

## AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL N<sup>o</sup> 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail [recursoscontínuos@dirbi.ufu.br](mailto:recursoscontínuos@dirbi.ufu.br).

4039  
S. 9 (c)

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE HISTÓRIA**

**OS MUTANTES: DA RESIGNIFICAÇÃO DO ROCK NO BRASIL  
DO FINAL DA DÉCADA DE 1960 (1968-1969)  
AO RETORNO DA MUTAÇÃO (2006)**

**KENEDY MACHADO DE OLIVEIRA**

4039

Trabalho científico -

S. 9. (c) -

História / música / Detaduro

**KENEDY MACHADO DE OLIVEIRA**

**OS MUTANTES: DA RESIGNIFICAÇÃO DO ROCK NO  
BRASIL DO FINAL DA DÉCADA DE 1960 (1968-1969)  
AO RETORNO DA MUTAÇÃO (2006)**

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em História,  
do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia,  
como exigência parcial para a obtenção do título de bacharel  
em História, sob a orientação da Profa. Dra Maria Andréia  
Angelotti Carmo.

**Uberlândia, Março de 2010.**

**Oliveira, Kenedy Machado de, 1978.**

**Os Mutantes: Da resignificação do Rock no Brasil  
do final da década de 1960 (1968-1969) ao retorno da  
Mutação (2006).**

**Kenedy Machado de Oliveira. – Uberlândia, 2010.**

**51 Fls.**

**Orientadora: Maria Andréia Angelotti.  
Monografia (Bacharelado) – Universidade Federal de Uberlândia, curso de graduação em  
História.**

**Inclui bibliografia, sites e discografia.**

**Mutantes – Rock no Brasil – Movimento Tropicalista.**

KENEDY MACHADO DE OLIVEIRA

**OS MUTANTES: DA RESIGNIFICAÇÃO DO ROCK NO BRASIL  
DO FINAL DA DÉCADA DE 1960 (1968-1969)  
AO RETORNO DA MUTAÇÃO (2006)**

BANCA EXAMINADORA

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Andréia Angelotti Carmo

---

Prof. Ms. Elmiro Lopes da Silva

---

Prof. Ms. Tadeu Pereira dos Santos

KENEDY MACHADO DE OLIVEIRA

**OS MUTANTES: DA RESIGNIFICAÇÃO DO ROCK NO BRASIL  
DO FINAL DA DÉCADA DE 1960 (1968-1969)  
AO RETORNO DA MUTAÇÃO (2006)**

BANCA EXAMONADORA

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria Andréia Angelotti Carmo

---

Prof. Ms. Elmiro Lopes da Silva

---

Prof. Ms. Tadeu Pereira dos Santos

## AGRADECIMENTOS

*Ressalto aqui a grande importância de pessoas anônimas no mundo acadêmico, mais que sem a sua amizade a realização deste trabalho estaria bastante comprometida. Agradeço com especial atenção a minha família e principalmente minha mãe, por sempre permitir os barulhentos encontros que suscitaram esta pesquisa. E finalmente, agradeço aos amigos da graduação, tanto aos que tive a honra de dividir a sala, estudando junto quanto aos que conheci pelos “Corredores da História” e em especial ao secretário João Batista, o fiel “escudeiro” de todos.*

*Obrigado a todos os professores deste instituto por ministrarem muitas das vezes, muito mais que simples aulas, mais lições de vida que levarei comigo por toda vida.*

## RESUMO

A presente monografia apresenta a trajetória da banda de Rock Os Mutantes como sendo um dos importantes expoentes do movimento tropicalista do final da década de 1960 (1968-1969), assim como ressaltar a importância deste movimento dentro de um cenário de repressão e luta armada oriundos do período em questão.

Nesse caminho abordarei a fase inicial da banda destacando as importantes e ousadas performances do conjunto que, influenciado por um viés psicodélico da contracultura estrangeira desafiava o “conservadorismo acústico” da MPB que repudiava o furor distorcido da banda e as colagens e montagens do Tropicalismo como um todo.

Dada a importância do movimento tropicalista e sua repercussão mundial, em 2006 fora promovido em Londres uma homenagem ao movimento e seus idealizadores, sendo Os Mutantes convidados para abrilhantar o evento. A banda não se reunia com seus integrantes originais: Rita Lee e os irmãos Arnaldo Batista e Sérgio Dias Batista, desde 1973. Mesmo não contando com a presença de Rita Lee, os irmãos Arnaldo e Sérgio, juntamente com o baterista Dinho Leme e a cantora Zélia Duncan substituindo Rita, não só participam do evento, como gravam o show em um DVD que consegue sintetizar bem a carreira da banda e, como o próprio nome da banda sugere, dão continuidade a mutação, agora com outra roupagem, contudo sem perder o “feeling” e a qualidade que fizeram destes músicos uma importante referência do cenário musical brasileiro.

## SUMÁRIO

|                                                          |    |
|----------------------------------------------------------|----|
| Considerações iniciais .....                             | 07 |
| Capítulo 1 – Os Mutantes e a cena musical brasileira     |    |
| 1.1: inicia-se a mutação: final da década de 1960 .....  | 14 |
| 1.2: O cenário político cultural pré- tropicalista ..... | 29 |
| Capítulo 2 – 2006: O retorno dos Mutantes                |    |
| 2.1: A polemica da volta .....                           | 34 |
| Considerações finais .....                               | 43 |
| Discografia .....                                        | 46 |
| Sites e revistas pesquisados .....                       | 49 |
| Bibliografia .....                                       | 50 |

## Considerações iniciais

A rica produção musical da década de 1960, que até hoje influencia artistas do cenário musical contemporâneo, teve impacto decisivo em minha vida desde a minha infância, na década de 1980, pois já naquele momento, o ambiente musical circunscrito por meus pais era musicalmente representado por artistas como: Roberto Carlos, Ronnie Von, Elvis Presley e, é claro, “os Beatles”. Meus pais tiveram o privilégio de presenciar a forte influência que teve o movimento da “jovem guarda” na cidade de Uberlândia na década de 1960, ecoando até a década de 1970, onde a cidade foi palco de grandes apresentações dos renomados artistas que compunham o movimento<sup>1</sup>.

Mesmo outros estilos tendo uma maior exposição na mídia durante a minha infância e juventude, era aquela música dos “bolachões” (long plays) que me fascinava, principalmente após ter descoberto que, essa mesma paixão era compartilhada por mais adeptos que, assim como eu nutriam a mesma admiração, tendo ainda no “rock”, um maior apreço e busca pelos discos mais raros. E foi assim, dessa saudosa convivência que nasceu o interesse em se pesquisar algum material intrínseco a esse rico universo cultural.

O elemento norteador da minha pesquisa procura apreender a trajetória da banda de rock Mutantes no Brasil e, especificamente, tenta compreender a atividade artística da banda em meio a um importante movimento cultural que, em certo sentido, revigorou a cultura brasileira de forma peculiar, a Tropicália. Surgido no final da década de 1960, a Tropicália proporcionou o afloramento de novas tendências nas artes produzidas no Brasil, com relativo destaque para o cinema, o teatro e a música<sup>2</sup>. Diante

---

<sup>1</sup>Sobre esse assunto ler SILVA, Elmiro Lopes da. **Música, Juventude, Comportamento: nos embalos do Rock ‘n’roll e da Jovem Guarda (Uberlândia, 1955-1968)**. – Uberlândia, 2007.

<sup>2</sup> A temática tropicalista será melhor abordada na sequência dos capítulos.

desse quadro conceitual, pretendendo apontar as particularidades e as influências deste movimento sobre a cultura brasileira tendo como horizonte de discussão o percurso musical delineado pelos Mutantes. Assim, busco também compreender como a influência musical estrangeira pôde se adequar e balizar o fomento de investidas econômicas sobre o mercado fonográfico nacional.

A Tropicália começou a ganhar força nos festivais de música da TV Record de São Paulo, no início da década de 1960. Esse movimento trouxe a público uma “fusão” que mesclou elementos do samba, do brega, do rock e de outras vertentes sonoras e musicais. As apresentações irreverentes dos artistas que se propunham escancarar uma nova proposta estética buscaram, também, colocar em discussão os parâmetros da chamada arte engajada que, com um ideal conservador de cultura esquerdista, não conseguia dialogar com as bases populares ou, ao menos, dar-se conta de sua derrota. Tal panorama histórico viu emergir o Golpe Militar de 1964, fato que, a despeito de ocorrer no campo político, se espalhou com rapidez por todas as demais esferas da sociedade brasileira. Sabe-se que esse golpe serviu para defender a extrema direita que, discursando em volta de um ideal de progresso, perdia de vista a realidade de um Brasil atrasado e arcaico.

Diante desse cenário histórico, a banda Os Mutantes, imersa às transformações culturais próprias do Tropicalismo, se torna um elemento interessante para refletir acerca das mudanças que perpassaram a música brasileira no final da década de 1960 e início da década de 1970. Entendo que a banda Mutantes introduziu, de forma muito mais vigorosa e sistemática os primeiros elementos conceituais do rock<sup>3</sup> no Brasil, num panorama histórico marcado pelo que ficou conhecido como “contracultura”:

---

<sup>3</sup> “Rock é (...), antes de tudo, som. Ao contrário de outras artes que nos tocam pelo mais racional órgão dos sentidos, que é a visão, a música nos atinge pelo mais sensível, que é a audição.” In: <sup>3</sup> CHACON, Paulo. “O que é Rock”. In: MUGGIATI, Roberto; CHACON, Paulo; CALDAS, Waldenyr. **O que é jazz, rock, música sertaneja**. São Paulo: Brasiliense, 1992. p.85

Violando a sintaxe, misturando gêneros e matérias, quebrando a harmonia e a sequência temporal, eliminando a distância entre a obra e o espectador e incorporando os subprodutos da civilização tecnológica às suas formas, a arte representará um dos campos mais significativos da *contracultura* dos anos 60, palavra inventada pela imprensa norte-americana para denominar o conjunto de manifestações culturais novas que se opunham à cultura vigente (...). Caracterizada pela postura crítica radical a todo convencionalismo e de questionamento aos valores da sociedade de consumo, a contracultura se manifestará como “anticultura” ou como “cultura marginal”, produzindo estilos de vida alternativos.<sup>4</sup>

Em minha perspectiva de análise, será os Mutantes o grupo musical responsável por remontar, à luz da realidade brasileira, todo um espectro estético no campo musical por meio do rock. Essa proposta se confirma pela utilização de guitarras elétricas nas músicas, tendo como influência precípua o roqueiro Bob Dylan, o qual colocou a rebeldia despretensiosa do rock a serviço de um posicionamento mais crítico e, musicalmente, mais rico e elaborado. Por outro lado, grupos de rock como os “Beatles” emitiam por meio de suas músicas mensagens muito mais ao âmbito do divertimento e da despretensão daqueles que os ouviam<sup>5</sup>. Na contramão dos Beatles, por exemplo, Bob Dylan ensejou por meio da “música Folk” e da “expansão da mente” (aqui, a utilização de drogas entorpecentes era algo comum), dialogar e produzir um conteúdo musical politizado e contestador, que culminou na gravação de álbuns que influenciariam a música pop em todo mundo.

Assim, o caminho que procurei percorrer foi pelo vasto repertório de fontes sobre o tema: revistas, discos, livros e “internet”:

O melhor material informativo disponível na internet é sobre as fontes fonográficas. Os websites de artistas específicos, brasileiros ou estrangeiros, os websites de referência em música, popular ou

<sup>4</sup> ALVES, Julia Falivene. **A invasão cultural norte-americana**. São Paulo: Moderna, 1988. p.99-100

<sup>5</sup> A historiadora Julia Falivene Alves salienta, entretanto, que “A partir de 1967 os próprios Beatles se transformariam, abandonando as canções de amor adolescente da fase do “yeah! yeah! yeah!” para fazerem músicas carregadas de lirismo poético, contestação e amadurecimento político.” Ibid. p.103

erudita, e os arquivos MP3 e similares, que disponibilizam canções pela rede, fornecem uma enorme quantidade de informações.<sup>6</sup>

A análise e discussão dessas fontes poderão lançar luz sobre o meu objetivo com esse trabalho. Em se tratando de revistas, pretendo utilizar periódicos que abordam mais o aspecto musical: revista Show bizz (antes, somente Bizz), Road crew, Rock brigade e outras do gênero e/ou que possuam igual teor temático que me possibilitaram uma pesquisa consistente. Já com os discos, dialoguei com a produção musical do período em questão, explorando as nuances e as semânticas contidas em algumas canções, das quais, poderia ter selecionado todas, mais, contudo, para o espaço cabível a esse trabalho, elenquei apenas as que trouxeram maior apreço documental a pesquisa.

