UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

JACKSON COUTO AGUIAR CONVENTO

OS MUTANTES NO FESTIVAL MIDEM E A CONSTRUÇÃO DO ROCK TUPINIQUIM

CURITIBA

2024

JACKSON COUTO AGUIAR CONVENTO

OS MUTANTES NO FESTIVAL MIDEM E A CONSTRUÇÃO DO ROCK TUPINIQUIM

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. André Egg.

CURITIBA

2024

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Covento, Jackson Couto Aguiar
Os Mutantes no festival Midem e a construção do rock tupiniquim. / Jackson Couto Aguiar Convento. – Curitiba, 2024.
1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação do Mestrado em História.
Orientador: Prof. Dr. André Acastro Egg.

1. Os Mutantes (Conjunto musical). 2. Rock. 3. Música experimental. I. Egg, André, 1973-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação do Mestrado em História. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO HISTÓRIA - 40001016009P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **JACKSON COUTO AGUIAR CONVENTO** intitulada: **Os Mutantes no festival Midem e a construção do rock tupiniquim**, sob orientação do Prof. Dr. ANDRÉ ACASTRO EGG, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 23 de Agosto de 2024.

Assinatura Eletrônica
26/08/2024 11:51:32.0
ANDRÉ ACASTRO EGG
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
25/08/2024 08:35:05.0
EVERTON DE OLIVEIRA MORAES
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO)

Assinatura Eletrônica
25/08/2024 11:59:34.0
ALLAN DE PAULA OLIVEIRA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ)

AGRADECIMENTOS

Sempre tive o desejo de retornar ao universo acadêmico, porém, a correria do dia a dia sempre inviabilizou esse retormo. Entretanto, aos fins de 2021 tive o prazer de ter meu projeto aprovado e logo na sequência, retornar a esse convívio, o que foi ainda mais prazeroso em se tratando de ser a UFPR, um retorno de início bastante complexo, mas com o qual fui me adaptando com o desenrolar do tempo. Dessa forma, quero agradecer inicialmente a algumas pessoas que foram importantes nesse processo, meus amigos de duas décadas e de graduação Éverton Oliveira, Reginaldo Cerqueira e Ernesto Marczal, que do alto de seus títulos de doutores e com vastas experiências acadêmicas, me auxiliaram fornecendo o "caminho das pedras" para novamente desbravar esse universo de conhecimento. Agradeço também ao meu irmão Claudio Aguiar e a todo o pessoal de Guarapuava e meu filho Julio Cesar por servirem de inspiração nessa jornada. Também quero agradecer muito a Juliana Córdova, que sempre me incentivou, principalmente nos momentos mais difíceis, além é claro, de toda a colaboração nos vários momentos de correções do texto. Quem também não poderia deixar de citar são os amigos e colegas que cultivei durante todo o período do mestrado, em especial Matheus Perbiche, um grande amigo coxa-branca que conquistei nesse período, sempre muito solícito a querer ajudar nos textos da dissertação, e também Vinicius Franqueto, muito importante durante as aulas. Aos outros colegas da Amena e da Unespar, Flávio, Ricardo, Jhon, entre vários outros que colaboraram de alguma forma com essa produção. Aos professores que se sucederam nesse período, principalmente ao meu orientador André Egg, sempre muito tranquilo e solícito, que me auxiliou do alto de seu conhecimento e experiência nos rumos que minha dissertação deveria tomar. Não poderia esquecer de citar outros professores, como Allan Oliveira, integrante da minha banca, supervisor do meu estágio e que colaborou, e muito, com suas ideias e indicações de obras, além de Marcelo Garson, Fabio Poletto, Miliandre Souza, entre outros da Unespar, que colaboraram com discussões acerca do contexto cultural e musical do Brasil no século XX, e dos professores da Amena: Clóvis Grunner, Rosane Kaminski, Claudio Machado, Vinicius Honesko, entre vários outros que também me auxiliaram e me incentivaram nessa pesquisa. Também quero agradecer aos meus amigos mais próximos, muitos da área de história, por todo o apoio dado, aos colegas professores da escola Sebastião Baldo, onde leciono, e que também colaboraram com apontamentos interessantes para minha escrita. A Amanda Heloisa e ao Everton Oliveira, novamente, pela contribuição na escrita do projeto. E, principalmente, à base de tudo, meu pai Vitório Cardoso, minha tia Sonia Vieira e sobremaneira, a minha batalhadora mãe Ivone de Aguiar. Os três infelizmente não estão mais aqui para compartilhar esses

momentos comigo, mas tenho certeza que estariam muito orgulhosos de saberem até onde consegui, e ainda quero, chegar. Por último, quero agradecer aos próprios Mutantes, que me acompanham desde a monografia e que sempre me intrigaram com a sua sonoridade inventiva e moderna, fazendo-me tentar compreender essa musicalidade, em meio a um período extremamente turbulento que foram o final dos 1960 e começo dos 1970. Peço desculpas se esqueci de alguém, porém, *ando meio desligado* ultimamente.

RESUMO

Esta pesquisa apresenta como objeto de estudo a banda brasileira Os Mutantes, mais especificamente, de que forma ela desenvolveu a construção de um rock tupiniquim, até então inédito em nosso paísEssa construção foi possível devido a um contexto de independência musical que a banda adquiriu, principalmente a partir da sua participação no festivel Midem, em Cannes na França, no começo do ano de 1969 e que lhes libertam do rótulo de 'banda de apoio da Tropicália'. As principais fontes utilizadas para essa pesquisas se dão através dos três primeiros discos lançados pela banda, entre 1968 e 1970, tendo como enfoque principal a análise de suas canções, desde as letras até a produção instrumental, incluindo imagens de capa e contracapa, passando pelo processo de produção, circulação e recepção das músicas por parte do público e imprensa. A partir desse contexto, podemos identificar a elaboração de uma sonoridade moderna, experimental, criativa e irônica, que flerta com a contracultura e a consolidação da indústria cultural em nosso país, permitindo o desenvolvimento de um rock com elementos nacionais e internacionais, até então inédito no Brasil.

Palavras-chave: Mutantes, Rock, Tupiniquim, Midem, Tropicália, Experimentalismos, Modernidade, Ironia.

SUMMARY

This research presents as an object of study the Brazilian band Os Mutantes, more specifically, how it developed the construction of Brazilian rock, hitherto unheard of in our country. This construction was possible due to a context of musical independence that the band acquired, mainly from their participation in the festive Midem, in Cannes, France, at the beginning of 1969 and which freed them from the label of 'support band for Tropicália '. The main sources used for this research are the first three albums released by the band, between 1968 and 1970, with the main focus being the analysis of their songs, from the lyrics to their musical aspect, including cover and back cover images, going through the process of production, the development of a modern, experimental, creative and ironic sound, which flirts with counterculture and the consolidation of the cultural industry in our country, allowing the development of rock with national and international elements, previously unheard of in Brazil.

Keywords: Mutantes, Rock, Tupiniquim, Midem, Tropicália, Experimentalisms, Modernity, Irony.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Bilhete de Kurt Cobain a Arnaldo Baptista.....10
Figura 2: Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sérgio em 1967.....21
Figura 3: Parte da Tropicália reunida em 1968: Jorge ben, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rita Lee e Gal Costa, Sergio Dias e Arnaldo Baptista.....33
Figura 4: Arnaldo, Rita e Sergio durante o Festival de Música brasileira de 1969.....40
Figura 5: "Eles vieram de outros planetas" matéria publicada em junho de 1970 na revista Manchete.....43
Figura 6: MUTANTES, os. *Os Mutantes*. São Paulo: Polydor, disco 1 Capa.....48
Figura 7: MUTANTES, os. *Os Mutantes*. São Paulo: Polydor, disco 1 Contraca 48
Figura 8: TROPICÁLIA. *Panis et Circensis*. São Paulo: Philips. 1968.....49
Figura 9: Credencial de Rita Lee no Midem.....57
Figura 10: Matérias e fotos de jornais do começo de 1969 representando o sucesso dos Mutantes no Midem.....57
Figura: 11: Os Mutantes na frente do tradicional teatro Olympia em Paris.....58
Figura 12: Os Mutantes juntos a Roberto Carlos no Programa "Todos os jovens do mundo" de 1969.....72
Figura 13: Campanha promocional da Shell se utilizando Da imagem dos Mutantes de 1969.....78
Figura 14: MUTANTES, Os. *Mutantes*. São Paulo: Polydor. 1969, disco 2.....85
Figura 15: MUTANTES, os. *A divina comédia.* São Paulo: Polydor. 1970, disco 3.....93
Figura 16: A formação utilizada pelos Mutantes do terceiro ao quinto discos: Rita, Sergio, Liminha, Arnaldo e Dinho em 1970.....93
Figura 17: Capa da revista Bizz, ed. 184 de Novembro de 2000 com os Mutantes.....97
Figura 18: Apresentação dos Mutantes em Curitiba, No dia 23.10.2022.....98

LISTA DE TABELAS:

Tabela 1: Músicas disco 1 34
Tabela 2: Músicas disco 2 79
Tabela 3: Músicas disco 3 86

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....11
1 O COMEÇO DE TUDO: A FORMAÇÃO DOS MUTANTES E OS PRIMEIROS PASSOS NA CARREIRA DA BANDA.....17
1.1 AS RAÍZES MUTANTES.....18
1.2 A BANDA DE APOIO DA TROPICÁLIA.....22
1.3 O DISCO 1.....35
1.4 O MIDEM.....52
2 A CAMINHO DO ROCK.....60
2.1 O QUE É ROCK.....60
2.2 A JOVEM GUARDA.....67
2.3 A INDÚSTRIA CULTURAL.....73
2.4 O DISCO 2.....80
3 A CONSOLIDAÇÃO DO ROCK.....87
3.1 O DISCO 3.....87
3.2 PÓS DIVINA COMÉDIA.....95
CONCLUSÃO.....99
REFERÊNCIAS.....104
FONTES.....108

Introdução

O ano era 1993 e a banda de rock Nirvana, na época um grande fenômeno do *grunge* em escala mundial, desembarcava no Brasil para única apresentação no festival *Hollywood Rock* em São Paulo. Pouco tempo antes, Kurt Cobain, o vocalista e líder do Nirvana, havia sido presenteado com CD's de uma banda brasileira que acabou lhe despertando grande interesse e fez com que escrevesse um bilhete com a seguinte mensagem:

> Arnaldo, te desejo o melhor e cuidado com o sistema. Eles te engolem e te cospem de volta como o caroço de uma cereja marrasquino. Com amor, Bill Bartell da Gasatanka Records e White Flag e Kurt Cobain do Nirvana.[1]

Em Outubro de 2020, Sean Lennon - filho do ex beatle John Lennon - se apresentava no *Free Jazz Festival* no Rio de Janeiro e surpreendeu o público ao chamar o vocalista, baixista e tecladista de uma banda brasileira, a qual Sean havia declarado que "não sabia que havia uma banda como essa no mundo, um dos melhores discos que ouvi na vida".

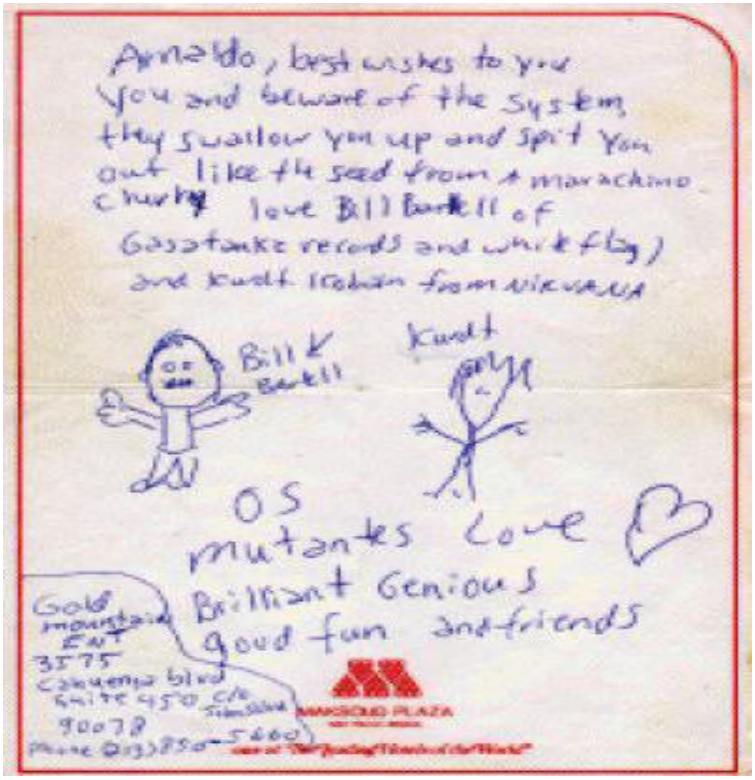

Figura 1: Bilhete de Kurt Cobain a Arnaldo Baptista. Disponível em:
O dia em que Kurt Cobain escreveu uma carta para Os Mutantes (tenhomaisdiscosqueamigos.com). Acesso em 01.09.2024

[1] Matéria do site tenhomaisdiscosqueamigos.com, publicado em 03/01/2020 e acessado em 01/09/2024: O dia em que Kurt Cobain escreveu uma carta para os Mutantes.

O que as referências de Kurt Cobain e Sean Lennon tem em comum? Ambas se destinam a Arnaldo Baptista que, juntamente com Sergio Dias e Rita Lee, formou o trio clássico dos Mutantes, banda que será estudada nesta dissertação e que hoje é uma das bandas mais cultuadas e lembradas, representante do rock no Brasil entre as décadas de 1960 e 1970.

A ideia de trabalhar com a banda brasileira Os Mutantes surgiu ainda na graduação, quando abordei a produção musical do grupo dentro do contexto da contracultura em meu TCC. Posteriormente, quando da elaboração do projeto para ingresso na pós graduação, optei por permanecer no tema de pesquisa, abordando a banda sob outro enfoque.

Após a leitura de trabalhos acadêmicos já publicados sobre a banda e da audição de seus primeiros discos, surgiu a proposta de trabalhar com os Mutantes na perspectiva de criação de um rock moderno e experimental, que unificava elementos sonoros de músicas internacionais somadas ao próprio universo musical brasileiro. Esse contexto permite entender a banda como contestadora do *status quo* do período, através de elaborações essencialmente estéticas.

Após a definição deste enfoque, fui buscando delimitar meu objeto de pesquisa e optei por utilizar como principais fontes os três primeiros discos do grupo: o primeiro lançado em 1968 e que levava o nome da banda, o segundo gravado em 1969 e que também teve como título o nome da banda e por fim o terceiro álbum lançado em 1970 e que tinha como nome *A divina comédia ou ando meio desligado*.

A partir da decisão de se trabalhar principalmente com a análise de fonogramas, faz-se necessária a utilização de textos de Marcos Napolitano para o estudo de todo um contexto que envolve uma canção, além dos cuidados metodológicos que essa pesquisa exige. Para uma maior compreensão do fenômeno Mutantes e um melhor entrelaçamento entre música e sociedade, faz-se necessária uma análise pormenorizada e que leve em consideração o conjunto de letra, melodia, harmonia, interpretação, ritmo, gravação e meios de veiculação, como também propõe a pesquisadora Renata Cordeiro[2].

Um teórico que organizou métodos de pesquisa voltados especificamente para o rock foi Paul Friedlander, cujas propostas, também se apresentam como de fundamental importância neste trabalho. Seus conceitos de formulação, processo de amadurecimento e estabilização, além do método de análise denominado *Janela do Rock*, são muito importantes na tarefa de analisar as canções As pesquisas voltadas ao estudo das capas e contracapas dos discos tem nas obras de Didi-Huberman um referencial que propõe formas de pensar uma interpretação das

[2] CORDEIRO, Renata Marques. **No país dos Bauretz**. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Ouro Preto, 2017.

imagens.[3] Também Jacques Rancière nos traz a ideia de que as palavras não estão no lugar das imagens, que são formas de redistribuição dos elementos da representação. [4]

Ainda na parte de referencial teórico e metodológico, outros autores foram utilizados, contribuindo significativamente para essa dissertação. No caso de pesquisas que envolvem diretamente a história dos Mutantes, a biografia de Carlos Calado e de Chris Fuscaldo são fundamentais, bem como a autobiografia de Rita Lee. Entre os trabalhos acadêmicos, podemos citar as dissertações de Eduardo Kolody Bay[5], Renata Marques Cordeiro[6], e Daniela Santos Vieira[7] e a tese de Jefferson Willian Gohl. No estudo da Tropicália e do contexto da época, mais uma vez Marcos Napolitano[8] e Carlos Calado[9], Zuenir Ventura[10], Caetano Veloso[11], Celso Favaretto[12], Artur Freitas[13], Helio Oiticica[14], Everton Moraes[15], Luciano Martins[16], Mario Câmara[17] e Heloisa Buarque de Holanda[18] são importantes referências.

No contexto de estudos acerca da história do rock e da Jovem Guarda, trabalhos de Jeder Janotti[19], Paulo Chacon[20], Albert Pavão[21], José Adriano Fenerick[22], Roberto Muggiati[23], Cesar Beras[24], e Marcelo Garson[25] também trouxeram importantes aportes. Sobre contracultura e

---

[3] HUBERMAN, Georges Didi. **Sobrevivência dos Vaga-Lumes**. 1ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
[4] RANCIERRE, Jacques. **O espectador emancipado**. 1ª. Ed. São Paulo: WMF, 2021, p. 95.
[5] BAY, Eduardo Kolody. **Qualquer bobagem**: Uma história dos Mutantes, Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília, Brasilia, 2009.
[6] CORDEIRO, *Op. Cit*.
[7] SANTOS, Daniela Vieira. **Não vá se perder por aí**: A trajetória dos Mutantes. Dissertação de Mestrado, UNESP, Araraquara, 2008.
[8] NAPOLITANO, Marcos. **O conceito de MPB dos anos 60**. História: questões e debates. Curitiba: UFPR, n. 31, Jul. a Dez. 1999.
[9] CALADO, Carlos. **A divina comédia dos Mutantes**. 1. Ed. São Paulo: 34, 1992.
[10] VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou**. 1ª ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.
[11] VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras. 1997
[12] FAVARETTO, Celso Fernando. **Tropicália** – alegoria, alegria; prefácio de Luiz Tatit. 5ª. Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2021.
[13] FREITAS, Artur. **Festa no vazio**. 1ª ed. São Paulo: Intermeios, 2017.
[14] OITICICA, Hélio, **Brasil Diarréia**. Rio de Janeiro:1980
[15] MORAES, Everton de Oliveira (2019). "**Plano Pirata" do poema possesso: tempo e humor na poesia brasileira dos anos 1970**. Revista Brasileira De História, 39(82), 265–286
[16] MARTINS, Luciano. **A geração "AI-5" e maio de 68**. 1ª. Ed. Rio de Janeiro:Argumento, 2004.
[17] CÂMARA, Mario. **Corpos pagãos**. 1ª. Ed. Belo Horizonte: Humanitas, 2014
[18] HOLANDA, Heloisa Buarque de. **Cultura e participação nos anos 60**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Coleção Tudo é história).
[19] JANOTTI JR., Jeder. **Aumenta que isso aí é Rock and Roll**. 1 Ed. Rio de Janeiro, E-papers, 2003.
[20] CHACON, Paulo. **O que é Rock?** 1ª Ed. São Paulo: Editora Brasiliense. Coleção Primeiros Passos, 1982.
[21] PAVÃO, Albert. **Rock Brasileiro**: 1955-65. São Paulo: Edicon, 1982
[22] FENERICK, José Adriano. **Nas trilhas do Rock** – Contracultura e vanguarda. 1 Ed. Curitiba: Appris, 2021.
[23] MUGGIATI, Roberto. **Rock o Grito e o mito**. 3ª. Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1981
[24] BERAS, Cesar & FEIL, Gabriel Sausen (orgs). **Sociologia do Rock**. 1ª, ed. Jundiaí: Paco P Editorial, 2015
[25]. PINTO, Marcelo Gerson Braule. **Jovem Guarda: A construção social da juventudade na indústria cultural.** Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2015.

MPB, nos baseamos em trabalhos de Marcos Napolitano[26], Arthur Freitas[27], Ana Maria Bahiana[28], Teodor Roszak[29], Cristopher Dunn[30], João Pinto Furtado[31], Maria Rita Kehl[32], José Geraldo Vinci de Moraes[33] e Luiz Tatit[34]. Com relação ao Midem, encontramos informações nas biografias escritas por Carlos Calado[35] e Rita Lee[36] , e na pesquisa de Anais Flechet[37]. Autores como Renato Ortiz[38], Steve Chapple[39] e Theodor Adorno[40] foram a base para pensar a relação com o conceito de indústria cultural. Quanto às contribuições acerca da classificação do que é humor, colaboraram nomes como Jan Bremer[41] e Everton Moraes[42].

A dissertação está dividida em três capítulos. O capítulo 1 aborda o processo de criação da banda, bem como pontos relevantes da história do trio formado por Arnaldo e Sergio Baptista e Rita Lee. Também é citada a importância de Cláudio Baptista na construção dos equipamentos sonoros da banda, além das primeiras aparições do grupo na televisão, no programa de Ronnie Von, onde tiveram o primeiro contato com figuras emblemáticas na história da banda, como o maestro Rogério Duprat e Gilberto Gil.

Ainda neste capítulo, procuro entender a importância do universo tropicalista na sonoridade dos Mutantes, principalmente em seu primeiro disco, assim como as contribuições da banda para a musicalidade tropicalista. Também procuro refletir sobre a influência da

---

[26] NAPOLITANO, Marcos **Juventude e contracultura**. 1ª. Ed. São Paulo: Editora Contexto, 2023

[27] FREITAS, *Op. Cit*.

[28] BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes – MPB nos anos 1970.** 1 Ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilizaçao Brasileira SA, 1980.

[29]. ROSZAK, Teodor. **Contracultura**. 1ª ed. Petrópolis: Vozes, 1972

[30] DUNN, Christopher. **Brutalidade Jardim**: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: Editora UNESP, 2009

[31] FURTADO, João Pinto. **A música popular brasileira dos anos 60 aos 90**. 1ª ed. Assis: Pós História, 1997, p. 123-143.

[32] KEHL, Maria Rita. **Anos 70: Trajetórias**: As suas décadas dos anos 70 - 1ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2005, pp. 31-38.

[33] MORAES, José Geraldo Vinci de. **História e música: Canção popular e conhecimento histórico**, Revista brasileira de História. São Paulo: UNESP, v. 20, n. 39, Fev. 2001, p. 203-221.

[34] TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica**. São Paulo: Annablume, 1997.

[35] CALADO, *Op. Cit*.

[36] LEE, Rita. **Uma autobriografia**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2016

[37] FLÉCHET, Anais. **Madureira chorou em Paris.** São Paulo: EDUSP, 2017

[38] ORTIZ, R.; J. M. O. RAMOS. **A produção industrial e cultural da telenovela**. In: ORTIZ, R.; BORELLI, S.; RAMOS, J.M.O. Telenovela: História e produção. São Paulo: Brasiliense, 1989.

[39] CHAPPLE, Steve; GAROFALO. Reebe. **Rock & indústria: história e política da indústria musical.** Lisboa: Editorial Caminho, 1977.

[40] ADORNO, T. e HORKHEIMER, M. **A Indústria Cultural**: o esclarecimento como mistificação das massas. In: ADORNO, T. & HORKHEIMER, M. (org.), Dialética do Esclarecimento. Rio de Janeiro: Zahar, [1969] 2006.

[41] BREMER, Jan & ROODENBURG Herman. **Uma história cultural do humor**. 1ª. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

[42] MORAES, *Op. Cit.*

contracultura e sobre a participação nos famosos festivais de música realizados em fins da década de 1960 e que proporcionaram maior visibilidade à Tropicália. Também é abordado o disco manifesto *Panis Et Circensis*, estudado em comparação com a primeira produção mutante.

O capítulo conclui com uma análise do primeiro disco dos Mutantes, na qual procuro demonstrar de que forma a Tropicália influenciou diretamente na produção do álbum, com grande parte dele sendo constituída de músicas de autoria dos demais músicos tropicalistas, ou mesmo, de versões de canções lançadas no disco manifesto *Panis Et Circensis*. Faço ainda um estudo sobre o Festival Midem, realizado em Cannes na França no início de 1969, que procuro entender como um marco simbólico no processo de emancipação musical da banda.

O capítulo 2 é onde procuro desenvolver a história de construção do rock a partir dos anos 1950, principalmente nos Estados Unidos e Inglaterra e a junção de vários estilos, principalmente vindos da música negra, que possibilitaram o seu surgimento. Neste capítulo busco conceituar o que é rock, suas principais características e o processo de chegada ao Brasil. Segue um estudo sobre o movimento da Jovem Guarda, entendido como a primeira fase do rock no Brasil. Procuro abordar o conceito de indústria cultural e refletir sobre o processo de desenvolvimento e consolidação desse fenômeno no Brasil, que acabam por confundir arte e mercadoria através da valorização do consumo e de que forma os Mutantes absorveram ou não essas práticas.

Ao final do capítulo procuro analisar o segundo álbum lançado pelos Mutantes em 1969, o qual entendo como um disco de maior autonomia musical, que lhes permitiu desenvolver uma sonoridade mais rock, com traços de modernas correntes internacionais, principalmente dos Beatles. Essa sonoridade aparece unificada cm elementos mais tradicionais da música brasileira, o que proporcionou um resultado experimental, moderno e irônico.

O capítulo 3 procura entender de que forma o lançamento do terceiro disco da banda em 1970 consolida uma sonoridade rock, a qual podemos chamar de rock tupiniquim[43], expressão já utilizada por outros autores, mas que tão bem simboliza o surgimento de uma sonoridade bastante inovadora no Brasil. Sigo investigando os caminhos que a banda tomou a partir do lançamento do quarto álbum, onde basicamente temos um mergulho no universo do rock progressivo, com imersão no contexto hippie, e produzindo uma sonoridade mais séria e virtuosa que desencadeou na sequência, com a saída de Rita Lee e Arnaldo Baptista da banda.

---

[43] *Conceito utilizado por* JANOTTI JR. *em* Aumenta que isso ai é rock and roll, *ao se referir ao rock produzido no Brasil, principalmente a partir da década de 1960 e por* ALBERT PAVÃO *em* Rock brasileiro *ao se referir ao período da Jovem Guarda no Brasil.*

Também procuro abordar o retorno do grupo nos anos 2000 com turnês pela Europa e Brasil e o fato da banda receber hoje uma série de prêmios e ter se tornado uma referência no cenário cult e underground.

Capítulo 1 – O começo de tudo: A formação dos Mutantes e os primeiros passos na carreira da banda.

Composto inicialmente por um trio, os irmãos - Sergio e Arnaldo Baptista - e Rita Lee, Os Mutantes iniciaram sua carreira em 1966 na capital paulista, mais especificamente no bairro da Pompéia, após cada um dos integrantes terem participado da formação de "bandas de garagem" anteriormente, como o Wooden Faces, Teenage Singers e Os'seis, durante a adolescência. Dessas bandas, o Os'seis, que além do trio também tinha a participação de Rafael Vilardi – que viria a ser guitarrista de Erasmo Carlos -, Regis e Moggy – antiga parceira de Rita Lee -, chegou a gravar um compacto com as canções *Apocalipse* e *Suicídio*, as quais não fizeram sucesso. Dessa forma, podemos até identificar quen havia uma cena de rock em São Paulo naquele momento, mais especificamente, no bairro da Pompéia.

Os irmãos Baptista cresceram em um ambiente marcado pelo universo da música e das letras, pois sua mãe, Clarice Baptista, era pianista e cantora clássica, a primeira mulher brasileira a escrever um concerto para piano e orquestra[44], e seu pai, Cesar Dias Baptista, era poeta. Dessa forma, a música erudita exerceu grande influência sobre os irmãos, que ao chegarem na adolescência, viram no rock a sua grande inspiração musical, ao ponto de Sergio Dias citar: "Não fosse o rock'n.'roll, a música estaria perdida na linhagem dos Baptista".[45]

Rita Lee, apesar de também ser influenciada pelo rock, principalmente dos Beatles, tinha uma grande ligação com a canção popular brasileira, como a Bossa Nova e o Samba, ouvidos à exaustão por seus pais, a mãe com descendência italiana e o pai de descendência norte americana[46], conforme citação de Rita:

> "Os Mutantes fazem música sob dois tipos de influência: os Beatles e Mamas and Papas, na harmonia e na vocalização. Na melodia, a influência é dos clássicos. [...] Mas veja uma coisa: todas essas influências são melhoradas pela música típica brasileira, que é muito forte e bela[47]."

A própria facilidade de acesso às informações sobre música jovem inglesa e norte americana que a ascendência estadunidense que Rita permitia, ajudaram no conhecimento de fenômenos como os Beatles, muito antes do que a maioria da sociedade brasileira da época

---

[44] CALADO, *Op. Cit.*, . p. 27
[45] CORDEIRO, *Op. Cit.*, p. 20
[46] CALADO, *Op. Cit.*p. 43-44
[47] CORDEIRO, *Op. Cit.*, p. 46.

pudesse conhecer. Ainda nesse momento da gênese mutante, Rita Lee e Arnaldo Baptista assumiram um namoro que iria perdurar até meados de 1972.

1.1 As Raízes Mutantes

A formação da banda trazia Sergio Baptista, o mais novo e, desde cedo, o mais virtuoso do trio, que largou a escola aos treze anos para se dedicar aos estudos da guitarra[48], o seu intrumento. Arnaldo Baptista, que se aventurava tocando vários instrumentos, tinha o baixo como seu artefato "oficial". E Rita Lee, que aos quinze anos já identificava a importância que a música viria a ter em sua vida, quando trocou a festa de debutantes por uma bateria, que já demonstrava grande facilidade para tocar uma série de instrumentos, de flauta a banjo, acabou por assumir os vocais da banda. Mas Rita Lee não era a vocalista oficial dos Mutantes, pois todos cantavam e, quando necessário, outros músicos eram contratados para se apresentarem com a banda. A presença feminina de Rita Lee no palco era uma novidade no cenário de bandas da época, compostas em sua maioria por homens, e possibilitou ao grupo diversificar ainda mais sua produção sonora.

Outra figura importante nesse contexto da formação dos Mutantes foi o irmão mais velho da família Baptista, o 'professor Pardal': Claudio Cesar[49]. Claudio também fez parte das bandas que originaram os Mutantes, porém deixou de tocar e passou a se interessar por eletrônica. Tornou-se luthier e, quando percebeu que o negócio prosperava, saiu da condição de "plagiador talentoso" e passou a desenvolver sua própria técnica. Em uma época onde as tecnologias musicais tardavam para desembarcar no Brasil e aquelas que eram produzidas por aqui não tinham a mesma qualidade, Claudio inovou desenvolvendo uma série de novos equipamentos de baterias a guitarras, passando por amplificadores e pedais, que auxiliaram no experimentalismo dos Mutantes, uma de suas principais características.

