil vestidos vou poder usar”. A letra ainda lembra a canção de Beatles por sua frase em inglês: “Mamãe, papai/ I wanna be a star! ... Abram alas/ I wanna be a star!” e confirma a regressão infantil do desejo se referindo aos pais. A orquestração hollywoodiana, cinematográfica, cria o clima sublime e irônico de fantasia desmedida e, ainda assim, pela própria cantora realizada.

a princípio mais objetiva, o narcisismo fetichista²¹, sempre em dívida super-egóica com o estatuto simbólico social, subrepticamente invade o que seriam as esferas mais íntimas e nobres: o sujeito se torna absurdamente tenso com seu estatuto erótico (poder de sedução e sensualidade), sexual (o próprio desempenho performático no ato da copulação), com sua sensibilidade, inteligência, intuição, simpatia, trato pessoal, conhecimento geral, habilidade técnica e prática, etc. A paranóia vinda do ideal do currículo perfeito profissional, especialmente modelado para empresas em sua objetividade formal explícita, torna-se um modelo subjetivo implícito para o estatuto simbólico da totalidade subjetiva integral do indivíduo.

Na prática, o problema não se limita ao fato de que um indivíduo constrange outro com as habilidades de seu currículo simbólico implícito, sendo por sua vez na mesma medida constrangido em outras esferas. Não se trata de autênticas diferenças de singularidade postas em conflito na competição “natural” ocorrida em relações de grupo²², senão de um cálculo de posses simbólicas e habilidades específicas já codificadas estruturalmente na sociedade. Isso leva fatalmente a *um constrangimento estrutural totalitário* do qual

ninguém consegue escapar e a todos submete, impondo que todos submetam o indivíduo a ele. A coisificação do espírito, portanto, petrifica o sujeito num ideal narcisista imposto pelo sistema de diferenciação social²³. Nele a satisfação é sempre narcisista ou compensatória e carrega sempre a sombra de uma insatisfação fundamental. Essa pressão só pode resultar em infelizes atalhos que se destinam a compensações sintomáticas (vícios em compras, diversão histórica, drogas, remédios, compulsão ao trabalho, etc) ou, finalmente, em depressão, angústia. Não é à toa que a melancolia é a face oposta e complementar da megalomania²⁴. Ambas são efeito da lógica eufórica e disfórica do consumo na sociedade pós-moderna.

A megalomania experimentada pelo artista e pelo fã pode ser vista, em grande parte, como uma consequência do sistema social a que o indivíduo

²¹ AMES, Daniel R., KAMMRATH, Lara K. “Mind-Reading and Metacognition: Narcissism, not Actual Competence, Predicts Self-Estimated Ability” . *Journal of Nonverbal Behavior*. Volume 28, Number 3 / September, 2004, p. 205-7. LASCH, Christopher. *The culture of Narcissism. American life in an age of diminishing expectations*. New York: Norton, 1978, p. 32. SENNETT, Richard. “Narcissism and Modern Culture”. *October*, Vol. 4 (Autumn, 1977), p. 78.

²² Não há competição “natural”, a competição já pressupõe uma regra social que é sempre feita a partir do estado de barbárie, que vai sendo mediado pelos órgãos da civilização mas mantém sua efetividade ao ser reproduzido no interior de suas mediações. Nossa dificuldade aqui é entender onde ele está se reproduzindo no contexto do consumo e dos signos presentes na música pop.

²³ BAUDRILLARD, Jean. *la société de la consommation: ses mythes, ses structures*. Paris: Denoël, 1970, p. 175. Baudrillard desenvolve toda a implicação estrutural entre a formação da personalidade e o consumo de mercadorias enquanto signos. O mito do sujeito autônomo do esclarecimento (com vontade e caráter próprio), esvaziado pela adequação ao sistema de diferenciação social que o constrange, torna-se um construto funcional criado por signos diferenciais de sua condição social.

