

Singin' Alone (1982) nas trilhas da música gravada brasileira¹

[*Singin' Alone (1982) on the trails of Brazilian recorded music*

Marcia Tosta Dias²

RESUMO O artigo traz para o foco o álbum *Singin' Alone*, de Arnaldo Dias Baptista, lançado em 1982. Trata-se do álbum de estreia da gravadora independente Baratos Afins que está, desde então, em atividade na cidade de São Paulo e do segundo disco solo do artista, ex-integrante do grupo musical Mutantes. *Singin' Alone* surge de um intrincado conjunto de referências sócio-históricas — as de ordem estética, de produção fonográfica, de formação de cenas culturais e musicais específicas como aquela que se fez do encontro da MPB com o rock, de consolidação da indústria cultural no país e da singular trajetória de um artista que nele atua. Como produto dessa atuação, o álbum expressa, enuncia e promove o início da produção fonográfica da gravadora Baratos Afins. • **PALAVRAS-CHAVE** Gravadoras independentes; Baratos Afins; Arnaldo Baptista; *Singin' Alone*; indústria fonográfica. • **ABSTRACT** The paper focuses on the album *Singin'*

Alone by Arnaldo Dias Baptista, released in 1982. This is the debut album of the independent record label Baratos Afins that, since then, has been active in São Paulo city, and the second solo album of the artist, former member of the Brazilian musical band Mutantes. *Singin' Alone* is brought up by an intricate set of sociohistorical references — such as the aesthetics, the phonographic production, the building of an specific cultural and musical scene, as well as the concoction of MPB with rock, the cultural industry consolidation in Brazil, and the particular trajectory of an artist that acts on it. As a by-product of that cultural role, the album expresses, announces and fosters the beginning of Baratos Afins' phonographic production. • **KEYWORDS** Independent record labels; Baratos Afins; Arnaldo Baptista; *Singin' Alone*; Phonographic industry.

Recebido em 19 de março de 2015

Aprovado em 26 de maio de 2015

DIAS, MARCIA TOSTA. *Singin' Alone (1982) nas trilhas da música gravada brasileira*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 61, p. 39-55, ago. 2015.
DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi61p39-55>

1 Este artigo se apoia em resultados parciais obtidos em pesquisa em andamento financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

2 Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP, São Paulo, Brasil).

É... o imenso gozo dos titãs
De aço e cabos de meadas infindáveis
De crianças tristes
Risos que soam depois do fim
E eu nem sei que fim levou o meu
Risos...³

Arnaldo Baptista

Tomando como ponto de partida a ideia de que seja intrínseca aos álbuns fonográficos sua pretensão e capacidade de articular e expressar as relações que se estabelecem entre arte e sociedade, música e indústria, cultura e economia, técnica musical e reprodutibilidade técnica, este artigo traz para o foco *Singin'Alone*, de Arnaldo Dias Baptista, lançado em 1982. Trata-se do álbum de estreia da gravadora independente Baratos Afins que está, desde então, em atividade na cidade de São Paulo e do segundo disco solo do artista. A análise faz parte de estudo em desenvolvimento, que tem procurado conhecer a produção fonográfica da gravadora em busca de refletir sobre a forma como as companhias independentes têm ampliado o panorama da produção fonográfica que esteve sob comando das grandes gravadoras durante todo o século XX.

Singin'Alone surge de um intrincado conjunto de referências sócio-históricas: as de ordem estética, de produção fonográfica, de formação de cenas culturais e musicais específicas como aquela que se fez do encontro da MPB com o rock em conjuntura política especialmente inóspita, de consolidação da indústria cultural no país e da singular trajetória de um artista que nele atua. Como produto dessa atuação, o álbum expressa, enuncia e promove o início da produção fonográfica da gravadora Baratos Afins que, com longevidade atípica para uma independente, permanece ativa até o presente.

A produção de música gravada realizada fora do âmbito das grandes gravadoras por empresas pequenas ou independentes é elemento constitutivo dessa área da indústria cultural. Se nas primeiras décadas do século XX, todas eram pequenas, a partir dos anos 30 a atividade fonográfica se consolidou e passou a fazer parte

3 BAPTISTA, Arnaldo. Bomba H sobre São Paulo. *Singin' Alone*. Baratos Afins, 1982. LP.

de conjuntos de empresas de estrutura mais complexa, ligadas aos sistemas de radiodifusão e de fabricação de equipamentos de gravação e reprodução de filmes e música — o berço das grandes gravadoras. O processo de concentração aí iniciado foi crescendo até o final da década de 90, quando os grandes conglomerados de mídia e entretenimento tiveram que enfrentar as transformações trazidas pela tecnologia digital⁴. Mesmo assim, tem sido marcante a presença das independentes no mundo da música gravada a partir de sentidos, objetivos e estratégias variados e que foram se transformando em torno do elemento fundamental: agregar ao mercado de música gravada uma oferta reprimida que, por razões não menos variadas, não tinha lugar na carta de produtos oferecida pelas grandes, proprietárias do aparato técnico de gravação, produção dos suportes materiais e de difusão.⁵

O fato é que, para além de períodos específicos do desenvolvimento da grande indústria fonográfica em que os interesses e estratégias voltadas à ampliação ou conquista de determinados mercados revelaram uma produção musical diversificada e/ou inovadora⁶, foi no âmbito das independentes que esse tipo de produção foi sendo gerado. Nas grandes companhias, a diversidade poderia ser incorporada à medida que, depois de testada, atingisse volume de vendas considerado interessante, ocasião em que se consolidava em segmentos que iam sendo renovados ao longo do tempo. Em geral desprovidas dos fartos orçamentos promocionais operados pelas grandes e a partir da progressiva sofisticação do aparato técnico de gravação e prensagem, que foi sendo aos poucos oferecido no mercado como serviço especializado, as independentes se constituíram como potenciais laboratórios de criatividade musical⁷.

Os casos mais estudados pela bibliografia são os relativos ao rock nos Estados Unidos no final dos anos 50⁸, a produção ligada aos movimentos punk e pós-punk na Inglaterra dos fins dos 70 e 80 (com casos similares também nos EUA)⁹ e, no caso

4 Pude estudar esse processo em DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2. ed. São Paulo, Boitempo Editorial, 2008.

5 Vale lembrar que este artigo toma como referencial a conjuntura de desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira do fim dos anos 60, dos 70 e 80 que, portanto, muito se distancia do atual panorama da música gravada.

6 Como foi o caso do Brasil no período compreendido entre a segunda metade dos anos 1960 e a primeira metade dos anos 70, que veremos adiante. Em movimentos como o acima descrito, a indústria fonográfica pode produzir grandes preciosidades da música gravada mundial.