Assim, a pequena oficina no porão da casa da família Baptista se transformou em uma marcenaria bem equipada, uma espécie de laboratório onde suas experimentações acústicas eram desenvoldidas[50]. As criações de Cláudio também possibilitaram uma maior potência sonora nas apresentações dos Mutantes, o que poucos grupos daquele momento conseguiam desenvolver. Uma das principais criações elaboradas por Claudio, foi a lendária 'guitarra de ouro', o que deixou os músicos da época, perplexos. Se tratava de uma guitarra semi acústica,

---

[48] CALADO, *Op. Cit.*, p. 39
[49] CALADO, *Op. Cit.*, p. 117
[50] CORDEIRO, *Op. Cit.*, p. 77.

banhada a ouro e que não precisava de pedais para distorcer seu som, pois contava com reguladores no próprio corpo da guitarra.

Uma matéria da *BBC Brasil* de 2005 sobre os Mutantes citava: "Como viviam em um país onde pedais de efeitos sonoros não existiam, tiveram de criar os seus"[51]. Sobre a importância de Claudio para a sonoridade mutante, Rita fez a seguinte declaração em 1968, que foi publicada na revista *Intervalo*:

> A música jovem padece de subdesenvolvimento. Até os amplificadores que vendem aqui são pequenos. Como podem os compositores criar novos sons? Vou lhe contar uma coisa: nós, Os Mutantes, fabricamos nossos próprios instrumentos. Cláudio Sérgio [sic], irmão de Arnaldo e Sérgio, entende muito disso, ele ajudou bastante. Está aí um feitiço sem mágica, nem bruxarias. Para nós é muito importante dispor de muitos recursos. Aproveitamos tudo para criar novos sons: o ruído de pés arrastados, o estalo dos dedos, queda de rotação, fita de gravador ao contrário, tudo[52].

Em 1967, após se apresentarem em alguns eventos de pouca repercussão e visibilidade, os Mutantes foram convidados para participarem do programa de televisão *O Pequeno Mundo de Ronnie Von*, na hoje extinta TV Tupi, concorrente direto do programa de sucesso *Jovem Guarda*, então apresentado por Roberto Carlos na Rede Record[53]. Ronnie é reconhecido hoje como cantor de músicas românticas e apresentador de programas matinais, porém, mesmo sendo da 'turma' da Jovem Guarda, ele flertava nesse perído com a música psicodélica e tinha a intenção de produzir "surrealismo musical"[54]. Quando seu programa identificou a necessidade da contratação de uma banda de apoio, ele logo apostou nos Mutantes, que passaram a se tornar atração fixa do programa em todos os sábados.

Até aquele momento, o jovem trio se apresentava sob o nome de 'Os Bruxos'. Foi Ronnie Von que batizou a banda com o nome de 'Os Mutantes', em referência ao livro *Império dos Mutantes*, que trazia em sua temática aspectos ligados à ficção científica[55]. O repertório do trio no programa variava da música clássica de Bethoven, Mozart, Bach, entre outros, ao rock dos Beatles, Rolling Stones, The Mamas and The Papas, entre outros[56]. Essa versatilidade possibilitou aos Mutantes se efetivarem enquanto a banda de apoio do programa de Ronnie Von e assim, aparecer na mídia nacional.

Nesse período o trio conheceu músicos que seriam fundamentais para a carreira da

---

[51] BBC Brasil. Mutantes está entre os mais experimentais de todos os tempos, diz 'Mojo'. 11 de fevereiro de 2005. Acesso em: 30/08/2023.
[52] CORDEIRO, *Op. Cit*., p. 24.
[53] CALADO, *Op. Cit.,* p. 82
[54] MOTTA, Nelson. **Noites tropicais**. 1ª. Ed. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000, p. 103
[55] CALADO, *Op. Cit.,* p. 85
[56] CALADO, *Op. Cit.,* p. 87

banda[57]: primeiramente Rogério Duprat, que veio a ser o maestro que desenvolveu os arranjos e toda a complexidade sonora encontrada nos primeiros discos dos Mutantes e da maioria dos tropicalistas, inclusive do disco manifesto *Panis Et Circensis*. Foi Duprat quem apresentou o trio a Gilberto Gil em 1967[58], que era cerca de seis anos mais velho que os integrantes dos Mutantes, e os fez ingressar no universo tropicalista, que propunha a modernização da Música Popular Brasileira.

Rogério Duprat foi fundamental em todo o processo de construção musical tropicalista. Sobre o contexto de modernizações e trocas musicais típicas do tropicalismo, Duprat declarou em 2002:

> Não é que eu fiquei dando aula para eles; ao contrário, eu que aprendi pra burro com os Mutantes, com o Gil, com o Caetano, com todo mundo, como fazer uma coisa, que pode ser ao mesmo tempo com certa correção, com uma correção que a gente já conhecia, de músicos, e fazer isso, de uma coisa popular e avançada, uma coisa na frente dos Beatles.[59]

Segundo Calado, no início, os irmãos Baptista se sentiram incomodados com o flerte junto à MPB[60], que surgiu a partir da aproximação do grupo com os demais músicos tropicalistas. Arnaldo Baptista e Sergio Dias eram mais conectados ao universo do rock, então em profusão nos Estados Unidos e Inglaterra[61], diferente de Rita Lee, mais adaptada ao universo da MPB[62], o que se figurou como de fundamental importância para a incursão dos Mutantes junto no movimento tropicalista. Durante esse período, a aproximação com a MPB era algo inevitável, já que ela representava a hegemonia, não só em termos musicais, como da própria arte como um todo.

Para Rita Lee, esse ingresso no tropicalismo lhe proporcionou testemunhar "discursos apaixonados sobre política, literatura, filosofia, arte, *oskimbau*, verdadeira praça de alimentação para minha alma tão faminta de cultura brasileira"[63].

---

[57] FUSCALDO, *Op. Cit.* , p. 28.
[58] FUSCALDO, *Op. Cit.,* p. 28
[59] DUPRAT, Rogério *Apoud* CALADO, *Op. Cit*., p. 17.
[60] Neste trabalho, usamos a sigla num sentido específico, conforme se configurou ao final da década de 1960, assim definido por Marcos Napolitano: "*Elemento cultural e ideológico importante na revisão da tradição e da memória, estabelecendo novas bases de seletividade, julgamento e consumo musical, sobretudo para os segmentos mais jovens e intelectualizados da classe média*". *História e Música*, Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 64.
[61] CALADO, *Op. Cit.,* p. 94
[62] CALADO, *Op. Cit.,* p. 94
[63] LEE, Rita*., Op. Cit*, **p. 74** .

Vivía-se um momento de profunda efervescência e de grandes transformações culturais no Brasil.[64] Era uma época de recrudescimento do Regime Militar, que paulatinamente aumentava a repressão sobre atividades culturais e artísticas. Neste contexto repressivo, destaca-se a ousadia estética do tropicalismo, um movimento musical que atuou em diálogo com outras áreas. Hélio Oiticica retirava a arte do glamour dos grandes centros urbanos ao traze-la até a dura realidade das periferias, tendo como sua principal obra o quadro: '*Seja marginal, seja herói'*. Circulavam os textos *underground* de Luiz Carlos Maciel, o grande difusor da contracultura no Brasil.[65] E emergia o Cinema Novo e as ideias de Glauber Rocha, que buscou criticar a desigualdade social e a instabilidade racial e classista no Brasil[66].

Esse ideal cultural de inovação e ruptura influenciou Caetano Veloso a organizar o tropicalismo no campo musical. A origem do termo vem da obra de Hélio Oiticica, uma instalação montada em uma exposição em Londres, retomada no título de uma canção de Caetano Veloso. Como nome para o movimento, o termo foi utilizado pela primeira vez pelo jornalista Nelson Motta.[67] Além de Caetano Veloso, o movimento tropicalista contava com a participação de Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, os poetas Capinam e Torquato Neto, além do maestro Rogério Duprat e dos próprios Mutantes. É importante ressaltar que o tropicalismo não existiu enquanto um movimento artístico coeso, nem comportava um significado unívoco para a palavra[68], mas denotava um estado aberto, muito além dos grupos programáticos e fora das designações temporais rígidas.[69]

Sobre esse momento, Cordeiro cita em sua dissertação:

> Os Mutantes não se inseriram no contexto da música jovem que vinha sendo feita no Brasil, a Jovem Guarda e seu iê-iê-iê, nem a MPB tradicionalista que rejeitava guitarras e inovações técnicas e poéticas. Ao invés disso, os Mutantes se uniram aos tropicalistas para instaurar a novidade como meta criativa e assim "acabar com as tradições todas fazendo música louca para chegar ao meio termo".[70]

---

[64] FAVARETTO, , *Op. Cit*, p. 20.
[65] PAVÃO, , *Op. Cit* p. 19.
[66] SEVCENKO, Nicolau. **Anos 70: Trajetórias**: Configurando os anos 70. 1ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 22.
[67] CALADO, Carlos. **Tropicália**: **A história de uma revolução musical**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997, p. 41.
[68] CÂMARA, Op. Cit, p. 12.,
[69] *Idem,* p. 12.
[70] CORDEIRO, *Op. Cit.,* p. 76

FIGURA 02: Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sérgio, jovens e sorridentes em 1967. Disponível em https://americasouthandnorth.wordpress.com/2012/10/07/get-to-know-a-brazilian-os-mutantes-rita-lee-arnaldo-baptista-and-sergio-dias/ Acesso em 06.02.2023

1.2 A banda de apoio da Tropicália

Freitas entende o tropicalismo como uma "mistura do primitivo, mágico e popular, com o tecnológico"[71]. Contracenava um Brasil ao mesmo tempo arcaico e também moderno, que criava uma espécie de *caricatura* de nossa música popular. Um movimento de releitura do tradicionalismo, que proporcionou uma retomada das supostas raízes, onde a arte é recriada e o passado é a inspiração para a construção do novo. O tropicalismo afirmou um caráter mais planetário para a cultura brasileira, no qual as correntes internacionais fossem fundamentais e desfigurassem o medo do velho espantalho imperialista. O ideal do movimento era retirar o chão sobre o qual se assentava a tradição musical brasileira, que foi majoritariamente hostil às investidas da "estética inclusiva" dos tropicalistas, inclusive os Mutantes.[72]

Segundo Cordeiro, o universo tropicalista girou em torno de um grupo de artistas e escritores brasileiros que abraçaram a vanguarda com sua experimentação estética e seu compromisso com a transferência da arte para a vida prática, e que buscavam um público maior com artistas populares que produziam para as massas. Isso era rejeitado pelo bom gosto

[71] FREITAS, *Op. Cit*, p. 75.
[72] CALADO, *Op. Cit*., p. 24.

tradicional e pejorativamente taxado como "brega" pelos meios de comunicação[73].

O tropicalismo buscou promover a mistura de diversos gêneros musicais: do bolero ao tango, do rock aos ritmos regionais e do brega ao moderno, em uma miscelânea de gêneros que gerava o novo. "O objetivo da empreitada tropicalista era fazer a crítica dos gêneros, estilos e principalmente do próprio veículo artístico"[74]. Essas experimentações sonoras incluíam guitarras distorcidas, mudanças bruscas de ritmo, ruídos diversos e vasta sonoplastia, utilização de novos instrumentos, entre outros. Abria-se então a possibilidade de se trabalhar a arte brasileira de uma outra forma, o que também permitiu o uso de sarcasmo em relação aos valores tradicionais da música brasileira e ampliando o universo musical brasileiro ao propor que "todo ruído era válido"[75]. Os Mutantes, conjunto que nesse momento inicial pode ser entendido como fruto desse cenário tropicalista, procuravam debochar desse universo conservador, inclusive da família, então envolta com o ambiente da ditadura militar, produzindo um riso destruidor e ao mesmo tempo regenerador[76].

Essa nova linguagem proposta pelos tropicalistas, constituiu um divisor de águas no que se refere a procedimentos estéticos na música popular brasileira, mesmo em meio ao regime militar. Temos uma crise terminal do "nacional-popular" como eixo da cultura, assim, a Tropicália pretendia ser a face positiva, prospectiva e culturalmente inovadora, do processo histórico marcado pelos impasses catalizados pelo golpe militar de 1964.[77]

Napolitano, considerando que o tropicalismo representou uma "abertura" cultural no sentido amplo, destaca a sua contribuição musical:

> Pode-se dizer que o tropicalismo realizou no Brasil a autonomia da canção, estabelecendo-a como um objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico (...) reinterpretar Lupicínio Rodrigues, Ary Barroso, Orlando Silva, Lucho Gática, Beatles, Roberto Carlos, Paul Anka; Utilizar-se de colagens livres, associações, procedimentos pop eletrônicos, cinematográficos e de encenação; Mistura-los fazendo perder a identidade, tudo fazia parte de uma experiência radical da geração dos anos 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.[78]

---

[73] CORDEIRO, *Op. Cit*., p. 77.
[74] FAVARETTO, *Op. Cit.,* p. 94.
[75] CALADO, *Op. Cit.,* p. 121.
[76] BAY, *Op. Cit*., p. 44.
[77] NAPOLITANO, M., & Villaça, M. M.. (1998). Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate. Revista Brasileira De História, 18(35), 53–75
[78] *Idem*

Todo esse contexto também pode ser entendido com base nos ideais antropofágicos propostos pelos modernistas a partir de 1922, na semana de arte moderna de São Paulo. De acordo com Caetano Veloso: "não deveríamos imitar o que vem de fora, mas devorar a informação nova, viesse de onde viesse"[79]. O compositor considera que os criadores deveriam então assimilar o conhecimento a partir da perspectiva brasileira, com características próprias, e dessa forma produziriam algo verdeiramente peculiar, ou seja, brasileiro. Dessa maneira, assim como o Modernismo de 1922, o tropicalismo estava em busca de uma identidade própria'[80], ao rever tradições e costumes até então eleitos como próprios de um Brasil idealizado[81]. Contrariamente a esse movimento, Geraldo Vandré declarava: "Temos de lutar pela música nacional contra a invasão do mercado brasileiro pela canção estrangeira"[82].

O tropicalismo apresentou uma sonoridade bastante inventiva para a época, com grande influência do que havia de mais moderno produzido em música jovem no exterior: o rock, principalmente dos Beatles e de seu recém lançado álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. O disco de 1967 estava impregnado de experimentações a partir da utilização de elementos indianos, o uso de novas sonoridades de estúdio e do contexto psicodélico que envolvia o LP. Sobre esse processo de "deglutição musical", Caetano Veloso citava: "Estávamos 'comendo' os Beatles e Jimi Hendrix".[83]

Hélio Oiticica, uma das grandes referências estéticas para o tropicalismo, em seu artigo entitulado *Brasil Diarreia*, procurou compreender essa nova linguagem de modernidade produzida durante os fins dos anos 1960 em nosso país. Para ele, a inclusão das linguagens internacionais e globalizantes foram fundamentais para gerar um novo potencial criativo. O autor considera que a a ideia de "cultivar tradições" seria um grande retrocesso, já que valores absolutos castram a liberdade criativa, ou seja, é algo que chegou ao fim e deve ser mudado. Nesse contexto Oiticica propõe sair de algo provinciano rumo a algo universal, para isso assumindo o aspecto colonialista na formação do Brasil, que foi pautada em uma falta de caráter incrível. Ele pressupunha entender-se como um país em formação, como uma cultura em estado de mobilidade, sendo esse um fenômeno irreversível.[84].

Ainda para Oiticica, o tropicalismo se insere nesse discurso, ao "pular fora" do que é mais importante para a cultura brasileira, ao investir no cafona, no experimental e entender que

---

[79] VELOSO, *Op. Cit,* p. 247.
[80] *Idem*, p. 66.
[81] CORDEIRO, *Op. Cit*., p. 37.
[82] PINTO, *Op. Cit,*, , p. 266.
[83] CÂMARA, *Op. Cit,*., p. 27.
[84] OITICICA, *Op. Cit.*

não há mais como fugir ao consumismo. Esse novo momento, bem diferente do que foi a Bossa Nova, permite a transformação de conceitos e a formação de novos comportamentos.[85] É a arte se configurando como forma de constituir novos modos de vida.[86]

Outro ponto importante com relação ao tropicalismo foi a teorização em torno da *linha evolutiva* das artes do Brasil, ou seja, a discussão acerca do papel histórico, social e estético da vanguarda nacional[87]. No livro *Balanço da bossa e outras* bossas, o crítico Augusto de Campos vê em Caetano Veloso e Gilberto Gil os continuadores do novo, seguindo caminhos abertos por Tom Jobim e João Gilberto com a Bossa Nova.[88] Sobre essa questão, Caetano Veloso, ainda em 1966, citava que:

> Ora, a música brasileira se moderniza e continua brasileira, à medida que toda informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade brasileira (...) para isso nós da musica popular devemos partir, creio, da compreensão emotiva e racional do que foi a música popular brasileira até agora; devemos criar uma possibilidade seletiva com base na criação. Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela, não só temos que senti-la mas conhecê-la. É esse conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela. Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade pra selecionar e ter um julgamento de criação (...) Aliás, João Gilberto, para mim, é exatamente o momento em que isso aconteceu: A informação da modernidade musical, utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular.[89]

A vasta mistura de elementos trazidos no disco *Panis Et Circensis*, entendido como um manifesto do tropicalismo, permite entender a sonoridade tropicalista como próxima do *pop*. É diferentemente do que os Mutantes viriam a fazer, principalmente a partir de seu segundo disco, buscando aproximação com o rock, em uma colagem de diversos estilos: novos e antigos, nacionais e internacionais.[90] Dunn explica o conceito de música *pop*:

> É a música que consegue comunicar – dizer o que tem a dizer – de uma forma simples como um cartaz de rua, um outdoor, um sinal de trânsito, uma história em quadrinhos. É como se o autor estivesse procurando vender um produto ou fazendo uma reportagem com textos e fotos. A canção é apresentada de forma tão objetiva que, em poucos versos e usando recursos musicais e montagens de sons, consegue dizer muito mais do que aparenta[91].

---

[85] *Idem*
[86] MORAES, Everton., *Op. Cit.*
[87] NAPOLITANO, *Op. Cit*., p. 76
[88] CORDEIRO, *Op. Cit*., p. 76
[89] VELOSO, *Op. Cit.,* p. 280
[90] CORDEIRO, *Op. Cit*., p. 96
[91] DUNN, „ *Op. Cit*., p. 91.

O pesquisador norte americano Paul Friedlander também procurou diversificar os conceitos de rock e pop. Para ele, "o rock tem raízes musicais e líricas derivadas da era clássica. Já o pop teria *status* de mercadoria produzida sob pressão para se ajustar à indústria do disco" [92]

O período de surgimento do tropicalismo foi marcado e simbolizado pela consolidação dos festivais de música popular em nosso país. Para Marcos Napolitano: "essas novas experiências estéticas e os valores ideológicos de vários segmentos da sociedade brasileira da década de 1960 se manifestaram dentro do espaço cultural da MPB e em seus eventos, no caso os Festivais"[93]. Foi na segunda metade da década de 1960 que os festivais ganharam grande importância, tornando-se líderes de audiência e transformando o ambiente da música popular brasileira.

Os festivais, exibidos em horário nobre pelas várias redes de televisão da época, foram marcados pela presença de uma platéia que mais lembrava uma grande torcida: ouvia-se gritos e palmas para os artistas mais 'queridos' pelo grande público, bem como vaias e objetos, como ovos e tomates, destinados aos compositores que ousassem desafiar o *status quo* da época. Os festivais eram sinônimo de um grande clima carnavalesco, o que tão bem representava o espírito festivo dos tropicalistas.

O sucesso comercial e de público obtido pelos festivais fazia parte do processo de consolidação da indústria fonográfica no Brasil. Eles eram financiados por essa indústria e simbolizavam uma espécie de 'termômetro' do que poderia fazer sucesso, para as tomadas de decisão dos produtores musicais e das gravadoras, que estavam em fase de instalação no país.

Os festivais foram testemunhas de eventos marcantes em nossa MPB. Foi em meio a esse contexto que os Mutantes ganharam maior visibilidade, ao se apresentarem ao lado dos tropicalistas baianos, recém chegados a São Paulo, Gilberto Gil e Caetano Veloso. Dessa forma, os Mutantes participaram do ideal tropicalista de trazer novas possibilidades à música popular, o que também lhes proporcionou um certo desconforto, como cita Santos em sua dissertação:

> A presença dos três ali significava uma profanação de um reduto da chamada música popular autêntica: Eles eram então um conjunto de *iê-iê-iê* e, pior ainda, invadiram o Festival empunhando guitarras elétricas. Os puristas da música popular tinham espasmos de indignação". Eles acabaram por ser a irreverência em meio a um cenário fechado de implementação da ditadura militar[94].

---

[92] FRIEDLANDER, *Op. Cit,*p. 14.
[93] NAPOLITANO, *Op. Cit*, p. 65.
[94] SANTOS, *Op. Cit*, p. 45.

A participação no movimento tropicalista foi fundamental para que Os Mutantes alcançassem o *status* que viriam a ter na sequência. Apesar de não terem o mesmo reconhecimento dos grandes expoentes tropicalistas, Caetano Veloso e Gilberto Gil, a participação de Os Mutantes foi relevante para a proposta de modernidade musical trazida pelos tropicalistas, em uma espécie de 'permuta musical' que foi benéfica aos dois lados. Os Mutantes passavam a impressão de viverem dentro daquele mundo, ao contrário dos baianos, que olhavam o universo do rock de fora. Isso em um momento em que o rock era necessário ao movimento porque se prestava à destruição do nacionalismo, um nacionalismo que divulgava e só aceitava a estética de 'um Brasil que devia ser' ao invés de 'um Brasil que realmente é'[95]. Nesse sentido, Gilberto Gil declarava: " Os Mutantes pareciam uma aparição vinda do futuro"[96], enquanto Caetano Veloso reforçava: " Eles eram a modernização da música brasileira que a passeata contra a guitarra elétrica – organizada pelo programa *Fino da Bossa* - tentou represar, (...) eles eram novos padrões de comportamento".[97] O rock trazido pelos Mutantes ofereceu ao tropicalismo o ruído, a distorção e a violência destruidora.[98] Cordeiro cita em sua dissertação:

> Se por um lado o tropicalismo foi fundamental para que os Mutantes se transformassem no fenômeno criativo que eles foram, por outro, os tropicalistas também dependeram da desenvoltura do trio com a linguagem rock'n'roll e da criatividade daqueles três jovens paulistas para superar as dificuldades técnicas envolvidas em produzir rock no Brasil da década de 1960. Contudo, os tropicalistas forneceram aos Mutantes um subsídio de extrema importância para suas obras mais criativas: a liberdade de lidar sem preconceitos ao mesmo tempo com a cultura brasileira mais popular e o que houvesse de mais moderno em produção musical no exterior. As questões sociais e da cultura popular brasileira, os elementos da música popular brasileira e a afinidade estética com as vanguardas virão integrar a estética Mutante durante e depois do engajamento do trio no movimento tropicalista[99].

Os Mutantes também sempre procuravam causar um grande impacto visual em suas performances, pois utilizavam vestuários nada tradicionais, principalmente durante as apresentações nos festivais: "Eram becas de formatura, toureiros, armaduras medievais, caipiras, batas futuristas, princesinha medieval e o impactante vestido de noiva que Rita Lee usou sobre um inimaginável tênis, batendo um pandeiro oco"[100]. Como citou Favaretto, a "mistura tropicalista não se esgotava no plano estritamente musical, ela o transcendia através

---

[95] CORDEIRO, *Op. Cit*., p. 100.
[96] CORDEIRO, *Op, Cit*., p. 85
[97] CORDEIRO, *Op. Cit*., p. 119
[98] *Idem*
[99] CORDEIRO, *Op. Cit*., p. 77.
[100] CALADO, *Op. Cit.*, p. 99.

de performances corporais e roupas, que suscitavam uma sensação de estranhamento.[101]

A primeira apresentação dos Mutantes em festivais, e consequentemente para o grande público, se deu no *III Festival de Música Popular Brasileira* em outubro de 1967 na TV Record ao lado de Gilberto Gil apresentando a música *Domingo no Parque.* Era um momento em que "a música brasileira começava a expressar uma atmosfera geral de polêmica e de mudança"[102]. A TV Record queria causar polêmica, e por consequência, conseguir maior audiência, dessa forma, autorizaram a utilização da guitarra elétrica para os Mutantes e os Beat Boys, que foram a banda argentina de apoio de Caetano Veloso. Para Rita Lee, os ensaios para essa apresentação representaram:

> Uma nova empreitada que exigiu esforço extra, um dia inteiro passando harmonia e melodia, outro decorando a letra, mais um para montar vocais e tantos outros para eventuais detalhes. Foi só no ensaio geral, já no teatro Record, que finalmente ocorreu a fusão voz/violão de Gil mais os vocais e eletronicidades dos mutantes, mais um baterista profissa chamado Dirceu, mais o arranjo de orquestra do maestro Duprat[103].

Até que em Outubro de 1967, com um visual extravagante e ostentando guitarra e baixo elétricos, os Mutantes entraram no teatro Record acompanhados do carismático Gil. A apresentação se deu através de uma super produção, inclusive com a participação de orquestra, comandada por Rogério Duprat, e rendeu uma série de vaias da 'linha dura' da platéia, as quais já eram esperadas pela banda e que tiveram como resposta de Arnaldo a seguinte declaração: "A vaia é uma manifestação, pior seria o silêncio[104].

Esse público entendia os tropicalistas como 'meros alienados', principalmente a partir da utilização dos instrumentos elétricos, o que teria ocorrido devido unicamente à influência dos Estados Unidos, então acusados de arquitetar a ditadura que vigorava em nosso país. Assim, os Mutantes estariam desenvolvendo elementos imperialistas no 'puro solo brasileiro'.

Apesar das diversas vaias, o grupo também recebeu uma série de aplausos, que demonstraram que parte do público entendia que a banda estaria no 'caminho certo'. No final, *Domingo no parque* terminou o festival com um honrado segundo lugar, somente atrás de *Ponteio*, de Edu Lobo e Capinam. A canção *Alegria, alegria*, apresentada por Caetano Veloso e os Beat Boys, acabou em quarto lugar. Sobre esse evento de estreia mutante, Rita Lee relatou:

---

[101] PARANHOS, Adalberto. **Dialogismo e polifonia na música popular: apropriações e reapropriações de sentidos**. São Paulo: 2015.
[102] CALADO, *Op. Cit.*, p. 108.
[103] LEE, Rita. *Op. Cit.*, p. 46.
[104] CORDEIRO, *Op. Cit.*, p. 139

> Silêncio na platéia, olhares atentos, o estranhamento se mostrando mais desconfortável à medida que a música seguia. Ouve-se um *búúú* lá do fundão, um jurado faz cara de nojo, uma bolinha de papel é atirada no palco seguida por outros objetos voadores, alguém grita "fora!", começa um *zum-zum-zum*. Abelhas assassinas *versus* alienígenas pacíficos. Uma alma caridosa e moderna na plateia grita "maravilhoso" e é acompanhada por meia dúzia de palmas, um jurado faz sinal de positivo e assim vai, nesse chove não molha, até o vocal em uníssono no final da música. "*Hê hê hê hê hê hê ê ê ê ê*"[105].

Ainda sobre o *III Festival* de 1967, Augusto de Campos, reforçando o cenário criativo e libertário das apresentações tropicalistas e representando um momento de reflexão sobre o papel da canção em nosso país, citou:

> Em síntese, o artista dinamita o código e dinamita o sistema, Caetano Gil e os Mutantes tiveram a inteligência e a coragem de lançar mais esse desafio e de romper, deliberadamente, com a própria estrutura do festival, dentro do qual os compositores tudo fazem para agradar o público, buscando na subserviência ao código de convenções do ouvinte a indulgência e a aprovação para suas músicas festivalescas.[106]

Outro evento importante ocorreu quase um ano depois, em setembro de 1968, quando ocorreu a fase nacional do III FIC, *Festival Internacional da Canção*, promovido pela Rede Globo. Nele, Caetano Veloso tocou com os Mutantes a canção *É proibido proibir*, fazendo menção ao maio francês de 1968[107], e definida por Caetano Veloso como "uma marchinha ternária com uma série de imagens anarquistas".[108]

A apresentação se constituiu de um *happening* acaloradíssimo. Já nos primeiros acordes, o trio de Os Mutantes e Caetano Veloso foram alvo de vaias e de diversos objetos atirados por uma platéia extremamente furiosa. Mais uma vez a guitarra trazida pela banda, e associada ao imperialismo norte americano, somada ao fato de que a canção não se enquadrava enquanto uma típica música de protesto, acabaram por ser os principais motivos por essa recepção negativa por parte do público presente[109]. Não só deles, como também por parte de muitos dos próprios músicos que participavam do festival[110].

A canção se desenrolou com Caetano rebolando e dançando de forma sensual, enquanto os Mutantes, tocando de forma aleatória, se viraram de costas para o público e um estrangeiro entrava no palco gritando palavras indecifráveis em inglês. Já quase no final da

---

[105] LEE, Rita. *Op. Cit.*, p. 79.
[106] CAMPOS, Augusto de. Balanço da bossa e outras bossas.2. Ed. São Paulo: Ed. Perspectica, 1974, p. 266
[107] CALADO, *op cit*, p. 133
[108] VELOSO,, *op. cit*, p. 297
[109] NAPOLITANO, *op cit*. p. 95
[110] CORDEIRO, *Op. Cit*., p. 120

apresentação, Caetano, extremamente furioso, pronunciou um célebre discurso que continha em seu desfecho: "Vocês não estão entendendo nada. Essa é a juventude que diz que quer tomar o poder? Se vocês forem em política como são em estética, estamos feitos"[111], ao mesmo tempo em que solicitava sua desclassificação do festival.

Sobre a participação no III FIC, de 1968, Rita Lee cita em sua autobriografia: "Ser vaiado em festival de música brasileira, para os Mutantes, foi uma honra, afinal, éramos tudo o que os puristas escravocratas do violão e banquinho da MPB repudiavam como imperialismo colonizador"[112].

Além de se apresentarem ao lado de Caetano Veloso, os Mutantes também tiveram a oportunidade de se exibir no mesmo festival em formato solo, utilizando-se da canção *Caminhante noturno*, que fazia parte do segundo álbum da banda.