A metodologia consiste em analisar historicamente o retorno da banda Mutantes em 2006 com uma nova “roupagem”: sem o vocal de Rita Lee e numa nova atmosfera cênica e cultural, tentei compreender o retorno musical da banda trinta e três anos após o afastamento dos músicos. Neste sentido, aponteí elementos conceituais e artísticos que, de alguma forma, estiveram no cerne do surgimento da banda na década de 1960 e que continuam “vivos”, agora ambientados num contexto histórico diferente daquele passado. Dessa forma, a discussão sobre o Tropicalismo e, neste aspecto, a inserção dos Mutantes em meio ao movimento, será de fundamental importância quando procuro entender as aproximações e distanciamentos levados adiante pela banda não só em relação à Tropicália, mas, sobretudo, no que diz respeito à Indústria Cultural<sup>7</sup> (fonográfica no Brasil). Neste sentido, a “entrada” dos Mutantes no circuito musical brasileiro deve levar em consideração as formas pelas quais determinados estilos

---

<sup>6</sup> NAPOLITANO Marcos. A história depois do papel. In: fontes históricas/ Carla Bassanezi Pinsky, (organizadora). – 2.ed., 1ª reimpressão.- São Paulo : Contexto, 2008. Pg. 265.

<sup>7</sup> COHN, Gabriel (Org.). **Theodor W. Adorno: sociologia**. Tradução: Flávio R. Kothe, Aldo Onesti, Amélia Cohn - São Paulo: Editora Ática, 1994.

musicais procuravam se afirmar pelo país, os conteúdos melódicos e poéticos que estruturavam tais estilos e, acima de tudo, os meios através dos quais diferentes correntes musicais buscavam “chegar” até o “grande público”. Contudo, ao panorama formativo de uma incipiente Indústria Cultural que se aportava com mais força no país, e percebendo as dificuldades em “abrir caminho” no tocante à incipiente indústria fonográfica brasileira, faz-se necessário o questionamento: quais foram as estratégias “utilizadas” pela banda na época abordada, que levaram-na a uma posição de destaque em relação a outros grupos musicais da época? Quais as influências musicais que estiveram no cerne da produção dos Mutantes? Como a experiência sonora dos Mutantes se relacionou com o Tropicalismo? Por meio de quais elementos podemos situar a sonoridade dos Mutantes em meio às produções estrangeiras que influenciaram a banda (a saber, Bob Dylan, Beatles, Stones, entre outros)?

A disposição do trabalho se compõe de um capítulo evidenciando a trajetória da banda em seus primórdios, seguido de um panorama do Brasil antes do surgimento do movimento tropicalista e conseqüentemente antes do surgimento da banda. Na sequência, trago uma abordagem que tende a acentuar a postura do tropicalismo no Brasil, culminando no reconhecimento do mesmo como uma importante corrente de vanguarda artística do século XX, que levaria ao retorno dos Mutantes já no século XXI em 2006.

Assim, num primeiro momento, pautarei minha análise da trajetória “mutante” por meio dos dois primeiros álbuns dos Mutantes que levam o nome homônimo da banda: um de 1968; o outro, de 1969, pois considero que os mesmos foram os mais próximos do movimento tropicalista e das suas problematizações. Entretanto, meu escopo analítico irá versar, num segundo momento, sobre o presente retorno da banda, especificamente enfocando o show realizado pelos Mutantes no Barbican Centre, em

Londres, em maio de 2006, quando foi gravado um DVD para festejar o “recomeço” do grupo. Nas sendas do presente londrino (e, posteriormente, norte-americano e brasileiro), procurarei colocar em evidência a relação tempo/espaço a envolver a história dos Mutantes. Cotejar o presente retornando ao passado será a minha pedra-de-toque conceitual. Analisei e discuti as letras de algumas das canções desses dois primeiros álbuns, bem como observo a importância dos arranjos e da elaboração sonora que, inseridos num contexto de repressão e de “luta armada”, norteavam o sentido da participação política de alguns manifestantes de esquerda que enxergavam no Tropicalismo, a resposta cultural adequada ao período. Analiso também a fase posterior da banda, a qual aponta para outras pretensões culturais e musicais. Essa fase culminará num maior aperfeiçoamento da técnica instrumental, condizente com a produção musical de bandas estrangeiras da época (décadas de 1960 e 1970), no cenário do chamado “rock progressivo”, como Pink Floyd, Yes, Gênesis e outros tantos surgidos naquele momento histórico. Não causa espanto, portanto, que os Mutantes tenham gravado um álbum todo em inglês, *Tecnicolor* de 1970, lançado somente vinte anos mais tarde.

Pretendo problematizar a produção musical da época, na qual o rock brasileiro se inseriu e foi inserido. Contudo, valorizo elementos que particularizaram o rock brasileiro, bem como recuso a idéia de sê-lo uma mera cópia do cenário cultural internacional. A discussão de tais aspectos perpassa, certamente, a afluência histórica dos “meios de comunicação de massa” como forma de linguagem (apesar de não nos determos demasiadamente nessa questão). Essa linguagem remete-nos a uma revisão conceitual que, desde as análises profícuas de Theodor Adorno (1903-1969), nos faz refletir sobre o jogo concernente à Indústria Cultural e quanto a uma possível “alienação” por parte do público. Conforme se percebe nessa postura, o público

aceitaria passivamente como verdade toda e qualquer informação veiculada por este ou aquele meio de comunicação ou expressão de linguagem, sem dar-se conta do ideal de consumo e de “alienação” que seria subjacente às práticas da Indústria.

E por isso, novas abordagens propõem outra visão sobre a chamada “indústria cultural”. Sem desvalorizar o caráter de consumo denunciado por Adorno e pela Escola de Frankfurt, busco outra vertente analítica, tendo como mote de diálogo a proeminente postura crítica de Michel de Certeau<sup>8</sup> (1925-1986), que teorizou acerca da existência de uma interatividade entre o “pólo receptor da mensagem” e o veículo informativo em si. A noção de “redes de produção” ensejada por Certeau nos ajuda a refletir sobre a dinâmica presente na relação Indústria Cultural e público consumidor, onde o consumo de determinado gênero midiático (como o rock, por exemplo), passaria pela apropriação ativa de interlocutores e de consumidores. Para Certeau, os interlocutores e os consumidores seriam capazes de interagir com o “pólo produtor”, materializando suas necessidades de consumir (ou não!) determinados produtos e/ou formas de expressão cultural.

---

<sup>8</sup> CERTEAU, Michel. “Fazer com: usos e táticas.” In: **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 91-106.

## Capítulo I

### Os Mutantes e a cena musical brasileira

#### 1.1. Inicia-se a mutação - final da década de 1960

A emergência dos Mutantes no meio musical brasileiro possibilita ao historiador trabalhar de forma plausível com a relação história/música. Não obstante as peculiaridades de ambas as áreas de conhecimento estarem imiscuídas de estruturas conceituais próprias, a análise performática e criativa do grupo musical Mutantes permitindo, para além de uma compreensão conjuntural da música brasileira a partir da década de 1960, observar premissas históricas que fizeram parte do *continuum* musical da referida banda. Em outras palavras, estudar a trajetória dos Mutantes, em meio às renovações estilísticas que permearam a cena musical brasileira no final da década de 1960 e início da década de 1970, pode apontar para a inauguração, à época, de um movimento cultural vivenciado pela banda nos mais diversos estratos pelos quais suas músicas estiveram presentes (shows, participação em programas de rádio e televisão, relação com a indústria fonográfica, *performance* dos artistas no palco, etc.).

A questão central é que, em que pese a estrutura interna da obra e as intenções subjetivas do compositor, o sentido social, ideológico e histórico de uma obra musical reside em convenções culturais que permitem a formação de uma rede de escutas sincrônica e diacrônica. Sincrônica, pois uma obra erudita ou canção popular tem um tempo/espço de nascimento e circulação original, caso contrário não seria uma fonte histórica. Diacrônica, pois como patrimônio cultural, ela será transmitida ao longo do tempo, sobre o rótulo de obra-prima ou obra medíocre, e suas releituras poderão dar-lhe novos e inusitados sentidos ideológicos e significados socioculturais.<sup>9</sup>

Neste sentido, a “entrada” dos Mutantes no circuito musical brasileiro deve levar em consideração as formas pelas quais determinados estilos musicais procuravam

---

<sup>9</sup> NAPOLITANO Marcos. A história depois do papel. *In*: fontes históricas/ Carla Bassanezi Pinsky, (organizadora). – 2.ed., 1ª reimpressão.- São Paulo : Contexto, 2008. Pg. 259.

se afirmar pelo país, os conteúdos melódicos e poéticos que estruturavam tais estilos e, acima de tudo, os meios através dos quais diferentes correntes musicais buscavam “chegar” até o “grande público”. Contudo, ao panorama formativo de uma incipiente Indústria Cultural que se aportava com mais força no país, e percebendo as dificuldades em “abrir caminho” no tocante à incipiente indústria fonográfica brasileira, faz-se necessário o questionamento: quais foram as estratégias “utilizadas” pela banda na época abordada, que levaram-na a uma posição de destaque em relação a outros grupos musicais da época? Quais as influências musicais que estiveram no cerne da produção dos Mutantes? Como a experiência sonora dos Mutantes se relacionou com o Tropicalismo? Por meio de quais elementos podemos situar a sonoridade dos Mutantes em meio às produções estrangeiras que influenciaram a banda (a saber, Bob Dylan, Beatles, Stones, entre outros)?

Com efeito, antes de dar prosseguimento à minhas análises, devo colocar em evidência a conceituação de Indústria Cultural que ora abordei. Ao se pensar o conceito de Indústria Cultural no Brasil, devo levar em consideração o contexto histórico a que tal terminologia foi atribuída. Se historicizo o conceito, vejo que a proposição de Theodor Adorno para Indústria Cultural remonta ao ano de 1947 e traz embutida, precipuamente, a experiência histórica do autor no período conturbado para a história européia, a saber, o término da Segunda Guerra Mundial. Adorno defende, assim, a idéia que os meios de comunicação foram “utilizados” durante o período beligerante para “manipular”, em algum sentido, um grande número de pessoas/consumidores, que ele denomina de “massas”: “o consumidor não é rei, como a indústria cultural gostaria de fazer crer, ele não é o sujeito dessa indústria, mas seu objeto.”<sup>10</sup>

<sup>10</sup> COHN, Gabriel (Org.). **Theodor W. Adorno: sociologia**. Tradução: Flávio R. Kothe, Aldo Onesti, Amélia Cohn - São Paulo: Editora Ática, 1994. p.93.

Ora, se volto minhas atenções para a instauração da indústria fonográfica no Brasil nas décadas de 1950 e 1960, percebo, à luz da concepção adorniana que as peculiaridades sócio-históricas do país podem vislumbrar outras possibilidades analíticas quanto iminência da indústria cultural na *terra brasilis*. Desta feita, diria que o espectro da indústria cultural no Brasil, mais especificamente no rastro da indústria fonográfica, deu-se nos moldes de um projeto político que evita, em certo sentido, a polarização conceitual proposta por Adorno, onde as “massas” seriam a “ideologia”<sup>11</sup> táctil de uma instância superior, a própria indústria. Dessa forma, acredito na necessidade de se historicizar o conceito, bem como repensar o papel da indústria fonográfica na “construção” de estilos musicais ou mesmo na “glamourização” de artistas, procurando estabelecer uma mediação teórica factível entre os meios de comunicação e os sujeitos.