7 Há um rico debate consolidado sobre o tema cujos pilares foram dados pelos seguintes estudos: PETERSON, Richard & BERGER, David. Cycles in Symbol Production: the case of “popular music”. *American Sociological Review*, vol. 40, p. 158-173, abr. 1975. Os termos *diversidade* e *inovação* são propostos por esses autores para o estudo da dinâmica da produção de música gravada que enfrentam, mas são motivo de debate entre eles. LOPES, Paul Innovation and Diversity in the Popular Music Industry, 1969 to 1990. *American Sociological Review*, vol. 57, n. 1, p. 56-71, 1992 e HESMONDHALGH, David. Flexibility, post-Fordism and the music industries. *Media, Culture and Society*, vol. 18, p. 469-488, 1996, dentre outros estudos.

8 PETERSON, Richard & BERGER, David, *op. cit.*

9 Ver essencialmente: HESMONDHALGH, David. Indie: the institutional politics and aesthetics of a

brasileiro, a Vanguarda Paulista¹⁰. Sobretudo no segundo caso, muitas independentes se constituíram tendo como plataforma de atuação aquilo que David Hesmondhalgh chama de “políticas institucionais e estéticas”, ou seja, se formaram como empresas atuando a partir de propostas estéticas definidas, sobretudo aquelas ligadas a estilos específicos de rock, professando não raramente posições contrárias à forma de atuação das grandes gravadoras, bem como produzindo obras de conteúdo político crítico aos governos de seus países, em defesa das minorias políticas, do meio ambiente e outras formas de engajamento¹¹.

Autores como David Hesmondhalgh e Stephen Lee mostram, no entanto, que mesmo companhias independentes que teriam condições de crescer cultivando seu próprio espaço na sociedade e na cena cultural (para não limitar a reflexão em termos do nicho de mercado) acabaram atraídas a estabelecer com as grandes, contratos de distribuição ou — o ponto alto, a melhor das hipóteses — realizar a venda parcial ou total de seu catálogo para uma grande¹². A operação constitui um movimento clássico da relação entre os dois tipos de empresas revelando, ao mesmo tempo, uma forma de simbiose que as envolve e as contradizões que as contrapõem; tais transferências podem ser observadas em diferentes momentos da história do business fonográfico¹³.

Como poderiam as independentes ter mais recursos que as grandes para alimentar sua capacidade de teste de segmentos novos do mercado de música gravada? Por mais que algumas tenham buscado ou mesmo contado com a ajuda de investidores¹⁴, trata-se de estabelecer estratégias diferentes para um mesmo objetivo, guardadas para este as diferentes proporções: se a grande companhia não lançava seus discos sem que houvesse um estudo mínimo de viabilidade identificando a existência de espaços ideais e potenciais existentes para sua difusão e recepção¹⁵,

popular genre. *Cultural Studies*, vol. 13, n. 1, p. 34-61, 1999; LEE, Stephen. Reexamining the concept of the “independent” record company: the case of Wax Trax! Records. *Popular Music*, vol 14, n.1, p. 13-31, 1995.

10 FENERICK, José A. *Façanha às próprias custas: a produção musical da Vanguarda Paulista (1979-2000)*. São Paulo, Annablume, 2007.

11 Um clássico exemplo de exercício radical de independência e engajamento é citado por HESMONDHALGH, David. *Indie...*, *op. cit.*: a banda inglesa Crass, que fundou o selo de mesmo nome, em 1979, em Londres.

12 Cf. estudo que LEE, Stephen (*op. cit.*) faz da gravadora independente americana WaxTrax.

13 A esse respeito, dizia um executivo do setor em 1995: “[...] Há momentos em que o mercado se concentra, as grandes começam a comprar repertório das pequenas e ficam poucas empresas. Isso gera, obviamente — é a natureza das coisas — uma diminuição de oportunidades para novos talentos. As empresas grandes são mais conservadoras. Então é preciso que os pequenos voltem apostando em talentos novos e se desenvolvam. O destino das pequenas empresas em geral é uma belíssima venda do seu repertório para uma grande. [...] Mas as pequenas são vitais, essenciais para a maior elasticidade artística; as pequenas têm mais coragem, digamos assim, e elas segmentam mais o mercado.” Trecho de entrevista realizada com João Carlos Muller Chaves, então presidente da Associação Brasileira de Produtores de Discos — ABPD, citado em DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz...*, *op.cit.*, p. 130.

14 Ver LEE, Stephen, *op. cit.*

15 Nos anos 60, os compactos simples eram largamente usados como forma de testar produtos fonográficos no mercado.

a independente contava com a possibilidade de lançar um produto diferente que, apenas por suas próprias características, tivesse potencial de, pelo menos, fazer retornar os investimentos realizados.

Para entender o processo em que surge a gravadora Baratos Afins, bem como a intensificação da atividade de outras independentes no Brasil que ocorria no período, é preciso antes considerar os seguintes pontos. Em fins da década de 70, a indústria cultural brasileira estava plenamente constituída e a indústria fonográfica — em que pesem as ambiguidades culturais que cercaram a década marcada pela restrição às liberdades políticas e a severa atuação da censura — manteve crescimento na casa dos 20% ao ano e, mesmo com a crise do petróleo que atinge o setor entre 1974 e 75, em 1978/79 o país chegou à quinta posição no mercado mundial de discos¹⁶.

Tal crescimento tomou como base dois movimentos distintos, porém complementares: com o exílio de vários de grandes nomes da música popular brasileira e o clima cultural em nada estimulante do começo da década de 70, as grandes gravadoras, de posse de polpudos orçamentos, voltaram-se a inaugurar novos segmentos, favorecer novos artistas e gêneros musicais, reservando espaço, por um lado, para discos autorais de produção sofisticada. Por outro, tivemos o que André Barcinski chama de “explosão da música pop no Brasil” que, em sua opinião, aconteceu no período compreendido entre 1974 e 1986. Entre trilhas de novelas e de programas infantis, gêneros mundializados como o rock, a discothèque, a soul music, o pop romântico, certa renovação do samba e da própria MPB, tal consolidação e crescimento se fez aprofundando a segmentação do mercado¹⁷.

Mas a adoção do Long Playing (LP) como suporte principal para as gravações é elemento distinto nesse período. Às justificativas econômicas que motivaram a sua implementação (cada LP continha seis compactos simples e três duplos, em termos de custos)¹⁸, contrapõem-se a potencialidade de mudança cultural profunda nos rumos da produção, à medida que o LP, ao mesmo tempo que se prestou à edição de coletâneas e toda sorte de compilações de ocasião, possibilitou a produção de discos de autor, álbuns concebidos e realizados como todo integrado e único, a partir de sentido e conteúdo particular, que só esse suporte expandido pôde viabilizar¹⁹.