O organizador do festival, Augusto Marzagão, questionou a classificação de *Caminhante noturno*, para a grande final, considerando que os Mutantes nem deveriam estar participando do festival, por não produzirem "música brasileira". Porém, ao fim, os Mutantes se apresentaram na grande final empunhando guitarras, tocando música brasileira inspirada em rock'n'roll e com Rita Lee expondo no fim da canção, um trecho do discurso de Caetano Veloso em *É proibido proibir* através de um aparelho mecânico, o que se tornou um grande exemplo do deboche em relação à platéia presente e também à organização do evento. No fim, a banda acabou obtendo o sexto lugar, o vencedor foi *Sabiá* de Chico Buarque, e a canção ainda recebeu o troféu de melhor interpretação e de melhor arranjo, vencido por Rogério Duprat.[113]

Nesses festivais, pode-se identificar pequenos grupos na platéia e estusiastas entre os jurados, que demonstravam simpatia aos tropicalistas, o que já esboçava a repercussão que o tropicalismo teria logo na sequência e a ideia de uma canção de "rótulo comercial"[114] que passaria a exercer. Era uma tentativa da indústria cultural em transformar as experiências poético musicais em uma fórmula reconhecível e até em um gênero.

As ações dos músicos tropicalistas permitiram compreender que fazer política era muito mais do que criticar abertamente o governo, mas sim, dar vazão a uma série de utopias individuais e coletivas, principalmente em meio à censura imposta pela ditadura.

Outro momento relevante que envolveu Caetano Veloso e os Mutantes, foi em um show que ocorreu no Rio de Janeiro, em fins de 1968. Nele, Sérgio Dias dedilhou a *Marselhesa*

---

[111] CALADO, *Op. Cit*., p. 96.
[112] LEE, *Op. Cit.*, p. 56.
[113] CORDEIRO, *Op. Cit*., p. 107
[114] NAPOLITANO, *Op. Cit* ., p. 145

em sua guitarra, o que foi entendido como sinal de desrespeito à bandeira brasileira, em um período de valorização do espírito patriótico e nacionalista, defendido pela ditadura militar. Caetano Veloso e Gilberto Gil foram considerados os 'responsáveis' por tal ato e também de terem cantado o hino nacional vestidos de mulher e enrolados com a bandeira nacional. Ambos foram presos logo na sequência, enquanto os Mutantes não foram responsabilizados por nenhum ato, talvez por influência do pai dos irmãos Baptista, que naquele momento era secretário de Ademar de Barros, então governador de São Paulo[115], ou mesmo pelo fato do jovem trio não aparentar trazer qualquer ameaça ao regime militar.

Nesse cenário efervescente de transformações e críticas, Gilberto Gil comentava: "Na MPB o conservadorismo é muito pior, se pensássemos sempre assim, estaríamos tocando nossas músicas com instrumentos indígenas"[116]. Arnaldo Baptista também corroborava: "Se fosse possível o uso da guitarra de 12 cordas no tempo de Bach, creio que ele teria a usado em vez do cravo, pois o som é o mesmo e com uma vantagem: O instrumento eletrificado oferece muito mais recursos que o mecânico"[117]. Ambas as declarações foram elaboradas em fins dos anos 1960, em um momento em que a modernidade musical buscada pelos tropicalistas estava em jogo, pois encontrava forte resistência de setores mais conservadores da sociedade brasileira, inclusive do governo, que culminaram com o exílio de Gilberto Gil e Caetano Veloso logo na sequência. Sobre esse panorama de transformações pelas quais a MPB passava, Napolitano cita:

> A MPB se destaca como o epicentro de um amplo debate estético-ideológico ocorrido nos anos 60, que acabou por afirmá-la como uma instituição cultural, mais do que como um gênero musical ou movimento artístico. Seria temerário tentar delimitar as características da MPB a partir de regras estético-musicais estritas, pois sua instituição se deu muito mais em nível sociológico e ideológico[118].

Logo após o *III Festival de Música Popular Brasileira* de 1967, a gravadora *Polygram* convidou uma série de artistas que participaram do festival, inclusive o trio de Os Mutantes, para a gravação do disco *Tropicália*, ou *Panis Et Circensis.* Quando lançado, o disco representou a expressão de uma musicalidade inovadora para a época e simbolizou a "cara" do tropicalismo. Sob os arranjos de Rogério Duprat, coube ao grupo Os Mutantes exercer a função de 'banda de apoio' dos tropicalistas. O resultado foi um disco extremamente experimental e

---

[115] Podcast Sem Freio, Episódio 104 – Os Mutantes Psicodelia e Genialidade – publicado em 11/02/2021, acessado em 10/06/2023.
[116] CALADO, *Op. Cit.*, p. 89.
[117] CALADO, *Op. Cit.*, p. 126.
[118] NAPOLITANO,. *Op. Cit.*, p. 59.

que dialogava com a contracultura, que então ganhava espaço no cenário internacional e também no Brasil. O experimentalismo e a contracultura vieram articulados com um toque de brasilidade, atenuando os elementos da moderna música estrangeira, mas procurando ironizar o cenário artístico e cultural da época.

O tropicalismo também teve seu programa de televisão: *Divino, Maravilhoso* e que foi exibido durante três meses, no ano de 1968, pela TV Tupi. Era um programa totalmente anárquico, que explorava a diversidade da musicalidade tropicalista e que também contou com a participação dos Mutantes. A loucura foi tanta, que incomodou os militares, fazendo com que o programa fosse cancelado pela TV Tupi, temerosa com possíveis boicotes em sua programação.

O tropicalismo trouxe novas possibilidades ao cenário da MPB tradicional daquele momento e influenciou diretamente na criação musical de Os Mutantes, principalmente em seu primeiro disco, lançado em fins de 1968. Assim, compreender esse universo tropicalista torna-se fundamental para entender a gênese da produção de Os Mutantes. Conforme Calado: "As representações da Tropicália mudaram de conteúdo e de significado com a presença dos Mutantes"[119].

A partir de então, os Mutantes procuraram demonstrar novas possibilidades criativas, a partir de um rock com produção moderna e com identidade brasileira, abusando de recursos de estúdio, colagens e *happenings*. "Uma novidade que golpeava a tradição"[120], onde tudo era som.

O tempo dessa nova música era múltiplo, estava sempre em ebulição e em constante metamorfose, não era estático, nem linear. "Não se tratava de uma luta contra o tempo, mas sim, de estar em dia com ele, se deixar levar em seu fluxo"[121]. Dentro desse contexto, passava-se a criar uma nova experiência e uma nova estética, brincando entre o antigo e o novo. "O Resultado foi uma junção de Beatles, psicodelia, música concreta, pop art, ritmos africanos e MPB"[122]. Os Mutantes se tornaram catalisadores das transformações comportamentais e estéticas que estavam se dando nas juventudes e musicalidades mundiais e brasileiras[123].

No contexto acima apresentado, Arnaldo Baptista definia assim a Tropicália:

---

[119] CALADO, *Op. Cit.*, p. 141.
[120] CORDEIRO, *Op. Cit.*, p. 85.
[121] ALBUQUERQUE, 2008, p. 173.
[122] Matéria site Igor Miranda Música e jornalismo, publicado em 01/06/2023 e acessado em 26/07/2023: O nascimento do rock verdadeiramente brasileiro em "Os Mutantes"
[123] CORDEIRO, *Op. Cit*., p. 16

> É mais fácil dizer a um repórter a palavra tropicalismo do que explicar, com detalhes, o que queremos fazer. Tenho a impressão de que a principal característica do nosso tropicalismo é a ironia que introduzimos em todas as formas musicais acabadas. Essa ironia as embeleza. E nós, Mutantes, queremos fazer uma música, acima de tudo, bela e alegre[124]."

Em uma tentativa de compreender o processo estético ao longo da trajetória de artistas ou bandas de rock, Friedlander propõe um roteiro de análise. O autor aponta que no início da carreira o artista desenvolve o que ele chama de *formulação*, quando "são incorporados elementos disponíveis de fontes próximas para poderem se transformar numa forma que possa sobreviver"[125]. Após a *formulação*, haveria o *processo de amadurecimento*, que ocorre quando "o artista se aperfeiçoa e assim experimenta para melhorar sua forma"[126]. Em fase posterior ocorre o período de *estabilização*, que "marcaria definitivamente a sonoridade da banda"[127], normalmente essa fase é associada como aquela de maior sucesso comercial.

Trazendo a análise de Friedlander para os Mutantes, podemos identificar a fase inicial, de *formulação*, ao seu primeiro disco, no qual a banda absorveu muito da sonoridade tropicalista. Conforme Rita Lee: "Gil e Caetano deram o mapa de como fazer letra e música em português"[128].

A segunda fase, intitulada *processo de amadurecimento*, seria sentida a partir do segundo disco. Neste momento se percebe uma ideia de afastamento do movimento tropicalista e um contexto de maior amadurecimento de Os Mutantes em sua produção musical. Ocorre a experimentação de uma série de elementos, que simbolizaram um novo momento para a banda, mais autoral. A participação do grupo no festival Midem, pode ser considerada o marco simbólico do início desse momento.

A terceira fase, a *estabilização*, se daria a partir da produção do terceiro disco, que marcou definitivamente o surgimento do rock tupiniquim. Ali estaria definido o estilo musical maduro, reforçado nos discos lançados pelo grupo a partir de então. Foi este disco que incluiu a canção *Ando meio desligado*, a de maior circulação do grupo nesse período, muito embora os Mutantes nunca terem obtido grande sucesso comercial. Destaca-se que essa fase de *estab ilização* não significa que os Mutantes tenham 'estabilizado' sua produção musical pelo resto da carreira, pois logo na sequência, a banda mergulhará de cabeça no rock progressivo.

---

[124] *Idem*
[125] FRIEDLANDER, , *Op. Cit.*, p. 21.
[126] *Idem.*
[127] *Idem.*
[128] LEE, *Op. Cit.,* p. 45.

É importante ressaltar que, para a análise da discografia mutante, alguns cuidados deverão ser levados em consideração, como a busca por compreender o processo de criação, reprodução, circulação e recepção das canções, pois assim é possível "perceber as fontes audiovisuais e musicais em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos"[129].

Figura 3: Parte dos tropicalistas reunidos em 1968: Jorge Ben, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rita Lee e Gal Costa acima e Sergio Dias e Arnaldo Baptista abaixo. Disponível em https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2012/03/21/tropicalia-reitera-mitos-fundadores-do-movimento-musical.ghtml. Acesso em 03.03.2024

[129] NAPOLITANO, *Op. Cit.*, p. 84.

1.3 O disco 1

1.	"Panis Et circensis"	Gilberto Gil e Caetano Veloso	3:38
2.	"A minha menina"	Jorge Ben	4:42
3.	"O Relógio"	Arnaldo Baptista, Rila Lee e Sergio Dias	3:30
4.	"Maria Fulô"	Humberto Teixeira e Sivuca	3:04
5.	"Baby"	Caetano Veloso	3:01
6.	"Senhor F"	Arnaldo Baptista, Rita Lee, Sérgio Dias	2:33
7.	"Bat Macumba"	Caetano Veloso, Gilberto Gil	3:10
8.	"Le Premier Bonheur du Jour"	Frank Gérald, Jean Renard	3:36
9.	"Trem Fantasma"	Arnaldo Baptista, Caetano Veloso, Rita Lee, Sérgio Dias	3:16
10.	"Tempo no Tempo"	John Phillips - Versão: Arnaldo Baptista, Rita Lee, Sérgio Dias	1:47
11.	"Ave Gengis Khan"	Arnaldo Baptista, Rita Lee, Sérgio Dias	3:48

Tabela 1: Lista de músicas do álbum *Os Mutantes*, 1968.

Enquanto a passeata dos cem mil contra a ditadura militar ocorria no Rio de Janeiro e Caetano Veloso, Gilberto Gil, Roberto Carlos e Chico Buarque lançavam discos solo, o primeiro disco dos Mutantes ganhava as ruas em Junho de 1968, levando somente o nome de *Os Mutantes*. O LP foi gravado pela *Polygram,* afiliada da *Philips*, recém estabelecida no Brasil, que nesse momento buscava diversificar seu *cast*, e que concedeu autonomia musical à banda para produzir seus álbuns[130]. Esse momento foi marcado pela busca da formação de um público jovem, por parte da indústria cultural em nosso país,[131] o que permitiu a *Polygram* se interessar pelo jovem trio, mesmo sendo esse seu primeiro disco, além da proposição de uma sonoridade mais experimental. Conforme Morelli, a gravadora "assumira riscos e direcionava seus investimentos em função da reconquista do público jovem para a música brasileira, ou da antecipação de sucessos, cuja demanda de público ainda não havia sido descoberta ou reconhecida"[132]. Calado também afirma:

> No dia seguinte à gravação no Scatena, o animado Barenbein apresentou uma proposta a Alain Troussat, presidente da Philips. Disse ao executivo francês que uma nova corrente da música popular brasileira estava sendo inaugurada pelos Mutantes, principalmente depois que eles tinham se associado a Gilberto Gil. A gravadora devia se antecipar e contrata-los para gravar o primeiro disco. "Acho que é um produto que vai funcionar. Eles tem futuro", apostou. – "Se você acredita, o problema é seu. Contrate os garotos", respondeu Troussat[133].

[130] CALADO, *Op. Cit.* 117
[131] MORELLI, *Op. Cit*. p. 26.
[132] *Idem.*
[133] CALADO, *Op. Cit.*, p. 85.

As misturas de gêneros musicais, tipicamente tropicalistas, estavam ali presentes, bem como há um contexto de grande criatividade e de uma série de experimentalismos que marcam boa parte do álbum, inclusive a partir das inovações tecnológicas construídas por Claudio Cesar. O disco também trazia uma série de elementos musicais identificados com a tradição brasileira, que aparecem misturados a elementos modernos internacionais. O contato com os tropicalistas proporcionou à banda o "gostar das coisas do Brasil", o que fez com que compusessem suas canções em português e passassem a comentar a realidade que os cercava. [134]

Os Mutantes não se pareciam a nada do que estava sendo feito à época no país. A singularidade do grupo, junto com a disparidade de opiniões que lhes alçavam da condição de gênios à de imitadores sem talento dos Beatles, não permitiu que fossem ignorados[135].

O LP é composto por onze músicas (ver tabela 1) e possui grande influência tropicalista. Essa influência é percebida nos arranjos de Rogério Duprat, que eram próximos ao popular, ao contracultural e ao irreverente. Por seu papel no estabelecimento da sonoridade do grupo neste disco, e em analogia ao produtor dos *Beatles*, o maestro foi apelidado de *George Martin* tupiniquim[136]. Os arranjos orquestrais de Rogério Duprat são muito audíveis e exercem grande influência em quase todo o disco, ele entendia que: "A banda soava demais com os Beatles e para materializar seu plano e extrair o máximo da banda, precisaria ir além. O jeito foi entrar de sola na zoeira. Mutantes sempre foram uma entidade caótica e foram incentivados a transparecer isso nas canções"[137]. Sobre essa influência tropicalista, Cordeiro cita:

> De início, as composições dos integrantes do trio mutante não se sobressaíram e o grupo seguiu a carreira de forma paralela ao envolvimento com os tropicalistas por mais um tempo. Assim, além de ganharem visibilidade, Rita, Arnaldo e Sérgio foram consolidando a aprendizagem com os baianos, quanto a compor em português e a inserir em suas letras e performances a assuntos até então alheios ao rock'n'roll brasileiro[138].

Somente três músicas do álbum foram compostas pelo trio: *Senhor F*, *Relógio* e *Ave Gengis Khan*, as demais ou eram eram regravações de canções do cancioneiro popular ou do álbum *Panis et Circensis* ou então foram compostas por outros membros do movimento tropicalista. Os Mutantes já não eram mais uma banda *cover*, como no início de carreira, mas não possuíam repertório autoral suficiente para todo um disco, e ainda "não estavam bem

---

[134] CORDEIRO, *Op. Cit*., p. 119
[135] *Idem*
[136] Podcast Sem Freio, *Op. Cit*
[137] BAY, *Op. Cit. 125*
[138] CORDEIRO, Op. Cit., p. 47

resolvidos sobre como produzir um álbum inteiro"[139].

Senhor F parece representar o máximo de 'crítica tradicional' que os Mutantes poderiam chegar nesse álbum, ao se ouvir no refrão "dê um chute no patrão", em meio a uma divertida base orquestral, viradas de bateria e uma alternância de ritmos musicais e de vozes entre o trio. *Relógio* começa como uma balada através da voz de Rita Lee, o que mudava com a entrada do som de uma guitarra distorcida, gritos e da bateria com uma elevação de volume e um destaque em sua sonoridade, até retornar a mesma passagem suave do início da canção. *Ave Gengis Khan* traz em algumas partes uma linha de baixo marcadamente rítmica e em outras partes solos de guitarra e órgão. A canção mobiliza influência oriental, possivelmente a partir da audição dos Beatles[140]. A letra da canção se limita às palavras do título da canção. O toque de criatividade se deu através da voz de Cesar Dias, pai dos irmãos Baptista, que foi utilizada de trás para frente, por aplicação de efeitos de estúdio, já na parte final da canção.

Muitas das canções incluídas no disco eram parcerias com Caetano Veloso ou Gilberto Gil e outras eram regravações, algumas, de cancioneiros populares, inclusive *Panis Et Circensis,* a qual estava presente no disco manifesto tropicalista. Trata-se de uma canção psicodélica, uma contestação e ironia aos valores conservadores da sociedade representada em sua letra através da "sala de jantar" onde os pais retrógrados estão preocupados apenas com seu ciclo vicioso de vida.[141] Uma canção repleta de efeitos, com elementos que faziam referência aos Beatles e à músicas de concerto e que após uma série de recortes sonoros, tinha seu ritmo se acelerando ao fim da canção, em uma construção deveras criativa.

Um dos grandes destaques do disco foi a versão da canção *Bat macumba*, também regravada do disco manifesto tropicalista, de autoria de Caetano Veloso e Gilberto Gil e que demonstra a capacidadade de experimentalismo da banda. Trata-se de um *groove* à base de percussão, linha de baixo com bastante *swing* e uma guitarra enlouquecida cheia de efeitos gerados por um motorzinho de máquina de costura acoplado ao instrumento, invenção de Claudio[142]. A letra se trata de um poema concreto e fazia menção ao universo *pop,* com palavras como *Batman,* que remetia ao contexto internacional, mais especificamente os Estados Unidos, unificadas com a *macumba* de origem brasileira, em uma montagem que forma a letra *K*:

---

[139] FUSCALDO, *Op. Cit.*, p. 42
[140] O grupo britânico, por esta época, aproximava-se de influências orientais – a partir do namoro de John Lennon com a artista japonesa Yoko Ono ou da colaboração do grupo com citarista indiano Ravi Shankar.
[141] DUNN, *Op. Cit*., p. 148
[142] FUSCALDO, *Op. Cit.*, p. 43

Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba oh
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba
Bat Macumba ê ê, Bat Macum
Bat Macumba ê ê, Batman
Bat Macumba ê ê, Bat
Bat Macumba ê ê, Ba
Bat Macumba ê ê
Bat Macumba ê
Bat Macumba
Bat Macum
Batman
Bat
Ba
Bat
Bat Ma
Bat Macum
Bat Macumba
Bat Macumba ê
Bat Macumba ê ê
Bat Macumba ê ê, Ba
Bat Macumba ê ê, Bat
Bat Macumba ê ê, Batman
Bat Macumba ê ê, Bat Macum
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba oh
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá[143]

O álbum também apresentava a canção *Adeus Maria Fulô*, composta por Sivuca e Humberto Teixeira, um baião que foi remodelado pela banda, mas que manteve elementos relacionados à tradicional musicalidade do gênero. Instrumentos como a cuíca e o triangulo se misturam ao som de pássaros cantando sob a voz uníssona do trio. O disco incluiu também uma canção em francês – *Le Premier Bonheur Du Jour*, do antigo *set* das Teenage Singers, primeira banda criada por Rita Lee em 1965. Nesta gravação, a canção tem como destaque o irreverente som do borrifar de uma bomba de inseticida, utilizado em substituição ao toque da caixa da bateria afim de marcar o tempo da canção, além do solo de um instrumento um pouco inusitado: a flauta doce, que dava um toque de 'suavidade' à música.

Outras canções do LP eram *Tempo no tempo*, que conta com base orquestral e letra extremamente poética, composta por diversas aliterações. *Baby*, outro fonograma de autoria de Caetano Veloso e também gravada no disco manifesto tropicalista e que tornou-se uma paródia

[143] VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. **Bat Macumba**. São Paulo: Polydor, 1968, faixa 7, 3:10.

nas mãos dos Mutantes. Nela, Rita Lee canta com a voz carregada no sotaque paulista, também se ouvem os efeitos de guitarra, solos de teclado e recortes sonoros aleatórios, que deram outra "cara", mais "carismática" do que a versão original.

Um dos métodos de análise criados por Friedlander é o que o autor chama de "Janela do Rock". O método foi desenvolvido com a finalidade de se compreender, da melhor forma, o processo da criação de uma música, mais especificamente, do gênero do rock. Trata-se de um meio de se "coletar e organizar sistematicamente a informação recebida da audição"[144]. Procurando fazer uma correlação dos fenômenos observados por Friedlander através da produção musical dos Mutantes, propomos aplicar o método da "Janela do Rock" à canção *A minha menina*.

A – Música: Quais os instrumentos estão sendo utilizados? Qual o compasso dominante? Como é o arranjo vocal? Há solos instrumentais? Quais os acordes utilizados?

Trata-se de um samba-rock com grande influência de música latina, dessa forma, podemos ouvir a sonoridade do violão tocado com *swing* e que se destaca em toda a canção, acompanhado pelo baixo, com uma quase inaudível percussão de fundo e a batida de palmas que marcam o tempo da música. O que certamente se destaca é o *riff* de guitarra que aparece quase que desconstruindo a canção e dando um ar de descompromisso à mesma. Já na parte final da música, temos em destaque um virtuoso solo da guitarra de Sergio Dias que se sobrepõe aos demais instrumentos. Os vocais também são um grande destaque na canção, podemos ouvir solos vocais de Jorge Ben (que participa como convidado no disco), Arnaldo Baptista e Rita Lee e outras partes onde o trio canta ou faz *backing* em conjunto. Percebe-se também o uso de uma série de efeitos sonoros criados em estúdio, que mais são brincadeiras vocais do trio e que permitem um ar de comicidade à canção, já a partir do começo da faixa, onde Jorge Ben aparece tossindo. O compasso, como grande parte das canções dos Mutantes, se dá pelo 4/4, o tom é em *Sol* e os outros acordes utilizados são *Dó, La menor* e *Si menor*.

B – Letra: Qual o tema da canção? Ela conta uma história? Sugere uma temática? Há mensagem cultural ou política?

A música foi composta por Jorge Ben, a pedido de Rita Lee, porém, seus créditos não aparecem no disco pelo fato de Jorge Ben ser de outra gravadora. A letra trata basicamente de uma descompromissada declaração de amor, onde o *menino* expõe como gosta da *sua menina* de uma forma simples, mas poética, que não permite qualquer possibilidade de mensagem política.

---

[144] FRIEDLANDER, *Op. Cit.*, p. 26

C – Histórico do artista: Quais os elementos importantes para a história da banda? As condições psicológicas e marcos importantes?

A minha menina está presente no primeiro disco de Os Mutantes, num período ainda sem a maturidade ou experiência necessária para produzir uma sonoridade totalmente independente. Assim, esse álbum marca diversas parcerias com músicos próximos da banda, nesse caso, com Jorge Ben, músico mais velho e muito respeitado pelo trio, principalmente Rita Lee. Trata-se da segunda canção do disco, e depois de *Panis et circensis* foi a que mais circulou nos meios de comunicação da época. Hoje, é uma músicas mais famosas do grupo, sendo regravada em diversos momentos por uma série de bandas e artistas.

D - Contexto social: Quais os contextos político, cultural e econômico no lançamento da música?

O lançamento do primeiro disco da banda se deu em junho de 1968 quando o país vivia um período de recrudescimento da repressão que culminaria com o estabelecimento do Ato Institucional de número 5, suspendendo as últimas garantias legais ainda existentes. As canções incluídas no primeiro disco não correspondiam à expectativa de engajamento político criada no momento, e por isso os músicos do trio foram taxados de alienados por parte da esquerda tradicional.

E - Atitude: Quais os elementos das performances ao vivo?

A apresentação que os Mutantes realizaram em Portugal em 1969, comentada no próximo subcapítulo, é uma das poucas apresentações do grupo nesse período que está disponível atualmente em plataformas de vídeo. Tem *A minha menina* fazendo parte como uma das canções tocadas. Nela, podemos identificar uma musicalidade mais pesada, mais ligada ao rock, com grande destaque para guitarra de Sergio Dias que marca a canção do início ao fim e onde a bateria substitui a percussão. As 'brincadeiras' sonoras estão mais do que presentes, o que, somadas a jovialidade e alegria do trio e às suas vestimentas, nada tradicionais, representam bem o contexto de experimentalismos, modernismos e ironias tão características da sonoridade mutante.

Figura 4: Arnaldo, Rita e Sergio com suas vestimentas inusitadas durante o Festival de Música brasileira de 1969.
Disponível em https://americasouthandnorth.wordpress.com/2012/10/07/get-to-know-a-brazilian-os-mutantes-rita-lee-arnaldo-baptista-and-sergio-dias/
Acesso em 06.02.2023

A viagem à Europa inviavilizou a divugação comercial do primeiro LP e a participação da banda em shows e eventos, o que colaborou com a pouca circulação das canções e a consequente baixa vendagem do disco. Rita Lee entendia que divulgar uma produção musical naquele tempo era "fazer uma procissão por quase todas as rádios e tomar um cafezinho com o pessoal. Não havia jabá nem carro chefe, cada rádio ficava *free* para executar as músicas de sua preferência"[145].

Eram os tempos sombrios de ditadura militar, que através de sua política de repressão, modernização conservadora e de segurança nacional buscava controlar os meios políticos, culturais e sociais através da censura, da burocracia e da ocultação dos processos decisórios.[146] Martins resume assim esse período:

> Os regimes autoritários usam a usurpação do poder, o arbítrio no exercício dele e o uso da repressão como forma de mante-lo. Pela utilização da força, despossuindo, em decorrência, os indivíduos em sociedade de sua capacidade de escolha e de sua capacidade de ação politica. Não se reduzem apenas à prática política, mas incidem sobre o cotidiano de cada um e pela autocensura que isso induz.[147]

[145] LEE, Rita. *Op. Cit.*, p. 52.
[146] MARTINS, *Op. Cit.*, p. 29
[147] *Idem*

As contestações ao regime buscaram se desenvolver através de formas organizadas de oposição e através de formas pré-políticas de resistência ou reativas de comportamento. Porém, quanto maior a desarticulação social e a alienação, mais dificilmente organizável é a oposição, segundo o autor. Para Martins, essa alienação tem origem no processo através do qual a coisa criada pelo homem se torna estrangeira a ele e o domina, e se propaga pela sociedade, como se fosse algo normal e comumente aceito.

As ações autoritárias estabelecem essa desarticulação, que gera uma sensação de impotência crítica e de ausência de prática política, permitindo impulsos alienados de seu conteúdo político e formas autônomas de comportamento. Martins denomina esse grupo "alienado" de *Geração Ai-5*. É justamente nesse contexto que se desenvolve a contracultura em nosso país, com jovens que procuram preservar, sob a forma de pautas individuais de comportamento, aquilo que percebem com maior ou menor clareza lhes estar sendo negado: a condição de sujeito de suas existências. Assim, contracultura é então um instrumento de contestação.[148]

Porém, para Martins, a contracultura pode se contradizer. Ela é restauradora das noções de sujeito e de liberdade e pretende se constituir em negação das práticas autoritárias que violam tais noções, mas, quando isso não ocorre, a contracultura tende apenas a reproduzir, embora em outra clave, a partitura geral imposta à sociedade. Os comportamentos eram condicionados e transformados pela existência do Regime Militar, o que, segundo o autor, pode causar "uma permanente hemorragia da percepção social"[149] e a incapacidade da recusa crítica.

Os Mutantes flertaram com a contracultura, fato que se iniciou a partir de seu contato com os tropicalistas. Em suma, o ideal contracultural da época propunha que o modelo capitalista, apoiado no mundo do trabalho não se voltava para os prazeres humanos fundamentais e essenciais, mas sim, para as questões econômicas destinadas a conceder vantagens a um pequeno grupo burguês. Assim, seria necessário que se buscasse uma revolução nos costumes, valores e nas artes, o que permitiria a construção de um novo tempo, onde a imaginação, o desejo e a loucura pudessem ter espaço, em uma espécie de reconstrução do sujeito[150].

Nos Estados Unidos, o berço da contracultura, pouco mais de 50% da população tinha menos de 25 anos de idade. Foi um período de expansão do ensino superior, que formou uma juventude contestadora e propensa a considerar que a sociedade industrial já não trazia

---

[148] *Idem*
[149] *Idem*,
[150] FREITAS, Artur, *Op. Cit.*, p. 45

benefícios e só massacrava o ser humano[151]. Nesse contexto, os movimentos contestadores imaginaram novos modos de intervenção política e cultural.

A arte se tornaria então um meio pelo qual esses ideais contraculturais tentavam se concretizar. A contracultura buscou ressignificar o conceito de arte, buscando que os papéis sociais fossem invertidos, em uma fuga do mundo 'normal' e racional. Esse movimento permitia a abertura de uma porta para o 'fantástico' e propiciava ao jovem 'cair fora' do velho sistema[152], em uma busca pela imaginação em meio ao autoritarismo militar.

A contracultura também apresenta ambiguidades. A partir do momento em que se apresenta como uma possibilidade perante a cultura dita tradicional, acaba traindo a si mesma ao se perceber como uma possibilidade de cultura[153], ao mesmo tempo em que faz crítica ao consumo exacerbado, também faz consumir seus próprios produtos. Os Mutantes se inserem nesse contexto ao se envolverem com as práticas contraculturais, mas se incluírem dentro do universo da indústria cultural, reforçando o descompromisso da banda e a ideia de que a inserção nessa indústria era algo inevitável.

A contracultura propunha ideias bastante inovadoras, chocando com o contexto conservador. Não se tratava de um único movimento coerente, mas um conjunto de atitudes, ideias e práticas.[154] A psicodelia se tornou sua principal bandeira, pois acreditava-se que alterando seu estado de consciência, se alteraria o mundo.[155]

A partir da psicodelia, temos o surgimento do fenômeno do culto às drogas, como um ato de rebeldia e de transgressão, de se opor ao mundo adulto, totalmente repressivo e 'careta' e da afirmação da liberdade através da busca pelo prazer. Segundo Martins,

> A droga é usada como um instrumento de evasão do mundo, uma negação da realidade e de seu fluxo no tempo, não apenas da realidade exterior, mas interna do indivíduo em uma exacerbação de fundo alucinatório e momentânea dos sentidos, um imaginário artificialmente induzido que se relaciona externamente com o real.[156]

Destaca-se que os Mutantes também flertaram com esse universo das drogas, principalmente a partir do quarto disco, quando se aproximam do rock progressivo, influenciando diretamente em sua produção musical.