Neste sentido, esta análise intenta, acima de tudo, estabelecer as relações constituídas ao longo do surgimento musical dos Mutantes enquanto uma banda de rock que, de alguma forma, destoou das investidas culturais que assolavam o Brasil, especialmente a região Sudeste do país (com ênfase nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo), tendo no Tropicalismo a pedra-de-toque conceitual que colocou em discussão a cultura brasileira naquele período histórico. Assim, às fontes “tradicionais” (jornais, revistas, livros biográficos), se juntam a outro tipo de documentação (canções, vídeos, documentários), que podem, na medida do possível, realizar uma mediação entre as atitudes, as canções (sua estrutura melódica e as letras), os discursos proferidos na imprensa a respeito da banda e os discursos proferidos por integrantes da banda e sua consequente *performance* artística dentro do próprio contexto analisado. Dessa forma,

---

<sup>11</sup> COHN, Gabriel (Org.). **Theodor W. Adorno: sociologia**. Tradução: Flávio R. Kothe, Aldo Onesti, Amélia Cohn - São Paulo: Editora Ática, 1994. p.93.

busco evidenciar, para uma melhor apreensão do meu posicionamento teórico, que tomarei de empréstimo a conceituação de “documento” externada por Michel Foucault para encaminhar minhas reflexões. Segundo o referido autor,

O documento, pois, não é mais, para a história, essa matéria inerte através da qual ela tenta reconstituir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado e o que deixa apenas rastros: ela procura definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações.<sup>12</sup>

Os preceitos de Foucault podem levar a apreender, na história, o caminho trilhado pelos Mutantes dentro da cultura<sup>13</sup> musical brasileira. O recorte cronológico aqui exposto, final da década de 1960 e início da década de 1970, procura apenas condensar aspectos mais relevantes da trajetória musical e pessoal da banda e de seus integrantes. Com efeito, é antes da década de 1960 que começa a ser gestado o embrião musical que daria impulso à formação dos Mutantes. Com “idas e vindas” históricas, os Mutantes marcaram a cena musical brasileira de forma singular, deixando uma marca de transgressão musical que até hoje é reverenciada nos círculos da crítica e dos fãs que acompanham os passos da banda.

Mas importa-me mais chamar a atenção para o estabelecimento dos “conjuntos, séries, relações” no âmbito do corpo documental ensejado por Foucault. Nesse ínterim, as relações desenvolvidas nos variados estratos do campo musical brasileiro pelos Mutantes evidenciam ora uma concatenação, ora um paradoxo, com os

---

<sup>12</sup> FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução: Luiz Felipe B. Neves – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p.07.

<sup>13</sup> O termo cultura é aqui evocado na perspectiva conceitual elaborada por Norbert Elias. Segundo Elias, “o sentido especificamente alemão do conceito ‘kultur’ encontra sua expressão mais clara em seu derivado, o adjetivo ‘kulturell’, que descreve o caráter e o valor de determinados produtos humanos, e não o valor intrínseco da pessoa.” In: ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Tradução: Ruy Jungmann – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p.24. (Grifo nosso). A noção de ‘kulturell’ explicitada por Elias, apesar de referir-se diretamente à sociedade alemã, é importante para compreendermos determinados aspectos formativos que engendraram a MPB.

demais elementos (formativos ou não), da “cena” musical da qual a banda fez parte. Nos interstícios de dicotomias e conjunções, procuro enfrentar a documentação que versa sobre os Mutantes e de sua respectiva produção musical, seu trabalho. Transformando “documentos em monumentos”<sup>14</sup> busquei investigar o arquétipo das narrativas nas entrelinhas dos trabalhos musicais encetados pelos Mutantes.

Toda essa agitação cultural em volta do retorno dos Mutantes deve levar em conta não apenas o “espectro” inovador musical da banda erigido no final da década de 1960 e todo o discurso (crítico e musical) que envolveu a sonoridade proposta pelos Mutantes em meio a um momento de inflexão na música brasileira<sup>15</sup>. A emergência de um novo estilo musical, a Música Popular Brasileira (MPB) alçado à condição de substituto tanto da Jovem Guarda<sup>16</sup> quanto da Bossa Nova<sup>17</sup>, legam aos Mutantes uma condição peculiar dentro daquele quadro cultural intitulado Tropicalismo. Segundo Marcos Napolitano,

Por volta de 1968, o paradigma nacional-popular começou a ser objeto de revisão crítica mais aguda. Um conjunto significativo de artistas e intelectuais que nele transitaram, como Gilberto Gil e Caetano Veloso, rompiam em busca de uma nova forma de expressão artística e inserção no mercado. Para completar o quadro, a vanguarda formalista mais radical (Concretismo, Nova Objetividade, Música Nova), avessa aos valores “telúricos” e dissidentes,

<sup>14</sup> FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução: Luiz Felipe B. Neves – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p.08

<sup>15</sup> Segundo Paula Chagas Autran, “Uma das características mais marcantes dos Mutantes é a inovação sonora. A precariedade tecnológica da década de 1960, quando começaram a tocar, era compensada com muita imaginação e materiais inusitados, como pedais de máquinas de costura, fitas cassete rodando ao contrário e bombas de inseticida. (...) A busca por essa sonoridade nova acabou desenvolvendo os dotes musicais de todos da banda.” AUTRAN, Paula Chagas. **A volta dos Mutantes**. São Paulo: Publisher Brasil, 2007. p.41-42

<sup>16</sup> Julia Falivene Alves caracteriza a Jovem Guarda da seguinte forma: “A ‘rebeldia romântica’ e a ‘agressividade meio ingênua’ que caracterizavam esses jovens se expressavam sobretudo na forma de comportamentos externos, como, por exemplo, cabelos longos, roupas extravagantes e uma gíria totalmente nova (...)”. In: ALVES, Julia Falivene. **A invasão cultural norte-americana**. São Paulo: Moderna, 1988. p.104

<sup>17</sup> “A Bossa Nova havia surgido por volta de 1958, mostrando nitidamente a influência de uma forma de jazz – o cool – em sua maneira intimista e apaziguante de cantar. Uma batida de samba totalmente nova, extraída criativamente por João Gilberto de seu violão, caracterizaria também o nosso ‘comportamento antimusical bossanovista.’ Ibid. p.105

estimulando a formação de uma nova perspectiva estético-ideológica. Nesse contexto, surgiu o Tropicalismo.<sup>18</sup>

Aqui, com certeza, não há espaço para colocarmos em discussão as várias facetas do Tropicalismo, mas foi dentro de uma conjuntura histórica em que surgiu a Tropicália que a música dos Mutantes ganhou contornos próprios

É importante salientarmos que, mesmo em seu início, o movimento tropicalista apresentou uma “curiosidade” histórica: “Gilberto Gil, que anteriormente participara de uma passeata de protesto, do Largo São Francisco ao Teatro Paramount, em São Paulo, contra o uso das guitarras elétricas no Brasil, no Festival de Música Popular Brasileira de 1967, tal como Caetano, apresentava-se munido com o ‘terrível instrumento (musical) do imperialismo’ e ainda acompanhado por um conjunto de rock (Os Mutantes), para escândalo das alas de ‘esquerdas mais radicais’”.<sup>19</sup>

As assertivas analíticas quanto ao contexto de época pronunciadas por Napolitano já indicam, num primeiro momento, o efervescente momento histórico em que se debatia a ação de artistas e intelectuais, em meio à vigência de um regime político militar no Brasil<sup>20</sup>, no que concerne a se repensar as estruturas teóricas e estéticas de concepções e perspectivas que buscavam apreender os sentidos e significados de autêntica “cultura brasileira”. No campo musical, concordamos com Celso Favaretto quando este afirma que:

Pode-se dizer que o Tropicalismo realizou no Brasil a autonomia da canção, estabelecendo-a como um objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico (...). Reinterpretar Lupicinio Rodrigues, Ary Barroso, Orlando Silva, Lucho Gatica, Beatles, Roberto Carlos, Paul Anka; utilizar-se de colagens, livres associações, procedimentos

<sup>18</sup> NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2001. p.233

<sup>19</sup> ALVES, Julia Falivene. **A invasão cultural norte-americana**. São Paulo: Moderna, 1988. p.107

<sup>20</sup> “O Tropicalismo tem sido identificado à conjuntura singular pela qual passava a intelectualidade engajada após o trauma político de 1964. A derrota política teria estimulado a perda da ‘inocência’, no sentido de que o intelectual se acreditava, até então, afinado com os interesses do ‘povo’ e da ‘nação’.” Ibid.

pop eletrônicos, cinemtográficos e de encenação; misturá-los fazendo perder a identidade, tudo fazia parte de uma experiência radical da geração dos 60 (...). O objetivo era fazer a crítica dos gêneros, estilos, e, mais radicalmente, do próprio veículo e da pequena burguesia que vivia o mito da arte (...). Mantiveram-se fiéis à linha evolutiva, reinventando e tematizando criticamente a canção.<sup>21</sup>

Assim, a ambiência musical própria do Tropicalismo aponta, como nos indica Favaretto, para a insurgência de novas formas de criação artística e estética que se viram arroladas no turbilhão de acontecimentos políticos e culturais do final dos anos 60 do século XX.<sup>22</sup> Não obstante haver essa relação intrínseca entre cultura e política, podemos perceber que naquele contexto histórico a música (bem como o cinema e o teatro), se tornou um campo cultural profícuo para aventuras e experiências de vanguarda. Em outras palavras, a experimentação deu o tom das inovações e “invenções” estéticas que se queriam afirmar na conjuntura tropicalista<sup>23</sup>. A esse respeito, Marcos Napolitano têm uma visão singular:

Em minha perspectiva, o Tropicalismo (ao menos o Tropicalismo musical) foi mais do que o reflexo de uma crise específica do intelectual engajado ou de uma vontade de “modernização” cultural por si mesma. O movimento também foi o pólo ativo de uma nova inserção de artistas e intelectuais na sociedade, passagem de uma cultura política de matriz romântica (o nacional-popular) para uma cultura de consumo, que acompanhou o quadro geral do novo estágio de desenvolvimento capitalista do Brasil, alcançado na segunda metade dos anos 60.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegoria, alegria**. São Paulo: Kairós, 1979. p.23

<sup>22</sup> Em entrevista ao Jornal Folha de S. Paulo em 1993, Caetano Veloso afirma: “(...) O Tropicalismo significava, entre outras coisas, no início, um parentesco com a arte pop. Hoje, a gente nem pensa mais nisso, faz parte da vida da gente.” In: SCHWARTZ, Adriano (Org.). **Memórias do presente: 100 entrevistas do “Mais!”**, 1992-2002: **Conhecimento das Artes**. São Paulo: Publifolha, 2003. p.456

<sup>23</sup> De acordo com Julia Falivene Alves, os tropicalistas “misturavam numa mesma música efeitos eletrônicos, ruídos, procedimentos musicais eruditos, berimbau, guitarras elétricas, bossa nova, rock, yeah-yeah-yeah, bolero, recursos literários de vanguarda, elementos da cultura tradicional brasileira, inglês, latim...tudo! Davam assim uma boa idéia da ‘geléia geral’ em que se transformara o Brasil depois da invasão das múltis e da cultura norte-americana. Mostravam assim que as influências culturais são sempre bem-vindas quando recriadas por nós (...)” In: ALVES, Julia Falivene. **A invasão cultural norte-americana**. São Paulo: Moderna, 1988. p.108

<sup>24</sup> NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2001. p.238

Em se tratando dos Mutantes, tal perspectiva será perceptível por meio de dois aspectos singulares: o lançamento do primeiro disco da banda, *Os Mutantes* (1968), com muitas canções assinadas por Gilberto Gil e Caetano Veloso (dois dos ícones do movimento tropicalista) e a emergência do rock, com a utilização de guitarras elétricas na produção musical do grupo. A estréia da banda, “oficialmente”, já parecia indicar o caminho sonoro, a miscelânea musical que marcaria a trajetória do grupo.

