

PERFORMANCE E CONTRACULTURA: A SONORIDADE DA BANDA OS MUTANTES NO ESPAÇO IBERO-AFRO-AMERICANO

PERFORMANCE AND COUNTERCULTURE: THE SONORITY OF OS MUTANTES IN THE IBERO-AFRO-AMERICAN SPACE



<https://doi.org/10.22228/rtf.v19i1.1537>

Alexandre Saggiorato



Universidade de Passo Fundo



Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3363-9524>



E-mail: alexandresaggiorato@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo analisa a performance musical da banda Os Mutantes como prática estética e histórica no contexto da ditadura militar brasileira, enfatizando as relações entre sonoridade e contracultura no espaço ibero-afro-americano. Fundamentado nos estudos da performance de Richard Schechner e nas reflexões de Luigi Pareyson, o trabalho compreende a música como prática incorporada e historicamente situada. Investiga-se de que maneira a performance musical da banda operou como prática de transgressão estética durante a ditadura. Parte-se da hipótese de que o grupo desenvolveu uma obra híbrida baseada na articulação entre rock e elementos da música brasileira..

Palavras-chaves: Performance; Os Mutantes; Contracultura.

Abstract: This article analyzes the musical performance of Os Mutantes as an aesthetic and historical practice within the context of the Brazilian military dictatorship, emphasizing the relationships between sonority and counterculture in the Ibero-Afro-American space. Grounded in the performance studies of Richard Schechner and in the reflections of Luigi Pareyson, the study understands music as an embodied and historically situated practice. It investigates how the band's musical performance operated as a practice of aesthetic transgression during the dictatorship. The article is based on the hypothesis that the group developed a hybrid work grounded in the articulation between rock and elements of Brazilian music.

Keywords: Performance; Os Mutantes; Counterculture

Introdução

A música, compreendida a partir dos estudos da *performance*, deixa de ser concebida como obra autônoma para ser analisada como prática incorporada, relacional e historicamente situada. Nessa perspectiva, a *performance* não se limita ao ato de execução, mas abrange um conjunto mais amplo de ações sociais e simbólicas, nas quais os sentidos são produzidos, compartilhados e transformados. Como propõe Richard Schechner, *performances* afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. *Performances* artísticas, rituais ou cotidianas são todas feitas de

comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que tem que repetir¹.

No campo musical, “compor, estudar, ensaiar, apresentar e ouvir não são processos separados, mas são aspectos de uma única atividade humana”². Neste sentido, França e Swanwick acreditam que “*performance* musical abrange todo e qualquer comportamento musical observável, desde o acompanhar de uma canção com palmas à apresentação formal de uma obra musical para uma platéia”³.

Desse modo, a *performance* musical não se encerra no momento da gravação ou da execução ao vivo, mas continua a se realizar na escuta e na interação social estabelecida com o público. O fonograma, fonte primária deste estudo, não deve ser compreendido como objeto fixo e acabado, mas como mediação capaz de reativar continuamente experiências performáticas em diferentes contextos históricos. Ao ouvir uma obra musical, o público também participa da *performance*, atribuindo sentidos, produzindo identificações e incorporando comportamentos, sensibilidades e formas de sociabilidade. Nesse processo, gravação e escuta tornam-se instâncias indissociáveis, pois a *performance* musical só adquire pleno significado quando é socialmente ativada pela experiência dos ouvintes.

Frequentemente interpretado como desdobramento periférico de matrizes anglo-americanas, o rock brasileiro tende a ser reduzido a uma lógica de dependência cultural. Tal leitura, no entanto, obscurece os processos de mediação, apropriação e transformação que configuram sua singularidade. Inserido em uma formação histórica marcada pela colonização ibérica e pela centralidade das matrizes afro-diaspóricas, o caso brasileiro pode ser compreendido como espaço privilegiado de tradução cultural no interior de uma dinâmica ibero-afro-americana⁴, na qual elementos diversos são continuamente reelaborados.

¹ SCHECHNER, Richard. *O que é performance?*. Tradução: Dandara. O percevejo, Rio de Janeiro, n. 12, 2003. p. 02.

² *Composing, studying, rehearsing, performing, and listening are not separate processes, but rather aspects of a single human activity*. SMALL. Christopher. *Musicking: the meaning of performing and listening*. USA: Wesleyan University Press, 1998. p. 11.

³ FRANÇA, Cecília C.; SWANWICK, Keith. *Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática*. Em Pauta, v. 13, n. 21, p. 5, 2002. p. 14.

⁴ Neste artigo, o termo espaço ibero-afro-americano não é empregado como uma delimitação geográfica estrita, tampouco pressupõe que os fenômenos analisados tenham ocorrido simultaneamente em todo esse espaço. A expressão é compreendida como uma categoria histórico-cultural e relacional, caracterizada pela circulação, pelo encontro e pela reconfiguração de referências musicais provenientes de diferentes matrizes culturais. Nesse sentido, o Brasil constitui o espaço empírico específico desta investigação, enquanto sua inserção no espaço ibero-afro-americano permite compreender as *performances* de Os Mutantes em meio a processos mais amplos de circulação e tradução cultural entre referências ibéricas, afro-diaspóricas e americanas. Assim, a categoria não pretende afirmar uma homogeneidade cultural entre esses espaços, mas evidenciar as relações, tensões e intercâmbios que contribuíram para a constituição da sonoridade contracultural da banda

A partir do final da década de 1960, o rock brasileiro deslocou-se dos circuitos hegemônicos para espaços alternativos, assumindo um caráter marginal e *underground*. Nesse contexto, a *performance* passou a articular experimentação sonora como prática de liberdade e contestação, tensionando padrões estéticos e sociais vigentes. Músicos influenciados pela filosofia *hippie*⁵ buscaram romper com convenções estabelecidas, incorporando ao rock elementos de ritmos afro-brasileiros⁶. Ao mesmo tempo, evidenciavam conexões com a contracultura⁷ estadunidense e europeia, não apenas nas letras, mas também na moda, nos modos de vida e, sobretudo, na construção performática da sonoridade⁸.

Diante desse contexto, este artigo parte da seguinte problemática: como a *performance* musical de Os Mutantes⁹, ao mobilizar múltiplas sonoridades em suas produções fonográficas, constituiu uma prática estética e histórica de transgressão durante a ditadura militar brasileira¹⁰, reconfigurando referências do rock anglo-americano por meio de processos de tradução cultural no espaço ibero-afro-americano?

Parte-se da hipótese de que a *performance* do grupo constituiu uma prática histórica de transgressão que, ao mobilizar experimentação sonora, produziu formas alternativas de intervenção estética e social. Longe de representar simples reprodução de matrizes externas, tais *performances* operaram como processos de tradução cultural, nos quais referências

⁵ Ser *hippie*, antes de tudo, é ser um amigo do homem, um homem não violento e apaixonado pela vida. Um ser que ama, autêntico e honesto, que coloca a liberdade acima da autoridade, a criação acima da produção, a cooperação acima da competição. DIAS, Lucy. *Anos 70: enquanto corria a barca*. São Paulo: Senac, 2004. p. 98.

⁶ SAGGIORATO, Alexandre. *Barra Rock: sons da contracultura brasileira das décadas de 1960 e 1970*. Méritos Editora, 2021.

⁷ Contracultura seria “ruptura por definição, mas é também uma espécie de tradição. É a tradição de romper com a tradição.” GOFFMAN, Ken e JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007. p. 13.