Apesar de distanciado do universo da música popular, as possibilidades artísticas que um LP poderia conter foram reconhecidas até mesmo por um crítico

16 Ver DIAS, Marcia Tosta, *Os donos da voz...*, *op. cit.*, p. 58.

17 Além de DIAS, Marcia Tosta, acima citado, ver BARCINSKI, André. *Pavões misteriosos, 1974-1983: a explosão do rock brasileiro*. São Paulo, Três estrelas, 2014 e VICENTE, Eduardo. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira — 1965/1999. *ArtCultura*, vol. 10, n. 16, p. 103-121, jan.-jun. 2008.

18 Ver DIAS, Marcia Tosta, *Os donos da voz...*, *op. cit.*, p. 60, a partir de dados apresentados por PAIANO, Enor. *Do berimbau ao som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1994. A substituição dos compactos pelos LPs ocorreu progressivamente durante toda a década de 70.

19 Em DIAS, Marcia Tosta. Quando o todo era mais do que a soma das partes: álbuns, singles e os rumos da música gravada. *Revista Observatório Itaú Cultural: OIC*, n. 13, p. 63-74, set. 2012, pude propor uma discussão a respeito da dimensão de obra apresentada pelos álbuns à luz do fenômeno contemporâneo do download de faixas/ canções isoladas.

como Theodor W. Adorno. Em ensaio datado de 1934, Adorno buscou — sem encontrar — uma forma artística para o disco de gramofone. Sua “inevitável brevidade” dada pelo exíguo tamanho do suporte e, conseqüentemente, pelo modo como administrava arbitrariamente o tempo da música, era para o autor a prova de que no disco a experiência musical não existia, reduzindo-se à coisificação própria à sua dimensão de mercadoria²⁰.

A expansão física do suporte enunciava as possibilidades de existência de uma forma artística para os discos. Em texto publicado em 1969, Adorno retomou o assunto e, pensando no caso da ópera, aponta para mudanças trazidas pelo LP que, ao conter as peças completas, se aproximava da forma composicional. A posse do disco pelo ouvinte e a possibilidade de repetir a escuta ao seu bel prazer, tendia a produzir familiaridade muito maior com a música do que aquela gerada na experiência coletiva dos concertos, considerando a avaliação crítica que o autor fazia com relação aos concertos de ópera. Apesar de trazer em si as marcas do sistema que o produz, o LP, sustentado pela sofisticação técnica alcançada, permitia ao ouvinte atento constituir coleções, como museus particulares que franqueavam, a qualquer momento, a possibilidade de restabelecer com as obras um diálogo profícuo ou deixá-las permanecer “hibernando para fins desconhecidos”²¹.

Do modo como Adorno provavelmente não consideraria, e mesmo trazendo as marcas indelévels do sistema que os produz, os álbuns de música popular se tornaram o formato hegemônico de toda fonografia até o presente, em que pesem as transformações operadas nas formas de produzir e ouvir música gravada trazidas pelo digital. Da gama infindável de tipos de experiências realizadas, destacam-se os que alcançaram engenhosidade e sofisticação a partir da maneira como articularam o uso dos recursos técnicos disponíveis em favor propostas musicais diferenciadas, densas, inusitadas e, por isso, únicas. Sintetizando vários elementos que estão em jogo numa experiência como essa, Lorenzo Mammì, em artigo já citado, ao analisar as qualidades de obra do álbum *Sgt. Peppers Lonely Club Band*, diz que “a obra prima dos Beatles não foi apenas o disco dos discos. Foi a mercadoria no seu maior esplendor, e no mais alto grau de reflexão e autoconsciência”.

Indústria cultural constituída, mercado fonográfico aquecido e em expansão, a instituição do álbum/ LP como formato/suporte privilegiado da música gravada, circuito de trocas culturais mundializadas ativado: eis as condições que permitiram a

20 ADORNO, Theodor W. The form of the phonograph record. *October*, vol. 55, p. 56- 61, winter, 1990. Para Adorno, os discos eram como que “fotografias acústicas” e, tal como as fotografias propriamente ditas, se apresentavam como “modelos bidimensionais, que se permitiam serem reproduzidos sem limite, deslocarem-se no tempo e no espaço e serem comercializados no mercado” como qualquer outra mercadoria. *Idem*, p. 57, com trechos de tradução informal minha. Agradeço as sugestões e a interlocução oferecidas por Cauê Camargo Martins com relação a tais ideias de Adorno.

21 *Idem*, Opera and the long-playing record. *October*, vol. 55, p. 62-66, winter, 1990. Trechos com tradução informal minha. Lorenzo Mammì, em artigo publicado na *Revista Piauí*, trata da questão do álbum como obra e referindo-se às características similares fala em isolamento, repetição e limite de tempo na experiência da escuta e nas características dos discos. MAMMÌ, Lorenzo. A era do disco: o LP não foi apenas um suporte, mas uma forma artística *Revista Piauí*, n.89, p. 36-41, fev. 2014.

emergência de iniciativas de gravadoras independentes no cenário cultural brasileiro do início dos anos 80. A proliferação de gêneros e estilos musicais distintos, de variantes do rock à música instrumental brasileira, mostrava que mesmo com o mercado aquecido e em expansão, não havia lugar para todos na grande indústria fonográfica que, inclusive, nunca se apresentou como espaço institucional receptivo a determinados tipos de atuação artístico-musical. As notícias e os produtos gerados de forma independente pelas experiências inglesas e americanas ligadas ao rock e aos movimentos punk e pós punk estimularam o surgimento das cenas culturais e iniciativas de produção de discos no Brasil, a partir de *políticas estéticas e institucionais* específicas.

A gravadora paulistana Baratos Afins surgiu vinculada à loja de discos de mesmo nome fundada em 1978 e instalada no Edifício Grandes Galerias, no centro da cidade de São Paulo, dirigida pelo empresário e produtor musical Luiz Carlos Calanca, seu proprietário²². Calanca afirma, em entrevista concedida a esta pesquisa, que, quando abriu sua loja de discos, não contava com a possibilidade de abrir uma gravadora²³. Além de vender discos, pensava em poder trazer de volta ao mercado álbuns de música brasileira que estavam esgotados e não despertavam o interesse das gravadoras para relançamentos. No entanto, a atividade fonográfica iniciada com o disco de Arnaldo Baptista tem distinguido a gravadora.