Em 15 de outubro de 1966, Os Mutantes fizeram sua primeira apresentação, exatamente na estréia de *O Pequeno Mundo de Ronnie Von*, na TV Record. O trio era a grande novidade musical do programa. De cara, já causou impacto com a versão para duas guitarras (Rita tocou a segunda) e baixo elétrico da *Marcha Turca* de Mozart.<sup>25</sup>

O encontro com a TV parece ter feito bem aos Mutantes. As apresentações passaram a ser constantes no programa comandado por Ronnie Von e, na esteira da popularidade adquirida pela banda, reforçava na imprensa uma imagem de renovação estética e musical que passou a despertar a atenção de outros apresentadores de TV.<sup>26</sup> Aqui, percebemos que a simbiose proporcionada pela investida estética dos Mutantes surgiu no horizonte da Indústria Cultural que tinha na televisão a ponta-de-lança de um processo histórico que se julgava modernizante. Em outras palavras, a emergência da TV em detrimento às investidas culturais advindas das rádios sinalizava uma nova guinada, também, no que concerne à recepção e ao consumo dos produtos culturais em questão.

<sup>25</sup> CALADO, Carlos. **A divina comédia dos Mutantes**. São Paulo: Ed.34, 1995. p.87

<sup>26</sup> “Os Mutantes chamaram atenção desde a primeira semana e logo começaram a receber convites para se apresentarem em outros programas da emissora, como o de Hebe Camargo, o *Show do Dia 7* e o *Família Trapo* (com os comediantes Zeloni, Ronald Golias e Jô Soares). Mais constantes eram as aparições no *Astros do Disco*, uma espécie de *hit parade* apresentado por Randall Juliano, em que o conjunto interpretava sucessos ingleses e norte-americanos do momento.” In: CALADO, Carlos. **A divina comédia dos Mutantes**. São Paulo: Ed.34, 1995. p.87

Ademais, se levarmos ao crivo analítico o momento da indústria fonográfica no Brasil quando da emergência musical dos Mutantes, podemos apreender que a canção, com estatuto próprio, passa a galgar espaços na indústria de forma mais concisa e latente. Por meio de diferentes percursos auditivos (aqui incluídos os aspectos visuais, inseridos tanto nos Festivais de Música promovidos por emissoras de TV quanto nas apresentações de cantores e grupos musicais em programas de TV voltados apenas para apresentações musicais), o estatuto da canção pareceu ditar o fluxo das novas experimentações lançadas ao público ouvinte/espectador<sup>27</sup>. A “canção enquanto um produto” fez parte do eixo conceitual que marcou a trajetória do Tropicalismo, ensejando, a um só tempo, uma necessidade em se questionar os rumos adotados pela MPB à época e a inserção de um “novo produto musical” no mercado da música:

Ao assumir a canção como produto, a partir do questionamento do seu processo de criação e do seu lugar social, o Tropicalismo inaugurou uma fase capital no processo de redefinição da MPB nos anos 60. A partir dele, essa sigla já poderia, potencialmente, englobar quase todas as expressões da canção popular, independente do lugar ocupado por elas na hierarquia de valores culturais. O questionamento da hierarquia cultural-musical vigente e a ampliação do conceito de MPB (na medida em que questionavam a validade da própria sigla) acabaram o Tropicalismo musical um momento crucial no processo instituinte da MPB nos anos 60. A vontade de “atualização” da canção brasileira chegava ao seu limite: colocando-se como continuador da “linha evolutiva”, o Tropicalismo assumia para si a tarefa de “modernizar” a MPB (...). O tênue limite entre o experimentalismo e o desenvolvimento de novos produtos para o mercado marcou a trajetória do movimento.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> No que tange ao aparato estético e à relação forma/conteúdos das canções tropicalistas, “Podemos perceber que mesmo na composição das canções – não existe fórmula de canção tropicalista – houve um rompimento com o conceito de forma fechada: um processo onde a intertextualidade era levada às últimas consequências e as colagens e intervenções eletrônicas reiteravam a subversão apresentada. Tradições antagônicas se relacionavam com um misto de despojamento e histrionismo, incorporando-se num mesmo movimento que ia da paródia ao pastiche.” In: PEREIRA, Fabiana da Camara Gonçalves. “A construção do desengajamento: tropicalismo e ideologia (1967-1973).” *Revista Mídia e Política*. Porto Alegre: nº 14, Dez 2005, FAMECOS/PUCRS. p.54

<sup>28</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2001. p.239

Ora, diante desse quadro ligeiramente conturbado a envolver a música brasileira e suas possíveis possibilidades de execução e massificação, os Mutantes trilharam um caminho musical afeito, quase sempre, às propostas estéticas “anti-convencionais” da época. É importante salientar que o aparato técnico esteve no horizonte de ação dos tropicalistas, na medida em que a técnica estava diretamente relacionada com o advento da modernidade no âmbito cultural. Neste sentido,

A escolha técnica no Tropicalismo esteve intimamente ligada ao partidário estético-discursivo. Por isso mesmo os tropicalistas tiveram uma censura aberta à precariedade do alcance teórico e da opção artesanal dos poetas marginais (de mimeógrafo), que eram vistos como ingênuos e incapazes da articulação complexa demandada pela sociedade industrial. O padrão cultural que interessa ao tropicalismo não prescindiu da escola, do domínio da técnica mais atual, enfim, dos elementos da modernidade compartilhados por diversos indivíduos e nações.<sup>29</sup>

Por outro lado, o diálogo musical estabelecido pelos Mutantes com intérpretes e compositores oriundos do Tropicalismo ocorreu sob uma gama de influências musicais que, quase sempre, se relacionavam com a música estrangeira (especialmente o pop/rock inglês e norte-americano). Bob Dylan e Beatles foram duas influências sonoras que não apenas estiveram no eixo de ação dos Mutantes mas, também, influenciaram outros músicos e artistas que já estavam envolvidos com o Tropicalismo (entre eles o próprio Caetano Veloso e Gilberto Gil<sup>30</sup>).

Sobre o diálogo musical estabelecido pela Tropicália com elementos sonoros da música estrangeira e a incorporação dessa combinação na música de cantores e conjuntos musicais brasileiros, Napolitano assevera: “A poética rebuscada de Caetano

<sup>29</sup> PEREIRA, Fabiana da Camara Gonçalves. “A construção do desengajamento: tropicalismo e ideologia (1967-1973).” *Revista Mídia e Política*. Porto Alegre: n° 14, Dez 2005, FAMECOS/PUCRS. p.60

<sup>30</sup> Segundo Carlos Calado, o encontro de Gilberto Gil com os Mutantes ocorreu por meio do produtor musical da TV Bandeirantes, Chiquinho de Moraes. O referido produtor convidou os Mutantes para, junto com Gilberto Gil, gravarem a canção Bom Dia, que iria concorrer, sob a batuta de Gil, no 3º Festival da Música Popular Brasileira a ser promovido pela TV Record. In: CALADO, Carlos. **A divina comédia dos Mutantes**. São Paulo: Ed.34, 1995. p.94-96

(Veloso), à base de frases longas e imagens fragmentadas, construía-se sobre melodias simples e facilmente assimiláveis. Se as letras traziam a marca do choque e da ruptura com a tradição narrativa da MPB, as melodias mantinham o elo com a audiência popular, sobretudo porque o gênero *mestre*, que organizava os timbres e subordinava os outros gêneros, era o iê-iê-iê. A incorporação deste gênero desvalorizado na hierarquia cultural da época foi reforçada pela base instrumental de três grupos: os *Beat Boys* argentinos, os Mutantes e o RC-7. Este último era o conjunto que acompanhava Roberto Carlos e adicionava às guitarras um naipe de metais que Caetano identificava com a sonoridade black music norte-americana<sup>31</sup>.

O convite para gravarem a canção “Bom dia” ao lado de Gilberto Gil redundou, posteriormente, numa nova proposta de Gil à banda: a gravação de “Domingo no parque”. Envoltos com a ambiência promovida pelos tropicalistas, a banda não se furtou a gravar e apresentar a canção para o 4º Festival da Música Popular Brasileira a ser promovido pela TV Record. A partir daí, a relação dos Mutantes com o baiano Gilberto Gil passou a se sedimentar e a gravação do primeiro disco, o álbum *Os Mutantes*, parecia apenas uma questão de tempo.<sup>32</sup>

A participação dos Mutantes no LP *Tropicália*<sup>33</sup> talvez tenha sido o ponto de solidificação no que concerne à concatenação entre as propostas musicais da banda e as posições adotadas por outros integrantes do movimento tropicalista. A relação harmônica estabelecida pelo grupo e o maestro Rogério Duprat também corroborou para uma maior busca da banda (e do maestro) por opções estético-musicais que fugissem ao

<sup>31</sup> NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2001. p.254

<sup>32</sup> “Mal os Mutantes acabaram de gravar Domingo no parque com Gilberto Gil, para a série de três LPs que a gravadora Philips estava preparando com as 36 canções concorrentes do festival da Record, já receberam no próprio estúdio um convite para gravarem seu primeiro álbum.” In: CALADO, Carlos. **A divina comédia dos Mutantes**. São Paulo: Ed.34, 1995. p.101

<sup>33</sup> Segundo Marcos Napolitano, “O lançamento do LP *Tropicália* ou *Panis et Circenses*, em agosto de 1968, foi o grande acontecimento musical do tropicalismo.” NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2001. p.260

padrão tanto da música de protesto quando do estereótipo da Jovem Guarda. A radicalização estética no plano sonoro não se vinculou, apenas, à introdução de guitarras elétricas nas canções executadas pelos Mutantes mas, também, pela mistura de ritmos (samba, rock, baião) e a utilização de novos “instrumentos musicais” na composição das músicas. O episódio em que Rita Lee adentra ao estúdio de gravação trazendo na mão uma bomba de Flit (“um inseticida muito popular na época, que era usado com um vaporizador primitivo, pré-embalagem aerosol”<sup>34</sup>) aponta, em certo sentido, para as “invenções” musicais da banda. A “bomba inseticida” foi utilizada na gravação de “Le premier bonheur Du jour”, canção incluída no primeiro disco, e a intenção de Rita Lee era:

Muito simples: a idéia dos Mutantes era usar o ruído da bomba para substituir o som do chimbau da bateria, durante a gravação. O maestro Rogério Duprat não só adorou a proposta, como sugeriu encher a bomba com água, em vez de usá-la vazia, porque dessa forma o som podia ficar mais encorpado. Acabaram descobrindo que a água também alterava a sonoridade do inusitado instrumento – o som ideal era mesmo produzido com a bomba cheia de inseticida.<sup>35</sup>

Não causa espanto, portanto, que o retorno dos Mutantes à cena musical em 2006 ainda estivesse impregnado de elementos, sentidos e ações que deram suporte artístico e conceitual aos primeiros passos da banda no “showbiz” musical brasileiro na virada da década de 1960 para 1970. A saber, no DVD Mutantes de 2006, das vinte e uma músicas que compõem o repertório do show, onze delas fazem parte, não de forma fortuita, à primeira leva da produção dos Mutantes: seis fazem parte do primeiro disco (“Panis et Circenses”; “A minha menina”; “Baby”; “Bat Macumba”; “Le Premier

<sup>34</sup> CALADO, Carlos. **A divina comédia dos Mutantes**. São Paulo: Ed.34, 1995. p.115

<sup>35</sup> CALADO, Carlos. **A divina comédia dos Mutantes**. São Paulo: Ed.34, 1995. p.115

Bonheur Du Jour” e “Ave Gengis Khan”) de 1968<sup>36</sup>; outras cinco (“Dom Quixote”; “Dia 36”; “2001”; Fuga nº.2” e “Caminhante noturno”) são do LP posterior, de 1969. Estas onze faixas musicais trabalham como uma espécie de espinha dorsal a compor todo o DVD. A retomada de tais músicas, com estruturas melódicas e rítmicas mais trabalhadas e melhor arranjadas, indicam a afluência do passado tropicalista da banda em meio a um cenário musical totalmente diferente daquele. A relação passado/presente apresenta, então, vicissitudes que dizem respeito a momentos históricos distintos, todavia, interligados por práticas de mercado e por criações artísticas que não ficam arroladas apenas a um passado distante.