⁸ Sonoridade é um conjunto de estratégias e negociações que são articuladas na atribuição de significados a determinados sons, neste caso aos sons musicais. Sonoridade não é apenas o que se encontra musicalmente nas composições, mas também engloba o que é dito sobre estes sons. Consequentemente, há diferentes formas com que cada indivíduo seleciona e dá sentido aos sons que irão compor suas identidades, enquanto músico/compositor/intérprete. A sonoridade é algo almejado: existe um esforço que auxilia na constituição das identidades dos músicos, e também dos gêneros musicais. Felipe B. Alvares, *Pedagogia da sonoridade: os modos de soar da música instrumental gaúcha*. Tese (Doutorado em Educação), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017, p. 15.

⁹ Os Mutantes: grupo de rock paulista, tinha como formação original Rita Lee (vocal e percussão), Sérgio Dias (guitarra e vocal) e Arnaldo Baptista (baixo, teclado e vocal), em seguida entram Dinho (bateria) e Liminha (contrabaixo). Discografia: *Os Mutantes* (Polydor, 1968); *Os Mutantes* (Polydor, 1969); *A divina comédia ou ando meio desligado* (Polydor, 1970); *Jardim elétrico* (Polydor, 1971); *Tecnicolor* (gravado em 1970 e lançado em 2000 pela Universal); *Mutantes e seus cometas no país do Baurets* (Polydor, 1972); *O A e o Z* (gravado em 1973 e lançado em 1992 pela gravadora Philips); *Tudo foi feito pelo sol* (Som Livre, 1974); *Ao vivo* (Som Livre, 1976). SAGGIORATO, Alexandre. *Anos de chumbo: rock e repressão durante o AI-5*. UPF Editora, 2024. p. 179.

¹⁰ Regime autoritário instaurado após o golpe civil-militar de 31 de março de 1964 e encerrado com a redemocratização em 1985. Caracterizado pela suspensão de direitos políticos, censura, repressão aos opositores e fortalecimento do aparato de segurança do Estado, o período também foi marcado por intensas disputas culturais e formas diversificadas de resistência. Sobre o tema, ver: NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do regime militar brasileiro*. Editora Contexto, 2015.

transnacionais, mediações locais e matrizes afro-diaspóricas foram reconfiguradas em práticas específicas ao contexto brasileiro. Outro fator, é que setores da direita, setores da esquerda¹¹ e a juventude contracultural perceberam as músicas da banda de maneiras diferentes. Assim, é importante ressaltar que a *performance* não se restringiu aos músicos, mas incluiu também as formas sociais de escuta e recepção que atribuíram sentidos distintos às obras em disputa no contexto da ditadura, pois de acordo com a estética da recepção difundida por Jauss¹², a história de qualquer formato artístico deve se basear na relação com o público.

O objetivo deste artigo é, portanto, analisar a *performance* de Os Mutantes como prática estética e histórica, enfatizando a articulação entre música, contracultura e contexto político durante a ditadura militar. Para tanto, o *corpus* de análise é composto por produções fonográficas da banda associadas às décadas de 1960 e 1970, e produção bibliográfica sobre a temática do estudo. Foram privilegiados canções e álbuns nos quais a experimentação sonora e a articulação entre rock e ritmos brasileiros aparecem de forma mais evidente.

A pesquisa adota uma abordagem qualitativa, de caráter histórico-interpretativo, orientada pelos pressupostos dos estudos da *performance*. A análise privilegia uma leitura integrada, na qual música, sociedade e história são compreendidos como instâncias indissociáveis. A relevância deste estudo reside na necessidade de superar interpretações que reduzem o rock brasileiro a um fenômeno derivativo, enfatizando, em seu lugar, sua dimensão como prática histórica ativa no espaço ibero-afro-americano.

Performance como prática social

Luigi Pareyson, afirma que a arte não deve ser observada como objeto acabado, mas como prática em constante realização, na qual se configura simultaneamente como expressão e ação¹³. Ao afirmar que a vida penetra na arte e que a arte, por sua vez, age na vida, o autor permite pensar a produção musical como instância ativa na constituição da

¹¹ “Direita” e “esquerda” são termos antitéticos que há mais de dois séculos têm sido habitualmente empregados para designar o contraste entre as ideologias e entre os movimentos em que se divide o universo, eminentemente conflitual, do pensamento e das ações políticas. Enquanto termos antitéticos, são, com respeito ao universo ao qual se referem, reciprocamente excludentes e conjuntamente exaustivos. São excludentes no sentido de que nenhuma doutrina ou nenhum movimento pode ser simultaneamente de direita e de esquerda. E são exaustivos no sentido de que ao menos na acepção mais forte da dupla [...] uma doutrina ou um movimento podem ser apenas ou de direita ou de esquerda. BOBBIO, Norberto. *Direita e esquerda: razões e significados de uma distinção política*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1995. p. 31.

¹² JAUSS, Hans Robert. *A Estética da Recepção: Colocações Gerais*. In: *A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção*; Coordenação e Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

¹³ PAREYSON, Luigi. *Estetica. Teoria della Formatività*. Bompiani, Milão, 2005.

experiência histórica. “O significado musical é determinado culturalmente. [...] Temos que saber algo sobre os músicos e a variedade de contextos e modos de suas *performances* para que possamos interpretar alguns pontos essenciais do significado musical”¹⁴

Sendo assim, o desenvolvimento da música gravada introduz uma forma de mediação técnica que não fixa a música como objeto estático, mas amplia suas possibilidades de ativação. A gravação, nesse contexto, transforma as condições de escuta e circulação, permitindo que a *performance* seja reiterada, deslocada e ressignificada em diferentes contextos históricos. Assim, mais do que conferir materialidade à música, o fonograma atua como dispositivo que prolonga e reconfigura a *performance*, inserindo-a em novos regimes de experiência e produção de sentido.

Auslander afirma que uma discussão sobre como analisar a música popular enquanto *performance*

deve começar com a pergunta do que vai contar como uma *performance* neste contexto. Pavis¹⁵ afirma que apenas *performances* teatrais ao vivo são objetos de análise adequados, que o analista da *performance* deve usar fotografias ou gravações de *performances* apenas como documentação adicional dos eventos ao vivo originais. Se aplicada ao campo da música popular, essa estipulação traria à análise da *performance* um impasse, uma vez que as gravações são a principal forma pelo qual o público consome música popular. A economia midiática da música popular dita, assim, que as gravações de som sejam consideradas *performances*, que é como os ouvintes as experimentam¹⁶.

Ao compreender a música gravada como prática social mediada que se realiza na circulação e na escuta, torna-se possível ampliar o campo de análise para além do evento ao vivo. É nesse horizonte que as contribuições de Schechner se tornam particularmente produtivas, ao oferecer um conjunto de categorias que permitem examinar a *performance* como processo complexo, envolvendo transformação, intensidade, interação e

¹⁴ "Musical meaning is culturally determined. [...] We have to know something about the musicians and the variety of contexts and modes of their performances if we are to interpret some of the essential aspects of musical meaning." CHERNOFF, J. M. *The relevance of ethnomusicology to anthropology: strategies of inquiry and interpretation*. Trad. pelo Grupo de Estudos Musicais (GEM) In: DJEDJE, Jacqueline (ed.) *African musicology: current trends*. Los Angeles: University of California Press, 1989. Vol. 1. p. 59-92. p. 62.

¹⁵ O professor Patrice Pavis possui importantes obras sobre *performance*, nas quais concentra seus estudos e pesquisas sobretudo na semiótica e na interculturalidade no teatro.