Um levantamento inicial do catálogo construído em seus 33 anos de existência aponta a quantia 108 discos lançados (em discos de vinil e CD) de 86 artistas, além daqueles envolvidos em seis coletâneas temáticas e 16 relançamentos de discos feitos pelas grandes gravadoras, revelando o sucesso de sua intenção inicial. A partir de seu relacionamento como lojista com os departamentos de vendas das grandes gravadoras, Luiz Calanca conseguiu que a antiga PolyGram (atual Universal) e a Continental, fizessem prensagens de discos de artistas como Tom Zé, Walter Franco, Mutantes, Jorge Mautner, Som Nosso De Cada Dia, Rita Lee, Itamar Assumpção, Marcelo Nova, dentre outros. Para alguns deles, obteve direitos exclusivos de comercialização; em algumas edições, os discos estampavam o logo da loja/selo nas capas.

Sintonizado com a circulação de discos estrangeiros, Luiz Calanca foi acompanhando de perto a cena cultural paulistana e, a partir de movimentos musicais distintos, foi escolhendo grupos para registrar seus trabalhos. Discos de rock progressivo como o que fazia a Chave do Sol; o heavy metal (ou “rock pesado” ou, ainda, “rock pauleira” como preferem alguns, numa defesa da manifestação brasileira do estilo) do Harppia, Centúrias, Korzus, Vírus; o hard rock do Golpe de Estado e do Salário Mínimo, ao pós punk do Fellini, Voluntários da Pátria, Akira S e as Garotas que Erraram, Mercenárias, Gueto, Smack, 365; o hardcore/punk rock do Ratos de Porão; o rockabilly do Coke Luxe, dentre outros. Vários desses grupos mobilizaram audiência específica, sobretudo aquela que prestigiava seus shows,

22 Para essa caracterização da gravadora, inspiro-me em texto de minha autoria apresentado no 38º Encontro da Anpocs. Ver DIAS, Marcia Tosta. Música gravada no Brasil: o rock dos anos 80 e o catálogo da gravadora independente Baratos Afins. Caxambu, Anpocs, out. 2014. Disponível em <<http://goo.gl/NY2URh>> Acesso em 30/01/2015

23 Entrevista concedida por Luiz C. Calanca à esta autora em São Roque/SP, em 20/07/2014.

e ganharam relativo espaço na mídia especializada nacional e, em alguns casos, internacional. Dessas formações originais, surgiram outros grupos que, como o Ira! e o Ultraje a Rigor, ganharam projeção nacional no contexto do chamado BRock.

A produção dos álbuns ligados ao rock de várias cepas constitui o momento mais vigoroso da gravadora até o presente. Foram 36 álbuns nesse segmento na década de 80. No mesmo período, a produção começou a ser estendida a outros segmentos como a música instrumental brasileira com o lançamento de quatro discos do trombonista Bocato. Em 1990, foi a vez da baterista Vera Figueiredo; entre 1993 e 94, saem três álbuns inéditos de Itamar Assumpção (além do relançamento de seus três primeiros). Os álbuns de Alzira Espíndola e Denise Assunção também são lançados nesse momento. Em 2001 e 2004, saem os álbuns de Lanny Gordin, músico que participou de discos seminais do movimento tropicalista. Voltou-se ao rock com Serguei e, do final da década até os dias de hoje, a gravadora tem produzido discos de grupos que trafegam entre o rock herdeiro dos Mutantes e a música popular brasileira, tais como Mopho, Os Skywalkers, Fábrica de Animais e Messias Elétrico, dentre outros.

A maneira como a gravadora resiste ao tempo é inédita entre as independentes brasileiras e talvez mesmo entre as estrangeiras; a longevidade desse tipo de empresa, em geral se resume a uma curta e intensa existência. Sua perenidade está seguramente associada à da loja Baratos Afins, especializada em discos dificilmente encontrados no grande mercado e que, como sebo, é dona de um acervo de discos em vinil que atraem colecionadores tradicionais e iniciantes, nacionais e estrangeiros. Continua sendo um ponto de encontro de gerações de apreciadores de música gravada, apesar de não mais funcionar como uma espécie de centro cultural tal como acontecia na década de 80.

Em 1966, ano de formação dos Mutantes, Arnaldo Dias Baptista surgia como um artista brasileiro em meio à efervescência cultural que fazia do Brasil um país “irreconhecivelmente inteligente”²⁴. Às portas do recrudescimento da ditadura militar que viria em 1968, os movimentos culturais, em suas várias formas de expressão, pareciam correr contra o tempo realizando, sob condições totalmente adversas e limitadas, seus projetos de intervenção cultural e política. A participação se dava de formas, intensidades e a partir de propostas as mais variadas e essa diversidade mobilizava debates e criações.

É sempre impressionante perceber como, no final da década, todo o panorama vibrava e se coloria com tintas carregadas, como mostram muitos estudos.²⁵ Tudo se

24 A conhecida expressão é de Roberto Schwarz, que dá o mapa referencial das questões fundamentais do período. SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964-1969*. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, citação da p. 69. Conferir também ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1988; NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo, Annablume, 2001; FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegria, alegoria*. 4. ed. São Paulo, Ateliê Editorial, 2007; BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa & GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. 6. ed. São Paulo, Brasiliense, 1982; TREECE, David. *Guns and roses: Brazil's music of popular protest, 1958-68*. In: _____. *Brazilian Jive: from samba to bossa and rap*. Londres, Reaktion Books, 2013, p. 113-158.

25 Nas palavras de Roberto Schwarz: “O país vibrava e as suas opções diante da história mundial eram pão

intensificava: as formas políticas de luta, a repressão, a presença da cultura nos debates e, nela, o confronto entre a arte propositadamente engajada que ainda clamava pelo nacional-popular e aquela que dialogava e naturalizava o que vinha de fora²⁶.

Arnaldo Baptista teve seu quinhão nesse cenário e não foi um quinhão qualquer. Os Mutantes, grupo que integrava juntamente com seu irmão Sérgio Dias e com Rita Lee, que já ganhava visibilidade em programas de televisão, recebeu convite do maestro Rogério Duprat para acompanhar Gilberto Gil na execução da canção *Domingo no Parque* no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record em outubro de 1967. O evento, amplamente estudado, é considerado um marco na história da música e da cultura brasileira. Nele, todas as referências, sonoridades e bandeiras do momento estavam postas²⁷.