A sonoridade proposta pela banda, no que diz respeito a timbres e a disposição de toda instrumentação, merece destaque em nossa pesquisa, haja visto que, numa análise mais “instrumental” podemos nos deparar com as mais variadas influências da banda, que vislumbrava principalmente elementos da musicalidade, já com alto teor psicodélico, de conjuntos estrangeiros como: “os Beatles”<sup>37</sup>, The Mamas and the Papas, The YardBirds, Jefferson Airplane, assim como das incríveis distorções extraídas da guitarra de Sérgio Dias Batista que, claramente nos remetem a Jimi Hendrix<sup>38</sup>. Faz-se nítida também, a presença de teclados e sintetizadores influenciados por grupos como The Doors<sup>39</sup>.

É interessante salientarmos que, se em algum momento daquele passado histórico, os Mutantes foram “acusados” de, à época, não se importarem com questões

<sup>36</sup> “Lançado no final de junho de 1968, *Os Mutantes*, primeiro LP do trio, era recheado de curtições musicais e extramusicais. A começar da vinheta com o prefixo do popular jornal radiofônico *Repórter Esso*, que abre o disco.” In: CALADO, Carlos. **A divina comédia dos Mutantes**. São Paulo: Ed.34, 1995. p.117

<sup>37</sup> Os arranjos dos instrumentos de sopro da música *Panis et circenses* reproduzem a sonoridade da música *Penny Lane* dos Beatles.

<sup>38</sup> Fato que pode ser percebido na música “A minha menina”, que apesar de fazer uma alusão ao samba, traz um notável virtuosismo nas notas da guitarra de Sérgio Dias Batista. Uma presença mais acentuada do instrumento está presente no disco “Jardim elétrico” de 1971.

<sup>39</sup> A música “Ave Gengis Khan” traz bem essa atmosfera sonora permeada pelos “moogies” e sintetizadores.

políticas relacionadas à ditadura militar que grassava no país, eles responderam com um projeto musical que, muito mais preocupado com a inovação estética, procurou confrontar à altura as provocações políticas advindas dos adidos militares. Ainda assim, segundo Paula Chagas Autran, os Mutantes tiveram desavenças com a Censura promovida pelo governo militar. Duas de suas músicas, “A hora e a vez do cabelo nascer” e “Top top” tiveram suas letras originais alteradas por conta da ação dos censores:

(...) Em “Top top”, o retalho ocorreu por causa da sacrilega palavra “sacanagem”. A adaptação levou a “sabotagem”, que consta na versão gravada originalmente. Eles colocaram aquele protesto que os esertíssimos censores nem perceberam...

Sabotagem!

Sabotagem!

Sabotagem!

Eu quero que você se... top, top, top. Uh!<sup>40</sup>

Contudo, a banda preserva as peculiaridades das bandas de rock da época, aqui temos um nítido convite incitando a rebeldia onde, um lugar melhor seria utopicamente almejado:

Hoje eu vou fugir de casa vou levar a mala cheia de ilusão  
Vou deixar alguma coisa velha esparramada toda pelo chão  
Vou correr no automóvel enorme forte / a sorte a morte a esperar  
Vultos altos e baixos que me assustavam só em olhar

Pra onde eu vou... Ah

Pra onde eu vou, venha também

Faróis altos e baixos que me fotografam a me procurar  
Sois olhos de mercúrio iluminam meus passos a espionar  
O sinal está vermelho e os carros vão passando  
Eu ando, ando, ando  
Minha roupa me atravessa e me leva pela mão  
Do chão, do chão, do chão

Pra onde eu vou... Ah

<sup>40</sup> AUTRAN, Paula Chagas. **A volta dos Mutantes**. São Paulo: Publisher Brasil, 2007. p.14

Pra onde eu vou, venha também<sup>41</sup>

Outra interessante performance a ser analisada é a canção 2001 na qual a banda traça um paradoxo entre o Brasil arcaico e rural e a perspectiva futurista, fazendo uma alusão à moda de viola (música caipira) nos arranjos introdutório e no modo de entoar os versos e rimas:

“Astronauta” libertado minha vida me ultrapassa em qualquer rota  
que eu faça  
Dei um grito no escuro sou parceiro do futuro na reluzente galáxia<sup>42</sup>

Os gêneros literários também serviam de inspiração para genialidade Mutante, marcada aqui pela influência da poesia concreta num incrível jogo de palavras

A vida é um moinho é um sonho um caminho  
Do Sancho, o Quixote chupando chiclete

O Sancho tem chance e a chance é o chicote  
É o vento e a morte mascando Quixote

Chicote no Sancho moinho sem vinho  
Não corra me puxe meu vinho meu – “crush”

Que triste caminho sem Sancho ou Quixote  
Sua chance é o chicote sua vida na morte<sup>43</sup>

À parte a polêmica envolvendo a censura militar, os Mutantes seguiram sua trajetória musical em meio a outros tipos de polêmica; agora, muito mais direcionadas à postura musical do grupo em suas apresentações e ao experimentalismo musical que sempre cercou os processos criativos da banda. Para a auto-afirmação da banda, algumas questões envolvendo o surgimento da banda e suas opções e influências musicais podem ser sugestivas para compreendermos a cruzada mutante travada com a

<sup>41</sup> Fuga nº2. Mutantes (Polydor 1969).

<sup>42</sup> 2001- Mutantes (Polydor 1969)

<sup>43</sup> Dom Quixote- Mutantes (Polydor 1969)

música e com a Indústria em 2006. O cenário cultural brasileiro pré-tropicalista pode ser capaz de nos dar algumas pistas sobre esses aspectos.

## 1.2-O cenário político-cultural pré-tropicalista

A década de 1960, pensada e interpretada à luz das importantes manifestações culturais geradas nesse período em todo mundo, repercutiu no Brasil tendo como corolário o surgimento de importantes desdobramentos artístico-culturais, como o movimento tropicalista ou simplesmente Tropicália, que surge no final daquela década, causando uma verdadeira “reviravolta cultural”, denominada pelos próprios tropicalistas de *geléia geral* que, com bastante irreverência e criatividade, soube explorar uma gama de possibilidades inerentes à rica produção cultural do período, seja ela brasileira ou estrangeira.

As novas vanguardas estéticas, surgidas ainda na década de 1950, vêem na arte engajada a real possibilidade de conscientização das massas em prol de um ideal revolucionário. Seja na concepção “concretista”, que enxerga nas aspirações modernistas e nas novas tecnologias a “esperança libertária” de desenvolvimento da nação, ou na concepção “nacional-popular” que, como nos apresenta Marcelo Ridenti<sup>44</sup> vinculava o progresso técnico à “libertação popular”, entendendo-o como superação do imperialismo norte-americano e da manutenção das bases oligárquicas presentes na relação de trabalho no campo, aquele momento histórico apresentava-se tenso e conflituoso. O manifesto do CPC da UNE<sup>45</sup>, redigido em 1962, aponta os novos

<sup>44</sup> RIDENTI, Marcelo. “A canção do homem enquanto o seu lobo não vem: as camadas intelectualizadas na revolução brasileira”. In: **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

<sup>45</sup> Centro popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes.

direcionamentos de uma cultura que buscava atingir com maior amplitude o projeto “nacional-popular”.

Os artistas e intelectuais do CPC não sentem qualquer dificuldade em reconhecer o fato de que, do ponto de vista formal, a arte ilustrada descortina para aqueles que a praticam as oportunidades mais ricas e valiosas, mas consideram que a situação não é a mesma quando se pensa em termos de conteúdo (...) Com efeito, seria uma atitude acritica e cientificamente irresponsável negar a superioridade da arte de minorias sobre a arte das massas no que se refere às possibilidades formais que ela encerra.<sup>46</sup>

O que chamarei de “cenário cultural pré-tropicalista”, vai ao encontro das novas tendências da chamada “música de protesto”, que passa a acolher a Bossa Nova como ritmo oficial da recém-surgida MPB, e o embrionário rock brasileiro, evidenciado pelo movimento da Jovem-Guarda, como o principal “inimigo” provedor da “alienação” e da “ausência de atitude política”.

Com a política desenvolvimentista implantada pelo governo de Juscelino Kubitschek, “50 anos em cinco”, procurou-se modernizar o país tendo como base um ímpeto industrializante, voltado para a instalação de várias empresas multinacionais. A nova configuração da sociedade brasileira se espraia em um ideal de progresso calcado no fator urbano, em detrimento ao modelo arcaico e rural, sob o qual se sustentava uma parcela da nossa elite, detentora do poder político-econômico, diante de um quadro social em que as classes trabalhadoras encontravam-se alijadas das riquezas nacionais, numa clara evidência de um ranço histórico de caráter coronelista.

Na música, o samba-canção apresentava, desde a década de 1920, singularidades na forma e no estilo, sendo logo assimilado pela indústria fonográfica,

<sup>46</sup> Seu texto-base foi redigido pelo economista Carlos Estevam Martins. O texto, na íntegra, está reproduzido em HOLLANDA, Heloisa B. **Impressões de viagens: CPC, vanguarda e desbunde**. São Paulo, Brasiliense, 1981, p.112-144

uma vez que as canções agregavam elementos sonoros condizentes com a realidade social da época. Estruturava-se por notas sonantes “quadradas”, apresentando uma poética baseada na desventura de um amor perdido e na autoflagelação. A partir de 1958, a Bossa Nova trará à música brasileira não apenas um novo estilo musical mas, efetivamente, uma nova maneira em se intercalar melodia e letra, ritmo e harmonia, associando a um só tempo o “balanço” do samba produzido nos morros cariocas e a influência do jazz norte-americano. Tanto na ornamentação sonora, com arranjos mais elaborados e notas dissonantes, quanto na postura poética das letras das canções, se evidenciam o amor e o romantismo numa perspectiva mais intimista e com uma maior exaltação da pessoa amada, assim como da natureza.

O projeto de “folclorização” da música popular sofreu um grande abalo com a eclosão da Bossa Nova, para o qual o resgate cultural do samba não passava pelo fato folclórico, mas pela ruptura estética em direção ao que se julgava “modernidade”; sutileza interpretativa, novas harmonias, funcionalidade e adensamento dos elementos estruturais da canção (harmonia, ritmo, melodia) que deixavam de ser vistos como mero apoio ao canto (voz).<sup>47</sup>

No entanto, para oferecer uma resposta ao conturbado quadro político-social do país, a Bossa Nova não mais poderia privilegiar apenas o aspecto romântico e exortativo. Surge no início da década de 1960 uma segunda geração “bossa novista” que, mantendo o mesmo modelo de sofisticação sonora, agora trazia em suas letras referências aos problemas sociais, resgatando com elementos do samba o apelo das camadas mais desfavorecidas da população. Tal panorama ilustrava ainda a posição de alguns artistas e intelectuais da época, simpatizantes de um ideal revolucionário de esquerda que, mesmo tendo uma grande adesão da classe artística, se dividia no sentido

<sup>47</sup> NAPOLITANO, Marcos. **História e Música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p.62

das perspectivas estéticas e ideológicas. O intuito de “facilitar a comunicação com as massas”, proposto no Manifesto do CPC de 1962, não era interpretado em comum acordo, como podemos perceber nas palavras de Carlos Lyra, um dos artistas idealizadores do Centro Popular de Cultura da União nacional dos Estudantes:

Eu, Carlos Lyra sou de classe média e não pretendo fazer arte do povo, pretendo fazer aquilo que eu faço (...) faço bossa nova, faço teatro (...) a minha música, por mais que eu pretenda que ela seja politizada, nunca será uma música de povo<sup>48</sup>.

Com o golpe militar de 1964, as correntes de esquerda se depararam com um dilema ainda maior. Como fazer a leitura de um país que, supostamente estaria no rumo certo para se atingir a igualdade social, mediante o furor revolucionário alimentado pelas políticas implantadas pelo presidente João Goulart e suas reformas de base?