¹⁶ "...must begin by asking what is to count as a performance in this context. Pavis argues that only live theatrical performances are appropriate objects for performance analysis and that the performance analyst should use photographs or recordings of performances only as supplementary documentation of the original live events. Applied to popular music, this stipulation would bring performance analysis to an impasse, since recordings are the primary medium through which audiences experience popular music. The media economy of popular music thus dictates that sound recordings be treated as performances, since that is how listeners experience them." AUSLANDER, Philip. *Performance analysis and popular music: a manifesto*. *Contemporary Theatre Review*, v. 14, n. 1, p. 1-13, 2004. p. 05.

transmissão¹⁷, aspectos que podem ser mobilizados para a análise das músicas da banda Os Mutantes.

Suas ideias abrem caminho para abordagens que, como a de Cook, enfatizam a centralidade da *performance* na própria definição de música, inclusive em suas formas mediadas, como a gravação. É válido afirmar que a música não deve ser compreendida aqui como objeto, mas como prática, e na medida em que gravações adquirem sentido quando ativadas por atos de escuta, se tornam performativas¹⁸.

O que é a música, senão *performance*, uma prática coletiva em tempo real que aproxima as pessoas enquanto instrumentistas e ouvintes, que coreografa relações sociais e que expressa ou constrói identidades individuais ou de grupo? É claro, há respostas para essa pergunta: a música também pode assumir a forma de uma gravação e, no caso de certas tradições, a de uma partitura. Contudo, gravações e partituras têm significado até o ponto em que representam *performances* reais ou possíveis (ou, algumas vezes, impossíveis) e na medida em que são significadas através da escuta, da leitura e da prática – as quais são elas próprias atos performativos. Acabe com o ato, acabe com a *performance*, e assim você acaba com a música.¹⁹

Nesse sentido, ouvir música constitui também um ato performativo, no qual sentidos, afetos e identidades são mobilizados em contextos sociais específicos. “A escuta adequada, portanto, ocorre quando se ouve música de acordo com as exigências de uma determinada situação social e de acordo com as convenções socioculturais predominantes da subcultura da qual a música pertence”²⁰. Nesse sentido, a relação com a música não se reduz à identificação de elementos sonoros ou à decodificação de uma intenção previamente estabelecida pelo compositor, mas envolve uma experiência estética na qual o ouvinte participa ativamente da produção de sentidos. A recepção, portanto, não constitui uma etapa

¹⁷ SCHECHNER, Richard. *O que é performance?* Op. cit.

¹⁸ COOK, Nicolas. *Bridging the Unbridgeable? Empirical musicology and interdisciplinary performance studies*. In: COOK, Nicholas; PETTENGILL, Richard (Org.). *Taking It to the Bridge: Music as Performance*. Ann Arbor: University of Michigan, 2013. p. 70-85.

¹⁹ *What is music, if not performance, a real-time social practice that brings together players and listeners, choreographs social relationships, and expresses or constructs individual and group identities? Of course, there are answers to that question: music may also take the form of a recording and, in some traditions, of a score. But recordings and scores have meaning only insofar as they represent actual or possible (or sometimes impossible) performances, and insofar as they are made meaningful through listening, reading, and playing, which are themselves performative acts. Take away the act, take away the performance, and you take away the music.* COOK, Nicolas. *Bridging the Unbridgeable? Empirical musicology and interdisciplinary performance studies*. Op. cit. p. 70.

²⁰ “Adequate listening, then, takes place when one listens to music in ways that are appropriate to the requirements of a given social situation and to the sociocultural conventions of the subculture to which the music belongs.” STOCKFELT, Ola. *Adequate modes of listening*. In: SCHWARZ, David; KASSABIAN, Anahid; SIEGEL, Lawrence. *Keeping score: music, disciplinaryity, culture*. Charlottesville, Vi.: University Press of Virginia, p. 129-146. 1997. p. 137.

posterior à produção musical, mas integra o próprio processo pelo qual a obra adquire significados historicamente situados. De acordo com Jauss²¹,

a experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra realiza-se em sintonia com seu efeito estético, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva.

Por isso é importante afirmar que para esta investigação, a escuta pode ser compreendida como prática performática na medida em que constitui uma forma de ação, por meio da qual esquerda, direita e ouvintes contraculturais, incorporaram e atribuíram diferentes sentidos à experiência musical.

Rock Ibero-afro-americano

Surgido na metade da década de 1950 nos Estados Unidos, o rock toma proporção ao misturar-se com vários outros estilos, tanto de raiz negra quanto branca, mais especificamente mesclando letras com gírias, instrumentação e forma estrutural do blues. Hobsbawm, afirma que

a novidade da década de 1950 foi que os jovens das classes alta e média, pelo menos no mundo anglo-saxônico, que cada vez mais dava a tônica global, começaram a aceitar a música, as roupas e até a linguagem das classes baixas urbanas, ou que tomavam por tais como modelo. O rock foi o exemplo mais espantoso. Em meados da década de 1950, subitamente irrompeu do gueto de catálogos de “Raça” ou “Rhythm and Blues” das gravadoras americanas, dirigidos aos negros pobres dos EUA, para tornar-se o idioma universal dos jovens, e notadamente dos jovens brancos²².

A universalização do rock a partir da década de 1950 não ocorreu apenas pela circulação de canções, mas também por sua *performance* que produzia novas formas de sociabilidade. A própria configuração instrumental²³ das bandas contribuiu para a consolidação dessa gramática performática. De acordo com Stuessy,

²¹ JAUSS, Hans Robert. *A Estética da Recepção: Colocações Gerais*. In: *A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção*. Op. cit.. p. 46.

²² HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999. p. 324.

²³ Esse tipo de instrumentação adotado pelos músicos das décadas de 1950 e 1960 moldou a sonoridade do rock e proporcionou que o gênero ganhasse uma “assinatura” sonora juntamente com um vocal “*shouter*” ou “*screamer*” (“gritante”). Essa combinação de instrumentos e vozes se transformou em elemento identificador do gênero e definiu a

[...] a típica banda de rock and roll da década de 1950 era constituída de quatro a seis músicos. Os instrumentos usuais incluíam bateria, baixo (acústico), duas guitarras elétricas (uma rítmica e uma solo), piano (acústico) e saxofone (alto ou tenor). Algumas bandas, é claro, variaram a partir deste conjunto básico [...] Na década de 1960, a formação dos Beatles de três guitarras (solo, rítmica e baixo) e bateria foi amplamente imitada. Se algum instrumento fosse adicionado a este quarteto básico, geralmente era o piano²⁴.

Com estas características, o rock chegou ao Brasil ainda na década de 1950, inicialmente associado à circulação de filmes, discos e referências culturais provenientes dos Estados Unidos. Em um primeiro momento, foi incorporado sobretudo por meio de versões em português de sucessos estrangeiros. Entretanto, foi na década de 1960, com o surgimento da Jovem Guarda²⁵, que alcançou ampla projeção nacional, especialmente através da televisão e da indústria fonográfica.

Nas suas duas primeiras décadas de circulação no Brasil, o rock raramente foi percebido como expressão musical de matriz afrodescendente, sendo predominantemente associado à cultura jovem branca anglo-americana e sem envolvimento com ritmos brasileiros, o que contribuiu para obscurecer suas origens às tradições afro-diaspóricas estadunidenses.