²⁴ FREUD, S., “Trauer und Melancholie”. In: *Ges. Werke. Band. X*. Frankfurt am Main, 1963, p. 431, 446. A Melancolia é uma regressão da libido ao eu, acompanhada de um esvaziamento do mundo e do próprio empobrecimento de si mesmo ao ser tratado como puro objeto do supereu. Na mania, ao contrário, há uma fusão do eu e o supereu. FRANCA NETO, Oswaldo. “Identificação e culpa: questões éticas contemporâneas”. *Ágora (Rio J.)*. 2005, vol. 8, no. 1, p. 100. LEPENIES, Wolf. *Melancholie und Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969, p. 166. O autor analisa como muitos poderosos sentiam melancolia ao longo da história, p. 49. Ele se apóia na análise de Adorno de que o tédio foi se tornando uma característica burguesa de quem não tem nada o que fazer. ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Gesammelte Schriften, bd. 4*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, p. 197. Todo o disco de Arnaldo Baptista é radicalmente melancólico, e ilustra bem os extremos da megalomania e melancolia experimentados e expressos pelo compositor. BAPTISTA, Arnaldo. *LÓKI?*. Philips, 1974.

moderno está sujeito. Configura-se enquanto compensação para os constrangimentos sociais impostos pela lógica consumista de distinção social. Logo, seria a verdadeira compensação absoluta, tão colossal quanto o nível de insatisfação acumulado na vivência do constrangimento social constante.

E não é de se supor que o *popstar* esteja ao abrigo disso: ele é o verdadeiro espectador privilegiado dessa melancolia universal da coletividade que deposita nele sua esperança de redenção. É alvo constante de inveja, interesses os mais diversos, assim como de uma desmedida admiração irrestrita e atração erótica que só trai o vazio existencial de cada fã. Ao se tornar ícone da maioria ele ganha duas tarefas nada agradáveis: ser a falsa encarnação da redenção na instantaneidade da experiência estética e o porta-voz do vazio existencial universal. Na “Balada do Louco”, os Mutantes conseguem enfrentar o desafio e dar conta das duas tarefas numa só tacada: a música revela e esconde o desejo absoluto e seu vazio fundamental através de procedimentos formais e assim dá conta da demanda de gozo estético como poucas, pois esclarece deleitando. Tal *esclarecimento estético*, como podemos denominar, não é necessariamente consciente, pelo contrário, e consegue justamente chegar a uma *experiência* de esclarecimento das mais genuínas possíveis, sem que ignoremos o fato de que, enquanto canção pop, adere na mesma medida à máquina cega do capital. Não há como ignorar nem evitar essa ambigüidade, que é gritante nas melhores produções da arte pop e não está ausente na arte dita mais elaborada, que geralmente exige do receptor mais esforço e papel ativo mas está igualmente sujeita à administração das instituições das quais depende, da demanda do mercado e mesmo do fetiche da mercadoria.

O valor ético da canção, que aqui exponho como interpretação possível, está em possibilitar

que todos reconheçam esse potencial bárbaro contido nos delírios de grandeza do indivíduo moderno. Ele explica a desigualdade social acompanhada de seu subsequente constrangimento simbólico totalitário. Só depois desse esclarecimento cético e crítico é possível se pensar utopicamente e ser uma pacifista conseqüente. A interpretação mais imediata e banal – a “loucura” se iguala à liberdade da imaginação contra a repressão social da realidade –, apesar de não estar “errada” e parecer corresponder mais ou menos às heranças do surrealismo, é redutora e está longe de captar a radicalidade do Mutantes.

5- Enigmas e mistérios na estética pop

Como estamos observando, os Mutantes sabem, de maneira extremamente singular, fazer uso de um deslocamento da solução do enigma, semelhante ao feito na “Carta Roubada”, de Edgar Allan Poe, o qual Lacan interpretou como sendo o deslocamento do significante, em que a carta roubada é objeto de circulação de mão em mão. Sem adentrar a problemática da circulação da carta entre os personagens, os diferentes olhares, etc., motivo de inesgotáveis especulações interpretativas entre Lacan²⁵, Derrida, Barbara Johnson, John Irwin e