Grande parte da classe artística e intelectual se via diante de um “vazio ideológico”, visto que, após o golpe, alguns defensores do binômio nacional-popular assumiam uma posição “conservadora” em relação aos avanços tecno-industriais oriundos da modernização imposta pelo regime militar, resguardando os valores estéticos anteriores ao golpe e um maior apego às tradições populares pré-capitalistas como forma de resistência. Nesse contexto, como expoentes dessa postura, temos na música, Geraldo Vandré e na literatura, Ferreira Gullar. Outros que, de certa forma eram adeptos da corrente nacional-popular, como José Celso Martinez Correa no teatro Oficina, Glauber Rocha e outros cineastas do Cinema Novo, viam-se diante de uma fase de “adequação” ao que Ridenti irá chamar de “inexorabilidade da modernização”<sup>49</sup>,

<sup>48</sup> NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2006. p.41

<sup>49</sup> RIDENTE, Marcelo. “A canção do homem enquanto o seu lobo não vem: as camadas intelectualizadas na revolução brasileira”. In: **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993. p.78

incorporando-se à indústria cultural com intuito de subvertê-la por dentro. Na análise dessa conjuntura, encontramos os “agentes históricos” que irão apontar os direcionamentos da minha pesquisa, os tropicalistas.

(...) Cantando os paradoxos da sobreposição do Brasil agrário-atrasado-oligárquico ao país urbano-moderno-capitalista, com simpatia pelos espoliados na sua trajetória do campo para a cidade. Trajetória que foi, por exemplo, a da arte de Gilberto Gil na década de 60: até 1967, ele fazia a louvação do povo rural, cantava a procissão dos crentes que se arrastam miseráveis pelo chão do interior do país em louvor a Jesus no firmamento, procissão que – profetizava Gil – um dia haveria de se transformar numa roda para acabar com a exploração, num ensaio geral para o carnaval da vitória da libertação popular. Em 1967, Gil já cantava a tragédia da briga de morte, num domingo no parque, entre dois trabalhadores urbanos, prováveis migrantes nordestinos, pelo amor de Juliana. Os brasileiros das ruas, que se matavam por quase nada nas cidades, mascando chicle com banana, eram ao mesmo tempo loucos por ti, América (ardía em muita gente o gosto de conhecer a amante urbana e rural, “guerrilheira camponesa-manequim, ai de mim”, por quem morrera Che Guevara).<sup>50</sup>

Motivados pelo ideal generalizado de revolução que abarcava vários segmentos da sociedade, os tropicalistas souberam valorizar as mais variadas correntes estéticas, principalmente aquelas experiências internacionais travestidas e ambientadas na “antropofagia” do Maio de 1968 francês, do movimento hippie e da contracultura. Na música, os Festivais patrocinados pelas incipientes emissoras de TV suplantavam, agora, a Era do Rádio e já não era mais possível, mesmo com o instável quadro político do país, fechar os olhos para a movimentação cultural que agitava cidades tão importantes do Brasil como São Paulo e Rio de Janeiro. Na esteira dessas transformações, os Mutantes se colocariam em meio ao debate musical, propondo uma virada estética na aventura sonora da música brasileira consubstanciada pela Tropicáli

<sup>50</sup> RIDENTE, Marcelo. “A canção do homem enquanto o seu lobo não vem: as camadas intelectualizadas na revolução brasileira”. In: **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993. p.78

## Capítulo II

### 2006: o retorno dos Mutantes

#### 2.1 a polêmica da volta

Entre idas e vindas, a música brasileira costuma apresentar algumas “surpresas” que, quase sempre, estão inseridas num contexto do chamado “*revival*” de bandas ou artistas que, via de regra, ou se despediram da cena musical ou saíram desta mesma cena por determinado período temporal. No esteio do interesse do público ouvinte e da necessidade sempre premente da indústria em “reaquecer” o mercado, algumas bandas e artistas costumam se colocar novamente no cenário musical de forma a reacender, no fã/ouvinte, uma nostalgia musical que parecia perdida. No Brasil, tal fato costuma ser recorrente e, em 2006, fora anunciado o retorno de uma banda que, na leva do Tropicalismo do final da década de 1960, balançou as estruturas da música brasileira ao propor uma alternativa rítmica, melódica e conceitual diferente, em meio à afirmação da Música Popular Brasileira (MPB). Com influências definidas, porém ecléticas, o ano de 2006 viu chegar o anúncio do retorno dos Mutantes que, mesmo sem Rita Lee aos vocais, prefigurava a retomada de uma expressão musical saudada no contexto contemporâneo da música brasileira por músicos de formações musicais tão diferentes como as bandas Pato Fu<sup>51</sup> e Kid Abelha e a cantora Marisa Monte. Referendado pela crítica, o retorno dos Mutantes parecia anunciar a reconciliação da

<sup>51</sup> “Desde o seu surgimento, em 1992, o Pato Fu foi comparado aos Mutantes, pela sonoridade e universo temático semelhantes. A banda mineira chegou até a regravar músicas como ‘Ando meio desligado’ e ‘Qualquer bobagem’. Inicialmente, a aproximação foi sonora, mas logo se transformou também pessoal entre os casais John Ulhôa e Fernanda Takai e Arnaldo e Lucinha. Em 2002, John presenteou Arnaldo com um computador repleto de *softwares* de edição sonora, para que o mutante, que nunca parou de compor e gravar suas composições de maneira caseira, pudesse passar tudo para o computador e não perdesse seu material (...). Durante seis meses labutaram juntos (...). Depois de resgatarem muito material esquecido, como fitas cassete de mais de uma década e novas composições, perceberam que tinham em mãos um álbum praticamente completo. Let it Be saiu em 2004, com desenhos de Arnaldo no encarte e na capa. Foi um recomeço de carreira para alguém que não gravava um disco com inéditas havia mais de 20 anos (...).” In: AUTRAN, Paula Chagas. **A volta dos Mutantes**. São Paulo: Publisher Brasil, 2007, p.01-02

banda consigo mesma, numa espécie de complemento musical e artístico que havia ficado para trás:

Os fãs da melhor banda de *rock* que o Brasil já teve podem comemorar: Os Mutantes, grupo originalmente formado por Rita Lee e os irmãos Sérgio Dias e Arnaldo Baptista no final dos anos 60, têm data marcada para se reunir novamente. Isso vai acontecer em Londres no dia 22 de maio, no Barbican Centre, num evento em homenagem à Tropicália. Uma boa notícia é que o *show*, anunciado na programação como “realmente imperdível”, vai virar CD. Uma notícia a lamentar é que Rita Lee, a primeira a sair da banda em 1973, não irá participar do evento londrino – ela tem apenas seu rosto impresso no cartaz psicodélico. Os Mutantes são um dos grupos mais influentes do país e foram regravados no Brasil por Pato Fu, Marisa Monte e Kid Abelha (...). Esse *revival* vem de longe, desde o lançamento de dois discos inéditos do grupo: o *A e o Z* (1992) e *Tecnicolor* (1999), com os maiores sucessos vertidos para o inglês.<sup>52</sup>

Coube à cantora Zélia Duncan a empreitada de substituir Rita Lee na apresentação do grupo a ser realizada em Londres. Tal investida do grupo pela verve musical de Duncan reacendeu rugas que pareciam estar definitivamente adormecidas em meio às discussões e polêmicas que sempre envolveram o grupo. Rita Lee não viu com bons olhos o retorno da banda em meio à onda de *revivals*: “Desconfio de *revivals*, parece um bando de velhinhos espertos tentando descolar grana para pagar seus geriatras”.<sup>53</sup> A “alfinetada” de Rita Lee não surtiu nenhum tipo de efeito no tocante à proposta do grupo em seu retorno às atividades. As desconfianças (quando existiram), por parte de público e crítica quanto ao retorno efetivo da banda sempre diziam respeito a dois aspectos que pareciam ser bem mais difíceis em serem superados: a questão técnica a envolver a musicalidade do grupo e a recuperação psicológica e física de um

<sup>52</sup> CLÁUDIO, Ivan. “A volta dos Mutantes”. *Revista Isto é Online*, 22 de março de 2006. Disponível em: <[http://www.terra.com.br/istoe/1900/artes/1900\\_a\\_volta\\_dos\\_mutantes.htm](http://www.terra.com.br/istoe/1900/artes/1900_a_volta_dos_mutantes.htm)>; Acessado em 27/09/2009.

<sup>53</sup> “Rita Lee alfineta a volta dos Mutantes.” In: <<http://musica.terra.com.br/interna/0,,O11069655-E11267,00.html>>; Acessado em 27/09/2009>; Acessado em 22 set. 2009.

de seus membros mais importantes, Arnaldo Baptista que, na década de 1980, havia tentado o suicídio<sup>54</sup>. Segundo o jornalista Sérgio Martins:

A volta dos Mutantes envolve uma questão técnica: saber se eles oferecerão interpretações convincentes de seus sucessos, como *Ando Meio Desligado* e *Balada do Louco*. À exceção de Rita Lee, a banda contava com ótimos instrumentistas. Mas já fazia trinta anos que o baterista Dinho Paes Leme estava sem tocar. E Arnaldo Baptista, que sempre andou meio desligado, exibe as seqüelas de uma malograda tentativa de suicídio, nos anos 80. Depois de se atirar do 3º andar de um hospital, ele teve edema cerebral e hoje fala e toca com dificuldade. Os ensaios da banda estão em marcha lenta. "Eles começaram a tocar num clima brincalhão, para ver se rola a química", diz Aluizer Malab, empresário do grupo. Química no bom sentido – e não naquele dos anos 60.<sup>55</sup>

Com efeito, considerado um sucesso de público e crítica, o show dos Mutantes realizado em Londres veio apenas confirmar a relevância do *revival*, tanto para a banda como para a indústria, no que concerne a uma dupla afirmação de sentido e significado na cena musical brasileira: por um lado, a imagem da banda é redirecionada à contemporaneidade musical, referendada por músicos e cantores da atualidade e reverenciada pela crítica especializada; por outro, ratifica a posição adotada pela indústria musical no que diz respeito ao modelo *revival*, ensejando o passado no presente por meio de uma nova “roupagem” musical que faça valer o investimento que,

<sup>54</sup> O jornalista Carlos Calado relata assim a tentativa de suicídio de Arnaldo Baptista: “No ano 2000, ele fez 18 anos de novo. Afinal, embora já tivesse vivido 33 anos, Arnaldo Dias Baptista praticamente renasceu naquela noite em que seu corpo se estatelou no chão acimentado do estacionamento do Hospital do Servidor Público. Era o primeiro dia de 1982. Só quatro dias depois as rádios paulistas começaram a noticiar a aparente tentativa de suicídio do ex-tecladista e compositor dos Mutantes. Arnaldo quebrou com as próprias mãos o vidro de uma janela do setor de Psiquiatria, no terceiro andar do hospital, alcançou a pequena sacada e se atirou. A precária grade externa estava longe de servir como proteção. Antes de atingir o solo, o corpo bateu no parapeito do andar inferior, o que ajudou a amortecer um pouco o choque. Mesmo assim, a base do crânio foi fraturada – um tipo de lesão que normalmente resulta em morte. Além do edema cerebral e um outro pulmonar, sete costelas fraturadas e várias lesões pelo corpo compunham um quadro clínico desesperador. Os médicos eram unânimes no diagnóstico: o estado de coma em que Arnaldo se encontrava era apenas uma questão de horas. Ou, no máximo, de poucos dias. Só um milagre o faria escapar com vida.” In: CALADO, Carlos. **A divina comédia dos Mutantes**. São Paulo: Ed.34, 1995, p.15 Pelo visto, o milagre aconteceu.