O trabalho conjunto feito com músicos que formavam o núcleo duro do Tropicalismo²⁸ parece ter esclarecido aos Mutantes que seus próprios interesses estéticos e musicais poderiam ser chamados de tropicalistas, pelo menos em seus três primeiros álbuns²⁹. O pressuposto de tomar a cultura como síntese antropofágica entre tradição e modernidade, entre o atraso cultivado pelo passado colonial e as desejadas benesses do desenvolvimento e da modernidade, caro ao Tropicalismo, foi traduzido pelo grupo na junção absolutamente inovadora para a época do rock (com seus recursos eletrificados e eletrônicos) com temas e formas estéticas próprias à música popular brasileira (samba, baião, modas de viola, dentre outros), acrescidos ainda de colagens e efeitos inseridos no trabalho de estúdio, com frequentes referências à obra dos Beatles. Nos anos seguintes aos Festivais, depois de breve e intenso período de atividade e a partir das restrições trazidas pelo AI 5 e suas consequências, o Tropicalismo se desarticulou com a partida de seus líderes, Caetano Veloso e Gilberto Gil, para o exílio. O desenvolvimento da indústria cultural continuou o seu caminho virtuoso e os Mutantes foram consolidando sua carreira como distinta banda de rock brasileira.

Depois do lançamento de álbuns emblemáticos (já citados), o grupo foi aos poucos mergulhando no universo da contracultura. A atividade musical seguiu, em

diário para o leitor dos principais jornais". SCHWARZ, Roberto, *op. cit.*, p. 64.

26 Além das citadas acima, ver, num universo amplo de obras, SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2000; DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo, Editora Unesp, 2009; MELO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo, Editora 34, 2003 e STROUD, Sean. *The defence of tradition in brazilian popular music*. Aldershot — Hampshire, Ashgate, 2008.

27 Ver "Uma noite em 67", de Renato Terra e Ricardo Calil. Brasil, 2010, 93 minutos e NAPOLITANO, Marcos, *op. cit.*

28 Os Mutantes acompanharam também Caetano Veloso em "É proibido proibir" no Festival Internacional da Canção em 1968.

29 De acordo com o estudo de SANTOS, Daniela Vieira. *Não vá se perder por aí: a trajetória dos Mutantes*. São Paulo, Annablume/ Fapesp, 2010, especialmente o capítulo I, "Contracultura e mercado musical: os Mutantes em contexto", p. 35-82. A autora explora a fundo o procedimento tropicalista dos Mutantes no capítulo "Aspectos da canção", p. 135-182. Os três primeiros álbuns do grupo são: *Os Mutantes*. Polydor, 1968; *Mutantes*. Polydor, 1969 e *A divina comédia ou Ando meio desligado*. Polydor, 1970.

grande parte, movida por experiências com drogas, sobretudo o LSD; a dimensão “brasileira” de sua produção musical foi dando lugar ao rock progressivo, ao experimental, ao psicodélico.

A partir de desgastes originados pela sobreposição radical da vida profissional e da vida pessoal dos integrantes da banda (que viviam juntos em um tipo de comunidade na Serra da Cantareira, em São Paulo), Rita Lee deixou o grupo em 1972, interessada em investir em sua carreira solo, desfazendo também o seu casamento com Arnaldo Baptista. Este também sai do grupo em 1973. Toda sua produção artística subsequente parece trazer as marcas profundas de sua ruptura com os Mutantes, da perda progressiva da posição que ocupou com a banda na cena musical brasileira e de sua separação de Rita Lee. Aqui interessa ressaltar a dimensão mais objetiva dessa separação: Rita Lee, amparada pela Philips brasileira, deu início à sua carreira solo e, de forma racionalizada, construiu frutífera e vigorosa inserção na indústria fonográfica, enquanto seus ex-companheiros, tanto com a banda, ou em carreiras individuais, tentavam retomar o prumo e a trilha sem sucesso. O álbum de estreia de Rita Lee trazia o emblemático título de *Build Up*³⁰

Em 1974, Arnaldo Baptista conseguiu o último lampejo da atenção de sua antiga gravadora com o lançamento de seu primeiro álbum solo, *Loki?* (Philips, 1974). O álbum, que teve produção de Roberto Menescal, pautou, de maneira contundente e por meio de produção sofisticada, pistas que foram aprofundadas e radicalizadas em *Singin' Alone*: a exploração das possibilidades estéticas do rock para expressar um profundo desencantamento com as promessas trazidas pela modernidade tardia e pela indústria cultural³¹.

Seguiu-se um período em que Arnaldo fica longe dos estúdios. Buscando alternativas para seguir em sua carreira artística, formou, em 1977 com Rolando Castello Jr, a banda Patrulha do Espaço — a parceria durou apenas um ano. Entre 79 e 80, organizou repertório novo com a banda Ghi. Depois de passar uma temporada nos EUA, voltou ao Brasil e apresentou tal repertório em show solo intitulado *Shining Alone* no Teatro Tuca, em São Paulo, em fevereiro de 1981. O show deu origem ao álbum *Singin' Alone*.

Em 1981, Baptista gravou, no estúdio Abertura em São Paulo, todas as canções que vieram a compor as faixas de *Singin' Alone*. Cuidou de todas as etapas do processo, das especificamente técnicas à artística e musical propriamente ditas, tendo tocado todos os instrumentos (piano, guitarra, baixo e bateria, essencialmente), cantado, aplicando outros efeitos sonoros, gravado, mixado e editado o disco.

Enfrentava, naquela altura, problemas de saúde decorrentes, sobretudo, do uso contínuo de drogas. Em dezembro de 1981, sofreu um acidente no hospital em que estava internado em São Paulo, o que o levou ao coma por dois meses, trazendo limitações para o resto da vida³². Se manteve ativo, no entanto, dedicando-se às

30 Ver DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz...*, op. cit., p. 67-69 e CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995, p. 220-233.

31 Ver OLIVEIRA, Carlos Eduardo. “Loki?”, de Arnaldo Baptista completa 40 anos. *O Estado de S. Paulo*, 22 jun. 2014. Disponível em <<http://goo.gl/IZI2wL>>. Acesso em 30/01/2015.