É nesse contexto que o espaço ibero-afro-americano pode ser compreendido como um espaço histórico de circulação e reconfiguração cultural, no qual referências provenientes de diferentes matrizes entram em contato e adquirem novos significados. No caso da música, essa perspectiva permite compreender que a circulação do rock pelo Brasil não representou apenas a chegada de um gênero estrangeiro, mas também a possibilidade de encontro entre suas matrizes afro-diaspóricas e diferentes tradições musicais brasileiras. A partir dessa perspectiva, a incorporação do rock ao contexto brasileiro pode ser analisada como um processo de tradução cultural, no qual referências musicais deslocadas de seus contextos de origem são apropriadas, transformadas e combinadas com elementos locais.

performance nas gravações do rock and roll. STUESSY, Joe. *Rock & roll: its history and development*. New Jersey: Prentice Hall, 1990. p. 22.

²⁴ *The typical rock and roll band of the 1950s consisted of four to six musicians. The usual instruments included drums, bass (acoustic), two electric guitars (one rhythm and one lead), piano (acoustic), and saxophone (alto or tenor). Some bands, of course, varied from this basic instrumentation. [...] In the 1960s, the Beatles' lineup of three guitars (lead, rhythm, and bass) and drums was widely imitated. If an instrument was added to this basic quartet, it was usually the piano.* STUESSY, Joe. *Rock & roll: its history and development*. New Jersey: *Op. cit.* p. 21.

²⁵ Com uma forma de apropriação das ideias e conceitos estabelecidos pelos Beatles, que nesse período explodiram em todo o mundo, a jovem guarda surge no cenário brasileiro como uma mania nacional. Liderada por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderlêa, a Jovem Guarda ajudou a difundir um comportamento que seria presenciado pelos jovens brasileiros. SAGGIORATO, Alexandre. *Anos de chumbo: rock e repressão durante o AI-5*. *Op. cit.* p. 51.

Coube ao estilo Barra Rock²⁶ (especialmente a partir das experiências tropicalistas²⁷ desenvolvidas por Os Mutantes), no contexto da ditadura militar, consolidar formas mais radicais de hibridização cultural que ultrapassavam a simples assimilação de modelos anglo-americanos. Esta hibridização é formada por processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos ou práticas²⁸. Portanto, ao incorporar ritmos brasileiros, experimentalismos tropicalistas, referências afro-diaspóricas, elementos da cultura pop internacional e compor diversas letras em português, o grupo contribuiu para a constituição de uma música marcada por traduções e reconfigurações culturais próprias ao contexto ibero-afro-americano.

Pareyson afirma que as obras são sempre singulares²⁹. Portanto, “é impossível fazê-las, sem que ao fazê-las, se invente o modo de fazê-las. Seja qual for a atividade que se pense em exercer³⁰”. No caso de Os Mutantes, a combinação entre rock, experimentalismo e elementos da música brasileira evidencia precisamente esse caráter inventivo, no qual o próprio fazer musical implicava a criação contínua de novas formas de performar e produzir sonoridades.

Assim, a *performance* fonográfica do grupo não apenas produziu novas possibilidades musicais, mas também mobilizou distintas formas de escuta e atribuição de sentido entre setores da direita e da esquerda, evidenciando o caráter social e relacional da *performance* musical,

²⁶ Barra Rock é o termo para designar o estilo de rock brasileiro produzido durante o final da década de 1960 e década de 1970. Os artistas ligados ao movimento como Os Mutantes, Secos & Molhados, O Terço, A Bolha, Casa das Máquinas, Raul Seixas e outros, eram contraculturais e desenvolveram um rock transgressor em um período de censura e repressão causado pela ditadura militar. SAGGIORATO, Alexandre. *Barra Rock: sons da contracultura brasileira das décadas de 1960 e 1970*. Op. cit. .

²⁷ A tropicália se consolidou como movimento em 1968, durante um período de intenso tumulto político e cultural. No início foi interpretada como uma adoção irônica do *kitsch* e do mau gosto na cultura brasileira. Os tropicalistas reciclavam conscientemente materiais anacrônicos, como os estilos melodramáticos anteriores à bossa nova. A releitura de elementos datados feita pelos tropicalistas combinava uma mistura de paródia, que envolvia uma crítica irônica, e pastiche, que sugeria uma medida de cumplicidade. As autoridades militares se mantinham, em geral, indiferentes à atuação dos tropicalistas, mas se mostraram cada vez mais alarmadas pelas irônicas apresentações televisionadas e pelos “eventos” do grupo. Essas apresentações também intensificaram as tensões com os nacionalistas de esquerda, que assumiam uma postura crítica diante do flerte dos tropicalistas com o consumismo e a cultura de massa. Em defesa apaixonada do movimento e num ataque ao “policimento” da música popular brasileira, Caetano reagiu a seus críticos argumentando que ele e Gil tiveram “a coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas” DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Ed. Universidade Estadual Paulista, 2009. p. 185.

²⁸ CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo. Edusp, 2011. p. 19.

²⁹ PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

³⁰ “È impossibile fare un'opera senza, nel farla, inventare il modo di farla, qualunque sia l'attività che si intenda esercitare.” PAREYSON, Luigi. *Estetica. Teoria della Formatività*. Op. cit. p. 21.

[...] no sentido mais amplo de que o evento musical é produzido através da interação entre dois grupos, atores e público, que devem chegar a um *modus vivendi* mutuamente satisfatório durante a interação³¹.

Diante disso, o contexto social brasileiro do período aqui estudado será exposto para melhor entendimento.

Música, política e escuta (direita vs esquerda)

Após a renúncia de Jânio Quadros em 1961, o Brasil entrou em uma crise política que se intensificou durante o governo de João Goulart (1961-1964), marcado pela maior abertura às organizações sociais. Esse cenário gerou forte reação de setores conservadores, que temiam uma aproximação com o socialismo. O aumento das tensões, impulsionado por greves, inflação, reformas de base e oposição interna e externa, culminou na mobilização de grupos civis e militares, resultando no golpe de 31 de março de 1964. A partir deste momento o Brasil mergulharia em uma ditadura.

Napolitano, reforça que o regime militar que se seguiu até 1985 foi marcado pelo aumento da desigualdade, repressão estatal e controle social, embora também tenha surgido uma cultura crítica e movimentos sociais que resistiram ao autoritarismo³². Em casos restritos à escuta musical da direita eram muitas vezes acrescidas de preconceito, vigilância, controle moral e censura³³.

Durante a ditadura,

a esfera da cultura era vista como suspeição a priori, meio onde os “comunistas” e “subversivos” estariam particularmente infiltrados, procurando confundir o cidadão “inocente útil”. [...] Capacidade de aglutinação de pessoas em torno dos eventos musicais era uma das preocupações constantes dos agentes da repressão³⁴.

³¹ ...in the broadest sense that the musical event is produced through the interaction between two groups, performers and audience, who must arrive at a mutually satisfactory *modus vivendi* during the interaction. AUSLANDER, Philip. *Musical personae*. TDR/The Drama Review, New York City, v. 50, n. 1, p. 100-119, 2006. p. 106.

³² NAPOLITANO, Marcos. *1964 : História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

³³ Quanto às formas diretas de ação cultural, o regime combinou uma política cultural repressiva e, sobretudo nos anos 1970, uma política cultural proativa. O tripé repressivo do regime era formado pela combinação de produção de informações, vigilância-repressão policial a cargo das *Delegacias de Ordem Política e Social* (Dops), das inteligências militares e do sistema Codi/DOI (*Centro de Operações de Defesa Interna – Destacamento de Operações e Informações*) e censura, a cargo da *Divisão e Serviços de Censura às Diversões Públicas* do Departamento de Polícia Federal (DPF/DCDP) e do *Gabinete do Ministério da Justiça*, especificamente no caso do controle da imprensa. As três pontas atuaram sobre a área cultural, produzindo suspeitas e impondo silêncio sobre certos temas e abordagens. NAPOLITANO, Marcos. *1964 : História do Regime Militar Brasileiro*. Op. cit. p. 37.