²⁵ LACAN, Jacques. “O seminário sobre ‘A carta roubada’”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1998. Lacan desenvolve uma reflexão sobre a “imbecilidade subjetiva” do Inspetor, que é própria do sujeito, p. 28. O problema do conto não é um crime, antes, a própria busca, p. 18. Especialmente interessante é a duplicidade do *dépister* francês, que significa “descobrir a pista”, “seguir o rasto”, mas o sentido antigo era o oposto, correspondente ao nosso “despistar”, p. 24. JOHNSON, Barbara. “The Frame os reference: Poe, Lacan, Derrida”. *Yale French Studies*, no. 55/56, 1977, p. 457-505. IRWIN, John T. “Mysteries We Reread, Mysteries of Rereading: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story; Also Lacan, Derrida, and Johnson”. *MLN*. Vol. 101, No. 5, *Comparative Literature*. Dec., 1986, pp. 1168-1215.

outros, sem contar com a presença lateral de Paul de Man na discussão, vamos nos deter apenas nas implicações hermenêuticas da busca da carta feita na casa do ministro. É a busca da carta que põe a trama em movimento, opondo o realismo do inspetor e a perspicácia do ministro, a qual o detetive Dupin decifra por ser, como o Ministro, “leitor de poesia”, quer dizer, ciente não só do plano da realidade, mas também do que há de real no imaginário. Ela contém uma estratégia hermenêutica da qual, a meu ver, os Mutantes compartilham:

1- exibir um sentido no primeiro nível de interpretação demasiado evidente,

2- sugerir um enigma que contém o sentido segundo e

3- deixar passar despercebido um sentido terceiro que é bem mais evidente que o segundo mas, justamente por isso, nem se suspeita, tornando-se uma ironia ainda mais extensa do que a captada precisamente por se tratar, nas palavras de André Rios, de uma ironia “pervasiva”²⁶.

Em Poe, essa estrutura ocorre do seguinte modo:

1- a carta *deve* estar escondida: deve estar em uma gaveta, dentro de um livro, etc. Mas essa hipótese é a mais evidente, portanto, os policiais pensam ser a mais ingênua.

2- Procura-se nos lugares mais improváveis e difíceis de achar, chegando inclusive a aventar hipóteses as mais sofisticadas de “esconderijos extraordinários” como: “gavetas dissimuladas da escrivaninha”, “tampo desmontável da mesa”, “forros descosidos dos assentos”, “seus pés ocios”²⁷, etc.

3- Assim os policiais não acham a carta, que na verdade não estava escondida, estava em cima da

mesa, com o pequeno disfarce de estar não do lado do endereço, mas do outro lado²⁸.

Agora observemos o caso do Mutantes:

1- o sentido imediato da letra é que ser louco é ser feliz pois quem é normal, adequado e regrado pelo sistema burguês, não é feliz;

2- isso quer dizer então que ser um “louco feliz” é abrir as portas da imaginação, da fantasia, não reprimi-la, e com isso se ganha a modernidade e a jovialidade que o espírito regrado não possui;

3- assim não se percebe a mensagem mais evidente, que, por ser tão absurda e “louca”, insensata, é deixada de lado: o cantor afirma que o louco feliz é aquele que libera seus delírios megalomaniacos, que pode abertamente sonhar ser Deus, Napoleão, pode ultrapassar os limites do ser humano e voar, etc. Ser feliz é constatar que, liberando a fantasia megalômana, encontra-se imediatamente o poder absoluto, em vez de procurar apenas um limitado estatuto diferencial na sociedade.

A comparação é ilustrativa mas guarda diferenças essenciais. Em “A Carta Roubada” trata-se apenas de um episódio da trama, é a mimese de uma situação concreta e por isso o momento terceiro anula o primeiro e o segundo. Na “Balada do Louco”, propomos uma leitura da dimensão semântica da música como um todo e o sentido terceiro se sobrepõe ao dois primeiros servindo-se deles sem os anular em suas respectivas existências independentes. Além disso, na “Carta Roubada” a solução do enigma é mais uma questão de sensatez detetivesca e habilidade nesses jogos duais: nem sempre a maneira mais difícil de esconder será a utilizada. Dentre as possibilidades

²⁶ RIOS, André Rangel. *Mediocridade e ironia: ensaios*. Rio de Janeiro: Caetés, 2001, p. 90.

²⁷ LACAN, Jacques. *Ibidem*, p. 24-5.