---

[151] DUNN, *Op. Cit.*, p. 201
[152] FREITAS, Artur, *Op. Cit.*, p. 45
[153] NAPOLITANO, *Op. Cit.*, p. 85
[154] DUNN, *Op. Cit.*, p. 146
[155] *Idem*
[156] MARTINS, *Op. Cit.*, p. 45

A contracultura foi taxada como uma ‘arte marginal’ e seus adeptos, como os tropicalistas, inclusos os mutantes, criticados e considerados ‘alienados’ e adeptos à prática do desbunde[157], e que nada mais eram do que “malucos, ou seres de outros planetas”[158].

ÊLES VIERAM DE OUTROS PLANÊTAS

Uma bruxinha linda, de cabelos longos, 18 anos e sobrinha bisneta do General Lee (Guerra da Secessão, nos Estados Unidos) é a coisa mais importante no conjunto mais excêntrico de ié-ié-ié no momento: **Os Mutantes**. Seu nome é Rita e, apesar de jovem, insiste em dizer que tem mais ou menos **500** anos. Nasceu em mil quatrocentos e poucos e foi queimada muitas vêzes, por fazer bruxarias e enganar todo mundo. Além de Rita, existem os outros dois mutantes, vindos de **Klarium**, planêta onde se nasce simplesmente de uma nota musical. Vieram e tomaram os corpos de **Kier**, rapazinho de 15 anos, e **Kral**, de 18.

Mutante, segundo os dicionários, é a pessoa que difere completamente dos seus genitores. Mas, para êles, é apenas um ser de outro planêta. Rita, por exemplo, não sabe de onde veio. Quando chegou à Terra, na época medieval, ela só sabia odiar. Demorou quinhentos anos para aprender a gostar um pouco dos outros. Mas, para Rita, chorar ou amar um homem é proibido, a menos que seja um mutante de sua espécie. E como não existem bruxos, Rita sabe que morrerá solteira. Kier e Krai, ao contrário, são eternos apaixonados e não podem viver sem tocar algum instrumento. O chefe dos mutantes na Terra, é Bah, um rapaz que usa barbicha, óculos e diz que está sempre disfarçado. Mas, profissionalmente, é um pacato divulgador de uma emprêsa de empreendimentos.

Rita tem 500 anos. Kier e Krai nasceram de uma nota musical

12

Figura 5: “Eles vieram de outros planetas” elemento do humor característico
Dos Mutantes publicado em junho de 1970 na revista Manchete.
Disponvel na rede social Facebook, página os Mutantes, publicação de
Marcos Santos em 25.12.2023
Acesso em 04.02.2024

Sobre esse contexto, Chacon comenta: “Os Mutantes encontram forte resistência dos meios estudantis, que não perceberam que o espírito antropofágico – oswaldiano do tropicalismo, era tão crítico da realidade brasileira quanto as canções nacionalistas, o violão ou a queixada de burro dos autores das músicas de protesto”[159]. Essa adesão à contracultura por parte dos Mutantes, se dão justamente como uma resposta em meio a esse cenário político, cultural e social que o Brasil vivia em fins dos anos 1960.

Os Mutantes receberam então uma série de críticas, principalmente vindas da esquerda tradicional. Um exemplo foi a fala do crítico e membro do CPC da UNE, Chico de Assis:

[157] Segundo CORDEIRO, ação ou resultado de desbundar, de causar deslumbramento ou de ficar deslumbrado com alguém ou algo, pessoa ou coisa que causa deslumbramento, adoção de vida, postura e comportamento alternativo, perder a compostura, algumas vezes exacerbada pelo uso de drogas.
[158] CORDEIRO, *Op. Cit*., p. 73
[159] CHACON, *Op. Cit* 2, p. 32.

"Tropicalismo beira a pilantragem (...) Gil com seus gritos não agride a sensibilidade ou os valores, agride fisicamente os ouvidos."[160]

Não era de interesse dos Mutantes propor mudanças tradicionais de governo, ou mesmo de se associar a partidos ou movimentos que buscassem a tomada de poder. Entretanto, o grupo proporcionou mudanças em outros formatos, como através de questões estéticas e comportamentais, como na ideia de que "*curtir*" era realmente o que havia de mais importante a se fazer.[161] A curtição lhes devolvia o poder sobre seus próprios destinos, um poder que a ditadura tentara tomar para si.

Assim, Arnaldo Baptista citou: "Não estamos a fim de nos meter em política. Acho que política não tem nada a ver. Acho que tem que ser um negócio só: Não tem que ter país, não tem que ter nada. Os caras acham que a gente quer mudar o presidente, mas não é nada disso"[162]. Rita Lee em sua autobiografia reforçava: "Mundinho surreal demais para mim, a 'gringa' roqueira bocejando para o momento político do país (militares e comunistas se equivalem na chatice), uma *ET* caipira que entrou de gaiato na festa dos sisudos MPBistas que se levavam demais a sério"[163]. A intenção da fala de ambos é endossar o discurso de descompromisso político tradicional defendido pela banda. Essa ideia de "neutralidade" também pode ser identificada em mais uma fala de Rita Lee:

> Bons tempos chatos os da ditadura. Bom para quem gostava de rock. Chato para quem morava no Brasil. Bom para tomar ácido e assistir ao cabeludo José Dirceu num palanque imaginando-o um astro do rock. Chato quando passava o efeito assim que os meganhas soltavam os cavalos e a gente caía na real vendo que Dirceu não era nenhum Jimi Hendrix. Sexo, Drogas & Rock'n'roll não combinava com Tradição, Família & Propriedade, ou você era esquerdette ou direitette. Para acomodar quem me cobrava uma posição política, me assumi "hip- ponga" comunista com um pé no imperialismo. [164]

Caetano Veloso também compartilhava dessa visão sobre política. Ele concebia o jogo político, dentro de um viés tradicional, associado fundamentalmente ao poder estatal, diferentemente de sua preocupação com o que designava como "política do cotidiano". Nem por isso Caetano Veloso se absteve de produzir composições com inequívocas ressonâncias políticas, embora escritas fora das normas ditadas pelos padrões de engajamento requeridos

---

[160] NAPOLITANO, *Op. Cit*.
[161] CORDEIRO, *Op. Cit*., p. 89
[162] CALADO, *Op. Cit*., p. 123.
[163] LEE, Rita. *Op. Cit*., p. 79.
[164] LEE, Rita. *Op. Cit*., p. 64

como militante, principalmente pela esquerda tradicional.[165] Dessa forma, devemos também lembrar que a produção do artista, não é apenas o resultado das estratégias repressivas da ditadura,[166] isso seria desconsiderar uma série de outros fatores, como a criatividade e a própria indústria cultural, em consolidação no Brasil daquele momento.

O período era de extrema complexidade nos quadros políticos e sociais. Aliar-se à esquerda ou à direita poderia significar um risco aos rumos da banda e de seus jovens integrantes. Dessa forma, o discurso tropicalista sobre seu próprio tempo não se colocou em apoio ao golpe ou ao regime militar que o sucedeu, mas foi crítico à forma como o engajamento à esquerda se deu na música popular brasileira[167]. O simples fato de se manifestarem dessa forma perante um público jovem engajado também foi entendido como um ato político. Sobre essa ligação quase inevitável entre arte e formas de política, Martins cita: "A arte acaba por tocar na política. Pois o dissenso está no cerne da política. Política não é em primeiro lugar, exercício do poder ou luta pelo poder.[168]

Essa complexidade também se estendia a outros debates em torno da música popular: Rádio versus TV, arcaico versus moderno, democracia versus ditadura, politizados versus alienados, classe média versus classe popular[169]. A contraposição de conceitos opostos era uma forma de canalizar as disputas políticas, e marcou diretamente a produção musical dessa época.

Muito embora os Mutantes se definissem como neutros e apolíticos, o humor, o deboche e o escárnio que promoviam, continham implicações políticas.

A principal contestação de os Mutantes se deu através da ironia, do deboche e do riso, fundamentalmente voltados aos setores mais conservadores da sociedade, deixando-os por vezes perplexos e desnorteados. O humor dos Mutantes não estava presente somente em suas letras ou canções, mas em todo um comportamento, algo muito característico do grupo.

Um exemplo foi quando, um mês após o casamento de Arnaldo Baptista e Rita Lee, em fevereiro de 1971, o casal participou do programa de Hebe Camargo, então líder de audiência, onde contariam ao público sobre a novidade. Porém, o que se sucedeu foi o casal rasgando a certidão e a entregando como presente à apresentadora. Um exemplo de crítica bem-humorada à instituição tradicional da família, em período de regime militar, feita por um casal adepto ao desbunde.

---

[165] NAPOLITANO, *Op. Cit*., p. 77
[166] *Idem*
[167] CORDEIRO, *Op. Cit*., p. 60
[168] RANCIÈRE, *Op. Cit* ., p. 59 ,
[169] PINTO, *Op. Cit*., p. 11.

As próprias apresentações do grupo em festivais ou em programas de televisão, também foram espaços nos quais o trio contrastou frequentemente "tradição e família" a "sexo, drogas & rock'n'roll", algo que costumava gerar um efeito risível.[170]

O humor, por muito tempo visto como menor e desqualificado pelo cânone crítico[171], pode ser entendido como uma chave para compreendermos os códigos culturais e as percepções do passado e as contradições do presente. Podemos defini-lo como qualquer mensagem, expressa por atos, palavras, escritos, imagens ou música, cuja intenção é a de provocar um riso ou um sorriso.[172] Para se dar conta desse gesto humorístico, deve-se ir além do instrumento de linguagem, no caso a música, e se identificar a voz, expressão facial, gestos, entre outros. [173] Em período de ditadura militar, Moraes coloca o humor como:

> O uso da tensão entre contrários para suscitar uma reflexão crítica. (...) Ausência de seriedade, manifestação do burlesco, do cômico. Naquele momento, a seriedade e a rigidez pareciam incapazes de sinalizar outra forma de experimentar o tempo para além do clima de "sufoco" produzido pela censura, pela violência e pelo "espetáculo" mobilizado pela modernização conservadora. [174]

Para Bremmer, nem todo riso é fruto do humor, o riso também pode ser ameaçador. Por outro lado, o humor e o riso correspondente também podem ser muito libertadores.[175] Percebemos aqui o humor como um meio de crítica ao *status quo* e de busca pela liberdade, duas características marcantes na musicalidade mutante. Esse contexto humorístico permite aos mutantes rirem de si mesmos, poderem ser brasileiros ao mesmo tempo em que apropriam do que vem de fora, de forma a modernizarem a tradição. Assim, o riso se torna um entretenimento, facilitando a comunicação e tornando o insuportável, suportável[176]

Os Mutantes não travaram uma luta contra o tempo, nem se enquadraram em padrões culturais pré-estabelecidos, mas sim, procuraram caminhar dentro das perspectivas da modernidade, a partir de novas criações extremamente criativas e bem-humoradas. Eles não queriam ser levados a sério.

---

[170] CORDEIRO, *Op, Cit*., p. 88
[171] MORAES, Everton, *Op. Cit.*

[172] BREMER, *Op. Cit*., , p. 13
[173] BREMER, *Op, Cit*., p. 69
[174] MORAES, Everton, *Op. Cit.*
[175] *Idem*
[176] *Idem*

Para Bremmer o conceito de paródia é entendido como "uma linguagem que corta a linguagem convencional, invertendo o significado de seus elementos. Ela denuncia e faz falar aquilo que a linguagem normal oculta. Tirando um texto de seu uso habitual e colocando-o em outro contexto que faz-lhe ressaltar o ridículo"[177]

Podemos compreender a obra dos mutantes a partir de uma construção humorística, desde a análise dos fonogramas até as imagens de capas e contracapas dos discos que a banda lançou e que também são estudados nesse texto. O uso dessas fontes proporcionam lançarmos um novo olhar, e por consequência, diferentes formas de se interpretar o passado.

Sobre o primeiro LP mutante, podemos traçar um paralelo com o disco manifesto tropicalista *Panis Et Circensis*, o grande acontecimento musical tropicalista, que poetiza o 'poder jovem' negando valores tidos como ultrapassados[178]. Ambos os discos também têm aproximações com a capa emblemática de *Sgt. Perper's Lonely Hearts Club Band* dos Beatles. Dessa forma, podemos observar a influência da Tropicália no início da carreira dos Mutantes. O álbum tropicalista trazia uma mistura de sons, ritmos e gêneros em composições de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, Tom Zé e Capinam. Sobre esse LP, Napolitano cita:

> Pode-se ouvir diversos fragmentos sonoros e citações poéticas, num mosaico cultural saturado de crítica ideológica: *Danúbio Azul*, Frank Sinatra, *A Internacional*, *Quero que vá tudo pro inferno*, Beatles, Ponto de Umbanda, Hino religioso, Sons da cidade, Sons da casa, carta de Pero Vaz de Caminha, etc. As relíquias do Brasil explodiam sem muita preocupação de coerência sistêmica por parte dos autores, destacam-se duas: *As três caravelas*, versão ufanista de João de Barro para uma rumba cubana que deslocada de seu contexto e soa ambígua: ora como uma paródia ao nacionalismo ufanista, ora alusão difusa a um latino-americano libertário; *Coração materno*, opereta grotesca de Vicente Celestino na voz de Caetano.[179]

Tanto o produtor, Guilherme Araújo, como o fotógrafo, Olivier Perroy, foram os mesmos em ambos os discos. Podemos também identificar uma aproximação estética se compararmos a capa dos dois LP's. Em ambos podemos observar um plano de fundo que remete a sala de uma casa mais tradicional: em *Panis et circensis*, há um vitral antigo, esverdeado e rico em detalhes, em *Os Mutantes* notamos móveis antigos, também esverdeados, e paredes ricas em detalhes. Há um certo ar de 'extravagância' que se faz sentir em ambas as capas.

---

[177] BREMMER, *Op, Cit*., p. 262
[178] CORDEIRO, *Op, Cit*., p. 48
[179] NAPOLITANO, *Op, Cit*., p. 146

Figura 6: Capa frontal do disco *Os Mutantes*. São Paulo: Polydor, 1968

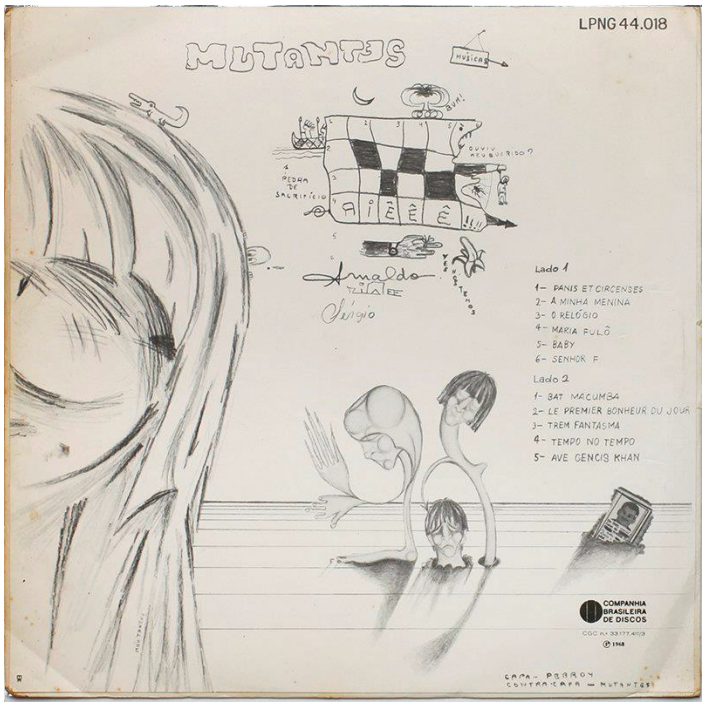

Figura 7: Contracapa do disco *Os Mutantes*. São Paulo: Polydor, 1968

.

Figura 8: Capa frontal do disco *Panis et Circensis*. São Paulo: Philips. 1968

Podemos também fazer uma associação dessas capas com o refrão da música que dava nome ao disco tropicalista, *Panis Et Circensis* e que também estava presente no álbum mutante*:* "Mas as pessoas na sala de jantar, são ocupadas em nascer e morrer" . Podemos ainda identificar uma certa ironia desse contexto junto a uma parcela da sociedade daquela época, que ainda era muito tradicional e avessa a quaisquer transformações. Além disso, o tom esverdeado presente no LP mutante, também é detectado na capa de *Panis et Circensis,* na qual também estão presentes Arnaldo Baptista, Sergio Dias e Rita Lee e onde Sergio segura a icônica guitarra de ouro, construída por Claudio. Além disso, Gilberto Gil, sentado no chão, segura um retrato da formatura de Capinam, à esquerda sentado no banco, Rogério Duprat segura um penico e um prato como se fossem xícara e píres, no mesmo banco estão Gal Costa e Torquato Neto, Caetano está acima deles, no meio, apoiando-se no encosto, segurando um retrato de Nara Leão e ainda temos Tom Zé portando uma valise.[180]

Tratando especificamente do álbum mutante, a capa sugere um clima mais sombrio: uma sala de estar assimétrica com elementos mais antigos e tradicionais, como o sofá, e detalhes mais requintados nas paredes, janelas e no teto. Rita Lee está sentada em uma poltrona de plástico transparente, tecnologia nova nos anos 1960, recém introduzida na produção de mobiliários, iluminada por dentro e veste o que parece ser uma toalha de mesa. Sergio Dias

[180] CORDEIRO, *Op, Cit*., p. 81

usa uma capa preta com um colarinho branco e um cachecol de bolinhas brancas que passa a impressão de ser uma gravata. Arnaldo Baptista, em primeiro plano, usa algo como um quimono chinês, tendo uma taça desfocada ao seu lado. Como já citado, temos um tom esverdeado em toda a imagem, o que indica um toque lisérgico à fotografia. Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sergio Dias demonstram feições acanhadas, em uma imagem que oferece baixa qualidade visual. A fotografia, ao mesmo tempo que é elegante, é estranha, e a presença do trio passa um ar jovial à capa. Todo esse contexto pode ser identificado na sonoridade desse primeiro disco, marcado por experimentações que misturavam elementos modernos vindos de fora do país a uma sonoridade arcaica produzida no Brasil, o que gerou um resultado, para alguns, estranho, já para outros, inovador.

O filósofo e historiador da arte Didi-Huberman afirma que: "a câmera fotográfica não conseguia captar todo o movimento do local, mas sim, somente uma pequena parte dele"[181]. Podemos relacionar essa ideia a partir da imagem da capa do primeiro disco de Os Mutantes. Nela conseguimos identificar uma série de elementos, porém, não podemos vislumbrar todo o plano de fundo da sala, o que nesse caso poderia proporcionar um outro contexto à imagem estudada. Huberman também nos auxilia ao propor uma atenção especial aos pequenos detalhes das imagens em análise, as quais nos fornecem a possibilidade de um outro olhar, o qual pode surpreender e causar uma emoção não percebida anteriormente[182].

Na contracapa há uma série de elementos que expõem diferentes significados: Temos os desenhos dos rostos dos componentes da banda em formatos inusitados e estranhamente ligados aos seus respectivos corpos. Ao seu lado, Rita Lee aparece desenhada com metade do seu rosto, em uma composição surrealista comum na publicidade das capas de LP's dos anos 1960, junto a um jacaré e uma cabeça quase escondida, que aparecem em meio aos seus cabelos. Há um jogo de caça palavras, com espaços tortos e em branco e em sua última linha lemos *aiêêê.* Próximo ao caça palavras, aparecem aleatoriamente vários outros elementos: as assinaturas do trio mutante, uma clave de sol, uma banana com a grafia *Yes, nós temos bananas*, índios em uma canoa onde se lê *A pedra de sacrifício*, uma lua e um tubarão onde lemos *Ouviu meu querido*? Uma aranha em sua teia, uma mão humana com quatro dedos e um relógio com um barbante amarrado em um dos dedos, além do desenho de uma bomba explodindo. Também observamos o nome da banda escrito em um formato maior e uma placa com a grafia *músicas* e uma flecha apontando para o lado. Há ainda os nomes das músicas que compõem o disco e o

[181] HUBERMAN, *Op, Cit*., , p. 42.
[182] *Idem*

recorte de um pequeno pedaço de jornal, onde consta a foto de um homem de bigode e palavras indecifráveis mais abaixo.

Temos então uma contracapa bastante emblemática, que pode dizer muita coisa, ao mesmo tempo que pode não dizer nada, e ser somente mais uma "brincadeira" mutante. Todos os desenhos são bem rudimentares e estão em preto e branco. São vários elementos inusitados e aleatórios que podem se relacionar com a mistura de elementos musicais presentes no disco. Há influências tanto da musicalidade brasileira, que surgem das trocas com os tropicalistas, quanto das novidades que surgiam no cenário internacional, com destaque para os Beatles e The Mamas & the Papas, além da importância dos arranjos orquestrais de Rogério Duprat.

Posteriormente o primeiro álbum mutante conseguiu maior destaque em outros países[183] do que no próprio Brasil, sendo hoje considerado um dos maiores discos de rock, não só do Brasil, como do mundo, conforme listas e citações de renomadas instituições. Como foi o caso da lista dos cinquenta álbus mais experimentais de todos os tempos, elaborada pela conceituada revista musical britânica *Mojo*, ocupando o décimo segundo lugar à frente de bandas como Pink Floyd.

1.4 O Midem

No começo de 1969 os Mutantes foram convidados pelo alto escalão da gravadora *Polygram* para participar da terceira edição do Midem, *Mostra Internacional do Disco e Edições Musicais*. O primeiro Midem aconteceu em 1967, e o evento continua sendo realizado anualmente, até os dias de hoje, em Cannes, na França. A participação nesse festival representava o ingresso do artista ao mercado internacional, pois o público do Midem era composto basicamente por produtores e executivos de gravadoras, que utilizavam o festival, basicamente, para realizar negócios. Na edição anterior, em 1968, Elis Regina teve a oportunidade de se apresentar, o que possibilitou sua entrada no cenário da música internacional. No primeiro ano da mostra, em 1967, foi a vez de Roberto Carlos e Moacir Franco terem participado. No ano de 1969 nomes como Chico Buarque, Edu Lobo e Elis Regina e Roberto Carlos, novamente, também se apresentaram. Uma matéria do *Jornal da Tarde* de janeiro de 1969 citava sobre a importância do Midem:

[183] Podcast Sem Freio, *Op. Cit*

> No dia 19 de Janeiro de 1969 quando entrar no ar o show do Midem na Eurovisão, 230 milhões de expectadores estarão durante 30 minutos em contato com Chico Buarque, Edu Lobo, Elis Regina, Gilberto Gil e os Mutantes. Os convites já foram feitos e aceitos, informou o Sr. Marzagão. As apresentações serão feitas com o acompanhamento de Erlon Chaves, Roberto Menescal e Antonio Adolfo. Essa apresentação deverá abrir para o Brasil as portas do mercado de discos da Europa[184].

O Midem surgiu como evento organizado pela associação europeia de produtores musicais. O festival foi criado como um espaço para troca de informações entre empresas, como parte de uma lógica de consolidação internacional da indústria cultural. Era parte do processo de efetivação da globalização a comercialização de novos talentos musicais que eram trazidos de várias partes do mundo. O Midem vem se firmando através do tempo como o maior espaço de negócios musicais do mundo, organizando eventos também em outros continentes, o Brasil já chegou a ser umas das sedes, no fim de 2018[185].

Em 1969, inicialmente a apresentação dos Mutantes seria ao lado de Gilberto Gil, da mesma forma como ocorreu no *Festival de Música Brasileira* em 1967. Entretanto, o recém instaurado AI-5, imposto pelo governo militar brasileiro, intensificou a perseguição aos artistas. Gilberto Gil era um dos mais perseguidos e acabou por ser preso em Salvador e depois exilado em Londres, o que o impediu de participar pela segunda vez do Midem.

Sem Gilberto Gil, os Mutantes apresentaram um curto show de pouco mais de dez minutos, composto por apenas três músicas: *Caminhante Noturno, Panis Et Circensis e Bat Macumba*. A banda foi anunciada pelo mestre de cerimônia do evento como "A vanguarda musical do Brasil", "a banda de novas tendências, novas ideias e nova vida" e o "Beatles brasileiro"[186]. Vestidos com os mesmos trajes que foram utilizadas no *Festival de Música Brasileira* de 1967, o trio foi acompanhado por uma orquestra liderada por Rogério Duprat.

A apresentação no Midem rendeu uma repercussão positiva ao grupo, tanto por parte do público presente, como por parte da imprensa internacional. O Midem era transmitido para toda a Europa e Estados Unidos e gozava de prestígio perante grande parte da imprensa brasileira.[187] A apresentação também colaborou para que a banda recebesse uma série de convites para novas apresentações em solo europeu.

---

[184] *Jornal da tarde*, 1969, Edição 186, p. 5.
[185] CALADO, Op. Cit. 79
[186] CALADO, *Op. Cit.*, p. 165
[187] *Idem*

Alguns elementos podem tentar explicar o sucesso obtido pelos Mutantes em sua participação no Midem: a utilização da guitarra, o fato da banda ter cantado em inglês as suas canções e a participação feminina da *bela* Rita Lee, que foi ovacionada pelo público francês[188] e que diferenciava a formação do 'Beatles brasileiro', para o 'Beatles original', proporcionando ainda maiores possibilidades experimentais aos Mutantes. Os jornais da época trouxeram uma série de matérias sobre o sucesso brasileiro no Midem, como abaixo, o título de uma matéria do *Jornal da Tarde* de 1969:

> 'Às vésperas de sua conclusão, o III Midem (Mercado Internacional do Disco e da Edição Musical) é, para a unanimidade dos quase 5 mil participantes, a consagração da música popular brasileira como a melhor do mundo no momento'[189].

Outra consequência que o Midem trouxe, foi a mudança na forma pela qual os Mutantes eram recebidos por grande parcela da imprensa brasileira. Até aquele momento, era comum a banda ser alvo de críticas ou ser tratada com certa indiferença. A repercussão positiva demonstrada através da imprensa internacional, permitiu aos Mutantes se tornarem, em pouco tempo, a grande sensação da música brasileira. Periódicos como *Jornal do Brasil* e *Jornal da Tarde*, além da *Revista Manchete*, entre outros, passaram a abrir mais espaço para assuntos ligados a banda, além de elogiar sua produção musical. Fenômemo semelhante havia ocorrido com outros artistas que também obtiveram sucesso em suas passagens pelo Midem em anos anteriores, casos de Elis Regina e Chico Buarque.[190]

Não só os Mutantes tiveram destaque em sua participação no Midem. Outros artistas brasileiros que também participaram dessa edição do festival foram enaltecidos, casos de Elis Regina, Edu Lobo e Chico Buarque. Os periódicos da época sintetizavam esse contexto: no *Jornal do Brasil* de 21 de janeiro de 1969, temos matéria com o seguinte título: 'Brasucas' botam para quebrar no Midem'. No mesmo jornal, em 23 de janeiro de 1969, temos matéria com o nome: 'Brasil brilha no Midem'. Em outra matéria do Jornal do Brasil, de 29 janeiro de 1969, temos a seguinte passagem: 'Depois de atuarem no Midem, os Mutantes seguiram para a França onde atuaram na rádio e TV francesas num programa transmitido em côres, e agora estão em Londres, devendo seguir depois para Hamburgo e Estocolmo'. A edição 877 da Revista Manchete de Janeiro de 1969 seguiu a mesma linha ao publicar: 'Os Mutantes firmaram

---

[188] No *Jornal do Brasil*, em edições do início de 1969 temos exemplos de matérias destacando a participação de Rita Lee no festival.

[189] 'III Midem consagra música popular brasileira como a melhor do mundo no momento'. *Jornal da tarde*, 1969, Edição 247, p. 11.

[190] FLÉCHET, *Op. Cit,* p, 314

contratos para exibições em Paris, Londres e Lisboa'. Até o famoso maestro francês Paul Mauriat também citava: 'Elis Regina, Edu Lobo e os Mutantes são o que há de melhor atualmente na música brasileira'[191].

A repercussão positiva que se seguiu à participação no Midem, não veio acompanhada por uma grande circulação das músicas mutantes.. Os Mutantes tiveram atenção mais favorável da imprensa especializada do que sucesso de vendas e de público. Segundo o pesquisador Rafael Braga eles "nunca foram grandes vendedores de discos como os astros da Jovem Guarda ou mesmo dos artistas mais consagrados da MPB"[192]. Nesse caminho, Rita Lee comenta que a "reação das rádios aos álbuns do grupo eram praticamente imperceptíveis"[193]. Porém, a banda tinha contrato com uma gravadora que esteve disposta a produzi-los, a renomada *Polygram*, com a qual lançou os seus cinco primeiros discos, até 1972, ano da saída de Rita Lee e da guinada da banda para a produção de um rock mais progressivo. Scoville cita:

> Somente "Ando Meio Desligado" dos Mutantes, cujo compacto simples lançado pela Polydor, chegou a ser o 25º mais vendido em janeiro de 1970, e "Charles Anjo 45" de Jorge Ben, que não foi premiada, mas com a interpretação de Caetano Veloso e lançada em compacto pela Philips, atingiu o 17º lugar, foram as únicas canções do IV FIC que conseguiram angariar, para a indústria fonográfica, resultados comerciais favoráveis (IBOPE, 1970). No caso de "Ando Meio Desligado" e "Charles Anjo 45", os resultados favoráveis foram mais duradouros, pois se tornaram "standards" do "Rock/Pop" brasileiro, sendo regravados por vários artistas nas décadas seguintes[194].

Friedlander também entende que havia diferenças entre o sucesso artístico, normalmente marcado pela visão de críticos musicais, e o sucesso comercial, identificado através da aceitação da massa, com base na execução nas rádios e venda de produtos, como os discos[195].