³⁴ NAPOLITANO, Marcos. *Os festivais da canção como eventos de oposição ao regime militar brasileiro (1966-1968)*. In: REIS, Daniel Aarão et al. *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004. p. 105.

Neste contexto, diversos artistas foram censurados. Com Os Mutantes isto aconteceu algumas vezes. Em 1969 a canção *Dom Quixote*, composta por Rita Lee e Arnaldo Baptista, presente no segundo disco da banda intitulado *Mutantes*, foi censurada. De acordo com Calado,

o coronel Aloysio Muhlethaler de Souza foi o responsável pelos ‘cortes’. Para ele, os versos ‘dia há de chegar / e a vida há de parar / para o Sancho descer / pro Quixote vencer’, tentavam transmitir nas entrelinhas que uma revolução estaria tentando derrubar o governo do país. Os Mutantes não sabiam se riam ou choravam dessa acusação. Outro corte foi aplicado ao verso ‘armadura e espada a rifar’. O coronel pressentiu ali uma crítica ao exército brasileiro³⁵.

Os Mutantes lidaram com a censura em outras composições ao longo dos anos, uma delas foi *A hora e a vez do cabelo nascer*. Calado refere:

A censura fez o que pôde para atrapalhar. Mesmo assim, em maio de 72, chegava às lojas, com dois meses de atraso, *Mutantes e Seus Cometas no País dos Baurets*, o quinto álbum da banda. Presa no bizarro crivo dos censores, a faixa *Cabeludo Patriota* – um berrado acid rock à Led Zeppelin, composto por Liminha, com acabamento final de Arnaldo, Sérgio e Rita – teve de ser rebatizada como *A hora e a vez do cabelo nascer*. Os versos “meu cabelo é verde e amarelo / violeta e transparente / minha caspa é de purpurina / minha barba é azul anil” também foram vetados. Além de proibir os termos “patriota” e “verde e amarelo” (por motivos óbvios, em tempos militarizados), a responsável pela censura ainda implicou com o termo “caspa”³⁶.

A censura também atuava em shows musicais. Apresentações prévias para os militares antes da apresentação oficial para que as *performances* para o público ocorressem de acordo com as normas impostas pelos militares, aconteciam frequentemente. Rita Lee, revela que antes de estrear qualquer show, filme ou peça de teatro, os militares se sentavam na plateia vazia para assistir ao espetáculo em primeira mão. Se não gostassem, proibiam sem maiores explicações, não importando o gasto com a produção. Diversas manifestações ou concentrações de jovens eram consideradas subversivas e vários shows foram cancelados ou submetidos à censura antes de serem realizados. Para a realização de um evento, era previamente solicitada uma licença autorizando a realização do espetáculo³⁷.

³⁵ CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. São Paulo: Editora 34, 1996. p. 147.

³⁶ CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. Op. cit. p. 264.

³⁷ LEE, Rita. *Rita Lee: uma autobiografia*. São Paulo: Globo, 2016. p. 145.

Por sua vez, durante a ditadura, os músicos com ideais de esquerda aproximaram-se dos *Centros Populares de Cultura* (CPCs)³⁸ e dos ritmos brasileiros, incluindo ritmos diversos de todo o Brasil em suas composições, além de uma considerável volta ao samba tradicional. A partir desse período, a bossa nova dividiu espaço com o cururu, choro, baião e outros gêneros provenientes da música nacional, criando a expressão Música Popular Brasileira (MPB) – também chamada de bossa nova engajada –, uma forte oposição ao governo militar³⁹.

Em razão de sua aproximação com os CPCs, a sigla a MPB “representava uma espécie de bandeira da luta nacionalista contra um outro tipo de música que era efetivamente popular e produzida em nosso país, porém, considerada ‘alienígena’, ‘não-brasileira’⁴⁰. Em outras palavras, elementos musicais provenientes dos Estados Unidos da América e Inglaterra como o rock and roll não eram aceitos para essa concepção de enfrentamento aos militares.

Além disso, havia um descontentamento por setores da esquerda diretamente com a guitarra elétrica, instrumento que, segundo eles, representava o imperialismo estadunidense. A resistência de alguns grupos ao instrumento, e consequentemente ao rock, apresentava um sentido crítico e pessimista que acreditava que a importação de um instrumento estadunidense pudesse ferir a tradição nacional-popular brasileira, pois, no âmbito geral, conter a música estrangeira continha um significado de combate à expansão da indústria cultural e seus componentes, entendidos por setores da esquerda como alienantes. Em 1967 aconteceu a Passeata Contra a Guitarra Elétrica⁴¹.

Devido a isso, mesmo não apoiando a ditadura militar, Os Mutantes não se prenderam aos ideais de esquerda, ou seja, de lutar a seu modo contra o regime. A banda simplesmente escreveu sobre seu descontentamento de forma livre e não engajada, seguindo um caminho avesso aos modelos sociais daquela época, não respeitando os militares, mas também, não apoiando de forma contundente os ideais de esquerda. Nos anos 1970, a esquerda e a direita, unanimemente, detestavam a galera do rock. Alienados para uma, maconheiros subversivos e cabeludos para a outra. De fato, a tribo do rock habitava um universo à parte, um outro país, quase, onde nenhuma ditadura seria possível, nem a da direita nem a da esquerda.

³⁸ foram núcleos de produção artística e cultural engajada, criados em 1961 e vinculados à União Nacional dos Estudantes (UNE). Seu objetivo era promover uma arte popular, nacional e democrática, visando a conscientização política das classes trabalhadoras e a democratização do acesso à cultura.

³⁹ SAGGIORATO, Alexandre. *Barra Rock: sons da contracultura brasileira das décadas de 1960 e 1970*. Op. cit. p. 102.

⁴⁰ ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2002. p.32.

⁴¹ SAGGIORATO, Alexandre. *Barra Rock: sons da contracultura brasileira das décadas de 1960 e 1970*. Op. cit.

Sendo assim, essa deslegitimação por parte dos ouvintes engajados de esquerda se manifestava também na forma como a música era escutada, configurando uma *performance* da escuta orientada por critérios ideológicos e estéticos que privilegiavam a defesa de uma “música nacional”. Nesse contexto, a incorporação de elementos identificados como estrangeiros, em diálogo com a música brasileira, era recebida pela esquerda com desconfiança, sendo interpretados como desvio em relação a um projeto cultural engajado. Assim, mais do que uma simples rejeição, a escuta desses setores operava como prática performática de classificação e exclusão, na qual o rock era situado à margem de uma identidade musical considerada legítima.

Entre 1965 e meados da década de 1980, a chamada “era dos festivais”, constituiu um momento central para a compreensão da música popular brasileira como prática performática ampliada, na qual não apenas os artistas, mas também o público desempenhava papel ativo na produção de sentidos. Realizados em emissoras de televisão e acompanhados por ampla audiência, eventos como o *Festival de Música Popular Brasileira da TV Record* evidenciaram que a recepção não se limitava à escuta passiva, mas se configurava como *performance* coletiva, marcada por reações intensas como aplausos, vaias e manifestações públicas de apoio ou rejeição. Essas respostas do público atuavam diretamente na consagração ou deslegitimação das obras e dos artistas, interferindo no resultado das competições e na circulação das canções.