²⁸ POE, Edgar Allan. *Historias Extraordinarias*. Barcelona: Plaza & Janés, 1985, p. 183-5. O inspetor da polícia, que cai no truque daquele que “escondeu” a carta, o Ministro, diz que, por ser o Ministro “poeta”, está a um passo da loucura, p. 180.

da busca, há que se pensar numa hipótese mais simples que é mais inteligente do que a mais intrincada. Um jogo como o xadrez está repleto de táticas desse tipo. Mas na “Balada do Louco” o terceiro momento não é o mais sensato ou perspicaz, senão o mais insensato e absurdo, mas que por isso mesmo, por ser tão impensável, é repulsivamente descartado pelo ouvinte. A noção de simplicidade inteligente que oculta sua relação dialética com a complexidade, ainda assim, própria da música pop, aqui os assemelha.

Agora o parentesco com o surrealismo é mais frutífero: a beleza sublime surrealista vem do cuidado técnico a serviço da libertação explícita de associações simbólicas, e a “Balada” exhibe o absurdo com toda uma abordagem carinhosa, infantilizada, romântica da melodia e do acompanhamento justamente com sua extrema habilidade poético-retórica para passar subterraneamente a proposta mais disparatada. Mas geralmente o surrealismo é chocante e ostensivo, como é próprio das primeiras vanguardas, enquanto a “Balada” é calma e serena, persuade maternalmente, seu choque geralmente não fere ostensivamente a inteligibilidade, mantém uma certa ambiência de naturalidade que, com isso, consegue fazer com que conteúdos absurdos passem a ser facilmente aceitos. Na ligação da letra com a poesia, a canção “Tapupukitipa”, do segundo disco de Rita Lee, *Hoje é o primeiro dia do resto de sua vida*, a famosa música de Caetano, “Outras palavras”, e “I Am the Walrus”, dos Beatles são exemplos paradigmáticos; e no aspecto musical, os Mutantes são mestres e os exemplos abundam. Isso exemplifica a transformação que uma idéia de origem vanguardista – a liberação da imaginação através de pensamentos e associações disparatadas – sofre ao desembocar na contracultura pop.

Vale a pena comparar com a canção do primeiro disco dos Mutantes, de 1968, “Senhor F”²⁹. É uma das músicas mais bem arranjadas do disco, uma das pérolas de Rogério Duprat: uma bandinha de sopros à moda *trad jazz*, de intenção cômica, recheado de um coro que repete as letras “é” e “x”, além de um típico aparato sonoplástico de Rita Lee, como por exemplo um apito que introduz a sessão instrumental de improviso dos sopros. A letra tematiza a relação de fascínio e conflito do cidadão anônimo, senhor F, com o star, senhor X. Senhor F quer ter a beleza e o carro do senhor X, mas tem medo de abandonar sua identidade reservada.

Sonhar em ter

Pros outros ver

Olhos azuis

Ter um carro igual ao de “X”

E conquistar a mulher do patrão

O recurso das letras repetidas pelo coro, os glissandos e o desenho melódico que acompanha a sentença lógica da letra enfatizam a comicidade. Vale destacar que o compasso é de sete tempos, raro de se ouvir em música pop, criando uma sensação de estranhamento, mas que se conclui no último verso de cada estrofe, de quatro tempos. Essa conclusão é harmonicamente traduzida em acordes maiores cromáticos descendentes terminando na supertônica, dominante e tônica. Nela, uma voz de autofalante, típica dos efeitos exóticos do rock psicodélico, destoa do clima nostálgico do *trad jazz*.

Essa seqüência harmônica unida à divertida argumentação formal, que toma os papéis do ho-

²⁹ MUTANTES. *Os Mutantes*. Polydor, 1968. Faixa 6.

mem comum e do astro pop como variáveis de uma equação lógica, contém estratégia semelhante à “Balada”. Por meio de uma evidência lógica transformada em exemplo divertido e cuidadosamente ilustrada com recursos harmônicos e um arranjo perfeitamente adequado, expõe-se uma crítica à vida mediana e seus desejos recalçados. Quando se diz “E conquistar a mulher do patrão”, o andamento se torna mais lento e cai numa fermata (quando uma nota mantém-se em suspenso antes do próximo evento musical).