Também é importante ressaltar que a consolidação da indústria fonográfica, na década de 1960, trouxe como consequência uma certa fragilização da influência que a crítica musical possuía na época.[196] A indústria buscou controlar todo o meio de produção artística e ao mesmo tempo em que disseminava seus produtos a partir dos meios de comunicação de massa, críticas que não iam ao encontro dos interesses da indústria eram marginalizadas e seus autores perdiam

---

[191] *Jornal da tarde*, 1969, Edição 189, p. 11
[192] BRAGA, *Op. Cit*., , p. 226.
[193] LEE, *Op, Cit*, p. 76
[194] SCOVILLE, Eduardo Henrique Matins Lopes de. **Na Barriga da baleia**: A rede Globo de televisão e a Música Popular Brasileira na primeira metade da década de 1970. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Paraná, 2008, p. 125.
[195] FRIEDLANDER, *Op. Cit*., p. 21
[196] SCOVILLE, *Op. Cit,* p. 128

o espaço e a influência que detinham em períodos anteriores.[197] Muitos críticos se adaptaram a essa indústria e passaram a atuar de forma a colaborar para a sua consolidação. O fato dos Mutantes não terem atingido uma grande vendagem de discos, mesmo após repercussão positiva elaborada por grande parte da crítica artística, somada ao fato da banda sempre ter sido bastante polêmica, podem ilustrar esse contexto. A seguinte passagem de Cordeiro exemplifica esse momento:

> Sem diminuirmos a relevância da produção musical, porém, uma rápida análise das atividades da banda, registradas pela grande mídia (...), levou-nos a percepção de que os Mutantes se fizeram conhecer em grande parte pela polêmica que o tipo de humor que praticaram engendrou. Sua musicalidade não se parecia a nada do que estava sendo feito à época no Brasil. A singularidade contribuiu, então, para que não fossem ignorados pela indústria fonográfica que os acolheu bem mais que o público. Embora não conseguissem grandes vendagens de discos ou conquistassem o primeiro lugar em festivais da canção, a aparição da banda na grande mídia – aqui tomada por emissoras de televisão como a Record, a Excelsior e a Globo, bem como pelas revistas de grande circulação da Editora Abril intituladas Intervalo e Realidade – era sinônimo de audiência ao passo que as performances do grupo evocavam paixões muito próprias da época.[198]

Pouco mais de um ano após sua passagem pelo Midem, os Mutantes retornaram a Paris para uma série de apresentações.[199] Nessa passagem, a banda gravou um álbum, todo em inglês, intitulado *Technicolor*, que viria a ser lançado somente trinta anos depois, pois a gravadora havia achado o disco 'pouco comercial',[200] inclusive com a arte da capa elaborada por Sean Lennon, filho de John Lennon. Essa viagem também marcou a primeira experiência da banda com o LSD, a partir do contato com o artista Toninho Peticov, conhecido do grupo desde a época da Pompéia.[201] Essa experiência proporcionou um impacto tão grande, que faria a banda remodelar seu comportamento, através de uma aproximação com o universo hippie, e por consequência, sua sonoridade, com a banda passando a flertar mais com o rock progressivo, o que ocasionou, na sequência, a saída de Rita Lee e Arnaldo Baptista do conjunto.

Podemos então determinar que a participação no Midem se mostrou deveras relevante para a banda, pois simbolizou o início de uma série de mudanças em sua trajetória. A "banda de apoio da Tropicália"[202], passou a ser reconhecida como um grupo autônomo. Eram os

---

[197] *Idem*
[198] CORDEIRO, *Op. Cit,* p. 13
[199] CALADO, *Op. Cit,* p. 235
[200] Podcast Sem Freio, *Op. Cit*
[201] CALADO, *Op. Cit,* p. 236
[202] CALADO, *Op. Cit.*, p. 125.

Mutantes caminhando com suas próprias pernas[203].

Logo após a participação no Midem, a passagem por outros países europeus e o retorno ao Brasil, os Mutantes produziriam e lançariam seu segundo disco, onde começou a se identificar uma sonoridade muito mais próxima da realidade do grupo, o que essa dissertação propõe entender como rock tupiniquim.

Recentemente foi disponibilizado no Brasil um documentário da série *Discorama*, com cerca de trinta minutos, elaborada em Portugal e sob a direção de Carlos Cruz, sobre as apresentações dos Mutantes em Lisboa, logo após o Midem, em 1969.[204] Nele, observamos imagens das apresentações em Lisboa, bem como dos ensaios e de visitas do trio pelos principais pontos turísticos da cidade, que possui como trilha sonora canções de Gilberto Gil e Caetano Veloso, além de uma entrevista com Arnaldo Baptista e Rita Lee. Devido a dificuldades de acesso à imagens de apresentações da banda nesse período, inclusive do próprio Midem, esse documentário, gravado ainda em preto e branco, se mostra elucidativo no intuito de se buscar ilustrar a passagem da banda em 1969 pela Europa.

O show em Lisboa apresentava o trio sorridente e bem afinado, com destaque para a sonoridade da guitarra de Sérgio Dias, Rita Lee tocando uma série de instrumentos, além do acompanhamento de somente um músico, o baterista, o qual o nome não foi revelado, o que deixou a musicalidade mutante bastante *crua.* As canções apresentadas foram *Caminhante Noturno, Minha Menina, Panis Et Circensis, Banho de Lua e Trem fantasma.* Antes disso, Arnaldo Baptista iniciava o show deixando claro ao público presente, que "a banda não tocava Bossa nova", gênero brasileiro em alta em Portugal e na Europa naquele momento. As canções foram recebidas por entusiasmados aplausos por parte da platéia.

A entrevista que se sucede à apresentação é praticamente é focada somente em Arnaldo Baptista, Rita Lee pouco fala, a as perguntas são pré estabelecidas. Nas respostas, são abordados pontos que vão ao encontro do que os Mutantes produziam à época e sobre as suas próprias expectativas, para Arnaldo Baptista, "os Mutantes tem influências tanto da música brasileira, principalmente através do contato com a Tropicália, mas também da corrente internacional, principalmente americana" e que "a sonoridade mutante busca trazer transformações e evoluções na capacidade de de produzir arte." Que a música brasileira, anteriormente, buscava somente fazer cópia de música estrangeira, mas que "os Mutantes tem a intenção de produzir

---

[203] CALADO, *Op. Cit.*, p. 198.

[204] Documentário Mutantes em Portugal – Fevereiro de 1969, publicado em 15/08/2023 e acessado em 17/08/2023: Arquivos RTP.

música moderna, e ao mesmo tempo jovem, de transgredir o aspecto musical e inovar na questão visual e de interpretação". Da dificuldade em se classificar o que é música popular, mas que segundo Arnaldo Baptista, "seria aquela que atingiria um grande consumo de massa", além de falar da importância dos festivais, televisão e do próprio público, como os principais meios de comunicação para a banda daquela época.

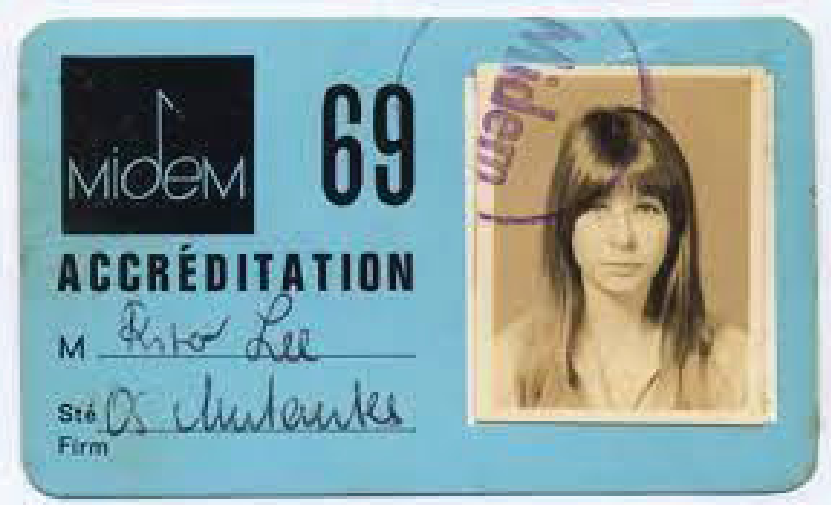

Figura 9: Credencial de Rita Lee no Midem
Disponível em LEE, Rita. **Uma autobriografia**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2016 – Encarte de fotografias

Figura 10: Matérias e fotos de jornais do começo de 1969
Representando o sucesso dos Mutantes no Midem.
Disponível na rede social Facebook, página os Mutantes, publicação de
Marcos Santos em 13.08.2023
Acesso em 04.02.2024

Figura 11: Matéria da revista Intervalo com os Mutantes à frente do tradicional teatro *Olympia* em Paris.
Disponível na rede social Facebook, página os Mutantes, publicação de
Simoni Bampi em 31.01.2024
Acesso em 01.09.2024

Capítulo 2 – A caminho do Rock

A independência musical alcançada pelos Mutantes, culminou com a banda enveredando para uma sonoridade muito mais próxima ao rock, que já se desenvolvia no cenário internacional, principalmente na Inglaterra e nos Estados Unidos. No fim dos anos 1960, o rock ainda não se apresentava com traços identificados com o Brasil, mas circulava por aqui como versões daquilo que se produzia no cenário internacional.

Dessa forma, torna-se relevante tratarmos mais especificamente nessa dissertação sobre o que é o rock: buscar entender o seu conceito, suas origens e de que forma os Mutantes conseguiram "abrasileirar" um elemento cultural marcadamente de gênese internacional.

2.1 – O que é Rock

Definir o conceito de rock se mostra uma tarefa árdua, por se apresentar de diversas formas e ainda não ser tão explorado no universo acadêmico, porém, a passagem de Chacon é eficiente ao extrapolar o aspecto musical e citar que:

> O rock é muito mais do que um tipo de música: ele se tornou uma maneira de ser, uma ótica da realidade, uma forma de comportamento. O rock é e se define pelo seu público, que, por não ser uniforme, por variar individual e coletivamente, exige do rock a mesma polimorfia, para que se adapte no tempo e no espaço em função do processo de fusão (ou choque) com a cultura local e com as mudanças que os anos provocam de geração a geração (...). Pressupõem também uma integração entre banda e público, procurando estimulá-lo a sair de sua convencional passividade perante os fatos. (...) O movimento da dança, sem regras, oposto à passividade[205]

Beras também procura definir o conceito de rock, entendendo-o como "nascido de determinadas condições colocadas pela sociedade e reestruturado por essas condições, vindo a modificar comportamentos sociais e tornar-se um marco societário, ou seja um fenômeno estruturado e estruturante que configura uma atitude determinada e diferenciada dos indivíduos perante a sociedade".[206] Já Merheb é mais suscinto e identifica o rock como "expressão musical da revolução

[205] CHACON, *op cit*, p. 11
[206] BERAS, Op. Cit p. 12

de costumes".[207]

Seu surgimento coincidiu com uma época de relativa tranquilidade socioeconômica nos países centrais do capitalismo. Apesar de ter nascido nos Estados Unidos, o rock é absolutamente internacional, tendo se espalhado de diferentes formas por vários cantos do mundo. O rock é essencialmente uma atitude contestadora e rebelde, uma provocação que pode causar mudanças comportamentais e até por isso, encontra eco nos jovens - seu público alvo - principalmente os da pequena burguesia e da classe média, em um período onde esse jovem torna-se figura central das transformações políticas e sociais.[208] Essa juventude não possui um enquadramento institucional específico, diferentemente dos adultos, dessa forma, acabam por receber investidas de diferentes sentidos[209], inclusive, mercadológicas.

A guitarra elétrica é o seu grande símbolo e remete à rebeldia tipicamente jovem. Por propiciar uma nova linguagem estética e sonora, a utilização das guitarras ocasionou uma série de choques culturais, vide a participação dos Mutantes nos festivais de música.

Essencialmente urbano, a maior simplicidade de seus arranjos e o descompromisso, ou crítica, de suas letras, possibilitou que músicos, sem grande técnica ou grande experiência, pudessem se expressar de forma intuitiva e explosiva. "Qualquer um pode pegar numa guitarra ou tocar contrabaixo, bateria ou órgão, há milhões de pessoas que assim o fazem. E, neste aspecto, o rock e uma música do povo."[210]

O rock possibilitou expressar as vontades individuais de jovens que buscavam provocar a sociedade, ao romper com valores morais, estéticos e artísticos que "impediam a implosão de um homem mais criativo e mais amplo"[211], proporcionando a prática do "*do it yourself"* e da busca por uma liberdade, constantemente censurada em tempos de regimes autoritários.

Podemos entender a autenticidade como uma característica central ao nos referirmos ao rock. Trata-se de um conceito advindo do romantismo e que identifica o rock como um movimento de criação autêntica e pura, independente de um provável valor comercial. Seria a criação em si, onde os autores envolvidos, público e artista criador, desenvolvem uma criação percebida como autêntica[212], permitindo o rock ser entendido como um 'estilo de vida'.

---

[207] CORDEIRO *Op, Cit*., p. 25
[208] CORDEIRO, *Op, Cit*., p. 14
[209] PINTO, *Op, Cit*., p. 2.
[210] CHAPLE, *Op, Cit*., p. 410
[211] CHACON, *Op. Cit.*, p. 22.
[212] BERAS, *Op, Cit*., p. 19

Outro conceito a ser utilizado para se compreender melhor a ideia de rock, é o de fugacidade. A partir deste conceito podemos compreender o rock como um movimento de fuga constante e permanente da tradição e da realidade imposta, na perspectiva da liberdade do indivíduo, para o alternativo e deste novamente para a tradição, numa fruição permanente.[213] Haveria então uma tensão permanente entre o eterno e o fugidio.[214] Beras cita o conceito de intercessores, que grosso modo, seria um meio de intermediação entre algo ou alguém em uma realidade que está em permanente fluxo e movimento.[215] Os intercessores permitem a expressão de um novo tipo de sujeito, mais criativo e capaz de experimentar mudanças da realidade. Assim, o fugidio só seria possível de acontecer através dos signos, enquanto intercessores, que questionam e violentam o indivíduo, retirando-o do pensamento rotineiro,[216] e permitindo-o criar algo novo, como o rock, através de um processo de experimentação.

Segundo Friedlander, o rock surgiu nos Estados Unidos no início dos anos 1950, a partir de grande influência de gêneros musicais afro-americanos como o *blues*, o *gospel* e o *jazz*, além de também trazer elementos das músicas *folk* e *country,* essas de origem branca. Concomitantemente, Chacon reforça a influência negra no surgimento do rock, ao entender que o *Rhythm and blues* contribuiu com as 'origens corpóreas' de tal gênero musical. Chacon também comenta sobre a importância da *pop music* - essa de origem branca - e do *country and western music,* o qual ilustrava em sua sonoridade, o sentimento de sofrimento dos pequenos camponeses. O rock trouxe a influência desses gêneros e se determinou como um estilo próprio e mais fluido. Dessa forma, Friedlander também cita que qualquer novo gênero musical, sempre vai se derivar de outros já existentes.

Junto com o surgimento dos primeiros cantores e bandas, em 1952 um modesto *disc-jockey* chamado Alan Freed percebeu o fenômeno da ascenção de popularidade da música negra nos Estados Unidos. Assim, Freed mudou o gênero de seu programa de rádio, de música erudita para uma sonoridade de blues, e também mudou o nome do programa para *Moondog's rock and roll party* (A festa de rock do lobisomem). O termo 'rock' se referia a um eufemismo para sexo, pois se entendia popularmente que a dança do rock era uma simulação do ato sexual. Freed apresentava seus programas radiofônicos gritando e chorando, enquanto jovens brancos ouviam pela primeira vez músicas abordando assuntos tabus como sexo.[217]

---

[213] *Idem*
[214] BERAS, *Op, Cit*., p. 22
[215] *Idem*
[216] BERAS, *Op. Cit*., p. 26
[217] PAVÃO, *Op, Cit*., p. 16

Durante os anos 1950 o rock foi se popularizando através de trilhas sonoras de filmes, como *Sementes de violência (*Dir. Richard Brooks, 1955*)*, quando ainda era muito associado à delinquência juvenil. Alguns nomes passaram a se destacar, grande parte deles representando a cena afro-americana. O primeiro conjunto a se destacar foi *Bill Haley and his Comets,* músicos brancos que explodiram em 1955 com a música *Rock around the clock,* sucesso do filme de mesmo nome, que conseguiu desbancar até Frank Sinatra do primeiro lugar das paradas[218]. A música de *Bill Haley* foi acompanhada por uma dança ousada para os padrões morais da época, em paralelo a isso, começou-se a se notar uma gradativa mudança no comportamento de parte dos jovens, inclusive em suas vestimentas, quando deixaram de se vestir como "adultos" e passaram a usar calças *blue jeans*, jaquetas de couro, camisetas e botas. [219]

Na sequência vieram outros nomes importantes, como *Little Richard, Chuck Berry, Buddy Holly* e *Jerry Lee Lewis.* Mas foi com *Elvis Presley*, o branco que cantava como negro, que o rock deu um grande salto e se popularizou dentro dos Estados Unidos, e que permitiu com que logo na sequência, se expandisse mundo afora.[220] Os jovens então haviam descoberto uma música que só pertencia a eles.[221]

No fim dos anos 1950 o rock' n' roll já era promovido por um número cada vez maior de estacões de rádio e também por meio de concertos dados por brancos e negros. O rápido crescimento do rock' n' roll causou uma explosão no panorama musical desse tempo e obrigou as grandes companhias a adaptar-se a nova música e ao seu público em fase de expansão.[222] Como explica o pesquisador Marcelo Garson:

> A explosão do consumo do rock and roll está diretamente relacionada à maneira como a indústria cultural soube lidar com as barreiras morais que dificultavam o comércio massivo de música negra, o que implicou em eliminar ou suavizar as referências ao sexo, bem como utilizar-se de intérpretes brancos para dublar produções negras, o que em parte responde pelo sucesso e apelo dos primeiros astros de rock and roll que conseguiram firmar-se no mercado massivo: Bill Haley e Elvis Presley.[223]

Os anos 1960 trouxeram grandes transformações ao cenário do rock, sendo a principal delas, o surgimento de uma banda que iria abalar todas as estruturas da música internacional: os Beatles, os quais tinham à sua frente a dupla prodígio *Lenon-McCartney* e que provocaram uma histeria ainda maior do que Elvis havia proporcionado, além dos *bad boys* do Rolling

---

[218] CHACON, *Op, Cit*., p. 27 . No Brasil, o filme foi lançado como *A ronda das horas* (Dir. Fred Sears, 1956)
[219] PAVÃO, *Op, Cit*., p. 15
[220] CHACON, *Op. Cit.*, p. 28
[221] PAVÃO, *Op, Cit*., p. 17.
[222] CHAPPLE, *Op, Cit*., p. 88
[223] PINTO, *Op, Cit*., p. 18

Stones. Em tempos de indústria cultural, os Beatles assumiram seu caréter de produto, mas o faziam de forma irônica, conservando sua autenticidade[224], o que serviria de influência aos Mutantes. É fundamental que façamos uma citação sobre a importância dos Beatles para, não só o rock em si, mas para a música mundial como um todo:

> A repercussão que o fator Beatles causou nas mentes de um mundo inteiro, fez com que muitos grupos nacionais se inspirassem em seu estilo de tocar e compor, *twist* e *shout*. Eles foram os primeiros em tudo. O primeiro video-clip da história foi deles, com a música *Strawberry Fields Forever*. O primeiro "heavy metal" foi deles, com *Helter Skelter*. A primeira música com acompanhamento sinfônico foi deles, com *Eleanor Rigby*. O disco divisor de águas mais importante foi deles: *"Sgt. Pepper`s Lonely Hearts Club Band*". O primeiro rock a utilizar cítara indiana foi deles, enfim, os caras foram os primeiros em tudo! A música dos Beatles serviu de plataforma para tudo o que se faz hoje em termos de rock-pop e todos os outros estilos. [225]

Podemos entender também que o rock também apresentava ambiguidades: ora questionava radicalmente o *status quo*, ora virava *status quo*, ora questionava o mercado, ora era capturado por ele. Primeiro questionou valores e comportamentos ditos tradicionais, depois virou moda universal a ponto de alargar ao máximo sua identidade. Fragmentou-se, apontou novas críticas, dessa vez pessimistas ao mundo, depois virou moda novamente, absorvido pela indústria fonográfica.[226] Esse ciclo se torna constante e faz do rock uma mercadoria absorvida pelos valores capitalistas e um fenômeno, ligado à cultura das massas.

Porém também haviam os "profetas do apocalipse", que entendiam que o rock seria somente uma moda passageira e que logo chegaria ao seu fim, conforme comentário citado Marcelo Garson:

> Como todas as epidemias musicais que já se desenvolveram nos EUA (...) o tempo inexorável matará também o "Rock and Roll". Será esquecido como foi o Charleston, o swing, a conga e tantas outras inovações musicais. Caem porque são músicas fictícias (...) queremos dizer que não pertencem ao coração do povo. São invencionices para fazer-se dinheiro. Sendo superficial, logo cansa. O público descobre isso com o tempo, sem o sentir. Fica então tudo para trás. Aguardemos, pois a hora do "Rock and Roll"[227]

Foi parte da imprensa local que anunciava aos quatro ventos essa iminente morte do rock, mostrando grande descompromisso para com a música jovem do período. Porém, como

---

[224] PINTO, *Op, Cit*., p. 115
[225] DEWET, *Apud,* GUIMARÃES, Maria Clara Abdo. **O impacto da era *Beatles* no Brasil: Canal de difusão e influência na Tropicália**. Itabuba: 2007
[226] BERAS, *Op, Cit*., p. 14 ????
[227] PINTO, p. 21 *Apud* Última Hora, Tabloide, 12/02/1957, p. 5

hoje se sabe, eles não estavam com a razão.

Por outro lado, o rock chegava então à sua maturidade, Chacon cita que: "Negar o rock dos anos 60 em diante é o mesmo que exigir dos jovens dos anos 50 que não andem de carro porque ele gera poluição"[228].

Enquanto isso no Brasil contávamos com o predomínio do samba, bossa nova e dos cantores românticos. O rock só teve sua gênese em meados de 1955, também através do cinema, por meio de filmes como *Aguenta o rojão* com Carlos Imperial e *Alegria de viver* com ;Sergio Murilo, em meio a um contexto de modismo americano e de amplicação da indústria fonográfica em nosso país. Assim, esse momento foi marcado pela construção de um mercado de música jovem no Brasil, muito influenciado pelo sucesso comercial de Bill Halley e Elvis Presley, que ajudou a naturalizar o comportamento rebelde como traço inerente da condição juvenil[229]. O posterior sucesso dos Beatles nos Estados Unidos potencializou esse mercado no Brasil. As ações da indústria de entretenimento (principalmente as gravadoras de disco e a Televisão), influenciaram diretamente no desenrolar da produção do rock no Brasil.

A primeira gravação de rock que se tem notícia em nosso país foi o da cantora Nora Ney com a canção *Ronda das horas*, que ganhou as paradas em um momento em que ainda não se sabia o que era rock n' rol e a canção seria apenas mais um modismo passageiro[230]. Nesse momento, Cauby Peixoto era o cantor brasileiro com maior popularidade, dividindo espaço com Doris Day e *The Platters* nas paradas de sucesso[231], todos consumidos como uma espécie de *pré-rock*, um rock misturado com elementos de samba. Cauby Peixoto se referia ao rock como "uma dança, interessante pelo seu aspecto acrobático", em um período onde academias especializadas de dança, incluíam o rock and roll em seu cardápio.[232]

Em Março de 1959 Celly Campelo lançou *Estúpido cupido*, em uma versão de Fred Jorge para a música de Neil Sedaka, que tornou-se rapidamente um grande sucesso, elencando Celly Campelo como maior nome da juventude brasileira, disputando vendagens de discos até com Elvis Presley,[233] em um nicho de mercado e público até então inexistente. Celly Campelo, considerada a primeira rainha do rock[234], se tornou a responsável pela entrada de um rock and roll mais lento, que se desloca das pistas de dança para os palcos, sendo fundamentalmente

---

[228] CHACON, *Op. Cit.*, p. 10
[229] JANOTTI JR., *Op, Cit*., p. 47
[230] PAVÃO, *Op, Cit*., p. 22
[231] PINTO, *Op, Cit*., p. 20
[232] *Idem,*
[233] *Idem, p.* 59
[234] PINTO, *Op, Cit*., p. 59.

focado no culto aos intérpretes.[235] O sucesso de Celly foi tanto, que ela gravou *jingles* para as bicicletas Monark e o achocolatado Toddy[236], algo que seria repetido pelos Mutantes mais à frente, dessa vez com os postos Shell, o que demonstra a abrangência mercadológica alcançada pela indústria cultural.

Outro evento importante desse período foi o lançamento da *Revista do Rock*, que teve vida duradoura, 14 anos seguidos, e que expunha em suas páginas matérias sobre os cantores jovens de maior sucesso daquele momento, uma época ainda de poucas bandas[237], mas de aumento paulatino de interesse pelas celebridades jovens.

Outros nomes importantes desse período foram Sergio Murilo e Tony Campelo, irmão de Celly Campelo, que logo se tornaram ídolos jovens do rock, ao reproduzirem sucessos do rock internacional por meio de versões em português, ou seja, era pura música estrangeira, em um período onde as gravadoras de fora, ou não lançavam suas produções em nosso país[238], ou as lançavam muito tardiamente.

No fim dos anos 1950, alguns programas ligados ao rock passaram a fazer sucesso na programação das rádios: *Ritmos da Juventude, Clube do Rock e Os brotos comandam*, que contava com a participação de Erasmo Carlos e Tim Maia.[239] Foi justamente no rádio que o rock encontrou espaço para crescer, porém, ainda não gozava de grande prestígio nas mídias mais significativas, como a televisão ou mesmo em oportunidades nas gravadoras, o que só veio a ocorrer a partir da Jovem guarda.[240]

Eram tempos de *brotos, amores, bailinhos, rock e lambretas*, mas ainda subordinados ao contexto familiar e escolar. O sucesso de cantores como Celly Campelo, contribuiu para se desmanchar a associação entre rock e desvio, permitindo uma melhor aceitação do rock na sociedade, e que representou uma quebra aos valores e gostos da tradicional família brasileira.

Nesse período, alguns críticos diziam que o rock era somente uma cópia do que era feito no exterior, já outros, que houve mérito em se criar o *iê iê iê* nacional, mas a questão é que o rock "*made in Brazil*" já começava a deixar sua marca e contribuir para a cultura nacional.[241]

O começo dos anos 1960 marcou uma grande evolução na indústria de instrumentos musicais e de amplificadores em nosso país, o que possibilitou uma expansão musical na

---

[235] PINTO, *Op, Cit*., p. 58.
[236] *Idem*
[237] *Idem*
[238] CORDEIRO, *Op, Cit*., p. 37
[239] JANOTTI JR.,, p. 68
[240] PINTO, *Op, Cit*., p. 61
[241] PAVÃO, *Op. Cit*., p. 10

juventude e a consequente formação de uma série de bandas de garagem[242], quase todas, ligadas ao rock.

Em pouco tempo o rock passou a se popularizar e a capital paulista tornou-se o núcleo desse movimento, Janotti cita:

> Em São Paulo o ambiente era favorável: Muito embora a perseguição das autoridades e o preconceito generalizado tenham o cuidado de marginalizar o rock por um tempo, seus adeptos eram considerados playboys, e não tardou muito para que o gênero se transformasse em algo consumível pela sociedade brasileira. Ao mesmo tempo em que na Zona Sul carioca nascia a Bossa Nova, em São Paulo fervilhava o Rock n' Roll em cada esquina. Daí que os primeiros bolachões do rock tenham vindo exatamente de gravadoras sediadas na capital paulista[243].

2.2 – A Jovem Guarda

Não tardou para que a televisão visse o rock como um grande filão do mercado, e programas acabaram por ser lançados com base nesse novo gênero musical: *Crush em hi-fi (*Record, 1959)*, Hoje é dia de Rock* (Rio, 1961) *e Alô brotos* (Tupi, 1959). Foi justamente nesse contexto que em 1965 foi criado o programa *Jovem Guarda,* na TV Record, que era exibido nas tardes de domingo, que consolidou o que ficou conhecido como primeira fase do rock brasileiro, a fase do *iê iê iê*, e que se tornou em pouco tempo, um fenômeno midiático. Em tempos de chegada da primeira fase dos Beatles em nossas terras, nada mais apropriado do que se investir em música jovem, que passou a ser identificada como algo capaz de alcançar status de arte.[244] Foi com base nessas ideias que a Jovem guarda foi pensada. Segundo o publicitário Carlito Maia, o termo Jovem Guarda foi criado a partir de uma frase de Lenin: "O futuro do socialismo repousa nos ombros da Jovem Guarda".[245]

A Jovem guarda possibilitou que novas estrelas despontassem, ao lançarem versões com letras em português de bandas como os Beatles - que ganhava o mundo em sua fase *iê-iê-iê* - Bobby Darin, *The Hollies*, Carole King, entre outros. Sobre as transformações ocasionadas pelo surgimento da Jovem guarda, Marcelo Garson cita em sua tese:

---

[242] CALADO, *Op. Cit ,* p. 75
[243] JANOTTI JR, *op cit*, p. 69
[244] CORDEIRO, *Op, Cit*., p. 38
[245] FRÓES, 2000:76 *apud* JANOTTI JR, *op cit*, p. 70

> Foram diversas as estratégias que faziam daquele programa um show especificamente juvenil, distinguindo-o de outros musicais já presentes na TV. O timbre suave dos novos intérpretes se contrapunha ao vozeirão e à grandiloquência dos artistas do rádio. O uso das orquestras, maestros e instrumentos acústicos cederia lugar às bandas jovens e eletrificadas. A maneira despojada de empunhar a guitarra, manipular órgãos e falar ao microfone expressava a naturalidade com que a nova geração abraçaria as tecnologias. Em suas canções, namoros, paixões, conquistas e perdas amorosas, temas da vasta tradição romântica da música popular, eram realocados em um cenário de festas, carros, cinema, quadrinhos e desenhos animados. Um playboy apaixonado e solitário (*Quero que vá tudo para o inferno*), um jovem transviado com seu carro em disparada (*Rua Augusta*) ou uma moça que queria impedir o amado de casar (*Pare o casamento*) são alguns dos temas que povoavam a narrativa fragmentada de canções que abusavam de gírias, humor e efeitos sonoros.[246]

A Jovem Guarda foi um movimento financiado pelas grandes gravadoras, da mesma forma como ocorria em outros países, como Argentina e México, e possibilitou o avanço do mercado fonográfico ligado ao rock no Brasil.[247] O programa era líder em audiência, e as canções abordavam em suas letras temáticas adolescentes, como conflitos amorosos e pequenas transgressões. Seu principal expoente foi Roberto Carlos que, a essa altura, vendia mais LP's do que os Beatles no Brasil[248] e conseguia dialogar com todas as faixas etárias, não somente os jovens. Outros nomes de relevância que compunham a Jovam Guarda eram Erasmo Carlos, Wanderléia, Jerry Adriani, Martinha, Vanusa, além de diversos outros grupos e cantores, a maioria com uma tendência brega romântica, e até de duplas caipirasque regravavam Roberto Carlos.[249] Alguns desses artistas conseguiram inclusive extrapolar as fronteiras nacionais e obtiveram boa aceitação em outros países, principalmente Roberto Carlos.

Roberto Carlos era descrito como um jovem comportado que, apesar do penteado e do gosto por rock'n'roll, não fumava, não bebia e trabalhava muito.[250] Essa inclusive era a imagem que a Jovem guarda transmitia à sociedade, em nenhum momento ela foi pensada como uma ameaça à família e aos bons costumes, apesar das guitarras e do rock n roll. Diferentemente de Elvis Presley, que com seu rebolado, representou um manifesto à libertação sexual.

Segundo Ortiz, esse momento da indústria cultural no Brasil tem por base:

---

[246] PINTO, *Op, Cit*., p. 117
[247] JANOTTI JR, *op cit*, p. 68
[248] JANOTTI JR, *op cit*, p. 71
[249] PAVÃO, *Op, Cit*., p. 57.
[250] CORDEIRO, *Op, Cit*., p. 26

> A reorganização da indústria cultural brasileira. O surgimento de novas estratégias de promoção, produtos e conglomerados empresariais foi a faceta mais visível desse processo, que reorganizou a dinâmica do mercado de bens culturais como um todo e foi particularmente forte, no caso da música e da indústria televisiva[251].