32 Há várias versões sobre o fato. Se tentativa de suicídio ou não, o fato é que Baptista caiu do terceiro andar

artes plásticas e à música. Gravou, mais tarde, um segundo álbum pela Baratos Afins, *Disco Voador*, de 1987, em que manteve o mesmo sistema do primeiro, tocando todos os instrumentos, gravados em equipamento rudimentar, a partir de um experimentalismo radical e auto centrado.³³

Singin'Alone é, portanto, um álbum de fronteira, último registro de um ciclo da trajetória do artista que, de certa forma, não pôde jamais ser recuperado. Registra também o momento em que, em seu dramático descenso do precário *star system* brasileiro, Arnaldo encontra a emergente Baratos Afins, com condições limitadas, mas interessante potencial de se inserir no volúvel panorama fonográfico brasileiro. A matéria artística desprezada pela grande gravadora se mostrava como a maior preciosidade para a independente³⁴. Nas palavras do músico:

Quando eu comecei a entrar em estúdios independentes eu me vi, de certa forma, livre de todos os problemas que vinham das gravadoras desde antigamente. Foi uma espécie de aventura para mim, uma coisa bem pirata, pois eu estava deixando para trás o *status quo* que não queria me aceitar.³⁵

Luiz Calanca conta em entrevista que, após o referido acidente, foi procurado pela então esposa de Arnaldo Baptista, Suzana Braga, que solicitou a sua ajuda para lançar o disco já gravado. A princípio, buscava apenas uma empresa que pudesse emprestar o nome para que, numa produção totalmente independente, o pedido de prensagem pudesse ser feito à uma fábrica de discos. Mas, como o caminho das pedras era ainda pouco conhecido, Calanca seguiu descobrindo, gerenciando e realizando todas as etapas do processo (basicamente corte, prensagem, elaboração da capa, registro em sociedade de direitos autorais, submissão das letras à censura).³⁶

do edifício em que estava hospitalizado. Ver CALADO, Carlos, *op. cit.*, capítulo I, p. 15-22.

33 Em entrevista a esta pesquisa, Arnaldo Baptista conta que *Disco Voador* “[...] foi assim mais ou menos como um disco voador, um protótipo de disco”. Entrevista de Arnaldo Baptista à autora, realizada em 16/03/2015, realizada por telefone.

34 Roberto Menescal conta, na citada matéria de *O Estado de S. Paulo* sobre o disco *Lóki?*, da maneira como a Philips via o trabalho de Arnaldo à época. OLIVEIRA, Carlos Eduardo, *op. cit.*

35 Entrevista de Arnaldo Baptista à Marcia T. Dias, *op. cit.*

36 Alguns dados sobre o lançamento: foram feitas duas edições de mil cópias, estando o disco disponível ainda para venda na Loja Baratos Afins no formato LP. Como parte da forma de atuação do produtor fonográfico, o disco não foi distribuído a outros pontos de venda salvo se “sob demanda”. Uma primeira pesquisa revelou a produção de pouco material de mídia sobre o lançamento de *Singin'Alone*. Dois artigos publicados na *Folha de S. Paulo* partem do lançamento desse disco e do relançamento de *Lóki?*, que saiu pela Baratos Afins, para saudar e elogiar Arnaldo Baptista a propósito dos problemas de saúde que enfrentava. Ver LANCELOTTI, Silvio. Mutantes, nome e símbolo de sua eterna juventude. *Folha de S. Paulo*, 04 jul. 1982. (Ilustrada, p. 54) e ALMEIDA, Miguel. Em “Lóki?”, a doce lembrança do mago Arnaldo. *Folha de S. Paulo*, 23 mar. 1983. (Ilustrada, p. 35).

Singin' Alone é composto de 12 faixas que contêm canções, cujas letras são apresentadas em inglês e português³⁷. Tem como base o piano, o instrumento principal tocado pelo artista, mas sobressai também a presença de guitarras e de diferenciado uso da bateria. Trata-se de um álbum de rock em que as canções ganham sua particularidade em colagens que parecem dialogar com a história da música negra americana: gospel, blues, rock and roll e boogie woogie.

SINGIN'ALONE – DISPOSIÇÃO DAS FAIXAS MUSICAIS (LP)

Lado A	Lado B
1- I fell in love one day	1- Sitting on the road side
2- O sol	2- Ciborg
3- Bomba H sobre São Paulo	3- Corta jaca
4- Hoje de manhã eu acordei	4- Coming through the waves of science
5- Jesus came back to earth	5- Young blood
6- The cawboy	6- Train

Abrem o álbum três canções (“I fell in love one day”, “O sol” e “Bomba H sobre São Paulo”) que pautam os temas principais abordados em suas letras, de perspectiva totalmente autobiográfica³⁸. A ideia central pode ser assim sintetizada: depois de experimentar um conjunto de decepções, notadamente as amorosas, tristezas e desilusões — com a pessoa amada, com a humanidade, com a ciência, com a vida na Terra — o artista luta para seguir em frente, se dispõe a isso e sai pelo mundo, em busca de experiências e referências, sem expectativas a não ser aquelas presentes no exato momento seguinte.

A primeira delas, em piano e voz, concentra o tema das perdas sofridas: “[...] I had a best friend, a wife, a house, a group/ My time is running slow down/ And all she has to say is ‘sing your song, boy [...]’”. A segunda, em voz, teclado e efeitos percussivos, mostra uma forma da resistência: “[...] Sol... eu quero ver o nascer do sol”.³⁹

37 Na edição do álbum feita em CD, foi incluída a “Balada do louco”, sucesso dos Mutantes que integra o LP *Mutantes e seus Cometas no País dos Baurets* (Philips, 1972).

38 Por isso me refiro ao sujeito da ação presente nas letras das canções como sendo “o artista”, seguindo inclusive o sentido presente nos comentários que Baptista oferece para as suas canções em texto publicado em seu site. BAPTISTA, Arnaldo Dias. Arnaldo Baptista fala sobre *Singin'Alone*. jun. 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/hL7c4G>> Acesso em 30/01/2015.

39 A primeira tiragem do LP trazia encarte com as letras, mas a segunda não. Todas as letras citadas tomam como referência a edição da Baratos Afins. O citado lançamento do álbum em CD, feito em 1995 pela Virgin-EMI, traz encarte com as letras, mas não foram buscadas possíveis diferenças existentes entre as duas edições.

Arnaldo Antunes, em resenha do álbum publicada no site de Baptista, aponta:

Singin' Alone é um disco em que tudo parece querer dizer: estou vivo. Todos os instrumentos tendem a parecer com autonomia, não estão apenas acompanhando, mas comentando, fazendo o seu próprio discurso. Conjugam-se mas continuam íntegros em seus contornos. A forma completamente inusual como a bateria é tocada, por exemplo — às vezes apenas uma peça, o contratempo ou o aro da caixa, de repente surpreendendo com uma virada de tambores, depois saindo, abrindo espaços, impondo dinâmicas que mudam a todo instante as dimensões do som.⁴⁰

A resistência ou a insistência em estar vivo, adquire certa desenvoltura quando as canções narram viagens de toda sorte, as reais e as “sonhadas”, que reforçam o lado contracultural do álbum e surgem em variações de rock/ boogie woogie/ blues, como em “The Cowboy”: “[...]We're spaced out/ rock and rollers/Patrolling the space/With our Harley Davidsons of the Sun/Father of the spirits of all times”. Ou em “Ciborg”: “[...] Me coloco no assento/ De sentir as rodas livres/ Decolando deste chão/ e no vôo submerso/ Emergindo da cidade [...]”.