Você também

Quer ser alguém

Abandonar

Mas tem medo de esquecer

O lenço e o documento outra vez

Dê um chute no patrão

Dê um chute no patrão

A última parte da letra é um afrontamento direto ao público. Depois de sugerir que, com as qualidades de X, o senhor F pode conquistar a mulher do patrão – que é um terceiro personagem cujo nome sai do modelo de letras da equação lógica, criando mais um efeito de surpresa – propõe um verdadeiro ato de rebeldia: “dê um chute no patrão”, onde o encadeamento harmônico básico (tônica, subdominante e dominante) e a melodia afirmativa, sinalizando um belo final feliz, conota a conclusão de todo o raciocínio. A voz de autofalante (que, sabemos bem, é usada em passeatas, manifestações de protesto) ainda repete a frase praticamente ordenando o ato ousado.

Assim como na “Balada”, a frase “dê um chute no patrão” contém a mesma proposta de abandono da sensatez, decisão rebelde e inabalável con-

vicção de perseguir o desejo absoluto. É digno de nota que essa música, bem mais subversiva que qualquer outra de Gilberto Gil e Caetano, não tenha chamado tanta atenção da ditadura, sem dúvida porque eles eram muito novos e o tom cômico, justamente, engana o censor (e qualquer ouvinte), que pensa se tratar de uma mera brincadeira de moleques. Os Mutantes provam aqui mais uma vez sua habilidade de lidar com a semiologia musical para passar conteúdos virulentos.

No final da música, há mais um procedimento psicodélico originado dos Beatles, especificamente da canção “Strawberry Fields Forever”, de *Magical Mystery Tour* (1967). Nela ocorre um final diferente do resto da música, onde a banda e os músicos contratados fazem pequenos improvisos, o volume vai diminuindo até tudo desaparecer em silêncio, parecendo que a música acabou, mas depois reaparece de modo ainda mais saturado, com novos acontecimentos musicais acrescentados aos anteriores. Em “Strawberry Fields Forever” ouve-se um novo ritmo da bateria, um novo motivo das flautas e uma nota estridente da guitarra em primeiro plano. Há um efeito de ressurreição da canção, um “retorno do recalçado” psicodélico, em que se parece estar num sonho, que reagrupa os eventos da realidade de forma diferente e estranha. Em “Senhor F”, há uma brusca mudança de tom e de ritmo (o que não era o caso dos Beatles), com um coro distante, notas insistentes dos metais e acordes do piano. No retorno aparece a guitarra. Mas no “Senhor F” há ainda uma clara paródia dos Beatles: há um *segundo retorno*, abreviado em relação ao primeiro, bem curto, que serve mais como signo de si mesmo do que algo de novo.

Como interpretar isso no contexto da canção? Penso que estejamos simplesmente no cerne da

antropofagia mutante. Sem dúvida, fora mais uma exibição de sua ironia³⁰, é uma total insistência na dimensão do absurdo, do recalcado, que só um Senhor X (os Mutantes), abalador da pacata ordem comum e ao mesmo tempo detentor de poder simbólico oferecido por essa mesma ordem, pode-se encorajar a fazer. O senhor X possui a astúcia da razão própria da arte moderna: abala a ordem para melhor servi-la, ou serve à ordem para melhor abalá-la, ainda que, no final das contas, não abale em nada a ordem concretamente (pelo contrário, reafirma-a ao ser produto de consumo assumido), mas, por outro lado, num sentido mais sugestivo e impreciso, contribua pacificamente para a transformação da ordem por dentro. O preço de deixar vazar essa sugestão imprecisa, essa vaga utopia negativa, é, portanto, reforçar o próprio sistema de consumo e do capital: essa é a tensa ambigüidade dos Beatles, Mutantes e dos melhores resultados estéticos da indústria cultural. Fora a arte menos acessível, que nesse sentido faz praticamente a mesma coisa com menos público e mais exigências ao receptor; até o momento parece que a história não apresentou solução melhor.

Depois de ordenar o chute, os Mutantes dão um chute na própria estrutura da canção com a mudança brusca, sem deixar, é claro, em seguida, de se servir de um procedimento dos Beatles de subversão da mesma estrutura. Depois da mudança demasiadamente brusca, apela-se para um recurso subversivo já conhecido da linguagem psi-

codélica. Contudo, trata-se de uma apropriação paródica deste mesmo recurso. Fica claro, portanto, que os Mutantes estão em plena relação dialética com suas influências, longe de ser fiel a elas.