<sup>55</sup> MARTINS, Sérgio. “Dinossauros psicodélicos: Os Mutantes chamam Zélia Duncan e voltam aos palcos depois de trinta anos. Será que funciona?”. Disponível em: [http://veja.abril.com.br/190406/p\\_118.html](http://veja.abril.com.br/190406/p_118.html); Acessado em 25 set 2009.

neste caso, nem mesmo foi feito no país de origem da banda (uma vez que o show de relançamento dos Mutantes ocorreu em Londres, Inglaterra). Neste sentido, o retorno dos Mutantes passa por algumas variantes históricas que estão próximas tanto da vontade dos músicos em tocarem juntos novamente quanto à realização de um evento que procurava homenagear a Tropicália em solo inglês. Segundo a historiadora Paula Chagas Autran,

(...) a volta começou a ser urdida muito longe do Brasil e dos próprios Mutantes. Foi em Londres, onde Bryn Ormord, administrador do Barbican Centre, decidiu realizar a mostra Tropicália: A Revolution in Brazilian Culture, realizada de 13 de fevereiro a 22 de maio de 2006. Ele queria os Mutantes na empreitada.<sup>56</sup>

Aqui, a participação do empresário da banda Pato Fu, Aluízer Malab foi fundamental: coube a ele procurar meios para fazer com que os irmãos Sérgio Dias e Arnaldo Baptista voltassem a ter contato e, mais que isso, Malab ainda teria que arregimentar maneiras de convencer Dinho Leme a voltar a tocar bateria (fato que não ocorria há cerca de vinte anos). Liminha, baixista da banda por determinado período de tempo, também fora convidado, bem como Rita Lee, para essa nova reunião da banda. Porém, alegando motivos pessoais, ambos declinaram do convite, ficando a cargo de Dias, Baptista e Leme darem prosseguimento ao projeto.

Entre Sérgio Dias e Arnaldo Baptista pairava a maior apreensão sobre um possível retorno dos Mutantes. Afastados a cerca de cinco anos, os irmãos pareciam não mais ter nenhum tipo de afinidade musical que pudesse uni-los novamente ao entorno de um grupo musical. O reencontro da banda foi cercado de apreensão por parte de todos aqueles que, de alguma forma, estavam rearticulando o retorno dos Mutantes. O

---

<sup>56</sup> AUTRAN, Paula Chagas. **A volta dos Mutantes**. São Paulo: Publisher Brasil, 2007. p.30

relato de Paula Chagas Autran dimensiona, em certo sentido, a importância desse reencontro para o prosseguimento do projeto:

Lourdinha e Virgínia, esposa e filha de Sérgio, andavam de um lado para outro na sala de sua casa. A expectativa era visível de tão intensa. O tempo passava e nada de os músicos chegarem. Parecia que o encontro adiado por mais de três décadas tampouco iria acontecer naquele dia. Como não poderia deixar de ser em momentos como esses, ocorreu um imprevisto: o avião atrasou. Liminha vinha do Rio, Arnaldo, de Minas e Dinho iria trazer todos até a Granja Viana. Além da família de Sérgio, estavam na casa somente os empresários Aluizer Malab e Kuru Lima – convocado por Sérgio para auxiliar Aluizer na empreitada – e um cinegrafista (...). Já no fim da tarde, o interfone tocou anunciando a tão aguardada chegada. O clima de expectativa e nervosismo foi imediatamente superado (...). Para os espectadores do encontro, aquilo foi incrível.<sup>57</sup>

Diante desse quadro de ligeiro impasse e apreensão que se formou à volta do possível retorno da banda, percebo o jogo contextual que interpela, a um só tempo, os interesses pessoais dos músicos e a investida da Indústria Cultural no que concerne à estruturação não apenas do show, mas da “marca” Mutantes retornando à cena musical. Neste sentido, entendo que, se a música transcende barreiras não caberia, aqui, estabelecermos limites sistêmicos, fronteiras fixas que pudessem “enquadrar” o trabalho dos Mutantes. Não seria, pois, o mote desse trabalho, circunscrever o caminho musical trilhado pelos Mutantes tendo como referência, apenas, a Indústria fonográfica. Assim, interessa-nos mais “o homem não reduzido à física e à biologia”, lembrando as palavras de Castoriadis<sup>58</sup>, mas o enlace de forças “sociais, instituintes, imaginárias” que o cercam e estabelecem a mediação histórica com a sociedade que, neste caso, mergulham na trajetória pessoal de cada um dos integrantes da banda. Desta forma, esta monografia não se detém sobre “a afirmação dos direitos do *eu* histórico e das tentações da *ego*-

<sup>57</sup> AUTRAN, Paula Chagas. **A volta dos Mutantes**. São Paulo: Publisher Brasil, 2007. p.31

<sup>58</sup> Cornelius Castoriadis (1922-1997)

*história*”<sup>59</sup> mas busca, de outra forma, apreender as relações estabelecidas entre as práticas sociais (e, neste caso, musicais) e os discursos que circundaram os atos e ações dos Mutantes através de uma análise de alguns de seus discos e do contexto de época que viu a banda surgir.

Diante desse quadro, a “ilusão biográfica” (como nos lembra Pierre Bourdieu), deixa de fazer sentido. Torna-se muito mais profícuo inquirirmos os documentos, dialogarmos com as fontes para não cairmos, uma vez mais, na pretensão de se contar uma “história de vida” dos integrantes da banda. Aqui, a noção de “trajetória” proposta por Bourdieu nos ajuda a refletir sobre a finalidade deste trabalho: apreender os “estados sucessivos do campo” musical e, diante disso, estabelecermos os vínculos do “conjunto de relações objetivas” vivenciadas pelos Mutantes ao “conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e que se defrontaram no mesmo espaço de tempo possíveis”<sup>60</sup>, sempre procurando sondar as nuances e interdições de crítica, público e, em certo sentido, da Indústria Cultural voltada para a música. Assim, adentramos a análise histórica e musical sobre os Mutantes lastreados por alguns conceitos que possam lançar luz tanto sobre o trajeto crítico-musical da banda em meio às diferentes versões historiográficas que, de alguma forma, tangenciam a trajetória musical do grupo.

Na esteira da “novidade” do retorno, os Mutantes subiram ao palco do Barbican Centre e, envoltos com problemas técnicos que rondaram o início da apresentação, a banda colocou em prática toda a experiência adquirida sob os palcos nos já longínquos anos 1970...

<sup>59</sup> CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre inquietude e incertezas*. – Tradução: Patrícia Chitoni Ramos – Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p.9.

<sup>60</sup> BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas, SP: Papirus, 1996. p.82.

Os Mutantes deram o pontapé inicial de sua aguardada turnê internacional com o pé direito. O show no centro cultural Barbican, na noite chuvosa de segunda-feira em Londres, o primeiro em 33 anos de Mutantes com os irmãos Serginho e Arnaldo Baptista e o baterista Dinho, foi um triunfo. O grupo tocou todas as músicas mais importantes dos cinco primeiros discos e várias faixas em inglês do álbum *Tecnicolor* e conquistou a platéia com seu alto astral – como nos velhos tempos.<sup>61</sup>

Este retorno musical dos Mutantes em 2006 contrasta, de alguma forma, com a retomada de seus discos em 1992 (*A e o Z*) e em 1999/2000 (*Tecnicolor*<sup>62</sup>). Lá, nos idos da década de 1990, o incipiente retorno da banda esteve muito mais circunscrito à participação de Sérgio Dias em shows de Rita Lee (1992) e da retomada, por parte da gravadora Universal, do catálogo da extinta gravadora Polydor (onde constava o então inédito disco dos Mutantes *Tecnicolor*), além de um incipiente interesse demonstrado, por parte de artistas/músicos estrangeiros, pelas músicas da banda:

Os Mutantes voltariam a ser notícia em 1992, quando os principais jornais brasileiros divulgaram que o grupo iria retornar em sua formação clássica. O que aconteceu na verdade foi um convite de Almir Chediak para que o grupo se reunisse em uma gravação. Sérgio tocou em alguns discos solo de Rita nas décadas de 70 e 80, e se apresentou em alguns shows dela em 1992. Nesses shows, a platéia gritava o nome de Arnaldo. Ainda nesse ano, saiu o álbum gravado sem Rita Lee em 1973, *O A e o Z*. No ano 1999 a gravadora Universal, dona do catálogo da extinta Polydor, finalmente resolve lançar *Tecnicolor*, o álbum gravado pela banda durante sua passagem pela França em 1970.<sup>63</sup>

<sup>61</sup> PAPPON, Thomas. “Mutantes levam público ao delírio em Londres.” **BBC Brasil.com**; 23 de maio de 2006. Disponível em: < <http://musica.terra.com.br/interna/0,,O11016993-E11267.00.html> >; Acessado em 22 de set de 2009.

<sup>62</sup> “O disco *Tecnicolor* foi gravado em 1970, durante uma turnê dos Mutantes pela Europa e, em seguida, esquecido. A gravadora não teve interesse em lançá-lo na época e, com o passar dos anos, nem os músicos se lembravam mais da gravação (...). Em 2000, depois de uma extensa negociação, o disco foi finalmente lançado.” In: AUTRAN, Paula Chagas. **A volta dos Mutantes**. São Paulo: Publisher Brasil, 2007. p.37

<sup>63</sup> “Os Mutantes: biografia”. Disponível em: <<http://www.lastfm.com.br/music/Os+Mutantes/+wiki>>; Acessado em 26 de ago 2009.

Em 2006 a ambiência de retorno da banda é outra e se mostra muito mais propícia à retomada da carreira musical dos Mutantes.<sup>64</sup> A partir do show realizado em Londres, há todo um aporte de mídia que, circunscrevendo o retorno da banda, enseja uma produção cultural que vai do lançamento de um DVD contendo o show no Barbican Centre até a uma exposição de fotografias que retratando tal apresentação em terras inglesas. Um ano após o show londrino, a fotógrafa Drika Bourquim retrata em fotos os bastidores dos ensaios referentes ao show no Barbican Center.<sup>65</sup>



**Ilustração 1:** Da esquerda para a direita: Arnaldo Baptista, Zélia Duncan, Sérgio Dias e Dinho passeiam pelas ruas de Londres antes do show no Barbican Center em maio de 2006. Fonte: BOURQUIM, Drika.

Na esteira do efetivo retorno aos palcos e às apresentações enquanto uma banda, os Mutantes trouxeram à cena musical uma série de elementos, musicais ou não, que os remetiam ao surgimento da banda no cenário nacional nas décadas de 1960 e 1970. Retomar esse passado, que parece ter ficado em suspenso por um longo período

<sup>64</sup> Em 2006, os Mutantes são convidados pelo centro cultural londrino Barbican a se apresentarem em uma exposição dedicada à Tropicália (...). Arnaldo, Sérgio e Dinho (que não tocava profissionalmente há cerca de 30 anos) aceitam e formam a banda com os músicos da banda de Sérgio e a cantora Zélia Duncan nas partes vocais que seriam de Rita. A primeira apresentação dos novos Mutantes se realizou com grande êxito no dia 22 de maio em Londres e foi gravada para futuro lançamento em CD e DVD, pela gravadora Sony BMG. Em seguida, se apresentaram em turnê nos EUA. Zélia Duncan se tornou integrante fixa da banda, apesar de aparentemente sua voz não agradar os fãs. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Os\\_Mutantes](http://pt.wikipedia.org/wiki/Os_Mutantes); Acessado em 16 jul 2009.

<sup>65</sup> Disponível em <<http://www.overmundo.com.br/agenda/exposicao-a-volta-dos-mutantes-1>>; Acessado em 20 ago 2009.

de tempo, passa a ser a nossa investida a partir de agora. Compreender a mutação histórica na continuidade musical , talvez seja o maior desafio daqui em diante.

## Considerações Finais

A elaboração de um trabalho científico que seja circunscrito ao âmbito da História requer de quem escreve três elementos básicos comuns: rigor analítico, crítica documental e curiosidade. Isso mesmo: curiosidade. Em minhas “andanças” pelo trabalho monográfico, percebi quão importante é para o historiador estar sempre atento, curioso, interessado em investigar a documentação naquilo que ela “diz” ou “não diz”. Sob tal perspectiva, ao menos vislumbramos uma possibilidade mínima em não nos “encantarmos” por completo pelo objeto estudado, desviando-nos assim, de sermos acometidos pelos efeitos de se contemplar a Medusa: “petrificados”, não avançamos, ficamos à mercê do objeto de pesquisa.

Neste sentido, um trabalho monográfico de conclusão final de curso constitui-se, a meu ver, num primeiro exercício que me levou a uma redação mais elaborada do texto. O ato de escrever revelou-me que em História existem inúmeras possibilidades de análises, de elaborações de “verdades”. As interpretações, tão caras a outras ciências, ganham aqui um foro privilegiado para a sua execução: adentramos em um mundo onde as interpretações estão “a serviço” da História.