A relação direta entre Jovem guarda e consumo acabou por se revelar uma leitura social bastante incômoda[252], devido principalmente ao fenômeno dessa indústrial cultural, ainda muito recente em nosso país, além do fato da prosperidade estar ligada diretamente ao consumo. Esse contexto de consumo permitiu a criação de uma série de produtos a partir do sucesso da *Jovem guarda*, conforme Marcelo Garson:

> Incluindo vestidos, camisas, macacões, pijamas, blusões, chapéus, cintos e sapatilhas, bolsas, mas também chaveiros, calotas para automóveis, lancheiras, bonecas, botões para painéis de carro, porta-livros e cadernos, álbuns de fotografias, dentre outros itens. Mirando diferentes faixas etárias, o rol de produtos também incluía o público infantil: é o caso das lancheiras Calhambeque e dos modelos de roupas que vestiam menores de 14 anos, o que incluía até um macacão para bebês. Somente um ano após a estreia, 65 firmas já comercializavam produtos relacionados ao programa Jovem Guarda.

O sucesso comercial era algo indescritível, fazendo com que críticos se perguntassem qual a razão de tanto sucesso, se seriam os próprios jovens cantores ou mesmo a força da TV Record.[253] Sobre esse contexto, Geraldo Vandré haveria dito que "a emissora (Record) só se interessava por música brasileira quando o retorno financeiro fosse garantido, como nos festivais." Como consequência dessa declaração, Geraldo Vandré teve seu contrato encerrado na TV Record.[254]

A indústria fonográfica se utilizava dos altos índices de audiência obtidas no programa da Jovem Guarda para lucrar com a vendagem de discos e de diversos outros produtos, anteriormente citados, direcionados ao público adolescente. Além desse aspecto comercial, a Jovem Guarda conseguiu conectar e alcançar os anseios juvenis e se tornar um movimento marcadamente popular através de sua fórmula - não muito nova, mas eficiente - de trazer versões, com letras açucaradas, para o português, de ídolos anglo-americanos. Dessa forma, não possibilitou grandes aberturas para experimentalismos. Essa musicalidade mais "simplificada" fez com que a Ordem dos Músicos do Brasil tentasse impedir vários membros

---

[251] ORTIZ, *Op. Cit* , p. 68.
[252] PINTO, *Op, Cit*., p. 3
[253] PAVÃO, *Op, Cit*., p. 55
[254] PINTO, *Op, Cit*., p. 291

do *iê-iê-iê* de atuar profissionalmente, por terem sido reprovados em seu exame teórico.[255]

Esse contexto gerou conflitos perante a MPB, principalmente a bossa nova – os então "autênticos" portadores da modernidade musical do Brasil -, que mesmo em alta naquele período, não possuía o mesmo apelo midiático da Jovem Guarda e não aceitava o sucesso alcançado por um tipo de música considerado 'inferior'. Ambos se utilizavam das mesmas estruturas comerciais, inclusive com programas musicais na mesma rede de televisão, a Record, que arrebatava grandes índices de audiência e fomentava as paradas de sucesso da indústria fonográfica.[256]

Para ilustrar esse universo midiático, jovem e mercadológico da Jovem Guarda, cita-se a letra de *Calhambeque*, uma regravação, originalmente da autoria de John D. Loudermilk, um dos grandes sucessos de Roberto Carlos e que utilizava como figura central, o universo dos carros, algo muito explorado pela Jovem Guarda, pois remetia a noção de consumo, prazer e liberdade.

Essa é umas das muitas histórias que acontecem comigo
Primeiro foi Suzy, quando eu tinha lambreta
Depois comprei um carro, parei na contramão
Tudo isso sem contar o tremendo tapa que eu levei
Com a história do Splish Splash
Mas essa história também é interessante
Mandei meu Cadillac pro mecânico outro dia
Pois há muito tempo um conserto ele pedia
E como vou viver sem um carango pra correr? Meu Cadillac, bi-bi
Quero consertar meu Cadillac
Com muita paciência o rapaz me ofereceu
Um carro todo velho que por lá apareceu
Enquanto o Cadillac consertava, eu usava o Calhambeque, bi-bi
Quero buzinar o Calhambeque
Saí da oficina um pouquinho desolado
Confesso que estava até um pouco envergonhado
Olhando para o lado com cara de malvado, o Calhambeque, bi-bi
Buzinei assim o Calhambeque
E logo uma garota fez sinal para eu parar
E no meu Calhambeque fez questão de passear
Não sei o que pensei, mas eu não acreditei que o Calhambeque, bi-bi
O broto quis andar no Calhambeque
E muitos outros brotos que encontrei pelo caminho
Falavam: Que estouro, que beleza de carrinho
E fui me acostumando e do carango fui gostando e o Calhambeque, bi-bi
Quero conservar o Calhambeque
Mas o Cadillac finalmente ficou pronto
Lavado, consertado, bem pintado, um encanto
Mas o meu coração, na hora exata de trocar
Aha ha!
O Calhambeque, bi-bi
Meu coração ficou com o Calhambeque

[255] *Idem*
[256] *Idem*

Bem! Vocês me desculpem, mas agora eu vou-me embora
Existem mil garotas querendo passear comigo
Mas é por causa desse Calhambeque, sabe?
Bye! É, bye! Bye![257]

As músicas da Jovem Guarda se mostraram diferentes se comparadas as canções de gerações anteriores, por se revelarem modernas e trazerem em suas letras, temáticas, até então tidas como tabu em nossa sociedade, mas que refletiam as preocupações e anseios juvenis daquele momento histórico, como a liberdade nos namoros e o uso da minissaia. A utilização de elementos eletrificados, como a própria guitarra, trouxe uma diferenciação à sonoridade dessas canções. Assim, além das questões mercadológicas, a Jovem Guarda abriu as portas para transformações que viriam a ocorrer no cenário cultural e estético brasileiros na sequência.

A Jovem guarda também se estabeleceu em uma fase de transição entre o rádio, até então o grande meio de comunicação do país, e o surgimento da televisão, articulada com as mídias e os meios de publicidade.[258] Dessa forma, as performances, vestimentas e visuais estéticos passaram a ter grande importância e destaque, e dessa feita, sempre voltadas ao olho das câmeras em um contexto de modernidade, influenciado pelas correntes internacionais.

Para alguns jovens, principalmente os de classe média, a Jovem Guarda não corresponderia às suas expectativas, por não se tratar de uma experiência que abarcasse novidades, experimentalismos e uma linguagem mais madura. Esse vácuo passou a ser preenchido logo na sequência, a partir do desenvolvimento da Tropicália, que apesar de todas as peculiaridades, ocupou os mesmos veículos de imprensa utilizados pela Jovem guarda[259]. O que se formalizou fundamentalmente a partir de 1968 com o III FIC, a grande repercussão tropicalista e o início do declínio da Jovem guarda, inclusive com a saída de Roberto Carlos do programa.

Ao fim, a Jovem guarda foi acusada pelos emepebistas de ser a culpada da desnacionalização da música brasileira.[260] Várias outras críticas ao movimento vieram de outras partes da sociedade, um exemplo foi a citação do crítico e jornalista Paulo Francis, ao entender a Jovem guarda como um "acidente à inteligência e aos sentidos cultivados, o culto a

---

[257] John Loudermilk, Gwen Loudermilk. **CALHAMBEQUE**. Versão Erasmo Carlos. Rio de Janeiro: Columbia Records, 1964, faixa 7, 2:21.
[258] JANOTTI JR., *Op, Cit*., p. 58
[259] CORDEIRO, *Op, Cit*., p. 73
[260] PINTO, *Op, Cit*., p. 293 . O termo "emepebistas" remete ao grupo de artistas ligados à sigla MPB, Música Popular Brasileira com características específicas ligadas à tradição do samba. Ver Marcos Napolitano, "A formação da Música Popular Brasileira (MPB) e sua trajetória histórica (1965-1982)" (*Humania del Sur*. ano 9, nº 16, 2014, p. 51-63)

vulgaridade e ao bestilógico agressivo, o espírito de degradação humana".[261]

Não se havendo um consenso a respeito do legado da Jovem guarda, o que podemos identificar é que seu impacto não deve ser ignorado. Sobre toda essa polêmica, Roberto Carlos, reforçando a esfera do *iê-iê-iê*, declarou:

> (...) não traz nada de novo para a juventude brasileira. Nenhum protesto e nenhuma nova posição, aceitando e enquadrando-se docilmente na estrutura social em funcionamento. Não faz uma crítica, foge delas. E para a juventude desorientada das grandes cidades oferece apenas uma alternativa: cantar e dançar o "ié-ié-ié"[262]

Roberto Carlos era respeitado e apreciado pelos tropicalistas por utilizar-se das referências estrangeiras com criatividade. Eles entendiam as canções da Jovem Guarda, e o rock'n'roll de uma forma geral, como simples instrumentos de alienação das massas.[263]

Os Mutantes foram convidados para participar do programa Jovem Guarda, apresentação que não ocorreu devido a banda não abrir mão de se apresentar com seu vasto equipamento sonoro, o que não foi aceito pela direção do programa, que sugeriu somente um *playback*.

Entretanto, os Mutantes acabaram por se apresentar no programa de Ronnie Von, o príncipe da Jovem Guarda, no qual acabaram por se tornar atração fixa, e também no progarama *Quadrado e Redondo* na TV Bandeirantes, em uma articulação com as conexões que envolviam o desenvolvimento do rock com a mídia daquela época.[264] Janoti explica:

> Assim, ao mesmo tempo em que os Beatles assinalavam sua passagem para o mundo adulto com os álbuns *Revolver* e *Sgt. Peppers*, os roqueiros tupiniquins procuravam formas de expressão mais amadurecidas, que permitissem inclusive confrontos sonoros mais sólidos diante do conservadorismo. Nesse cenário não foi nenhuma surpresa quando os futuros integrantes do grupo Mutantes, não se mostraram impressionados quando sua banda foi convidada a se apresentar no programa de TV Jovem Guarda, eles não faziam parte da legião de súditos do rei Roberto, cantavam em inglês e usaram roupas diferentes, achavam quem frequentava o programa velho, ultrapassado e quadrado[265].

---

[261] PINTO, *Op, Cit p. 294*
[262] PINTO, *Op, Cit*., p. 306
[263] CORDEIRO, *Op, Cit*., p. 45
[264] JANOTTI JR., *op cit*, , p. 73.
[265] JANOTTI JR., *op cit*, , p. 52.

Figura 12: Os Mutantes junto a Roberto Carlos no Programa "Todos os jovens do mundo" de 1969. Disponível na rede social Facebook, página os Mutantes, publicação de Simoni Bampi em 08.11.2023 Acesso em 04.02.2024

2.3 – A indústria cultural

A década de 1960 foi marcada pelo desenvolvimento e consolidação da indústria cultural em nosso país, o que ocorreu de forma tardia se comparada a outros países capitalistas. Essa indústria procurava diversificar seus nichos e identificou que o rock, apesar de não ser o líder em vendagem de discos, possuía um público em processo de construção. As próprias representações de rebeldia dos jovens desse período, típicas do gênero rock, acabaram por ser incorporadas pela indústria cultural em vários países, dando surgimento a uma cultura jovem de caráter internacional[266]. Essa cultura jovem era voltada também à padronização, ampliando as possibilidades de consumo. Todo seu processo de produção musical estava mais ligado às estruturas de venda do que à criação musical em sí. [267]

[266] MARTINS, *Op, Cit*., p. 24
[267] CORREA, *Op, Cit.*p. 27

Até essa época, a indústria cultural e a cultura de massas não estavam muito bem organizadas no Brasil. Prevaleciam distribuidores independentes, que foram paulatinamente perdendo espaço para as grandes companhias de gravação. Ortiz comenta sobre esse período:

> Até os anos 60 a indústria cultural no Brasil era simbolizada por uma estrutura precária e por uma mentalidade pré-capitalista, marcada pelo empreendedorismo individual, e não por uma racionalidade contábil e divisão clara do trabalho, elementos que, segundo Weber, são fundantes da racionalidade moderna. Essa estrutura, segundo o autor, invalida a existência de uma cultura de massas no Brasil até fins dos anos 60. Ainda que o rádio, o cinema e a TV fossem uma realidade no país desde o início da década anterior, eles ainda não funcionavam como mediadores culturais de espectro amplo. Ao não se integrar dentro de um sistema em que as mídias atuam.[268]

Os Mutantes, assim como grande parte dos artistas da época, estavam inseridos nessa indústria. A própria participação no Midem simbolizou somente uma etapa dessa inserção, pois a banda também participou de campanhas publicitárias, filmes longa metragem, festivais musicais em diversos canais de televisão, entre outros. Para Ortiz, esse momento é caracterizado pela

> organização da indústria cultural brasileira. O surgimento de novas estratégias de promoção, produtos e conglomerados empresariais foi a faceta mais visível desse processo, que reorganizou a dinâmica do mercado de bens culturais como um todo e foi particularmente forte, no caso da música e da indústria televisiva[269].

Um veículo importante que funcionou como meio de divulgação para as massas, foram os festivais de música, pois possuíam um enorme apelo popular e acabaram por se tornar marcantes para a música popular brasileira. Os festivais foram financiados pela indústria cultural e eram exibidos nos mais populares canais de televisão, no início, ainda com transmissões em preto e branco. Os festivais revelaram novos talentos, foram alvo de debates ideológicos, políticos e estéticos, e inovaram com canções de cunho social e de protesto, permitindo o surgimento de novas tendências e de transformações culturais. Foram os festivais que possibilitaram uma maior visibilidade aos Mutantes.

Entretanto, paulatinamente, ocorreu um declínio na importância desses festivais. Entre os fatores para este declínio estão: a imprevisibilidade da programação ao vivo, num contexto de desenvolvimento gerencial da televisão e sua programação; o interesse da indústria fonográfica em se utilizar de outros meios mais modernos para divulgar seus artistas; a censura da aplicada pelo Regime Militar, que atrapalhava os négocios.

---

[268] ORTIZ, , *Apoud*, PINTO, *Op, Cit*., p. 216
[269] ORTIZ, R. *op cit*, p. 68.

Nesse momento a televisão se consolidava como o grande veículo de comunicação de massas do país, adquirindo maior relevância do que o rádio, e indicando que a fórmula de funcionamento dos festivais já estava um tanto quanto desgastada, conforme citação de Napolitano: "Já os festivais televisionados a partir de grandes auditórios entraram em crise na década de 1970, não apenas pela ação da censura, mas também pelo esgotamento da fórmula televisiva desses programas"[270]. Nos Estados Unidos o sucesso comercial dos Beatles foi fundamental, tanto para o avanço da televisão como o mais importante meio de comunicação, como também na consolidação das indústrias de discos.

Nesse contexto ocorreu no Brasil o surgimento e efetivação da rede Globo como a maior e mais moderna rede de televisão do país, e que possibilitou o início de uma nova forma de comunicação perante as massas. Utilizando-se de sua aproximação com a ditadura militar, que colaborou com o processo de consolidação da indústria cultural com base em valores nacionalistas, a rede Globo passou a investir em um novo tipo de programa: as novelas. Junto com elas, vieram suas respectivas trilhas sonoras, principalmente ligadas à MPB, tornando-se partícipes da cultura brasileira e alcançando um *status* de produto de exportação. Scoville afirma: "Nos anos de 1960, a televisão transformou-se em um poderoso instrumento de divulgação da música, através dos programas que obtiveram destaque e com altos índices de audiência"[271]. Sobre esse contexto, Napolitano explica:

> Houve a manutenção da MPB como centro do sistema adotado pela Rede Globo, pois a sigla passa "a significar uma música socialmente valorizada, sinônimo de bom gosto", ou seja, se adequava ao Padrão Globo de Qualidade. Além disso, para a indústria fonográfica, a MPB ofereceu "a possibilidade de consolidar um catálogo de artistas e obras de realização comercial mais duradoura e a inserção no mercado de forma mais estável e planejada. (...) Estes dois planos foram articulados pela mudança no sistema de consumo cultural do país, transformando as canções no centro mais dinâmico do mercado de bens culturais. A sigla MPB se tornou sinônimo que vai além do que um gênero musical determinado[272].

O processo de construção dessa indústria cultural se iniciou após o fim da Segunda Guerra Mundial, o que possibilitou o início de 'novos tempos', onde as ideias de consumo do *American Way of Life* ganhavam espaço e se tornavam o modelo padrão a ser seguido. Paulatinamente a sociedade se voltou para essa lógica do consumo e do individualismo exacerbado. A indústria cultural atuou nesse processo, acessando também o mercado de bens culturais, com o intuito de tentar tomar posse do universo ligado às artes. Dessa forma, as artes

---

[270] NAPOLITANO, 2001, *Op. Cit.*, p. 78.
[271] SCOVILLE, *op cit*, p. 112.
[272] NAPOLITANO, Op. Cit.,, p. 4.

passariam a ser repensadas e transformadas a partir de um ideal ligado ao mercado[273], e bens de consumo como a televisão e as canções, receberam novos significados a partir de um ideal de mercado. Era a arte que se consolidava como um produto de consumo, Ortiz menciona:

> É durante esse período entre fins da década de 1960 e a década de 1970 que ocorre um rápido crescimento em nível de produção, distribuição e consumo de bens culturais; fase em que se formam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e da cultura popular de massa[274].

Os concertos de rock transformaram-se num negócio de muitos milhões de dólares, bem como o rock se transformava em um produto submetido à lógica do capital, perdendo seu potencial criativo e convertendo-se em um instrumento de controle das massas[275]. Conforme Chapple:

> Quer sob a forma de disco, quer sob a forma de fita gravada, quer sob a forma de um bilhete para um concerto, (...) a mística rock era uma mercadoria embalada que se comprava e se vendia como qualquer outro artigo de consumo como os filmes ou os sapatos. O tratamento da mercadoria musical era executado inteiramente no seio da estrutura capitalista[276]

A indústria cultural se utilizou do rock para vender de cigarros a automóveis, refrigerantes e roupas, entre muitos outros itens, além de criar mecanismos muito bem desenvolvidos e articulados, que fomentam não somente o ato da mercantilização, mas a sua necessidade, conforme exemplo de Correa:

> Não se deixa de comprar uma camiseta nova só porque já se tem muitas delas, pois o que motiva essa compra ultrapassa a necessidade. O corte, O desenho, a estampa da camiseta bem como as circunstâncias que levam milhares e millhares de pessoas a usarem-na, determinam a participação de quem a adquire, em um processo de consumo cuja natureza ultrapassa a do simples consumo de uma roupa.[277]

Apesar dessa inserção, os tropicalistas, inclusos os Mutantes, também flertaram com ideias que questionavam as ações da indústria cultural, era a contracultura. A contracultura buscou dar uma nova significação à ideia de consumo, dentro de um contexto mais sustentável e com produções e estratégias independentes, já que "a questão não era negar o consumo, mas

---

[273] NAPOLITANO,, *Op. Cit.p. 21*
[274] ORTIZ; RAMOS, *Op. Cit.*, p. 113.
[275] PINTO, *Op, Cit*., p. 8
[276] CHAPPLE, *Op, Cit*., p. 391
[277] CORREA, *Op, Cit*., p.14

se adaptar a essa nova realidade"[278].

O movimento hippie, organizado a partir do ideal de contracultura, o qual também foi seguido em determinado momento pelos Mutantes, tinha como uma de suas propostas, romper com certos padrões pré estabelecidos, entre eles, o do próprio consumo. Entretanto, em tempos de efetivação da indústria cultural, o que ocorreu foi a transformação dessa resistência em um novo padrão, um outro simples produto de consumo que estaria na "moda", a explicação de Correa nos ajuda a entender esse fenômeno:

> O movimento hippie foi praticamente o primeiro a produzir grandes transformações de posturas, as quais por natureza alojaram-se, por assim dizer, na moda. A resistência praticada inicialmente por uma minoria e, a seguir, por números cada vez mais consideráveis de pessoas, tinha no vestuário o seu principal elemento de identificação. Assim foi que roupas, adornos, o tipo do penteado, antes até que os gestos ou as maneiras de ser, acabaram por se constituir na espinha dorsal do sistema identificador do movimento. E claro, ao ser todo o conjunto assumido como um sistema orientador de produtos a ser consumidos, foi, por um lado, perdendo sentido enquanto código da resistência e, por outro, sendo todo ele disseminado como um estilo de vida a ser consumido por um número cada vez maior de pessoas, as quais, certamente, não estariam tão preocupadas com a resistência aos padrões. (...) se num primeiro momento houve quem aderiu à resistência, - engajando-se num movimento que tinha em todas aquelas formas de vestir-se, portar-se e ver o mundo, sua principal identidade, em outro momento haveria de aparecer quem, absolutamente desinteressado dessa resistência que se formava contra a violência em torno de tais posturas, seria transformado em simples alvo de consumo (...) ou no máximo em roupas exóticas.[279]

A lógica capitalista propunha o esgotamento do desejo de possuir seu exemplar do produto, no exato instante em que ocorrer seu primeiro uso, surgindo a necessidade da aquisição de um novo produto, em um processo muito rápido que faz com que tudo pareça descartável, algo que é incorporado pela sociedade e transmitido para outros campos sociais. Essa é a capacidade do capitalismo de se ajustar às mais diversas circunstâncias e espécies de mercado, atingindo-se lucro contínuo através de símbolos que traduzam a identidade do consumidor de maneira simples, automática e em larga escala.[280] Um processo pelo qual o próprio artista é transformado em objeto de consumo, inviabilizando que o mesmo possa criar contradições ou abordagens polêmicas, como as políticas, ou mesmo, da possibilidade de experimentações.

A utilização da música pela indústria cultural representa um apelo bastante significativo, pois é ela quem vai determinar as relações de consumo dos discos e do próprio cantor e/ou banda. A canção é, inicialmente, subjetiva, um apelo ao sensível que serve muitas vezes de

---

[278] FREITAS, *Op. Cit.* p. 52
[279] CORREA, *Op, Cit*., p 20
[280] *Idem*

refúgio para as incertezas, reflexões e inquietudes, principalmente dos jovens. Mas também relata o estado de passividade do consumidor durante esse processo,[281] relacionado com a capacidade do sistema capitalista não apenas gerar produtos, mas de estabelecer a forma como eles são consumidos.[282] Dessa forma a música perde o significado inicial e a sua identidade, ao mesmo tempo em que pode virar "moda", normalmente em uma produção em larga escala e que deve ser necessariamente comercializada.

Rancière em seu livro *O espectador emancipado,* comenta sobre a necessidade de emancipação do público perante o artista, para que ele se torne participante ativo, o que seria possível somente quando se questiona a oposição entre olhar e agir.[283] Ele também cita que as estratégias artísticas devem ser repensadas em um contexto de capitalismo tardio e de globalização e sob o olhar desencantado sobre um mundo, onde a interpretação crítica do sistema se tornou um elemento do próprio sistema.

Sobre essas reflexões de Rancière, passamos a pensar na possibilidade da quebra dessa necessidade consumista imposta pela indústria cultural, a partir do poder de escolha que o espectador tem em mãos. A partir dessa autonomia, exerce-se a condição de cidadão e pode-se definir suas escolhas de acordo com os seus interesses, já que somente o espectador pode definir a medida dessa relação junto ao artista, abalando os mecanismos de controle da indústria cultural. E como o real é sempre objeto de uma ficção, essa emancipação pode se iniciar a partir de um contexto musical e artístico e se estender por outros campos sociais, construindo relações novas entre a aparência e a realidade.[284]

Os Mutantes buscaram adaptar as ideais da indústria cultural, aos seus interesses. A própria participação da banda na campanha publicitária para a Shell, em 1969, se mostrou inovadora para a época e possibilitou a banda uma maior divulgação através dos jornais, rádio e televisão.

A inserção da banda ao contexto mercadológico da indústria cultural, de acordo com os seus interesses, se mostrou assertiva aos Mutantes, pois, mais do que 'fazer parte do sistema' o que importava realmente ao trio era que: "Estavam fazendo música, era o que a gente queria" [285]. Ao mesmo tempo em que Rogério Duprat alertava: "Como receberão a notícia de que um disco é feito para vender?... Sabem vocês o risco que correm? Sabem que podem ganhar

---

[281] *Idem*
[282] CORREA, *Op, Cit*., p. 96
[283] RANCIERRE, *Op, Cit*., p. 9
[284] RANCIERRE, *Op, Cit*., p. 13
[285] ARNALDO, *Op. Cit*., p. 145.

dinheiro com isso?”[286]. Sobre esse contexto, Caetano Veloso complementava:

> A própria necessidade de comunicação com as massas suscitaria inovações; contudo, ponderaria, os meios de massa seriam motivados por necessidades comerciais, o que poderia ser um entrave à inovação. Porém, a Música, violentada por um processo novo de comunicação, faz-se nova e forte, mas escrava”[287].

Figura 13: Campanha promocional da Shell se utilizando
Da imagem dos Mutantes de 1969.
Disponível na rede social Facebook, página os Mutantes, publicação de
Marcos Santos em 31.12.2023
Acesso em 04.02.2024

[286] DUPRAT, *Op. Cit*., p. 142.
[287] VELOSO, 1968 apud CALADO, *Op. Cit.,* p. 151

2.4 – O disco 2

1.	"Dom Quixote"	Arnaldo Baptista / Rita Lee	3:54
2.	"Não Vá se Perder por Aí"	Raphael Vilardi / Roberto Loyola	3:16
3.	"Dia 36"	Arnaldo Baptista / Johnny Dandurand / Rita Lee / Sérgio Dias	4:01
4.	"2001"	Arnaldo Baptista / Rita Lee / Sérgio Dias / Tom Zé	3:57
5.	"Algo Mais"	Arnaldo Baptista / Rita Lee	2:38
6.	"Fuga Nº II dos Mutantes"	Rita Lee	3:42
7.	"Banho de lua"	Franco Migliacci / Bruno De Filippi - Versão: Fred Jorge	3:41
8.	"Ritta Lee"	Arnaldo Baptista / Rita Lee / Arnaldo Baptista	3:10
9.	"Mágica"	Arnaldo Baptista / Rita Lee	4:38
10.	"Qualquer Bobagem"	Arnaldo Baptista / Rita Lee / Sérgio Dias / Tom Zé	4:37
11.	"Caminhante Noturno"	Arnaldo Baptista / Rita Lee	5:11

Tabela 2: lista de músicas do LP *Mutantes* (1969)

Enquanto o governo militar aumentava seu autoritarismo promulgando o ato institucional de número 6, Bob Dylan gravava o álbum *Nashville Skyline*, David Bowie lançava o clássico *Space oddity* e os Beatles faziam sua última apresentação ao vivo, os Mutantes lançavam seu segundo disco, que também levava o nome da banda e foi lançado em fevereiro de 1969, logo após o retorno da turnê europeia com a apresentação no Midem. "Com aspectos híbridos e comerciais, porém, com 'inventividade' musical"[288], o álbum tinha uma ligação direta com as canções apresentadas pelo conjunto durante os festivais e "marcou a decisão do grupo de andar com as próprias pernas"[289], livrando-se do estigma de banda de apoio da Tropicália. Arnaldo Baptista à época comentou: "Trouxemos para a música um lado psicodélico, cheio de efeitos especiais de guitarra, enfim, acho que inventamos o rock brasileiro sim"[290].

A banda soava mais experiente e assumia maiores riscos, com o trio produzindo nove das onze canções que compunham o LP. Houve então o início do desenvolvimento daquilo que viria a ser um rock tupiniquim, também ligado ao psicodelismo, o que incomodou jovens universitários que achavam a música de procedência norte americana, do imperialismo que dava suporte à ditadura militar, devido, em muito, à utilização dos instrumentos eletrificados.

O disco trouxe uma participação reduzida dos arranjos de Rogério Duprat. Mesmo as

[288] SANTOS, *op cit*, p. 102.
[289] CALADO, 1992, *Op. Cit.*, p. 125.
[290] ARNALDO, *Op. Cit.*, p. 149.

canções que possuíam bases orquestrais, já contavam com elementos de uma sonoridade mais rock. Temos também uma grande aproximação com a sonoridade da nova fase dos Beatles, que foi iniciada com os discos *Revolver* e *Sgt. Peppers* e a essa altura, já eram um fenômeno de massa consolidado.

Houve um maior alinhamento da banda junto à indústria cultural, então em consolidação em nosso país, em um período em que se havia um certo temor de que os artistas que flertassem com essa indústria se tornassem alvo de críticas. Porém, dentro da perspectiva de experimentações, modernidade, ironia e descompromisso que faziam parte da banda, os Mutantes publicaram na contracapa do disco o seguinte texto elaborado por Nelson Motta:

> As imagens de 2001 cada vez se tornam mais vida e menos sonho (ou pesadelo). A cada dia, nas voltas mais rápidas do mundo, mudam os conceitos, muda o sentido das coisas, muda a direção das emoções e a arte caminha cada vez mais livre, pelos mais estranhos e impossíveis caminhos. Ficou longe o dia da 'Arte' e o mundo moderno decretou as inevitáveis ligações arte-consumo, arte-comunicação, arte-indústria, arte-massa, arte-utilidade: Mutantes. Com raro sentido de invenção e liberdade, eles compuseram um jingle para a Shell. É preciso ter coragem de ouvir claro e saber com certeza que aquele som é novo, limpo, inventivo e livre. Mas ainda há gente que tem arrepios ao ouvir a palavra jingle e se horroriza com a ideia de ganhar dinheiro com música, embora ganhe muito dinheiro com música. Quem vive numa sociedade de consumo tem duas alternativas: Ou participa ou é devorado por ela. Não há saída fora desta opção. O Jingle dos Mutantes que prefiro chamar simplesmente de 'música', é melhor, infinitamente melhor, que a maioria das canções que andam pelas praças e paradas. Por que não grava-lo em disco?[291].

O grande destaque do LP foi a parceria com o tropicalista Tom Zé na música *2001*, uma espécie de hibridação entre cidade e campo. No início a canção parece uma tradicional canção caipira, com a utilização de sanfona e viola, nela, Rita Lee troca astronauta por *astronarta*, ultrapassa por *urtrapassa*, qualquer por *quarqué*, e galáxia por *galáxa*, assumindo uma linguagem mais específica de "interior". Porém, logo depois a música se transforma e ganha contornos de um rock psicodélico e urbano e com Rita Lee voltando a cantar em um português "correto". *2001* foi apresentada pela banda no IV *Festival de Música Popular Brasileira*, juntamente com a dupla Gil e Giló, pseudônimos para Gilberto Gil e Liminha, que viria a ser o baixista dos Mutantes.