De acordo com Hollanda,

“a presença em massa da juventude estudantil, que assumia um papel de crescente importância na contestação ao regime de 64, envolvia as apresentações num ambiente de acalorada participação, onde se tornar adepto desta ou daquela música assumia muitas vezes ares de opinião política”⁴².

No ano de 1968, Os Mutantes acompanharam Caetano Veloso na eliminatória do *III Festival Internacional da Canção (FIC)*. *É Proibido Proibir*, fugiu ao lugar comum, não seguiu os padrões convencionais e violou a previsibilidade das músicas habituais em festivais de emissoras de TV. Com isso, foi achincalhada pela falta de entendimento do público em relação à música e ao mesmo tempo chamou atenção da sociedade brasileira. Calado descreve que

⁴² HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1999. p. 57.

[...] naquela noite, 12 de setembro, não foram vaías que Caetano Veloso e os Mutantes ouviram da agressiva platéia que lotava o Tuca. Não bastassem os gritos de “Fora! Fora! Fora!”, a primeira apresentação de *É Proibido Proibir* foi recebida com tomates, atirados sobre o palco. Só que os alvos das vaías não eram somente as guitarras elétricas dos Mutantes. Afinal, desde o *happening* criado por Caetano até as roupas espaciais que ele, a banda e o maestro Rogério Duprat vestiam, tudo parecia planejado para chocar o público⁴³.

O escracho aos artistas no palco foi um duro golpe aos músicos, pois não acreditavam em tamanha incompreensão tanto por parte do público de direita, quanto de esquerda. Porém, Caetano rebateu a plateia com o seguinte desabafo:

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? [...] A mesma juventude que vai sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada! [...] Vocês são iguais sabem a quem? Àqueles que foram na *Roda Viva* e espancaram os atores! Vocês não diferem em nada deles [...] Eu quero dizer ao júri: me desclassifique. Eu não tenho nada a ver com isso. Nada a ver com isso. Gilberto Gil. Gilberto Gil está comigo, para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil [...] Sabe como é? Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! [...] O júri é muito simpático, mas é incompetente. Deus está solto! Fora do tom, sem melodia. Como é júri? Não acertaram? Qualificaram a melodia de Gilberto Gil? Ficaram por fora. Gil fundiu a cuca de vocês, hein? É assim que eu quero ver. Chega!⁴⁴

É Proibido Proibir exemplifica o desencontro entre diferentes regimes de escuta no período. Parte da esquerda, orientada por uma leitura nacional-popular, reagiu com vaías, interpretando a proposta como alienação ou submissão a influências estrangeiras. Por outro lado, setores conservadores também rejeitavam aquela manifestação, percebida como ameaça à ordem moral e cultural. Nesse cenário, a *performance* não foi apenas mal recebida, mas sobretudo incompreendida, na medida em que escapava aos enquadramentos ideológicos disponíveis.

Por ser historicamente situada, a experiência do ouvinte corresponde a uma teia de referências musicais, culturais e políticas construída ao longo de sua trajetória, de modo que diferentes públicos, inseridos em contextos sociais e ideológicos distintos, podem atribuir sentidos diversos a uma mesma *performance* musical, pois segundo Jauss⁴⁵

⁴³ CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 218.

⁴⁴ CAETANO VELOSO. *Caetano Veloso*, São Paulo: Philips, 1968.

⁴⁵ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994. p. 28.

[...] há um saber prévio, ele próprio ele mesmo um produto dessa experiência com base no qual o novo que tomamos conhecimento faz se experienciável, ou seja, legível, por assim dizer, num contexto experiencial. Ademais, a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõem seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida.

A escuta, no caso de *É Proibido Proibir*, operou como prática performática de rejeição, incapaz de assimilar a complexidade estética e política, revelando os limites de ambos os campos diante de formas artísticas que buscavam justamente desestabilizar tais fronteiras.

Contracultura no espaço ibero-afro-americano

Provenientes do Tropicalismo e influenciados pela filosofia *hippie*, Os Mutantes evidenciaram conexões com a contracultura estadunidense e europeia, perceptíveis nas letras, na estética, nos modos de vida e na sonoridade do grupo. Nesse sentido, Roszak delinea a contracultura como

[...] aquele instinto saudável que se recusa, tanto num nível pessoal como político, a praticar tal estupro a sangue frio de nossas sensibilidades humanas, então torna-se claro por que o conflito entre jovens e os adultos em nosso tempo atinge profundidades tão particulares e dolorosas. Numa emergência histórica de proporções absolutamente sem precedentes, somos aquele estranho animal cultural cujo impulso biológico para a sobrevivência expressa-se através das gerações. São os jovens, que chegam com olhos capazes de enxergar o óbvio, que devem refazer a cultura letal de seus antecedentes, e que devem refazê-la numa pressa desesperada⁴⁶.

A contracultura propunha que o indivíduo “caísse fora” do sistema. Ela servia para libertar o sujeito das condições vigentes, e, em diversos países, inclusive no Brasil, esses simulacros foram congregados na moda, costumes e também na *performance* musical. Por sua vez, a contracultura brasileira foi criada com base nas práticas exercidas nos Estados Unidos da América e em países da Europa durante a década de 1960.

Conforme Dunn,

a contracultura brasileira surgiu como uma das várias respostas à modernização autoritária, que enfatizava as redes de acumulação de capital,

⁴⁶ ROSZAK, Theodore. *A Contracultura*. Rio de Janeiro: Editora Vozes. 1972. p. 59.

infraestrutura, desenvolvimento tecnológico e expansão das redes de comunicação⁴⁷.

Portanto, os atos desviantes da juventude que iniciariam as manifestações contraculturais no Brasil advieram a partir do golpe civil-militar de 1964. Movimentos de aversão e rebeldia ocasionaram manifestações com consentimento de diferentes camadas da sociedade. Nesse contexto, a contracultura brasileira ofereceu as bases simbólicas e comportamentais para o surgimento de uma cena rock marginal que, durante a década de 1970, passou a construir formas próprias de contestação cultural e de afastamento em relação tanto à direita quanto à esquerda tradicionais.

Durante a década de 1970, os artistas de rock no Brasil

não se enquadravam a nenhum segmento político. Viviam literalmente “fora do sistema”, possuíam uma conduta politizada, porém não partidária. O engajamento político não era meta principal para esses músicos que faziam política à sua maneira: descompromissada, debochada e “marginal.”⁴⁸

Sérgio Dias, guitarrista da banda Os Mutantes, deixa claro que o envolvimento político do grupo era despretenso, porém rebelde e anárquico, o que acabava “incomodando” os líderes, tanto de direita quanto de alguns segmentos de esquerda no Brasil.

A gente não tinha o peso da política. Apesar de a gente ser político, éramos muito mais sarcásticos do que políticos. Os caras não conseguiam colocar o dedo onde a gente se encaixava. Por exemplo, a turminha da esquerda falava mal da gente porque achavam que a gente era de direita ou por que éramos americanizados. E os caras da direita diziam que a gente era da esquerda por que a gente estava com Gil e Caetano, mas a gente estava fazendo música, era isso que a gente fazia⁴⁹.

A frase de Sérgio “a gente estava fazendo música” denota algo importante para a pesquisa, pois, mesmo se sentindo longe dos debates políticos, alguns artistas confrontavam as duas lideranças políticas através da *performance* musical contracultural.