A dialética entre subversão e submissão ao sistema no “Senhor F” apresenta-se na vida frouxa do senhor F e no comando feito para a realização do ato rebelde e que, por ser comando, é em si contraditório, assim como o “É proibido proibir” dos surrealistas, usado em Maio de 68 e apropriado pela famosa música de Caetano. Caetano apresentou essa música acompanhado pelos Mutantes. Ela foi vaiada no festival da Record por uma platéia conservadora e por isso Caetano se viu impedido a improvisar o discurso hoje histórico na trajetória do tropicalismo, que foi o grande ataque ao conservadorismo estético da época. A presença dos Mutantes nesse momento não é só simbólica: o que Caetano teve coragem de dizer, os Mutantes, na época, tiveram ainda mais engenho e ousadia de esteticamente realizar.

O jogo irônico é uma marca exemplar da arte moderna, como já disseram os pré-românticos, mas ainda pouco pensada³¹. Menos analisado ainda é seu exagero que, no momento em que aguçava a complexidade formal de seus desdobramentos, toca na loucura. Sem dúvida, é da natureza da arte moderna prestar contas com a loucura³² e agora podemos entender que é da natureza do *rock art* feito pelos Mutantes prestar contas com a megalomania, já que o rock, ainda mais do que as outras artes eruditas, lida diretamente com a mistificação do ar-

³⁰ BEHRENS, Roger. *Die Diktatur der Angepassten. Texte zur kritischen Theorie der Popkultur*. Bielefeld: Transcript-Verl., 2003, p. 225-6. O autor desenvolve como a ironia e o humor ocorrem na música pop, por exemplo, dentro de apropriações e citações pós-modernas, mas desenvolve pouco o assunto. Minha proposta aqui é pensar esses fenômenos na análise atenta aos procedimentos formais.

³¹ BEHLER, Ernst. *Ironie und literarische Moderne*. Paderborn: Schöningh, 1997, p. 10, 318. Esse livro é uma das exceções, que propõe uma leitura histórica da ironia na modernidade.

³² FOUCAULT, Michel. “I. La locura, la ausencia de obra”. In: *Historia de la locura en la época clásica*. México: FCE, 1981, p. 126-173.

tista e suscita por isso ainda mais “delírios de genialidade” (Mário de Sá Carneiro), com conseqüências sociais inestimáveis. Se o pão de cada dia da música pop é seu culto irrestrito aos músicos, em especial ao cantor-performer, os Mutantes refletem essa estrutura megalômana em profundidade numa época em que o fetichismo pop, embora já bem estabelecido com Beatles e Rolling Stones, ainda nem estava tão desenvolvido assim (se compararmos com os anos 80 de Michael Jackson, Madonna, Menudos, Aha e os anos 90 de Xuxa, É o Tchan, Carla Perez, etc.), principalmente o brasileiro.

Tais delírios são quase sempre experimentados pelo artista (não só pelo ator e cantor, no plano erótico-performático, também pelo escritor, compositor e diretor, no plano da concepção, o qual é obviamente tão aspirado e cultuado quanto) e pouco adianta hoje serem meramente criticados, expurgados e diminuídos, segundo uma certa moralização do politicamente correto forçosamente injetada na arte pós-moderna. Essa moralização parece culpabilizar irrestritamente todos os que atingiram sucesso e fama. Ela não é menos sintomática do narcisismo consumista do que o culto de seu objeto de crítica e inveja: trata-se de uma mera inversão culpabilizadora que fetichiza tanto ou mais o astro do que aquele que o adora.

Caetano Veloso é um exemplo especialmente interessante por ser um artista-pensador dos mais qualificados e raros que a música pop produziu no mundo. Por ser um artista tão especial, que nasceu do sucesso estético e mercadológico tropicalista e cresceu – como raríssimas vezes acontece, com substância, coerência e experimentação – no cerne dessa simultaneidade mesma, é adorado por fãs que em sua maioria dificilmente se esforçariam por se esclarecer melhor da riqueza estética de que se deliciam (tarefa que, sem dúvida, não se deve

impor; pelo contrário, é apenas livremente estimulada pelo valor estético da obra), e que por isso mesmo possuem mais motivo para amá-lo.