Mas em “Bomba H sobre São Paulo”, a terceira das três canções acima mencionadas, temos uma medida mais expressiva dessa busca — assolado por uma hecatombe nuclear, o artista chora “de amor pela humanidade”:

[...] Olhei pro céu que brilhante me gritava, que me escondesse
Feri a vista na beleza do fim que nos aproximava
Quando o calor do beijo seu, que procurando o meu
Parecia pedir perdão pelo egoísmo

É... o imenso gozo dos titãs
De aço e cabos de meadas infindáveis
De crianças tristes
Risos que soam depois do fim
E eu nem sei que fim levou o meu
Risos...

Arnaldo Antunes vê um tipo de bom humor quebrando sempre a carga dramática das canções⁴¹. Penso que o que ele chama assim talvez possa ser visto como impossibilidade de encontrar um sentido ou desfecho desejado ou coerente para as situações narradas, prevalecendo o desencanto e, como aponta o próprio Antunes, um sentimento de “solidão profunda”. Em “Train”, pergunta o autor: “Oh, train, don't

40 ANTUNES, Arnaldo. *Arnaldo por Arnaldo*, 1995. Disponível em: <<http://goo.gl/ow9rok>> Acesso em 30/01/2015.

41 Uma ponta de bom humor pode ser vista em outra canção que sintetiza a pauta de *Singin' Alone*: “Jesus come back to Earth”. Em piano e voz, o artista pede: “Jesus, come back to Earth/ And bring us all some peace/ Jesus, come back to Earth/ And smile for us [...]”. O desfecho vem com uma guinada para o boogie woogie em que se agrega o seguinte pedido: “[...] Jesus, bring bring rock and roll [...]”.

be long!/ I am so lonesome. Where is my home?”. Na forma de blues, no entanto, a canção parece menos angustiada do que indicam os seus versos.

O álbum não se distingue pela sofisticação técnica ou pela proposta estético-musical arrojada e sim pelo não lapidado, de mediação discreta, promovendo a comunicação quase que direta. “Aqui tudo soa sofisticado e precário ao mesmo tempo. Sofisticadamente precário. Sem verniz.”, diz Arnaldo Antunes no texto citado. Além da constituição das letras e da dimensão musical propriamente ditas, essas características podem ser apreendidas desde a feitura solitária, em que o artista se encarrega de toda execução e produção musicais, até a opção seguida pelo produtor fonográfico de não proceder a edição do registro que recebeu pronto.

Há uma unidade artística distinta em *Singin’Alone*. Mas seu potencial da obra surge no modo como constrói um caminho para alcançá-lo e, ao mesmo tempo, negá-lo. Apresenta os temas em letra e música, de maneira tensa, angustiada e, em seu ponto alto, promove interferências que o fazem distender, relaxar. Impressiona a maneira como as faixas contemplam, elaboram e reposicionam o mote fundamental proposto pelo álbum. Mesmo com a presença de “Train” fechando o disco, é possível dizer que a sequência das faixas segue a trilha de uma singela distensão. O lado A é programático e o B se incumbem de executar plenamente tal programa, com direito à recuperação de elementos do legado tropicalista com “Corta Jaca”.

Em texto publicado em junho de 2013, Baptista fala sobre o disco:

Quando fiz este LP, o Singin’ Alone, pensei: o que está faltando na minha carreira? Algo que fosse capaz de abranger tudo que alcanço no universo. Então, optei por um tipo de linguagem, de espectros, de pensamentos, de entidades... E todos os lugares onde eu ia, tentava colocar em poesia. Ou seja, a personalidade aparece nesta vida diária, em parte das letras, trechos da minha vida naquela época.

Outro aspecto é que toco tudo neste disco: bateria, contrabaixo, teclado, guitarra... Às vezes coloco uma gaita, pandeiro, caixinha de música — *one man band*.... Em todos os conjuntos que tive até hoje, sempre existiram fatores que eu não concordava: a marca do contrabaixo, muito agudo; o amplificador mal regulado; uma pessoa muito egocêntrica...

Neste disco, portanto, tentei colocar um lado pessoal, não só no alcance da letra e da música, mas também no instrumental e musical, que é importantíssimo. Coloquei o que era de se esperar: o inesperado. Misturo Yes, que é um lado bem clássico, bem contrabaixo, com música caipira, que é um lado bem rural, bem peculiar do País. Algo que abrangesse a mente de todos. [...] ⁴²

A ideia do “one man band” expressa a radicalização da ruptura de laços, a impossibilidade da experiência de criação e realização coletiva da música que tem o isolamento e a solidão como saída. De certa forma, na atividade de Luiz Calanca como produtor fonográfico podemos encontrar um tipo de “one man label”, dado que tem sido desde o início, o único responsável pelas decisões e por toda a linha produtiva dos discos da gravadora. Nessa esfera, seu trabalho abre caminho diferente, porém

⁴² Texto disponível em <<http://goo.gl/WFMDEi>>. Acesso em 30/01/2015.

paralelo ao das grandes companhias; não há ruptura, pois está irremediavelmente ligado a elas, sobretudo na sua condição de lojista.

Por outro lado, as duas condições, a de Baptista e a de Calanca, não seriam factíveis longe do momento em que o desenvolvimento tecnológico transborda o âmbito das grandes empresas e permite ao artista ele mesmo produzir o seu registro fonográfico — elemento central de toda produção independente. Vale lembrar que os Mutantes se destacaram na pesquisa, construção e uso de equipamentos que pudessem potencializar e realçar timbres e qualidades sonoras específicas de sua música (basta citar aqui o chamado quarto mutante, Cláudio Cesar Dias Baptista, que desenvolveu os famosos amplificadores valvulados CCDB, a “guitarra de ouro”, pedais específicos para guitarras, dentre outros inventos)⁴³.

Outro aspecto fundamental da presença dos Mutantes na cena musical brasileira, de Arnaldo Baptista e de toda a primeira floração de discos da gravadora Baratos Afins na década de 80, diz respeito à tardia constituição do rock como segmento da indústria fonográfica (comparada sobretudo aos países centrais) e da maneira como esse segmento caminhou pelas beiradas da cena musical brasileira até esse período. Os Mutantes desfrutaram do *mainstream* quando estiveram ligados à MPB, mas foram progressivamente perdendo seu posto quando enveredaram para o rock mais experimental. A volta do veterano Arnaldo Baptista via lançamento de estreia da independente Baratos Afins desenha uma trajetória significativa, considerando que seu álbum enuncia a farta produção fonográfica da gravadora nesse segmento na década de 80. É como se da “linha evolutiva” do rock brasileiro, a Baratos Afins contasse com um representante de peso para abrir-lhe as portas. O movimento, por um lado, se contrapõe — gerando uma alternativa — e, por outro, se alia às estratégias de consolidação do rock como fator decisivo na ampliação do mercado fonográfico ao público jovem⁴⁴.