Os Mutantes possuíam influências do rock britânico e estadunidense, especialmente das experiências desenvolvidas por The Beatles, Jimi Hendrix e The Rolling Stones. Elementos como guitarras elétricas distorcidas, experimentalismos de estúdio, colagens

⁴⁷ Brazilian counterculture emerged as one of several responses to authoritarian modernization, which emphasized networks of capital accumulation, infrastructure, technological development, and the expansion of communication networks. DUNN, Christopher. *Contracultura: alternative arts and social transformation in authoritarian Brazil*. Chapel Hill: Ed. The University of North Carolina Press, 2016. p. 32.

⁴⁸ SAGGIORATO, Alexandre. *Anos de chumbo: rock e repressão durante o AI-5*. Op. cit. p. 165.

⁴⁹ DIAS, Sérgio. *Discoteca MTV: Mutantes*. Produção de Eugenio Soares e Julia Nogueira. São Paulo: MTV, 2007.

sonoras e estruturas típicas do rock internacional constituíam parte fundamental de sua sonoridade. Entretanto, a apropriação dessas referências não ocorreu de forma passiva ou meramente imitativa.

Para que a *performance* musical contracultural seja entendida, a compreensão sobre repetição e transformação proposta por Schechner deve ser explanada, pois a *performance* dos Mutantes pode ser compreendida como prática que articula repetição e transformação, mobilizando aquilo que Schechner, denomina “comportamentos restaurados”, isto é, ações previamente existentes que são reiteradas e reconfiguradas em contextos históricos específicos⁵⁰. De acordo com Schechner, comportamento restaurado é o processo chave de todo tipo de *performance* [...] todo comportamento é comportamento restaurado, todo comportamento consiste em recombinações de pedaços de comportamento previamente exercidos⁵¹.

Sendo assim, as convenções musicais que estruturaram o rock nas décadas de 1950 e 1960 (como o uso de escalas derivadas do blues, ritmos em quatro tempos, instrumentação elétrica e determinadas formas de execução vocal e instrumental), podem ser compreendidas como comportamentos restaurados, na medida em que constituíam práticas reiteradas e coletivamente reconhecidas no espaço contracultural ibero-afro-americano. Contudo, no caso de Os Mutantes, tais elementos não foram simplesmente reproduzidos, mas reconfigurados em novas combinações sonoras e performáticas, articuladas ao contexto brasileiro.

Na composição *2001*, de Rita Lee e Tom Zé, lançada em 1969, no segundo álbum da banda, a música sertaneja é tonificante na primeira parte da canção, na qual as vozes, o uso de viola caipira e da sanfona, executados pela dupla sertaneja Zé do Rancho & Mariazinha, fazem referência ao regionalismo, ao campo e ao interior do Brasil, justamente pela ampla utilização desses instrumentos e maneira de cantar da música rural do país. Ao fim da primeira parte (em 0:35), a dupla sertaneja sai de cena e a composição se volta ao rock com a utilização de seus instrumentos típicos como a guitarra, o contrabaixo e a bateria, além disso, demonstra sonoramente a modernidade, fazendo um contraponto do roceiro, atrasado, passado com o espaço, futuro, modernizado relatado na letra. Possivelmente para acentuar essas ideias, a banda também utilizou o theremin, um dos primeiros instrumentos elétricos criado ainda na década de 1920, convergindo tanto a sonoridade da música sertaneja, e consecutivamente brasileira, quanto a sonoridade do rock estrangeiro naquele

⁵⁰ SCHECHNER, R. *Comportamento restaurado*. In: BARBA, E.; SAVARESE, N. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

⁵¹ SCHECHNER, Richard. *O que é performance?* Op. cit. p. 07.

momento. Nesse sentido, a sonoridade da composição evidencia um processo de hibridização musical que ultrapassa a simples fusão de gêneros, constituindo uma *performance* fonográfica contracultural marcada pela tradução e pela reconfiguração de referências sonoras distintas.

Outro exemplo para este artigo pode ser apresentado na composição *Bat Macumba*, uma música que evidencia o espaço ibero-afro-americano. O início da composição se dá com uma espécie de canto característico de religiões afrodescendentes como o candomblé, religião que também é referenciada durante a música pelo uso constante dos tambores e pelo nome da composição. A guitarra utilizada com um efeito de distorção ainda se contrapõe à música brasileira de forma mais evidente na música. Ela surge na obra (em 0:12) ainda na introdução, sendo executada nos registros graves. Após fazer um acompanhamento (em 0:44), o instrumento “disputa” espaço sonoro durante a execução de frases melódicas, onde o volume do instrumento quase se sobressai aos vocais da obra. A guitarra continua sendo executada dessa forma por praticamente toda a música. No entanto, um solo de guitarra é executado (em 2:26) e as notas são provavelmente propositadamente “desafinadas”, contribuindo ainda mais para o estranhamento sonoro. Com um timbre⁵² de guitarra nada convencional (nem mesmo para os padrões internacionais), essa e outras composições gravadas pela banda se destacavam pela incorporação de um tipo de distorção produzido manualmente por Cláudio César Dias Baptista, irmão mais velho dos Mutantes Sérgio Dias e Arnaldo Baptista.

Deixar o som da guitarra “quente”, “sujo” através da saturação do volume dos amplificadores se tornou corriqueiro para os roqueiros e caracterizou atos de rebeldia desde o surgimento do gênero. Porém, até o surgimento da Tropicália e de Os Mutantes, a distorção não era utilizada em guitarras em contextos nos quais a música tinha certa intimidade com a sonoridade brasileira, como samba, bossa nova, ou outros ritmos regionais do Brasil. Dessa forma, esse hibridismo se tornou transgressor aos ouvidos dos puristas e consequentemente modificou o cenário artístico musical no espaço ibero-afro-americano.

Cláudio César Dias Baptista, sonorizava a banda nos ensaios, apresentações e gravações. Ele foi o responsável por criar tecnologia e novos timbres para o grupo. Um dos efeitos criados por ele é uma variação do pedal chamado *wah-wah*, uma espécie de pedal que atenua algumas frequências da guitarra e soa como se a guitarra estivesse literalmente “dizendo” *wahwah*. Sem ter um modelo de pedal em mãos para saber seu funcionamento,

⁵² O timbre se refere à qualidade acústica do som, o caráter da onda sonora produzida pelas distintas frequências que incidem sobre ela, de forma independente ou em combinação de vários instrumentos. LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y crecimiento formal*. Barcelona: Idea Books S.A., 2007. p. 17.

Cláudio criou uma engenhoca apenas ouvindo o som do pedal original em discos de roqueiros internacionais da época. A traquitana criada por Cláudio tinha a mesma função, porém não gerava a sonoridade *wha-wha*, mas sim, *wooh-wooh*, tornando-o mais particular. O *wooh-wooh* pode ser ouvido nas músicas *Mágica* e *Dia 36*, duas músicas de *performance* contraculturais.

A banda também desafiava setores da direita e da esquerda por meio da utilização do ruído. No caso da versão de *Chão de Estrelas*, de Orestes Barbosa e Sílvio Caldas, embora a letra original tenha sido mantida, a composição incorpora uma série de colagens sonoras que tornam a *performance* debochada, irreverente e desvinculada da interpretação tradicional da canção. Nesse contexto, o ruído assume papel central na construção estética da música [...] efeitos de sonoplastia (motor de avião, bandinha de música, relógio cuco, galo cocoricando, panos rasgados, tiros, vaías de festival) entraram como uma paródia das imagens poéticas da canção, transformando-a num pastelão sonoro⁵³.