O caso dos Mutantes, ainda que não tão claro, é muito parecido. O Caetano de “Alegria, Alegria” e “Superbacana” e os Mutantes de “Balada do louco”, entre outros procedimentos formais, exibem seus delírios de grandeza para melhor refleti-los estética e criticamente, no lugar mesmo do espelho narcísico entre o astro e o fã da música pop. Ao invés de se moralizarem com o discurso do excluído ou da falsa modéstia, mobilizam esteticamente as poderosas energias psíquicas e sociais da soberania estética para que ela finalmente se exponha à reflexão política e psicológica. Não há dúvida que esse desafio propriamente formal é uma reflexão auto-irônica da música pop que toca fundo em estruturas político-psicológicas. Por isso possui aquele potencial genuinamente ético que tanto se busca atualmente mas do qual se carece na recente generalização e onipresença do discurso do excluído, que só dificulta a abordagem lúcida do problema da exclusão social.

Os Mutantes souberam expor os delírios de soberania em sua crueza real desviando-se estilisticamente de uma repulsa reativa imediata do público, antes provocando a atração do mesmo de modo que a música se tornou um clássico da MPB. Esses delírios, tornados conscientes, esclarecidos em sua ilusão, mas não simplesmente abandonados, encaminham-se justamente para a experiência da mística secular estética. Faz parte da subjetividade moderna ter de lidar com esses delírios e desejos, e a experiência mística secular se serve ascética e dionisiacamente deles para alcançar uma experiência radical de aumento e intensidade da potência, no sentido nietzscheano. Os Mutantes, antecidos por Mario de Sá Car-

neiro e Fernando Pessoa, nos ajudam a entender melhor Nietzsche, e não o contrário³³.

Logo, não adianta nada reprimi-los: os violentos críticos que se irritam tanto e maldizem desses delírios são, não há dúvida, megalômanos frustrados: contentaram-se melancolicamente com a posição do senhor F. Penso que, inspirado na “Balada”, o melhor seja aceitá-los sem impedimentos e democratizar sua expressão, para que cada sujeito saiba lidar com eles em sociedade reconhecendo o lugar do outro, em vez de inibi-los e torná-los cada vez mais perigosamente íntimos. Mas a novos aventureiros vale lembrar – e nesse sentido eu não tomo a posição da “Balada”! – que nem todo mundo consegue dar forma estética a seus delírios de grandeza como Mário de Sá Carneiro, Nietzsche e Mutantes, ou seja, o risco que se corre nessa empreitada é grande: *é bom manter a modéstia em seu culto ao eu*, e a auto-ironia mutante soube retirar dessa contradição as melhores conseqüências.

Arnaldo Baptista e Rita Lee fazem, portanto, não só um verdadeiro elogio da loucura, mas, o que é bem mais grave, um elogio da megalomania. Terminaremos nossa análise abordando dois signos musicais que não podem ser ignorados. Sérgio Dias toca cítara³⁴: um signo claramente retirado do vocabulário psicodélico (o exemplo paradig-

mático aqui é o orientalismo das canções de George Harrison da segunda fase dos Beatles³⁵). Na música, esse dado “psicodélico” de um instrumento oriental, “exótico”, é imediatamente traduzido pelas noções de “loucura”, “alucinação” sob efeito de drogas. Interessantíssimo constatar a complexa estratégia semiológica contida nesse signo: assim como o psicodelismo usa o traço exótico do instrumento indiano para sua estética lisérgica, do mesmo modo, num nível semiótico mais avançado e reflexivo, os Mutantes usam o traço já fixado de “psicodélico” desse efeito exótico para conotar a “loucura”. O que resulta dessa operação é nada mais nada menos do que a própria paródia interna do estilo musical no qual os Mutantes mesmos pareceriam estar subsumidos: o rock psicodélico³⁶. Assim, fica claro que o psicodelismo do Mutantes é assumido para ser auto-ironizado. Essa ironia a um só tempo distanciada e participativa está presente em tudo de que os Mutantes se apropriam, por exemplo, na manipulação dos signos de música brasileira, com a diferença essencial de que eles estão sem dúvida mais enstranhados (no caso dos primeiros discos) no psicodelismo e bem distantes de qualquer subestilo da música po-

³³ THEIERL, Herbert. *Nietzsche. Mystik als Selbstversuch*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2000, p. 48, 99.