As músicas *Dom Quixote* e *Caminhante Noturno*, ambas de autoria do trio mutante, que abriam e fechavam o disco respectivamente, possuem muitas aproximações. Ambas são bastante significativas para a banda, pois foram apresentadas em festivais e possuem um arranjo

---

[291] MOTTA, Nelson, MUTANTES, Os. **Mutantes**. São Paulo: Polydor, 1969.

composto por uma diversa orquestra, além de uma uma sonoridade muito próxima ao rock psicodélico, através de solos de guitarra e de órgãos, viradas de bateria e os vocais talentosos do trio. Ambas possuíam uma série de efeitos sonoros de estúdio e que fazem menção aos gritos, palmas e vaias presentes nos festivais, e também ao apresentador Chacrinha, um dos grandes símbolos tropicalistas, com o toque de buzinas e a citação: *Terezinhaaaa, uhuuuuuuu*, o que somente reforçava o espírito de deboche da banda. A letra de *Dom Quixote* também traz uma série de aliterações, aos mesmos moldes de *Tempo no tempo*. Esse universo sonoro permiriu a *Dom Quixote* e *Caminhante Noturno*, soarem como canções 'pomposas', quase teatrais. *Caminhante noturno* ainda explorava em sua letra as sensações de um caminhante após uma andança noturna, de forma muito poética, sendo ela uma das canções que a banda mais apresentou em eventos e festivais desse período.

Dia 36 apresenta um clima soturno, composto basicamente pelo violão dedilhado de Sergio Dias e pela voz carregada de efeitos de Arnaldo Baptista, em uma singela letra de amor. *Algo mais* foi o *jingle* utilizado para campanha publicitária da *Shell* e gravada nesse disco. A canção não trouxe os arranjos de Duprat e possui uma sonoridade mais próxima do rock, ao se utilizar somente de típicos instrumentos de uma banda de rock: bateria, guitarra, baixo, teclado e os vocais do trio. Diferentemente de grande parte das criações mutantes até aquele momento, a canção não possui grandes mudanças em seu desenvolvimento. A música é mais previsível e reta, talvez por isso tenha sido usada no *jingle*, e se encaixava na nova sonoridade mais independente e pesada que a banda propunha nesse disco. Sobre a produção do *jingle* e sua relação com o mercado fonográfico da época, Chapple afirma:

> A utilizacão do rock na publicidade em geral foi outro fator que veio integrar esta música no sistema de consumo. Também a eficácia do rock em tocar o mercado juvenil fez com que ele agradasse aos anunciantes de outros produtos destinados à juventude. A musica rock utilizada nos jingles e nos anúncios em que os assuntos do rock apregoavam as excelências de certos produtos e servia para promover a venda destes[292]

A música *Rita Lee* também exalta o lado irônico e de criatividade da banda, pois se tratava de uma piada de Arnaldo Baptista com sua namorada, Rita Lee. A sonoridade dos teclados e trombetas, que se destacam na música, além da entonação dos vocais de Sergio Dias, reforçam esse contexto. Na letra encontramos passagens onde Rita Lee: *foi passear, vai encontrar o amor,(...) está a pensar, (...) está a girar (...) e encontrou seu par.*

---

[292] CHAPPLE, *Op, Cit*., p. 401

O LP ainda trazia *Mágica*, carregada de efeitos de guitarra em uma sonoridade mais próxima ao primeiro disco, mas que ao final surpreendia através de uma espécie de "plágio" de *Satisfaction* do Rolling Stones, outra banda que influenciou o grupo. *Qualquer bobagem* mostra Arnaldo Baptista cantando e gaguejando ao mesmo tempo, em outro exemplo do humor mutante, sendo o arranjo composto por elementos orquestrais somados aos solos de orgãos e toques de trombetas. *Banho de lua* é uma regravação do sucesso de Celly Campelo sob a voz de Rita Lee. A canção trazia passagens de violinos e a base marcada pela harmonia do rock, comandada mais uma vez pela guitarra distorcida e enlouquecida de Sergio Dias, que muitas vezes proporcionava ares de comicidade à música. *Fuga n. II* era a balada do álbum. Também cantada por Rita Lee, remetia às melodias do primeiro disco, ao expor metais, violinos e percussão, junto a uma letra composta por Rita Lee e que faz menção a um espírito de liberdade, a qual também se fazia presente em outras criações musicais mutantes.

Iremos utilizar novamente o método da *Janela do Rock* de Friedlander tentando fazer uma correlação com a produção musical dos Mutantes, mais especificamente com a música *Não vá se perder por aí*, um rock com grande influência dos Beatles que também foi lançado no segundo disco da banda e que ilustra bem o contexto de criação de um rock essencialmente tupiniquim:

A – Música: Quais instrumentos estão sendo utilizados? Qual o compasso dominante? Como é o arranjo vocal? Há solos instrumentais? Quais os acordes utilizados?

Temos na canção instrumentos essenciais na formação de uma típica banda de rock: Bateria, baixo e guitarra, além do solo de um violino que é ouvido entre as estrofes. O compasso empregado é o 4/4, utilizado à exaustão pelos grupos de rock. Grande parte da música é cantada pelo trio Arnaldo Baptista, Sergio Dias e Rita Lee e no início Rita Lee solta um irreverente *E aí*?, em um tom mais agudo do que os vocais do restante da canção. Além do solo de violino, ouvimos em algumas mudanças de ritmo as viradas de bateria, além do *riff* de guitarra no início de cada frase da estrofe, e que é o grande destaque da parte instrumental. O tom é em *Lá* e os demais acordes utilizados são *Mi, Si e Sol* em uma sonoridade nada complexa em toda a sua extensão.

B – Letra: Qual o tema da canção? Ela conta uma história? Sugere uma temática? Há mensagem cultural ou política?

A letra é composta por Raphael Thadeu Vilardi e Roberto Lafayette Loyola, membros de bandas anteriores pelas quais o trio mutante passou. Temos um jogo de palavras em seu início e depois a letra se desenvolve através de uma série de conselhos que são dadas a um

‘amigo’. As palavras remetem a relacionamentos, aspectos do cotidiano, entre outros, justamente para que esse amigo *não se perca por aí*. Não se trata de uma música de protesto ou com mensagens políticas, temos uma temática muito mais cômica e libertária, tanto nas letras como também nos arranjos.

C – Histórico do artista: Quais os elementos importantes para a história da banda? As condições psicológicas e marcos importantes?

Não vá se perder por aí é lançada no segundo disco chamado de *Mutantes* em 1969. Temos então uma banda com componentes e mentalidade jovens e que com esse disco, buscava uma maior independência musical, utilizando-se de experimentalismos e novas sonoridades, sendo o rock seu principal elemento. Essa canção não possui os arranjos orquestrais de Rogério Duprat, utilizados em menor escala em outras músicas desse LP. Temos a influência da contracultura e dos Beatles e tendo nos vocais femininos de Rita Lee, um grande diferencial, se comparada a outras bandas desse momento.

D - Contexto social: Quais os contextos político, cultural e econômico no lançamento da música?

O lançamento do segundo disco mutante se deu em fevereiro de 1969, período logo posterior a decretação do AI-5 pelo regime militar e que agravou a repressão e censura já existentes em nosso país. Como a banda não possuía objetivos de fomentar críticas políticas ou sociais, dentro de um modelo mais convencional, não sofreu, nesse momento, qualquer tipo de censura ao seu trabalho. Essa isenção política gerou posicionamentos contrários por parte da esquerda dita tradicional, com os Mutantes sendo taxados de alienados devido a isso, em uma época de extrema efervescência política e cultural.

Há um aceno positivo da banda junto à indústria cultural, com o grupo tendo participado nesse momento de desfiles de moda, campanhas publicitárias, filmes e peças de teatro, entre outros. Esse posicionamento também gerou uma série de críticas à banda, cujos integrantes foram acusados de estarem ‘vendendo a sua arte como um objeto de consumo’, apesar de os Mutantes também terem flertado com a contracultura.

E - Atitude: Quais os elementos das performances ao vivo?

Grande parte das imagens de performances ao vivo da banda nessa época, dizem respeito às suas apresentações nos festivais de música, entre o final dos anos de 1960 e começo de 1970. Há uma fotografia bastante reveladora desse contexto, a qual inclusive é a imagem da capa do segundo disco, onde a canção *Não vá se perder por aí* está inserida. Trata-se de um registro da participação do grupo no *Festival Internacional da Canção* de 1969 (ver figura 11).

A partir dessas ideias, podemos entender que a sonoridade experimental, moderna, inventiva e irônica da banda ganhava eco em suas performances, nas quais se identificavam: o uso de vestimentas inusitadas e debochadas, a utilização de instrumentos atípicos, um volume sonoro acima do normal para a época, devido às contribuições tecnológicas de Claudio Cesar, e a atitude de uma banda jovem que se divertia ao tentar ampliar os limites da música em nosso país.

Quanto à fotografia da capa do segundo LP, tratava-se da participação do grupo no *Festival Internacional da Canção* de 1969. Nela, o trio está sorridente e cantando, Rita Lee está vestida de noiva, segurando um rádio que foi utilizado no fim da apresentação, Arnaldo Baptista está fantasiado de arlequim e empunhando um baixo elétrico e Sergio Dias, usando uma roupa de toureiro, segura e toca a guitarra utilizando um pedal *wah wah*, uma grande novidade para aquele momento. A imagem trazia um fundo escuro que destaca o tom mais claro utilizado nas vestimentas do trio. A imagem da capa simboliza um conjunto independente, seguro, feliz, e que tinha ciência do que estava realizando[293]. A capa também trazia o nome da banda em uma grafia diferente, se comparada ao primeiro disco, ela também está em tamanho menor e se localizava no alto à direita.

Na contracapa os integrantes do trio estavam fantasiados de extraterrestres, indicando o interesse da banda por ficção científica bem como descompromisso e ironia ao trazer uma imagem tão aleatória que chega a ser engraçada. Por muito pouco o nome do álbum não foi *sexto dedo*, devido ao episódio '*O sexto dedo*' da série de televisão americana '*The Outer Limits'* e que no Brasil foi traduzida como '*Quinta Dimensão'*, da qual os Mutantes eram fãs. O episódio citava a história de um cientista que contratava um mineiro para ser cobaia de um experimento, com o objetivo de acelerar a evolução humana em vinte mil anos. O resultado dessa experiência foi uma transformação física em que a cabeça do mineiro ficou como a de um extraterrestre e a mão ganhou mais um dedo[294], o que influenciou diretamente na imagem da contracapa.

A fotografia ilustrava o trio com carregadas maquiagens, com a intenção de fazê-los se passar por extraterrestres, além da utilização de veias salientes, elaboradas por barbantes, e cabeças cobertas por pedaços de bolas de plástico. Rita Lee estava com um sexto dedo feito com massa de modelar e utilizava "orelhas pontiagudas". Havia uma iluminação especial que destacava a imagem de Sergio Dias mais ao fundo, enquanto à frente, onde estão Arnaldo

---

[293] FUSCALDO. *Op. Cit*, p. 63
[294] *Idem*.

Baptista e Rita Lee, o tom da imagem, como no primeiro disco, é esverdeado. Um aspecto marcante da musicalidade mutante era seu traço irônico, o que é facilmente identificável ao analisarmos essa imagem.

Ainda na contracapa, tinhamos a ficha técnica do disco, e nela, entre outras informações, temos a seguinte frase: *Participação de Sir Ronaldo I Du Rancharia*. Essa citação remetia à participação do baterista Dinho Lemes, em uma referência à sua cidade natal. O ingresso do baterista na banda, estreando naquele LP, permitiu a sonoridade e a dinâmica de uma típica banda de rock para os Mutantes.

Didi-Huberman considera que a imagem nos permite sair da condição humana e de desviar nosso olhar do que é considerado essencial. Para isso, essa imagem deve ser observada e contemplada com olhos atentos a todos os detalhes e a todos os movimentos[295]. A contracapa nos oferece essa possibilidade, a partir de uma imagem 'atípica' e rica em detalhes, que nos permite identificar diferentes significados.

Figura 14: MUTANTES, Os. *Mutantes*. São Paulo: Polydor. 1969, disco 2

[295] HUBERMAN, *Op. Cit.,* p. 33

Capítulo 3 – A consolidação do Rock

3.1 - O disco 3

N.º	Título	Compositor(es)	Duração
1.	"Ando Meio Desligado"	Baptista, Rita Lee, Sergio Dias	3:02
2.	"Quem Tem Medo de Brincar de Amor"	Baptista, Lee	3:36
3.	"Ave, Lúcifer"	Baptista, Lee, Élcio Decário	2:20
4.	"Desculpe, Babe"	Baptista, Lee	2:49
5.	"Meu Refrigerador Não Funciona"	Baptista, Lee, Dias	6:23
6.	"Hey Boy"	Baptista, Decário	2:47
7.	"Preciso Urgentemente Encontrar Um Amigo"	Erasmo Carlos, Roberto Carlos	3:52
8.	"Chão de Estrelas"	Orestes Barbosa, Silvio Caldas	3:13
9.	"Jogo de Calçada"	Baptista, Ilton Oliveira, Wandler Cunha	3:29
10.	"Haleluia"	Baptista, Lee, Dias	3:42
11.	"Oh! Mulher Infiel"	Baptista	4:19

Tabela 3: lista de músicas do LP *A divina comédia ou ando meio desligado* (1970)

Enquanto o mundo estava prestes a ouvir de John Lennon que o sonho havia acabado, e a revolução não havia acontecido e Tim Maia lançava seu primeiro disco, em um período de internacionalização da nossa música popular, consequência direta do esvaziamento da cena local, devido ao exílio e a censura impostas pelo regime militar, os Mutantes lançavam seu terceiro disco, tudo isso em março de 1970. Era o primeiro álbum a não levar o nome da banda, sendo intitulado *A Divina comédia ou Ando meio desligado*. Os Mutantes estavam atentos a assuntos bastante relevantes para a época, como a conquista do espaço, sexo e ficção científica, temáticas que foram abordadas nas letras desse LP. O grupo estava mais maduro e confiante, o que proporcionou uma sonoridade ainda mais independente e a efetivação do rock, enquanto gênero predominante.

O som da guitarra estava mais *clean*, porém permanecia distorcido e sempre em destaque. Os vocais do trio exploravam regiões cada vez mais agudas e soavam mais agressivos. Os arranjos eram caracterizados basicamente pelas constantes viradas de bateria, pelas linhas de baixo e pelo virtuoso som do orgão *Hammond.* Essas características do disco possibilitaram aos Mutantes serem reconhecidos como a grande banda de rock do, e no, Brasil daquele momento. Os arranjos orquestrais de Rogério Duprat eram cada vez mais escassos, e a entrada de um baixista fixo na formação do grupo, Liminha, propiciou a ida de Arnaldo Baptista para os teclados, fazendo com que os Mutantes tivessem a clássica formação de uma banda de rock. O conjunto permaneceu abusando de experimentações, provocações e ironias, tanto na sonoridade das canções, quanto nas imagens de capa e contracapa do disco. A constante

utilização de instrumentos eletrificados nesse álbum, representava o sonho de consumo dos aspirantes a roqueiros no Brasil dessa época.[296]

A primeira canção do LP era aquela que dava nome ao álbum, *Ando meio desligado,* e foi a música de maior sucesso comercial do grupo, entrando na lista do IBOPE como uma das mais tocadas em 1970. Assim como em grande parte do disco, a canção trazia em sua essência elementos ligados ao rock, porém, soava em grande parte como um *groove*, em muito devido a sua linha de baixo, mas que permitia espaço para os solos de guitarra, menos distorcidos, e dos orgãos *Hammond*. A letra remete, em seu início, ao uso de drogas, mais especificamente, da maconha, a qual fazia parte do cotidiano da banda. Essa referência pode ser percebida ao ouvirmos: *Ando meio desligado, eu nem sinto meus pés no chão, olho e não vejo nada, eu só penso se você me quer*. Após esse início, a letra se desenrola com uma história de amor através dos vocais de Rita Lee, que seria a voz mais presente nesse álbum. *Ando meio desligado* também foi apresentada no FIC de 1970, competição na qual chegou até a fase final.

Outra canção significativa desse LP foi *Meu refrigerador não funciona*. Ela indicava os rumos que a banda tomaria a partir de seu quarto e próximo disco, *Jardim Elétrico*, muito mais próximo ao rock progressivo, tanto, que *Meu refrigerador não funciona* parece não se encaixar com as demais canções que compunham esse disco. Trata-se de um blues extremamente psicodélico, que debocha do próprio rock, com relevante influência da música negra, uma loucura musical de mais de seis minutos onde ouvia-se incontáveis solos virtuosos dos orgãos *Hammond*, guitarra e mesmo de bateria. A voz em inglês de Rita Lee, em grande parte da música, soa parecido com os vocais de Janis Joplin, que nesse período fazia grande sucesso no cenário internacional. O disco mostra a capacidade vocal de Rita Lee, da qual a própria duvidava, com um destaque que ainda não havia ocorrido nos discos anteriores. Para completar a viagem sonora inovadora e experimental, Arnaldo Baptista canta, de forma extremamente jocosa e quase aos prantos, que seu *refrigerador não funciona*, como se esse problema fosse o seu maior dilema existencial, possibilitando elementos cômicos, que já se iniciavam a partir do próprio nome da canção.

Preciso urgentemente encontrar um amigo é uma inóspita regravação de Erasmo Carlos e Roberto Carlos, lembrando a proximidade e respeito com a Jovem guarda, totalmente modificada da versão original, a partir de uma *pegada* mais rock. A canção traz algumas semelhanças com a estrutura de *Quem tem medo de brincar de amor,* com direito a recortes

[296] CORDEIRO, *Op, Cit*., p. 50

sonoros de estúdio, solos de órgão, brincadeiras vocais do trio e o canto de Rita Lee em grande parte da música. A canção não segue uma linha reta e se transforma em três partes com ritmos distintos.

Ainda em um contexto de aproximações com a Jovem guarda, os Mutantes gravaram *Hey boy,* uma paródia destinada a Roberto Carlos e sua turma. Há uma base de rock, onde o piano tem sua sonoridade destacada, e o vocal é de Rita Lee, além de uma série de *backing's* feitos por Arnaldo Baptista e Sergio Dias, que dão a música elementos de comicidade. Era também a letra de *Hey boy* que propunha o conceito de paródia à canção, ao brincar com o universo dos *playboys*, um termo pejorativo naquele momento, pois o *playboy* se tornava representante de um estilo de vida ligado a classe média emergente e cujos valores se fundamentavam basicamente no consumo[297], desde o seu *cabelo* até os seus *carrões*, elementos ainda muito associados ao cenário da Jovem guarda. Abaixo a letra composta por Arnaldo Baptista:

He he he hey boy
O teu cabelo tá bonito hey boy
Tua caranga até assusta hey boy (tchu aa uu)
Vai passear na rua augusta tá

He he he hey boy
Teu pai já deu tua mesada hey boy
A tua mina tá gamada hey boy (tchu aa uu)
Mas você nunca fez na na na

No pequeno mundo do teu carro
O tempo é tão pequeno
Teu blusão importado (úúúa)
Tua pinta de abonado (tuas idéias modernas)

A menina e as pernas
Vão aparecer
Nos passos ritmados (úúúa)
No iê iê iê bem dançado (da Cuba libre gelada)

Hey boy
Viver por viver[298]

Em uma referência a *Dia 36,* gravada no segundo álbum, foi lançada *Ave, Lúcifer*, uma canção com clima 'soturno' e 'sombrio' e que alternava os vocais de Rita Lee e Arnaldo Baptista. Há uma série de elementos que ilustram esse clima: a utilização de harpas, theremim, pela primeira vez usado no Brasil, e trombetas, além de que, no refrão eram usados efeitos de

[297] FUSCALDO, *Op, Cit*., p. 76
[298] BAPTISTA, Arnaldo e DECÁRIO, Élcio. **Hey Boy**. São Paulo: Polydor, 1970, faixa 6, 2:47.

estúdio que passam a impressão de que a música estava sendo tocada de trás para frente. A letra faz menção ao *Jardim do Éden* ao incluir as palavras *maçãs, anjos, serpente, paraíso* e finalizava com a trágica passagem: *Mas tragam Lúcifer para mim, em uma bandeja para mim*.

Desculpe babe era a balada do disco. Composta pelo trio e cantada por Sergio Dias, que cada vez mais demonstrava seu talento como cantor, com virtuosa sonoridade dos *backing's* do trio, tem em sua base violões e guitarras, e os vocais inspirados na música sertaneja, pois as extensões vocais do trio exprimem falsetes característicos desse tipo de gênero. *Jogo de calçada* é um a*cid rock* que remete à banda de rock Led Zeppelin, também em destaque no cenário internacional, com uma letra que conta os feitos de um menino que estava a *brincar e a beijar pra lá e pra cá. Oh Mulher infiel*, que fecha o disco, era uma brincadeira musical, com diversas mudanças rítmicas e praticamente nenhuma letra. O clima da canção era festivo, ouvimos gritos e palmas dos componentes da banda, que parecem 'liberados' para se expressar por meio de seus respectivos instrumentos, o que resulta em uma série de solos instrumentais. Era a energia do rock mutante pulsando.

As cancões do disco variavam consideravelmente de uma para outra e apresentavam uma série de elementos musicais inovadores: *Haleluia* é basicamente uma canção *sacra*, quase instrumental, pois a letra se limita ao título da música e é pronunciada como se estivesse inserida em um culto. Na parte instrumental, o típico som de órgão 'de igreja' é ouvido em toda a extensão da canção, que na parte final recebe o som de bateria com várias viradas, guitarra e baixo, que transformam a canção *sacra* em um puro e virtuoso rock.

Outra música que soava diferente em meio às outras, foi a polêmica *Chão de Estrelas*, uma regravação de autoria de Orestes Barbosa e Silvio Caldas, considerada um clássico da MPB e lançada originalmente em 1937 e que na versão mutante, saia do sério até chegar ao hilariante. Trata-se de uma seresta e que em seu início, parece uma homenagem a versão original, pois foi gravada ao som do dedilhado de um violão, junto com a voz de Arnaldo Baptista. Esse contexto percorre a primeira metade da canção, com Arnaldo Baptista cantando de forma impostada, mais próxima ao tom de Sílvio Caldas, da versão original.

Na sequência a canção caminha para um *charleston* extremamente cômico. Arnaldo Baptista canta de forma debochada, como se fosse uma grande brincadeira, quase um cantor chinfrim de churrascaria[299], em uma interpretação derramada de efeitos melodramáticos fáceis, chegando a desafinar de propósito. A criativa base orquestral que o acompanha, elaborada por

[299] PARANHOS, *Op, Cit*.

Rogério Duprat, brinca com suas sonoridades, nos levando de volta a musicalidades que parecem vir do passado. As palavras citadas na letra da música, recebem uma série de efeitos de estúdio, como em: *roupas dependuradas, bandeiras agitadas, festival, trapos, feriado nacional, trinco, zinco, pisava nos astros* e terminava com a divertida passagem: *É a cabrocha, o luar e o violão, é a cabrocha escurregando no sabão, é os gato miando no porão*. O resultado dessa versão foi tão diferente, e ao mesmo tempo, tão provocativa para o universo da música tradicional brasileira, que o conceituado apresentador da época, Flávio Cavalcanti, extremamente furioso, quebrou o terceiro disco mutante em seu programa, o que com certeza, causou gargalhadas à banda.

Iremos utilizar novamente nesse terceiro disco o método da *Janela do Rock* de Friedlander, tentando fazer uma correlação com a produção musical dos Mutantes, mais especificamente com a música *Quem tem medo de brincar de amor*.

A – Música: Quais os instrumentos estão sendo utilizados? Qual o compasso dominante? Como é o arranjo vocal? Há solos instrumentais? Quais os acordes utilizados?

A música que melhor ilustra a ideia de criação de um rock essencialmente tupiniquim é *Quem tem medo de brincar de amor*. De autoria de Rita Lee e Arnaldo Baptista, ouvia-se a voz de Rita Lee em maior destaque, somada a uma série de *backing's* elaborados pelo trio, além do fato de os instrumentos serem os de uma típica banda de rock e utilizarem o compasso clássico de músicas desse gênero, o 4/4. Por consequência a sonoridade remete a uma clássica canção de rock: base de baixo, uso da bateria, guitarra e do órgão em destaque em várias partes. Também detectamos experimentações tipicamente mutantes, pois a música não seguia a mesma estrutura, encontramos partes onde o ritmo conjugado do baixo e da bateria se destacam, oferecendo um clima mais 'soturno' e com maior *swing* à canção. Havia também partes em que Rita Lee canta com um destacado *sotaque norte-americano*, em uma espécie de paródia. Também ouvimos apitos, sons de correntes e vozes do trio que imitam crianças ao cantarem *Parabéns a você.* O tom é em *Sol* e as demais notas são *Lá menor, Si menor, Lá,* e *Lá maior.*

B – Letra: Qual o tema da canção? Ela conta uma história? Sugere uma temática? Há mensagem cultural ou política?

A letra refletia uma história de amor, entre o *menino* e a *menina*, algo presente na maioria das outras faixas do LP, em um típico contexto de criatividade mutante, através de inovações e experimentações, com destaque para o deboche, não havendo mensagens políticas.

C – Histórico do artista: Quais os elementos importantes para a história da banda? As condições psicológicas e marcos importantes?

Todos os elementos envolvidos em *Quem tem medo de brincar de amor* reforçam a ideia de independência sonora que a banda vai construindo e que proporcionaram a elaboração de um rock moderno e tupiniquim, diferente do que havia por aqui naquela época. A música possuií elementos, e soava como sendo do rock, apresentando influências de modernas correntes que vinham de fora, mas também com o *swing* brasileiro, em uma referência que exaltam elementos mais tradicionais de nosso cancioneiro popular, principalmente no que se refere à parte da percussão.

D - Contexto social: Quais os contextos político, cultural e econômico no lançamento da música?

O terceiro LP é fruto de um período de internacionalização da nossa música popular, devido em muito ao esvaziamento da cena local musical, consequência do exílio e da censura impostos pela ditadura militar em seu período mais autoritário. Não podemos também ignorar a importância da consolidação da indústria cultural nesse momento e que passou a interferir na produção musical dos cantores e bandas. Assim como devemos identificar que o rock já era um fenômeno em fase de consolidação no cenário internacional, principalmente através de bandas como Beatles e Rolling Stones e anteriormente de Elvis Presley.

E - Atitude: Quais os elementos das performances ao vivo?

Conseguimos identificar uma gravação em vídeo da canção em uma apresentação ao vivo na TV Cultura em 1970[300]. Nesta versão se destaca um som ainda mais pesado do que na versão original, com a guitarra de Sergio Dias e o orgão *Hammond* de Arnaldo Baptista com grande destaque e Rita Lee cantando e tocando um par de afoxé de cabaça, possibilitando um som altamente psicodélico. O vídeo apresentava uma platéia tentando "processar" toda a complexa e moderna sonoridade mutante, além de Rita Lee mudando parte da letra do refrão da canção, ao retirar o *quem tem medo de brincar de amor* por um provocativo e irônico *quem tem medo de fazer amor*.

Com relação à capa do disco, tratava-se de uma versão mutante da gravura de Gustavo Doré para a obra *Divina Comédia,* de Dante Alighieri. Arnaldo Baptista estava dentro de uma *pretensa* cova, feita no quintal da casa dos Baptista e que possuía uma lápide feita com isopor. Ele estava com o peito nú e sua cintura era coberta com colchas e de folhas de louro que estão sob a sua cabeça. Arnaldo Baptista representava estar 'saindo' do túmulo, e observamos ao seu redor, a fumaça que saía de dentro da cova. A luz, que também saía da cova, deixava a cena mais sombria e podia ser assimilada com o 'inferno de Dante'. Rita Lee e Sergio Dias estavam

[300] Disponível em www.youtube.com/watch?v=z7HEpW9j2KA.

de pé, em um plano mais alto e a frente de Arnaldo Baptista, também com folhas de louro presos sob as cabeças e de colchas que cobriam seus corpos. Ambos estão bem iluminados e observam Arnaldo Baptista, em uma imagem capturada em preto e branco. Logo abaixo dessa fotografia, aparece escrito o nome do álbum: *A divina comédia*.

A ideia da criação da imagem é tentar expor a viagem supra terrena de Dante pelo inferno e paraíso, a partir da obra que fornece nome ao álbum. Entretanto, segundo Calado, toda essa montagem para a fotografia da capa do LP, quase causou queimaduras a Arnaldo Baptista, quando o mesmo estava dentro da "cova" e com fogo logo ao seu lado.[301] Mesmo quando os Mutantes se propunham a realizar a leitura de uma obra histórica, o contexto de comicidade estava presente.

A fotografia da contracapa foi feita por Cinyra Arruda, nela, o trio estava deitado em uma cama, que por sinal era de Clarice Baptista, mãe dos irmãos Baptista. Havia o indicativo de que todos estavam nus, cobertos somente por um lençol e sugerindo a ideia de um *ménage à trois*: Rita Lee estava entre Sergio Dias, que estava com os olhos fechados, e Arnaldo Baptista, que ostentava uma bandeja de café da manhã no colo. Na cabeceira da cama havia uma echarpe preta e ao seu lado, de pé, Dinho Lemes observava atentamente o trio, de forma passiva, tomando um café, usando uma capa preta e um capacete nazista, além de um bastão que ele carrega consigo por baixo do braço. Acima dessa imagem temos escrito o restante do nome do disco: *Ando meio desligado*.

A imagem da contracapa demonstrava uma ação de provocação e de deboche aos "patrulheiros ideológicos"[302] e que não foi muito bem aceita e entendida à época, por trazer consigo um contexto sexual que não iria ao encontro dos valores transmitidos pela família tradicional. Além disso, o capacete nazista usado por Dinho Lemes causou polêmica e fez com que a banda se explicasse sobre uma possível apologia ao Nazismo, porém, o que não gerou maiores problemas devido a interferência política de Cesar Dias, pai dos irmãos Baptista[303], e que a essa altura trabalhava com o governador de São Paulo, Adhemar de Barros.