Outro exemplo do uso de ideias simples em busca de sons não usuais é a utilização da bomba de flit, um aparelho usado em dedetização, como instrumento que dá ritmo e marca o tempo durante a música *Le Premier Bonheur du Jour*⁵⁴. Nesse sentido, a incorporação de objetos cotidianos e sons não convencionais pela banda evidencia que a centralidade da experiência musical deslocava-se da obra entendida como estrutura fixa para a própria ação performática, perspectiva que dialoga diretamente com a afirmação de Small, de que “a performance musical não existe para apresentar obras musicais, ao contrário, as obras musicais existem para dar aos intérpretes algo para interpretarem”⁵⁵.

Misturando elementos comunicativos com essa mesma complexidade, a música anteriormente citada, *Dom Quixote*, também pode ser uma referência. A obra inicia com uma colagem orquestral retirada do filme *Ben Hur*. Na sequência, segue com uma letra cheia de aliteraões de sons de “s” e “x”, acompanhados, desta vez, pelos arranjos orquestrais de Rogério Duprat, que mesclam com partes de rock, mudam de andamento várias vezes, misturam-se, ainda, com colagens de sons de palmas e efeitos eletrônicos. Na letra, elementos do clássico personagem de Cervantes se cruzam com conceitos contemporâneos, como pode ser visto nos seguintes versos: “É do Sancho o Quixote/ Chupando chiclete; (...) Meu vinho, meu crush (marca de refrigerante comum da época) (...) E os jornais todos a anunciar/ Dulcinéia que vai se casar/ Dom Quixote cantar na TV”. No final da composição,

⁵³ CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. Op. cit., p. 219.

⁵⁴ CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. Op. cit., p. 115.

⁵⁵ “Musical performance does not exist in order to present musical works; rather, musical works exist in order to give performers something to perform.” SMALL, Christopher. *Musicking: the meaning of performing and listening*. USA: Wesleyan University Press, 1998. p. 08.

é perceptível mais um sinal de escracho, com o uso de uma buzina, seguida de gargalhadas e frases soltas como palmas para Dom Quixote que ele merece.

Nas composições e releituras realizadas pela banda, a hibridização sonora manifestava-se por meio da incorporação de diferentes matrizes culturais brasileiras e latino-americanas ao universo do rock, evidenciando sons contraculturais no espaço ibero-afro-americano. Em *A Minha Menina*, originalmente composta por Jorge Ben Jor, o grupo articulou guitarras distorcidas e experimentalismos elétricos a uma base rítmica próxima do samba-rock, preservando o balanço característico da música brasileira. Já em *Adeus Maria Fulô*, a banda reinterpretou uma canção associada ao universo nordestino, incorporando vocalizações, ritmos afros, regionais e instrumentações típicas da música popular brasileira a uma estrutura marcada pela linguagem do rock. Em ambos os casos, o grupo não abandonava as convenções performáticas do rock internacional, mas as reconfigurava a partir de experiências culturais brasileiras, produzindo obras híbridas e singulares.

Essa lógica de tradução cultural também pode ser observada em *Cantor de Mambo* e *El Justiciero*, faixas nas quais referências latino-americanas com a presença de ritmos associados ao mambo, à música latina e à cultura popular evidencia um deslocamento em relação ao modelo tradicional do rock anglo-americano, ampliando a *performance* fonográfica do grupo para além da simples assimilação estrangeira.

Outra composição que pode ser descrita neste artigo é *Baby*, que se destaca por possuir sutilmente uma mistura de ritmos sobrepostos de bossa nova e das baladas do rock inicial dos anos 1950. Na bossa nova, tradicionalmente, o ritmo é em compasso 2/4 e o violão de cordas de nylon é frequentemente o instrumento que conduz as obras desse gênero. Porém, nessa composição, o ritmo está em 6/8, e é a guitarra rock que conduz a música ritmicamente e acrescenta dissonâncias através de bends “desafinados” propositadamente e vibratos. Já na segunda versão da composição, gravada no álbum *Jardim Elétrico*, o ritmo continua em compasso 6/8, entretanto, exceto o compasso não usual, *Baby* é arranjada de acordo com a estética da bossa nova tradicional com violão de cordas de nylon, sem guitarra ou qualquer elemento musical estadunidense.

Considerações finais

Ao longo do artigo, buscou-se responder de que maneira a *performance* musical de Os Mutantes, ao articular múltiplas sonoridades em suas produções fonográficas, operou como prática estética e histórica híbrida durante a ditadura militar. Nesse sentido, o estudo procurou demonstrar que as *performances* da banda não podem ser compreendidas como simples assimilação de modelos anglo-americanos, mas como processos de tradução

cultural produzidos no interior de uma formação ibero-afro-americana, marcada pela hibridização sonora e pela reconfiguração de referências musicais diversas.

Nesse sentido, o espaço ibero-afro-americano foi compreendido, neste estudo, como um espaço histórico de circulação, encontro e reconfiguração de referências culturais, no qual a experiência brasileira da banda se inseriu por meio da articulação entre matrizes musicais ibéricas, afro-diaspóricas e americanas.

O artigo trabalhou com músicas gravadas por Os Mutantes durante as décadas de 1960 e 1970, compreendendo essas produções fonográficas como *performances* gravadas. A análise partiu do entendimento de que a *performance* não se encerra no momento da gravação, mas continua a se realizar na escuta e nas formas de recepção do público, responsáveis por atribuir sentidos e ressignificar socialmente as obras. A perspectiva da estética da recepção permitiu compreender que os sentidos produzidos pela música do grupo não estavam inteiramente determinados pela intenção dos músicos ou pelas características formais das gravações, mas se constituíam também na experiência histórica de seus ouvintes. Nesse sentido, as diferentes formas de escuta contribuíram para produzir significados distintos para as suas *performances*.

A partir da compreensão de como setores da direita, setores da esquerda e a juventude contracultural escutavam a banda, a música de Os Mutantes pode ser interpretada como prática performática construída por múltiplas formas de recepção e atribuição de sentido. Para setores da direita, suas *performances* frequentemente representavam uma ameaça aos valores morais e aos bons costumes, tornando-se alvo de vigilância e censura. Já para parte da esquerda, tratava-se de uma produção considerada pouco adequada ao enfrentamento direto da ditadura, sobretudo em razão de sua aproximação com elementos do rock estrangeiro. Nesse contexto, a banda desenvolveu uma sonoridade inovadora marcada pela hibridização entre referências internacionais do rock e elementos da música brasileira, constituindo uma estética.

Desse modo, conclui-se que a *performance* fonográfica de Os Mutantes constituiu uma prática contracultural híbrida que tensionou fronteiras estéticas, políticas e culturais durante a ditadura militar brasileira. Ao incorporar e transformar referências do rock anglo-americano em diálogo com ritmos brasileiros, a banda produziu uma forma singular de expressão musical situada no espaço ibero-afro-americano. Mais do que simples entretenimento ou reprodução de modelos estrangeiros, suas *performances* gravadas atuaram como experiências históricas capazes de provocar estranhamentos e produzir diferentes formas de escuta e sociabilidade. Assim, a música do grupo evidencia como a

sonoridade pode operar simultaneamente como prática estética, ação performática e forma de intervenção cultural em contextos marcados por disputas de sentido e repressão política.

Recebido em 21 de junho de 2026

Aceito em 20 de agosto de 2026