Certamente, ao longo do desenvolvimento desse trabalho, no contato com as fontes e com as leituras bibliográficas realizadas em relação aos Mutantes, em particular, e à música brasileira, em geral, e a outras temáticas ligadas diretamente ao meu objeto de pesquisa, percebi como o meu “olhar” estava sendo modificado em relação à banda e às suas obras. Em outras palavras, percebi como, nos primórdios da pesquisa, ainda havia em mim aquele “espírito de encantamento” com o tema pesquisado que teimava em “ditar” os rumos do trabalho.

Entretanto, foi a partir do contato mais direto com a documentação que consegui, paulatinamente, estabelecer um distanciamento crítico em relação às leituras realizadas, o que contribuiu sobremaneira para que fosse feita, no corpo do trabalho, uma análise menos “passional” no tocante à imersão dos Mutantes no cenário musical brasileiro.

Diante disso, posso afirmar que as considerações feitas em relação aos Mutantes, já na reta final da elaboração do trabalho, me proporcionou, sem dúvida alguma, novos questionamentos acerca da trajetória da banda no contexto cultural da música brasileira, concatenando os respectivos percursos de vidas de cada um dos integrantes da banda, suas investidas (propositais ou não) pela seara tropicalista e a necessidade em arregimentar à música brasileira novas propostas estéticas.

Com efeito, acredito que o trabalho monográfico trouxe-me mais indagações do que respostas, na medida que “sucesso” e “fracasso”, “alegria” e “angústia” podem ser determinantes na concretização de um projeto. Esses questionamentos deixaram-me inquieto, levando-me a refletir em que medida os homens submetem-se a situações adversas, na luta para verem instituídos seus sonhos e daqueles que, como eles, sonham por uma sociedade mais justa e solidária.

Nesse sentido, devemos analisar uma dada produção cultural, levando-se em conta também, aspectos condizentes com a sua receptividade que por sinal, nos levaria a não destinar ao pólo receptor qualquer idéia de neutralidade (passividade). Apesar de ser um jogo de relações envolvendo diferentes pontos de vista, o predomínio e exercício de uma dada “exigência mercadológica”, só existe, se forem dados, quando lhe são conferidos legitimidade e espaço de atuação, fatores que só podem ser colocados “à mesa” pela atuação de “agentes históricos específicos”. Esses agentes, ao atribuírem sentido a determinado gênero de consumo, é que dão razão e motivam, em última instância, as ações próprias advindas da Indústria. Ora, os Mutantes estiveram no centro

de todo esse debate, portanto, não podemos nos furtar dele em meio à consecução desse trabalho monográfico.

Em relação aos Mutantes, procuramos apontar em que medida se deu a emergência da banda em meio à Tropicália, as aproximações e distanciamentos entre a banda e o movimento. Desse modo, compreendemos algumas questões referentes à trajetória musical de cada um dos integrantes da banda, suas respectivas formações culturais e a ascensão destes aspectos no comportamento do grupo, seja na performance de palco, seja na elaboração das composições sonoras. Ademais, podemos acrescentar que apesar das “idas e vindas” que cercam a trajetória dos Mutantes, tal aspecto permite ao público consumidor/ouvinte apreender as diferentes facetas históricas que acompanham o percurso da banda. Neste trabalho monográfico, as certezas são apenas provisórias, na medida em que espero que futuras pesquisas possam desvelar um pouco mais (e melhor!) o caminho musical e histórico trilhado pelos Mutantes. Assim, esta monografia se propõe a ser apenas mais uma contribuição em relação a esse tema.

## Discografia <sup>66</sup>

### Estúdio

- 1968 - Os Mutantes (Polydor)
- 1969 - Os Mutantes 1969 (Polydor)
- 1970 - A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado (Polydor)
- 1971 - Jardim Elétrico (Polydor)
- 1972 - Mutantes e Seus Cometas no País do Baurets (Polydor)
- 1974 - Tudo Foi Feito Pelo Sol (Som Livre)
- 1976 - Ao vivo (Som Livre)
- 1992 - O A e o Z (gravado em 1973, Philips)
- 2000 - Tecnicolor (gravado em 1970)

### Ao Vivo

- 1976 - Mutantes Ao Vivo\*
- 2006 - Mutantes ao Vivo – Barbican Theatre – 2006

### Coletâneas

- 1986 - Algo Mais (Som Livre)
- 1994 - Personalidade (Polydor)
- 1994 - Minha História (Polydor)

### Álbum Coletivo

- 1968 - Tropicália ou Panis et Circensis (Philips)

### Coletânea de festivais com faixas não incluídas em álbuns da banda

- 1968 - II Festival estudantil da Música popular brasileira (Polydor)
- 1969 - IV Festival Internacional da canção popular – Fase Nacional (Philips)
- 1972 - Os grandes sucessos do FIC 72 (Fontana / Phonogram)

### ÁLBUNS DE OUTROS ARTISTAS COM PARTICIPAÇÕES DA BANDA

- 1967- Gilberto Gil (Philips).
- 1967 - Ronnie Von – Nº 3 (Polydor)
- 1968 - Caetano Veloso (Philips)
- 1968 - A banda tropicalista do Duprat (Philips)

### Compactos com faixas não incluídas em álbuns da banda

---

<sup>66</sup>In: CALADO, Carlos. **A divina comédia dos Mutantes**. São Paulo: Ed.34, 1995. p.339-350, in: DVD – Mutantes Ao Vivo- Barbican Theatre, Londres. Sony BMG Entertainment, 2006.

1972 - 7º Festival Internacional da Canção ( Polydor)

1976 - Mutantes ( Som Livre )

## COMPACTOS DE OUTROS ARTISTAS COM PARTICIPAÇÕES DA BANDA

1967 - Nana Caymmi (RGE)

1968 - Gilberto Gil (Philips)

1968 - Caetano Veloso e os Mutantes ao Vivo (Philips)

## COMPACTOS COM O'SEIS E TEENAGE SINGERS

1966 - O'SEIS (Continental)

1966 - Gemini II (Continental) Com O'Seis (backing Vocals)

1965 - Tony Campello (Odeon) Com as Teenage Songers (Backing Vocals)

## ALBUNS DE RITA LEE

1970 - Build Up (Polydor)

1972 - Hoje e o Primeiro Dia do Resto da Sua Vida (Polydor)

1974 - Atrás do Porto Tem Uma Cidade (Philips) Com o Tutti Frutti

1975 - Fruto Proibido (Som Livre) Com o Tutti Frutti

1976 - Entradas e Bandeiras (Som Livre) Com o Tutti Frutti

1977 - Refestança (Som Livre) Com o Gilberto Gil e Com Tutti Frutti

1978 - Babilônia (Som Livre) Com o Tutti Frutti

1979 - Rita Lee (Som Livre)

1980 - Rita Lee (Som Livre)

1981 - Saúde (Som Livre)

1982 - Rita Lee / Roberto de Carvalho (Som Livre)

1983 - Bombom (Som Livre)

1985 - Rita e Roberto (Som Livre)

1987 - Flerte Fatal (EMI-Odeon)

1988 - Zona Zen (EMI-Odeon)

1990 - Rita Lee e Roberto de Carvalho (EMI-Odeon)

1991 - Rita Lee Em Bossa'n' Roll (Som Livre)

1993 - Rita Lee (Som Livre)

1995 - A Marca da Zorra ( Som Livre )

## ALBUNS DE ARNALDO BATISTA

1974 - Lóki? (Philips)

1977 - Elo Perdido (Vinil Urbano) Com a Patrulha do Espaço

1978 - Faremos Uma Noitada Excelente (Vinil Urbano) Com a Patrulha do Espaço

1982 - Singin Alone (Baratos Afins)

1987 - Disco Voador (Baratos Afins)

#### ALBUNS DE SÉRGIO DIAS

1980 - Sérgio Dias (CBS)

1990 - Mato Grosso (Expression) Com o Phil Manzanera

1991 - Mind Over Matter (Expression)

#### QUEM REGRAVOU OS MUTANTES

1994 - Bad Girls (Top Top)

1994 - Bocato (Balada do Louco)

1989 - Capital Inicial (2001)

1986 - Cida Moreyra (Balada do Louco)

1972 - Coral Som Livre (Mande um Abraço pra Velha)

1969 - Gilberto Gil (2001)

1991 - Grupo Catavento (Ando Meio Desligado)

1991 - Kid Abelha (Fuga nº2)

1988 - Marisa Monte (Ando Meio Desligado)

1993 - Milton Guedes (Desculpe, Babe)

1990 - Mirage (Beijo Exagerado)

1980 - Ney Matogrosso (Ando Meio Desligado)

1986 - Ney Matogrosso (Balado do Louco)

1990 - Ney Matogrosso e Raphael Rabello (Balado do Louco)

1995 - Pato Fu (Qualquer Bobagem)

1992 - Paula Morelenbaum (Desculpe Babe)

1989 - Ratos de Porão (Jardim Elétrico)

1984 - Roupa Nova (Top Top)

1993 - Roupa Nova (Ando Meio Desligado)

1989 - Sepultura (A hora e a Vez do Cabelo Nascer)

1970 - Tom Zé (Qualquer Bobagem)

1989 - Três Hombres (Dia 36)

1988 - Yahoo (Vida de Cachorro)

### Sites Pesquisados

**BBC Brasil.com**, [www.musica.terra.com.br](http://www.musica.terra.com.br)

<http://www.overmundo.com.br/agenda/exposicao-a-volta-dos-mutantes-1>

**Revista Isto é Online**, [www.terra.com.br/istoe](http://www.terra.com.br/istoe)

Revista Veja Online, [www.veja.abril.com.br](http://www.veja.abril.com.br)

**Wikipédia**, [www.lastfm.com.br/musci/Os+Mutantes](http://www.lastfm.com.br/musci/Os+Mutantes)

### Revistas

**Revista Mídia e Política**. Porto Alegre/RS.

**Revista Road Crew**. São Paulo /SP.

**Revista Rock Brigade**. São Paulo /SP.

## Bibliografia

- ALVES, Julia Falivene. **A invasão cultural norte-americana**. São Paulo: Moderna, 1988.
- AUTRAN, Paula Chagas. **A volta dos Mutantes**. São Paulo: Publisher Brasil, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução: Fernando Tomaz – Lisboa: DIFEL, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. Campinas, SP: Papirus, 1996.
- CALADO, Carlos. **A divina comédia dos Mutantes**. São Paulo: Ed.34, 1995.
- CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre inquietude e incertezas**. – Tradução: Patrícia Chitoni Ramos – Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- COHN, Gabriel (Org.). **Theodor W. Adorno: sociologia**. Tradução: Flávio R. Kothe, Aldo Onesti, Amélia Cohn - São Paulo: Editora Ática, 1994.
- ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Tradução: Ruy Jungmann – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- SILVA, Elmiro Lopes da. **Música, Juventude, Comportamento: nos embalos do Rock 'n' roll e da Jovem Guarda (Uberlândia, 1955-1968)**. Tese mestrado. Universidade Federal de Uberlândia – Uberlândia, 2007.
- FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegoria, alegria**. São Paulo: Kairós, 1979.

FONTES HISTÓRICAS - vários autores / Carla Bassanezi Pinsky, (organizadora).  
– 2.ed., 1º reimpressão.- São Paulo : Contexto, 2008.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução: Luiz Felipe B. Neves – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

HOLLANDA, Heloísa B. **Impressões de viagens: CPC, vanguarda e desbunde**. São Paulo, Brasiliense, 1981.

MUGGIATI, Roberto; CHACON, Paulo; CALDAS, Waldenyr. **O que é jazz, rock, música sertaneja**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2006.

\_\_\_\_\_. **História e Música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

\_\_\_\_\_. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2001.

RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

SCHWARTZ, Adriano (Org.). **Memórias do presente: 100 entrevistas do “Mais!”, 1992-2002: Conhecimento das Artes**. São Paulo: Publifolha, 2003.