³⁴ CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, p. 266. Enquanto nenhum dos integrantes do Mutantes escreve sua própria autobiografia, o cuidadoso trabalho de Carlos Calado é a melhor referência para conhecer a história da banda e detalhes importantes de produção musical. Ele relata que Sérgio aprendeu a tocar o instrumento com o indiano Ravi Shankar, que se apresentou ao Brasil em 71 e afirma que Sérgio nessa música “marcou a estréia da cítara ... em estúdios brasileiros”. Além disso, para quem não consegue distinguir entre a voz de Arnaldo e Sérgio, o livro nos informa que quem canta é Sérgio, por vontade de Arnaldo, que não queria a voz por demais “macia, juvenil” de Rita Lee.

³⁵ São as canções “Love you to” de *Revolver* (1966), “Within you, without you” de *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (1967). Vale lembrar que Ravi Shankar foi também professor de cítara de George Harrison nessa época, logo, Sérgio Dias foi iniciado pela própria fonte de Harrison à música indiana.

³⁶ HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985, p. 12. Linda Hutcheon insiste que a paródia é um elogio e não meramente uma negação do parodiado, e pode ser até mesmo um ato de respeito, p. 130. O que ela não chegou a pensar é a possibilidade que estamos analisando: a de uma obra de arte parodiar suas influências mais essenciais, até seu suposto estilo, quer dizer, de certo modo, a si mesma, e através disso tornar-se diferente e adquirir uma singularidade das mais difíceis de se pensar, uma espécie de auto-ironia simpática e lúdica, mas que não chega a se tornar somente humor: mantém-se enquanto ironia.

pular brasileira. Esse pertencimento estranho ao psicodelismo com uma aproximação tropicalista de elementos da música brasileira que, todavia, não se mistura com a mesma, torna os Mutantes únicos e estrangeiros em qualquer espaço musical.

O teclado Harp, executado por Rita Lee³⁷, abusando do seu efeito eletrônico saturado e conotativamente “lisérgico”, temperado de glissandos, é, no plano do gozo timbrístico (próprio do rock psicodélico e progressivo da época), a exibição exagerada, estilizada, irônica e assumida de uma megalomania elevada ao grau de estética da existência.

Freud nos diz que a arte tem a habilidade de revelar desejos recalcados sem torná-los escandalosos ou repulsivos³⁸. Os Mutantes, nessa música, fazem isso e mais: valem-se dessa capacidade astuciosa da arte para pôr em movimento um complexo jogo de ingredientes culturais que envolve procedimentos de (auto-)ironia, paródia, ludismo, expondo sintomas sociais de desejos de dominação, atos de barbárie, delírios de grandeza para simultaneamente assumir e questionar a utopia, a comunidade juvenil, o pacifismo hedonista e a política ética e estética por trás do estrelato pop.

Depois de quarenta anos, os Mutantes estão de volta e já fizeram uma excelente apresentação em Londres e outras nos EUA. Sérgio Dias avisou inclusive que é possível aparecer repertório novo. A pesquisa cultural da universidade, contudo, apesar de muito produtiva em relação ao tropicalismo em geral, pouco tem se dedicado a um de seus maiores representantes. Faz muito tempo que os Mutantes nos impressionam com sua imensa criatividade e qualidade estética no âmago da indústria cultural e dificilmente se encontra alguém que tenha tentado refletir sobre esse enigma estético. Minha tentativa nesse ensaio é corrigir um pouco essa falha procurando dar conta de três tarefas: redobrar o enigma teoricamente, refletir e analisar ao apreciar (invertendo a posição passiva de uma admiração ou recusa incondicional), sem deixar de manter uma perspectiva crítica à adesão ambígua mas inevitável da música pop ao consumo e ao mundo administrado em torno do capital.

EDUARDO GUERREIRO é doutorando em teoria literária/filosofia na UFRJ/Uni Leipzig.

³⁷ CALADO, Carlos. *Ibidem*, p. 266. Calado informa que também foi a primeira vez que esse teclado foi usado em estúdios brasileiros.

³⁸ FREUD, S. „Der Dichter und das Phantasieren“ In: *Bildende Kunst und Literatur. Band X*