Essas repercussões sobre a contracapa reforçavam as palavras de Huberman, ele citava que "a imagem é uma provocação, é algo fundamentalmente emocional e sentimental, e que vemos nela o que desejamos, causando reações totalmente diferentes de uns com relação aos outros"[304]. Os Mutantes, ao terem proposto uma nova forma de se produzir música e de

---

[301] CALADO. *Op. Cit*., p.208
[302] CORDEIRO, *Op, Cit*., p. 113
[303] CALADO, *op cit*, p. 208
[304] HUBERMAN,, *op. cit.,* P. 48

posicionar esteticamente, provocava ao questionar o tradicional e o conservador e agir com ironia ao produzir uma sonoridade mais moderna. Para reforçar esse contexto, Bourdieu também chama a atenção para o fato de que, 'ás vezes, o essencial do que diz um texto ou um discurso está naquilo que ele não diz.'[305]

Figura 15: MUTANTES, os. *A divina comédia.* São Paulo: Polydor. 1970, disco 3

[305] BORDIEU, Pierra, *Apoud* BERAS, *Op Cit*., p. 15

Figura 16 –A formação dos Mutantes do terceiro ao quinto discos: Rita, Sergio, Liminha, Arnaldo e Dinho em Publicação da revista Manchete de Novembro de 1970. Disponível na rede social Facebook, página os Mutantes, publicação de Simoni Bampi em 27.08.2023 Acesso em 04.02.2024

3.2 Pós Divina Comédia

Após o lançamento dos três primeiros discos, os Mutantes ainda lançariam mais dois álbuns com sua formação clássica: *Jardim Elétrico (Polydor*, 1971) e *Mutantes e seus cometas no país dos Baurets* (*Polydor*, 1972). Em ambos, a banda efetivou a busca por uma sonoridade mais rock, e mais do que isso, passou a flertar com o rock progressivo, em um mergulho ainda maior no universo da contracultura, o que ocasionou uma mudança na musicalidade e no comportamento do grupo, se comparado aos primeiros álbuns. Os arranjos de Rogério Duprat praticamente inexistiam, e a irreverência, traço marcante da criação mutante, foi deixada em um segundo plano.

Jardim Elétrico foi lançado em 1971 e sua capa já indicava o que o público iria encontrar no álbum. Vê-se a imagem de um desenho que remetia a um vasto pé de maconha, que ao centro possuía um galho maior com o formato de um rosto humano meio que "pirado". Encontrávamos uma vertente de rock mais psicodélico, mas ainda experimental, ao identificarmos elementos diversos, como música latina e MPB, o predomínio dos vocais masculinos de Arnaldo Baptista e Sergio Dias e um destaque especial para a sonoridade das guitarras e dos órgãos. Canções como *Top Top, Virgínia, Tecnocolor, El Justiceiro* e a regravação de *Baby* foram os maiores destaques do LP.

Mutantes e seus cometas no país dos Bauretz foi lançado em 1972 e apresentava uma capa totalmente psicodélica, através de um desenho que refletia os membros da banda com trajes ultra coloridos, e Rita Lee em destaque, com asas e patas de insetos. O termo *Baurets* era uma gíria usada por Tim Maia para se referir a maconha, indicando a 'viagem' que a banda gostaria de propor no LP. A passagem abaixo de Cordeiro ilustra a cômica situação passada por Tim Maia em um show no Rio de Janeiro onde o termo *bauretz* foi criado, além do próprio fato de a banda ter lançado o LP sem maiores problemas com a censura, o que só reforça a dificuldade dos sensores em lidar com o incômodo da censura.

> O cantor começou a gritar de forma que todos ao redor ouvissem: "Eu só canto se me descolarem um bauru, entendeu? Bauru! Bauretz! Eu quero um bauretz, sacou? Bauretz! A produção entendeu que o que Tim Maia estava exigindo era na verdade maconha, mas os militares não. Alguém sugeriu que os representantes da lei fossem comprar o salgado. Enquanto os homens fardados saiam em busca de um bauru para Tim, o cantor aproveitou e saciou seu apetite por marijuana. Logo, maconha passou também a se chamar Bauretz.[306]

O rock psicodélico era facilmente identificado em grande parte das músicas, porém, o progressivo ganhava cada vez mais espaço, através da produção de canções mais longas e cheia de virtuosismos sonoros, o que fazia dos Mutantes uma banda mais 'séria'. O grupo continuava explorando diversos elementos sonoros, como o mambo e o sintetizador, utilizado pela primeira vez no Brasil, através da canção *Balada do Louco*. Em *A Hora e a vez do cabelo nascer*, tivemos o regime militar agindo com seu aparato de censura, com os Mutantes sendo acusados de ironizar a ideia de patriotismo, conceito muito caro aos militares, e que obrigou a banda a mudar parte da letra e incluir recortes sonoros para abafar as partes censuradas da canção. Outras músicas de destaque do LP foram: *Posso perder minha mulher, minha mãe, desde que eu tenha o rock and roll, Vida de cachorro* e *Dune Buggy*.

A partir de então, a banda passou a assimilar uma série de ideias defendidas pelo universo hippie: o consumo de uma série de drogas alucinógenas, principalmente o ácido, na intenção de ampliar as percepções da mente, a prática do amor livre, que inclusive teria levado ao fim do relacionamento entre Rita Lee e Arnaldo Baptista, e a vivência em comunidades alternativas em meio à natureza, com a banda se isolando em uma fazenda, na serra da Cantareira[307] em São Paulo, com a finalidade de compor e gravar novas canções.

O movimento hippie se utiliza muito das ideias da geração *beat*, que tanto defendia a questão do *drop out*, ou seja, do *cair fora*, estar alheio a tudo, tão presente no contexto mutante. Sobre essa aproximação, Napolitano cita:

> Parece-me que o acontecimento que se chama geração beat testemunha um conjunto de criações de sentidos, e a expressão movimento hippie, testemunha o momento em que tais sentidos são tomados como uma ordem, um modo de vida, que apesar de alternativo perante a chamada sociedade convencional, já conta com um caminho estriado, já percorrido, de figurino pronto, de gostos legitimados e de estatuto aprovado.[308]

---

[306] CORDEIRO, *Op, Cit*., p. 69
[307] CALADO, *op cit*, p. 280
[308] NAPOLITANO, *Op, Cit*., p. 144

As influências musicais do grupo também sofreram mudanças. Passou-se a se buscar sonoridades mais próximos ao rock progressivo. As canções passaram a valorizar o lado mais virtuoso dos músicos e as letras abordavam questões mais existenciais. Dessa forma, Rita Lee passou a não ter mais o espaço que ocupava antes e acabou por deixar, ou ser expulsa, da banda em 1972 e se dedicar à sua carreira solo, mediante convites que recebera de várias gravadoras.[309]

Ainda em meio a sua saída da banda, Rita Lee gravou seu primeiro disco, tendo os demais músicos dos Mutantes como banda de apoio. O álbum recebeu o simbólico nome de *Hoje é o primeiro dia do resto de suas vidas* e foi o primeiro a ser gravado no país se utilizando de uma mesa de som de dezesseis canais, o que possibilitava ampliar ainda mais a capacidade de se produzir música.

Os Mutantes tiveram seu contrato com a gravadora *Polygram* encerrado logo após a gravação do disco *Mutantes e seus cometas no país dos Baurets. S*em Rita Lee, sem a expectativa da gravação de um disco com músicas de apelo comercial, e ainda considerando que o histórico de vendas da banda nunca foi muito significativo, foi quase natural o desinteresse da gravadora multinacional. Entretanto, logo na sequência, os Mutantes assinaram contrato com a gravadora *Som Livre*, pertencente à rede Globo. Esse momento também marcou a saída de Arnaldo Baptista, que passou a investir em sua carreira solo.

Aumentado ainda mais a sonoridade progressiva, o grupo lançou, em 1974, o disco *Tudo foi feito pelo Sol*, e que foi, curiosamente, o LP de maior sucesso comercial da banda. Neste disco somente Sergio Dias, atual detentor da marca "*Os Mutantes*", restava da formação original. Dinho Lemes e Liminha também continuavam na formação, e Cláudio Cesar continuava produzindo os aparatos tecnológicos da banda. Esse respaldo tecnológico lhes permitia realizar shows com vultosas potências sonoras, muitas vezes em cima de caminhões, principalmente pelo interior de São Paulo, ao melhor estilo hippie.

A partir de então, a banda passou por uma série de mudanças em seu *cast*, mas sempre com a presença de Sérgio Dias como *front man*, porém, nenhum outro disco foi lançado e a banda decretou uma pausa em fins dos anos 1970.

Em 2006 a banda retomou os trabalhos tendo em sua composição Sergio Dias, Arnaldo Baptista e Dinho Lemes como músicos das primeiras formações dos Mutantes, somados a outros músicos mais jovens, entre eles, a cantora Zelia Duncan. O primeiro show ocorreu em

---

[309] GOHL. *Op.Cit*., p. 160

Londres, no tradicional *Barbican Theatre* lotado, o que gerou a gravação de um DVD. Em seguida a banda saiu em turnê mundial, finalizada no Brasil, durante a qual passou por várias cidades – entre elas, Curitiba.

Após a turnê, Sergio Dias prosseguiu com a banda, contratando outros músicos e lançando outros cinco discos inéditos, grande parte deles com letras em inglês, além de algumas regravações, tudo muito próximo ao universo *cult*. Esses discos continham elementos de toda a carreira musical da banda, trazendo sonoridades que remetiam tanto à fase inicial da banda, como também traziam características de sua fase progressiva. Hoje os Mutantes permanecem ativos, realizando shows pelo Brasil e também pelo exterior.

Figura 17: Capa da revista Bizz, ed. 184 de Novembro de 2000
Exaltando a musicalidade mutante.
Disponível na rede social Facebook, página os Mutantes, publicação de Howlin Jay em 16.12.2023
Acesso em 04.02.2024

Figura 18: Apresentação dos Mutantes em Curitiba,
No dia 23.10.2022 no Teatro UP Experience.
Arquivo pessoal.

CONCLUSÃO/CONSIDERAÇÕES FINAIS

Começamos essa dissertação com o objetivo de buscar compreender de que forma os Mutantes puderam construir uma sonoridade que lhes colocassem enquanto a banda que produziu um rock que eu chamo de tupiniquim.

E o que esse tupiniquim teria de diferente daquilo o que era produzido de rock no Brasil até então? A junção de elementos característicos do rock com aspectos tradicionais da cultura brasileira, até então considerados como imutáveis por parte da sociedade daquele momento. Isso causava tensão com setores de uma crítica cultural tradicional e conservadora, fator somado ao momento extremamente conturbado e truculento da história brasileira. Essas características deixavam poucas possibilidades para qualquer tipo de mudança significativa.

Além desses elementos, os Mutantes buscaram aquilo que havia de mais moderno em na música internacional, buscando interlocução principalmente com a sonoridade dos Beatles, e do conjunto *The Mamas and the Papas*. Essas referências sonoras, somadas à criatividade e escárnio típicos da banda, resultaram em algo experimental, muito diferente do que era produzido no país, desde o início do rock com Celly Campello e chegando até a Jovem guarda. O resultado era extremamente novo e moderno, e justamente por isso, houve uma grande

dificuldade de assimilação por grande parte do público. Apesar disso, Os Mutantes se constituíram enquanto a banda de rock mais autêntica de sua época, retirando a imaginação dos espectadores do presente e remetendo-a ao futuro.

O momento simbólico que marca a "virada de chave" na produção mutante, de uma banda ainda muito jovem e moldada pela influência tropicalista, para um grupo mais independente, que molda a estrutura desse rock tupiniquim, foi sua participação no conceituado festival Midem em Cannes na França no começo de 1969. Começando pelo fato de que inicialmente a banda teria em sua apresentação a participação de Gilberto Gil, o que não ocorreu devido ao fato de que o mesmo estava exilado em um período de recrudescimento imposto pelo Ato Institucional de número 5. A apresentação no Midem, um festival voltado exclusivamente para produtores musicais e com visibilidade para todo o mundo, e a repercussão positiva que se sucedeu, permitiram à banda uma outra experiência e uma maior confiança, que culminam em um processo de maior independência. Isso iria se desenvolver a partir do segundo disco e se consolidar no terceiro, permitindo a criação de uma linguagem mais próxima à realidade do trio, mais próxima do rock.

Apenas recentemente o rock tem se tornado objeto considerado relevante para receber estudos acadêmicos. Mas os estudos recentes têm evidenciado o rock como um campo privilegiado para compreensão da sociedade, pois possui características e tempos próprios que nos permitem tentar compreender o período de grandes transformações, em todas as áreas, que foi a segunda metade do século XX.

Para se chegar a essa conclusão, estruturamos a dissertação em três capítulos e levamos em consideração o estudo dos três primeiros discos mutantes, que apresentam sonoridades bastante diferentes se comparados uns aos outros. O primeiro lançado em 1968 e que levava o nome da banda, o segundo gravado em 1969 e que também teve como título o nome da banda e por fim o terceiro álbum lançado em 1970 e que tinha como nome *A divina comédia ou ando meio desligado.* Procuramos não ficar presos somente ao estudo dos discos, incluindo análises das imagens de capa e contracapa, que trazem uma rica contribuição ao estudo da banda. Mas também procuramos levar em consideração todo um contexto, que envolve desde as performances e vestimentas do grupo, chegando até os meios de gravação, declarações de seus integrantes e recepção das canções pelo público. Procuramos não esquecer o avanço e consolidação da indústria cultural e do fenômeno do rock no cenário internacional, e ainda levamos em consideração a censura aplicada pela ditadura militar.

No primeiro capítulo procuramos entender o processo de criação musical da banda,

desde a participação do trio em outros conjuntos de garagem, ainda antes do início dos Mutantes, chegando até a importância da Tropicália na formação do grupo, influenciando diretamente na produção de primeiro disco. Um fator relevante a ser lembrado, é a juventude do trio formado por Arnaldo, Rita e Sergio, que mal tinham chegado aos dezoito anos e não estariam prontos para os desafios da carreira decorrentes de uma musicalidade tão inovadora. Nesse contexto, o convívio com os músicos mais velhos da Tropicália, permitiu uma grande abertura de ideias ao trio, desde uma maior absorção do que se entendia por música brasileira até o conhecimento de movimentos alternativos que se popularizavam pelo mundo, como a contracultura. Os aspectos contestador, provocativo, irônico e jovem do trio, foram fundamentais para o impacto da Tropicália na música popular brasileira, e mais do que isso, para a cultura daquele momento. A participação no festival Midem é o marco simbólico em um contexto de autonomia musical que iria se desenvolver em seus próximos discos.

O segundo capítulo procurou entender como caracterizar o rock, um conceito difícil de se explicar em todas as suas carcterísticas. O que esse gênero teria que o distingue dos demais? Procuramos partir do contexto de um som mais contestador, rebelde, crítico e simples, que pode causar rupturas, e que conseguiu dialogar com os anseios dos jovens dessa época. Analisamos sua origem nos Estados Unidos a partir de raízes da música negra e seu rápido espalhamento por todo o mundo. Assim, também se buscou explicar o desenvolvimento da história desse rock, inclusive sua articulação e funcionamento no Brasil, tendo na Jovem guarda o momento de sua primeira explosão. Este movimento alcançou um sucesso indescritível para o momento, já alicerçado na consolidação da indústria cultural em nosso país. Neste contexto procuramos entender a produção do segundo disco mutante, onde nota-se uma maior independência e uma sonoridade beirando o que considero ser o rock tupiniquim.

O terceiro capítulo analisou como a banda chegou à gravação do terceiro álbum com a experiência necessária para desenvolver o rock tupiniquim. Refletimos sobre este álbum extremamente complexo, cujas canções também orbitam outros gêneros. Um LP moderno, inovador e com grandes doses de humor, um dos principais elementos característicos dos Mutantes. Foi abordada a produção da banda após o lançamento desse disco buscando entender como o trabalho dos Mutantes se desenvolveu com os elementos psicodélicos, o fim da formação original da banda, a mudança de gravadora e a experiência em meio à música progressiva.

Um dos conceitos que são utilizados no decorrer dessa dissertação, é o da indústria cultural, buscando entender e de que forma ele se aplica às artes nesse momento, incluindo-se

o cenário musical. Devemos levar em consideração que a mercantilização das artes já era um fenômeno global, ou seja, a questão não era lutar contra ele, mas procurar se adaptar, o que foi uma realidade buscada pelos Mutantes, principalmente através do cenário da contracultura, o que também apresentava ambiguidades, pois a mesma também acabou por ser devorada pela lógica capitalista. O próprio fato dos Mutantes não terem se tornado um grande vendedor de discos, mas ainda assim lançar seus cinco primeiros álbuns por uma das gravadoras mais respeitadas do país, possibilita entendermos que havia algo a mais do que somente o lucro direto através da venda de LP's, até porque se usarmos a polêmica como termômetro, os Mutantes foram uma das bandas mais bem sucedidas do período.

Temos dificuldade em definir os limites dessa indústria e de sua principal consequência, a cultura de massas, bem como da função da arte na sociedade, já que essas análises tem se redimensionado nos últimos tempos, possibilitando novas e diferentes interpretações. Hoje o consumo de um bem cultural possibilita nos reconhecermos enquanto partes de uma mesma coletividade e de uma possível formação de identidades. Devemos levar em consideração que uma canção não está isolada de outras, muito menos de outros discursos ou mesmo de referências sociais, ou seja, tudo está em conexão, e nesses tempos de avanço global, conectadas ainda mais de forma universal, estão dialogando entre si, seja consciente ou inconscientemente.

Algumas outras questões que também estão envoltas do discurso mutante, servem como objeto de reflexão, como procurar entender o que é moderno hoje em dia, em meio a um período onde tudo é descartável, onde o velho se torna novo e o novo se torna velho. A própria ideia de humor, que vem sendo resignificada em nossos tempos e que se tornou alvo de muitas polêmicas, mas que deveria muito bem representar um "alívio' em meio a tantos momentos de "caos" que vivemos em nossa contemporaneidade.

Voltando à questão do rock, trazendo seu impacto para os dias de hoje, podemos compreender que está em pleno desenvolvimento e que se constitui de modo difuso, gerando uma infinidade de estilos, todos com seus respectivos públicos e contribuindo significativamente para o mercado, que se adaptou e se estabeleceu de outras formas, diferentemente do que ocorria entre fins dos anos 1960 e começo de 1970.

O retorno dos Mutantes no ano de 2006, sem a participação de Rita Lee, através de uma turnê que se iniciou na Inglaterra e se estendeu por várias cidades do Brasil e o respectivo lançamento de uma série de discos inéditos logo na sequência, pode nos servir como um ponto de reflexão. Entendo a relevância dessa volta a partir da possibilidade de se retomar a musicalidade e a importância de uma banda que estava por muitos 'esquecida', além da

oportunidade do público participar desse processo e dos prórios integrantes da banda, por poderem reviver novamente esse ambiente musical. Porém, também devemos levar em consideração que todo esse contexto se enquadra dentro da lógica do mercado e que esse retorno não dialoga plenamente com a identidade criada pelo grupo, principalmente nos três primeiros discos.

Estudamos como o rock se desenvolveu a partir do universo jovem: as bandas, os cantores e o público eram majoritariamente jovens, juntamente a um contexto de rebeldia e de críticas sociais que faziam parte do rock em sua essência. Poderia uma banda de quase 'sessentões' produzir algo criativo, moderno, experimental e cômico em pleno 2006? Ou seja, essa volta faz sentido?

Entendo que toda essa diversidade que é associada ao rock nos dias atuais, não deve ser encarada como somente prejudicial. O rock não deve ser guardado em compartimentos, não deve ser algo fechado. Os Mutantes de 2006 não são tão criativos e experimentais como em 1968 até porque vivemos outros tempos, mas podem contribuir com o cenário cultural brasileiro, podem contribuir com o rock, ainda entendo que o rock faz sentido.

A questão que fica é, com base em todo esse panorama de novidades e novas tecnologias, teria o rock perdido sua capacidade de produzir rupturas e de ser algo contestador e se tornado somente mais um produto ou mesmo mais um gênero, que pode ou não ser consumido de acordo com o gosto do público? Ou seja, seria o rock somente uma questão de gosto, onde cada um teria o seu?

Essa dissertação não busca e nem poderia dar respostas para tudo, muito menos de se fechar em si, mas sim, de apresentar questionamentos e reflexões sobre pautas que podem vir a ser trabalhadas em outros momentos. Assuntos como rock, Tropicália, Jovem guarda, indústria cultural, experimentalismos, modernidades, Midem, contracultura, música popular, humor, paródias e os próprios Mutantes estão muito longe de estarem encerrados e devem receber novos estudos que possam contribuir ainda mais para com assuntos tão relevantes, não só para a história, mas para nossa atual realidade.

Durante a escrita dessa dissertação, em maio de 2023, fomos surpreendidos com o falecimento da rainha do rock nacional e figura central desses escritos: Rita Lee. Uma mulher "à frente de seu tempo" que serviu, serve e servirá de inspiração como um ser humano que 'curtiu' e aproveitou demais a sua passagem por esse planeta, que fez da música, e mais especificamente do rock, a sua vida. O que ficam são as lembranças e memórias dessa formidável mulher, felizmente suas obras sonoras estão por aí e sempre serão lembradas e

ouvidas.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. e HORKHEIMER, M. **A Indústria Cultural**: o esclarecimento como mistificação das massas. In: ADORNO, T. & HORKHEIMER, M. (org.), Dialética do Esclarecimento. Rio de Janeiro: Zahar, [1969] 2006.

ÁVILA, Arthur Lima; NICOLAZZI, Fernando; TURIN, Rodrigo (orgs). **A história (in)disciplinada**: Teoria, ensino e difusão do conhecimento histórico. Vitória: Milfontes, 2019.

BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes – MPB nos anos 1970.** 1 Ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilizaçao Brasileira SA, 1980.

BAY, Eduardo Kolody. **Qualquer bobagem**: Uma história dos Mutantes, Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília, Brasilia, 2009.

BERAS, Cesar & FEIL, Gabriel Sausen (orgs). **Sociologia do Rock**. 1ª, ed. Jundiaí: Paco P Editorial, 2015.

BRAGA, Rafael Giurumaglia Zincone**. Parabolicamará, Tropicália e a politização do cotidiano na TV**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal Flunimense, 2017.

BREMER, Jan & ROODENBURG Herman. **Uma história cultural do humor**. 1ª. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

CALADO, Carlos. **A divina comédia dos Mutantes**. 1. Ed. São Paulo: 34, 1992.

_____. **Tropicália**: **A história de uma revolução musical**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

CÂMARA, Mario. **Corpos pagãos**. 1ª. Ed. Belo Horizonte: Humanitas, 2014.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 2. Ed. São Paulo: Ed. Perspectica, 1974.

CHACON, Paulo. **O que é Rock?** 1ª Ed. São Paulo: Editora Brasiliense. Coleção Primeiros Passos, 1982.

CHAPPLE, Steve; GAROFALO. Reebe. **Rock & indústria: história e política da indústria musical.** Lisboa: Editorial Caminho, 1977.

CHARTIER, Roger. **O mundo como representação**. Estudos avançados. São Paulo: USP, v. 5, n.11, Jan. 1991, p. 173-191.

COELHO, Claudio Novaes Pinto. **Anos 70: Trajetórias: A Contracultura**: O outro lado da modernização autoritária - Pag. 39-46. 1 ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado**. 1 ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.

CORDEIRO, Renata Marques. **No país dos Bauretz**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Ouro Preto, 2017.

CORREA, Tupã Gomes. **Rock nos passos da moda**. 1ª. Ed. Campinas: Papirus, 1989.

CUNHA, André Araújo Lima de. **Rogério Duprat, o quarto Mutante**: A Trajetória do compositor vanguardista junto ao grupo de Rock brasileiro. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2013.

DUNN, Christopher. **Brutalidade Jardim**: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

FAVARETTO, Celso Fernando. **Tropicália** – alegoria, alegria; prefácio de Luiz Tatit. 5ª. Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2021.

FENERICK, José Adriano. **Nas trilhas do Rock** – Contracultura e vanguarda. 1 Ed. Curitiba: Appris, 2021.

FERRAZ, Silvio. **Livro das sonoridades** (notas dispersas sobre composição). 1 ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

FOUCAULT, Michel. **O espaço na vida social**. Vol. 27. São Paulo: Estudos Avançados, 2013.

FURTADO, João Pinto. **A música popular brasileira dos anos 60 aos 90**. 1ª ed. Assis: Pós História, 1997, p. 123-143.

FLÉCHET, Anais. **Madureira chorou em Paris.** São Paulo: EDUSP, 2017.

FUSCALDO, Chris. **Discografia mutante**. Álbuns que revolucionaram a música brasileira. 2. Edição, Rio de Janeiro, Garota FM, 2018.

FREITAS, Artur. **Festa no vazio**. 1ª ed. São Paulo: Intermeios, 2017.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and Roll – Uma história social**. 4 ed. Rio de Janeiro, Editora Record, 2006.

GOHL. Jefferson William. **Esse tal de Roque Enrow**! A trajetória de Rita Leede Outsider ao mainstream, Tese de Doutorado, Universidade de Brasilia, 2014.

GUIMARÃES, Maria Clara Abdo. **O impacto da era *Beatles* no Brasil: Canal de difusão e influência na Tropicália**. Itabuba: 2007.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. **O Imaginário do movimento estudantil brasileiro de 1968**. 1ª ed. São Paulo: EDUSP, 2016.

HOLANDA, Heloisa Buarque de. **Cultura e participação nos anos 60**. 4. ed. São Paulo:

Brasiliense, 1985. (Coleção Tudo é história).

HUBERMAN, Georges Didi. **Sobrevivência dos Vaga-Lumes**. 1ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

_____, Georges Didi Georges. **A imagem queima**. Curitiba: Medusa, 2018.

JANOTTI JR., Jeder. **Aumenta que isso aí é Rock and Roll**. 1 Ed. Rio de Janeiro, E-papers, 2003.

KEHL, Maria Rita. **Anos 70: Trajetórias**: As suas décadas dos anos 70 - 1ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2005, pp. 31-38.

LEE, Rita. **Uma autobriografia**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2016.

MACIEL, Luiz Carlos. **Anos 60**. 1ª ed. Porto Alegre: L&PM, 1987.

MARTINS, Luciano. **A geração "AI-5" e maio de 68**. 1ª. Ed. Rio de Janeiro:Argumento, 2004.

MORAES, E. de O.. (2019). "**Plano Pirata" do poema possesso: tempo e humor na poesia brasileira dos anos 1970**. Revista Brasileira De História, 39(82), 265–286

MORAES, José Geraldo Vinci de. **História e música: Canção popular e conhecimento histórico**, Revista brasileira de História. São Paulo: UNESP, v. 20, n. 39, Fev. 2001, p. 203-221.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. **Indústria fonográfica**: **um estudo antropológico**, Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1991.

MOTTA, Nelson. **Noites tropicais**. 1ª. Ed. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.

MUGGIATI, Roberto. **Rock o Grito e o mito**. 3ª. Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1981.

NAPOLITANO, Marcos. **O conceito de MPB dos anos 60**. História: questões e debates. Curitiba: UFPR, n. 31, Jul. a Dez. 1999. P. 11-30.

_____, Marcos. **História & música**. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB** (1959-1969). São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

_____, Marcos. **Juventude e contracultura**. 1ª. Ed. São Paulo: Editora Contexto, 2023.

_____, M., & Villaça, M. M.. (1998). **Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate**. Revista Brasileira De História, 18(35), 53–75

OITICICA, Hélio, **Brasil Diarréia**. Rio de Janeiro:1980

ORTIZ, R.; J. M. O. RAMOS. **A produção industrial e cultural da telenovela**. In: ORTIZ, R.; BORELLI, S.; RAMOS, J.M.O. Telenovela: História e produção. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PARANHOS, Adalberto. **Dialogismo e polifonia na música popular:apropriações e reapropriações de sentidos**. São Paulo: 2015.

PAVÃO, Albert. **Rock Brasileiro**: 1955-65. São Paulo: Edicon, 1982.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura?** 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, (Coleção Primeiros Passos).

PINTO, Marcelo Gerson Braule. **Jovem Guarda: A construção social da juventudade na indústria cultural.** Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2015.

RANCIERRE, Jacques. **O espectador emancipado**. 1ª. Ed. São Paulo: WMF, 2021.

RISÉRIO, Antonio. **Anos 70: Trajetórias: Duas ou Três coisas sobre a Contracultura no Brasil**. 1ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

ROSZAK, Teodor. **Contracultura**. 1ª ed. Petrópolis: Vozes, 1972.

SANTOS, Daniela Vieira. **Não vá se perder por aí**: A trajetória dos Mutantes. Dissertação de Mestrado, UNESP, Araraquara, 2008.

SCOVILLE, Eduardo Henrique Matins Lopes de. **Na Barriga da baleia**: A rede Globo de televisão e a Música Popular Brasileira na primeira metade da década de 1970. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Paraná, 2008.

SEVCENKO, Nicolau. **Anos 70: Trajetórias**: Configurando os anos 70. 1ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2005, pp. 13-24.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política**. In: _____. O pai de família e outros estudos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-94.

SORLIN, Pierre. **Indispensáveis e enganosas: as imagens, testemunhas da história**. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 7, n.13, 1994.

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica**. São Paulo: Annablume, 1997.

TROTA, Felipe. **Gêneros musicais e Sonoridade: Construindo uma ferramenta de análise**, Ícone. Recife, v. 10, n. 2, 2008.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras. 1997.

VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou**. 1ª ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

FONTES IMPRESSAS

Jornal da Tarde, Edições: 152, 186, 247.
Jornal do Brasil, Edições: 14514, 14517, 14524, 14526, 15781.
Revista Manchete, Edições: 864, 877.
Pasquim, Edições 65, 68, 89, 190, 243, 252, 253, 268, 374, 403, 407,443,729.
Tabelas de totalização de dados referentes ao mercado fonográfico produzidas por levantamentos do extinto Instituto IBOPE – Acervo da Unicamp.

FONTES AUDIOVISUAIS

MUTANTES, os. *Os Mutantes*. São Paulo: Polydor. 1968. 1 CD.
MUTANTES, Os. *Os Mutantes*. São Paulo: Polydor. 1969. 1 CD.
MUTANTES, os. *A divina comédia.* São Paulo: Polydor. 1970. 1 CD.
MUTANTES, os. *Jardim elétrico*. São Paulo: Polydor. 1970. 1 CD.
MUTANTES, os. *Mutantes e seus cometas no país do Baurets*. São Paulo: Polydor. 1970. 1 CD
Quintessência - Música Atemporal Brasileira - Os Mutantes - Batmacumba / Panis Et Circenses (França, 1969) | Facebook, acessado em 22/05/2022.
A música eletrica dos Mutantes | tabloide digital (millarch.org), acessado em 25/02/2023.
Entrevista Revista eletrônica Super Interessante publicado em 30 de Setembro de 2014 acessado em 11/07/2022: Os mutantes são demais | Super (abril.com.br)
Matéria Revista eletrônica BBC Brasil, publicado em 11/02/2005 e acessado em 15/06/2023: Mutantes está entre os mais experimentais de todos os tempos, diz Mojo. www.bbc.com
Matéria site Igor Miranda Música e jornalismo, publicado em 01/06/2023 e acessado em 26/07/2023: O nascimento do rock verdadeiramente brasileiro em "Os Mutantes". www.igormiranda.com.br
Documentário Mutantes em Portugal – Fevereiro de 1969, publicado em 15/08/2023 e acessado em 17/08/2023: Arquivos RTP.
Podcast Sem Freio, Episódio 104 – Os Mutantes Psicodelia e Genialidade – publicado em 11/02/2021, acessado em 10/06/2023.
Podcast Discoteca básica – T04E10: Os Mutantes – Os Mutantes(1968) – publicado em 11/07/2022, acessado em 06/04/2023.