Singin' Alone, desde o próprio nome, representa, é emblema da produção da gravadora Baratos Afins, pela forma como foi produzido, por seus laços com a contracultura e pelo depoimento que contém de uma geração que concebeu síntese inédita do rock com a MPB, importantes fontes de inspiração para a gravadora. Na confluência do *mainstream* com o *underground*, trabalhando com tradições musicais renovadas de forma distinta, a gravadora tem se mantido como potencial espaço a ser ocupado por propostas estético-musicais diferenciadas. O álbum, por sua vez, traz um desconcertante depoimento sobre o que restou dos tempos em que as promessas da indústria cultural se encontraram com as experiências artísticas, culturais e pessoais, num jogo de forças que, naquela trilha, se mostrou sem futuro. A artesanania presente em *Singin' Alone* e a forma que dá a tal depoimento mantêm aberta a fresta, aquela em que temos sempre que estar de olho.

43 Ver SANTOS, Daniela Vieira, *op. cit.*

44 Erica Magi analisa o processo de profissionalização dos músicos das bandas de rock no Brasil dos anos 80. Cf. MAGI, Érica Ribeiro. *Rock and roll é o nosso trabalho: a Legião Urbana do underground ao mainstream*. São Paulo, Alameda, 2013.

SOBRE A AUTORA

MARCIA TOSTA DIAS é professora do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP.

E-mail: marcia.tosta@unifesp.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. Opera and the long-playing record. *October*, vol. 55, p. 62-66, winter, 1990.
- _____. The form of the phonograph record. *October*, vol. 55, p. 56- 61, winter, 1990.
- ALMEIDA, Miguel. Em “Lóki?”, a doce lembrança do mago Arnaldo. *Folha de S. Paulo*, 23 mar. 1983. (Ilustrada, p. 35) LANCELOTTI, Silvio. Mutantes, nome e símbolo de sua eterna juventude. *Folha de S. Paulo*, 04 jul. 1982. (Ilustrada, p. 54) OLIVEIRA, Carlos Eduardo. “Loki?”, de Arnaldo Baptista completa 40 anos. *O Estado de S. Paulo*, 22 jun. 2014. Disponível em <<http://goo.gl/IZI2wL>>. Acesso em 30/01/2015.
- ANTUNES, Arnaldo. *Arnaldo por Arnaldo*, 1995. Disponível em: <<http://goo.gl/ow9rok>> Acesso em 30/01/2015.
- BAPTISTA, Arnaldo Dias. Arnaldo Baptista fala sobre *Singin'Alone*. jun. 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/hL7c4G>> Acesso em 30/01/2015
- _____. Entrevista concedida a Marcia Tosta Dias. 16/03/2015, realizada por telefone.
- _____. *Lóki?* PolyGram, 1974. LP.
- _____. *Singin'Alone*. Baratos Afins, 1982. LP.
- _____. *Singin'Alone*. Virgin-EMI, 1995. CD.
- BAPTISTA, Arnaldo Dias. CALANCA, Luiz Carlos. Entrevista concedida a Marcia Tosta Dias. São Roque/SP, 20/jul/2014.
- BARCINSKI, André. *Pavões misteriosos, 1974-1983: a explosão do rock brasileiro*. São Paulo, Três estrelas, 2014.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa & GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. 6. ed. São Paulo, Brasiliense, 1982.
- CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995.
- DIAS, Marcia Tosta. *Música gravada no Brasil: o rock dos anos 80 e o catálogo da gravadora independente Baratos Afins*. Caxambu, Anpocs, out. 2014. Disponível em <<http://goo.gl/NY2URh>> Acesso em 30/01/2015.
- _____. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2. ed. São Paulo, Boitempo Editorial, 2008.
- _____. Quando o todo era mais do que a soma das partes: álbuns, singles e os rumos da música gravada. *Revista Observatório Itaú Cultural: OIC*, n. 13, p. 63-74, set. 2012. DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo, Editora Unesp, 2009.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegria, alegoria*. 4. ed. São Paulo, Ateliê Editorial, 2007.

- FENERICK, José A. *Façonha às próprias custas: a produção musical da Vanguarda Paulista (1979-2000)*. São Paulo, Annablume, 2007.
- HESMONDHALGH, David. Flexibility, post-Fordism and the music industries. *Media, Culture and Society*, vol. 18, p. 469-488, 1996.
- _____. Indie: the institutional politics and aesthetics of a popular genre. *Cultural Studies*, vol. 13, n. 1, p. 34-61, 1999.
- LEE, Stephen. Reexamining the concept of the “independent” record company: the case of Wax Trax! Records. *Popular Music*, vol. 14, n.1, p. 13-31, 1995.
- LOPES, Paul. Innovation and Diversity in the Popular Music Industry, 1969 to 1990. *American Sociological Review*, vol. 57, n. 1, p. 56-71, 1992.
- MAGI, Érica Ribeiro. *Rock and roll é o nosso trabalho: a Legião Urbana do underground ao mainstream*. São Paulo, Alameda, 2013.
- MAMMÌ, Lorenzo. A era do disco: o LP não foi apenas um suporte, mas uma forma artística *Revista Piauí*, n.89, p. 36-41, fev. 2014.
- MELO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo, Editora 34, 2003.
- MUTANTES. *A divina comédia ou Ando meio desligado*. Polydor, 1970. LP.
- _____. *Mutante*. Polydor, 1969. LP.
- _____. *Mutantes e seus Cometas no País dos Baurets*. Philips, 1972. LP.
- _____. *Os Mutantes*. Polydor, 1968. LP.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo, Annablume, 2001.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1988.
- PAIANO, Enor. *Do berimbau ao som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1994.
- PETERSON, Richard & BERGER, David. Cycles in Symbol Production: the case of “popular music”. *American Sociological Review*, vol. 40, p. 158-173, abr. 1975.
- SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2000.
- SANTOS, Daniela Vieira. *Não vá se perder por aí: a trajetória dos Mutantes*. São Paulo, Annablume/Fapesp, 2010.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- STROUD, Sean. The defence of tradition in brazilian popular music. Aldershot — Hampshire, Ashgate, 2008.
- TREECE, David. Guns and roses: Brazil’s music of popular protest, 1958-68. In: _____. *Brazilian Jive: from samba to bossa and rap*. Londres, Reaktion Books, 2013, p. 113-158.
- VICENTE, Eduardo. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira — 1965/1999. *Art-Cultura*, vol. 10, n. 16, p. 103-121, jan.-jun. 2008.