DA UTOPIA À BRASÍLIA AMARELA: HISTÓRIA, MÚSICA, SOCIEDADE E GÊNERO NA TRAJETÓRIA MUSICAL DA BANDA MAMONAS ASSASSINAS (1989-1996)

Pedro Pio Fontineles FILHO, Universidade Estadual do Piauí, Brasil, ppio26@hotmail.com

1. Introdução

> [...] [a música é] lugar de mediações, fusões, encontro de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional. Além disso, a música tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais (Napolitano, 2002, p. 3).

Em meio às muitas utopias que impulsionam e pressionam as realidades múltiplas dos sujeitos, que o presente estudo se debruça sobre uma banda específica de rock cômico, os Mamonas Assassinas, mas sem perder de vista suas correlações com o circuito cultural de sua época. Vale ressaltar que um rock tido como cômico já podia ser ouvido e notado em bandas anteriores, como Ultraje a rigor e Raimundos, mesmo que a maioria dos críticos, e até mesmo seus integrantes, não as classificava, pelo menos não efusivamente, como expressão desse gênero cômico. Conforme Gabriel Santos (2020), o humor também pode ser observado na trajetória de artistas brasileiros que, entre 1964 e 1985, são considerados como "humoristas-cantores", como Ary Toledo, Paulo Silvino, Chico Anísio e Arnaud Rodrigues. Assim, Mamonas Assassinas nasceram sob a aura da comicidade e do humor, de forma declarada e isso a fez ficar na história e na memória da música brasileira.

Nesse sentido, o presente estudo tem o objetivo principal de compreender as representações socioculturais, as relações de gênero e sexualidade nas músicas da banda brasileira Mamonas Assassinas, no interstício de 1989-1996. A partir disso, buscou-se, ainda, analisar as configurações históricas, sociais, políticas e culturais que engendram a carreira da banda; discutir as dimensões dos discursos sobre gênero, corpo e sexualidade nas letras de suas músicas; refletir sobre os traços biográficos e autobiográficos dos componentes da banda, na constituição de sua obra musical; e pensar acerca das representações e alcances da música produzida pela banda no cenário musical e cultural do país. A década de 1980 representa o marco da música brasileira, visto que o cenário político era o do fim da ditadura civil-militar e o processo de redemocratização. Desde então, a música vem se constituindo como a tradutora das perplexidades nacionais e veículo das utopias sociais.

A banda, que até o ano de 1994 se denominava Utopia, passa a ter uma nova nomenclatura: Mamonas Assassinas, que, além do nome, ganha um novo estilo e é por esse estilo diferenciado, tanto na questão de apresentação visual da banda, quanto nas letras e canções das músicas, que se configura como um dos maiores sucessos de vendas da época.

Metodologicamente, a pesquisa foi realizada mediante leituras analítico-interpretativas da obra da banda, por meio dos CDs e letras de algumas canções (“Robocopy Gay”, “Sabão Crá-Crá”, “Pelados em Santos” e “Vira-Vira”), no intuito de identificar e problematizar as dimensões, política, cultural e social, com foco no gênero, na sexualidade e no corpo, que se apresentam na trilha sonora da banda. Livros biográficos, como *Mamonas Assassinas: blá, blá, blá (1996); Pichulinha – Minha vida com Dinho (até que os Mamonas nos separem): uma história de amor e conquista (1996); Mamonas: o breve vôo das longas asas (1997); e Mamonas Assassinas: o show deve continuar (2004)*. Além das revistas *Amiga* (1996) e *Manchete* (1997). Tal revisão possibilitará a argumentação teórica capaz de explicitar um esquema explicativo que dê conta dos objetivos propostos e aponte possibilidades interpretativas acerca dos processos a que se destina a presente proposta de pesquisa.

2. De Guarulhos para o Brasil (e o mundo): a meteórica trajetória da banda

Nesse tópico, a partir de informações coletadas nos livros de Eduardo Bueno (1996), Mirella Zacanini (1996), José Luiz Tavares (1997), Chérri Filho (2004) e das matérias nas revistas *Amiga* (1996) e *Manchete* (1997), foi possível brevemente elaborar um panorama sobre a banda e sobre os seus componentes, com o intuito de compreender a identidade discursiva e musical da banda. Segundo Eduardo Bueno (1996), que foi o primeiro a escrever um livro de cunho biográfico da banda Mamonas Assassinas, a trajetória da banda começou em uma empresa (Olivetti), em Guarulhos. Maurício, como um bom observador, observou como o colega de trabalho, Sérgio Reis, demonstrava agilidade com uma caneta, fazendo os movimentos das baquetas. Sérgio fala sobre o fim da sua última banda, Ponte Área, do seu interesse de montar outro grupo musical, tinha alguns planos em ação e no momento desejava ter um guitarrista.

Maurício contou que seu irmão, Alberto, era guitarrista e que tinha uma guitarra importada do Japão. Marcaram um encontro para o dia seguinte e a conversa entre Sérgio, Maurício e Alberto fluiu de forma espontânea, perceberam que tinham um gosto musical comum e sentiram que o grupo poderia dar certo. Então, em junho de 1989, junto com outros garotos (um vocalista chamado Edu, um baixista chamado Adalberto) começaram a tocar na *Festa das Nações*. Estavam bem-motivados em relação à formação do grupo musical. Pouco tempo depois, conforme Eduardo Bueno (1996), com a saída de Edu e de Adalberto, Sérgio então recruta seu irmão, Samuel, para tocar baixo, e, juntos, batizaram o trio de Utopia.

A banda continuou tocando, com a formação do trio original, “se tornando, por insistência e mérito, o grupo favorito da rapaziada do Cecap – a banda da casa, por assim dizer” (Bueno, 1996, p. 15). Foi em um desses shows que um fã pediu para o grupo tocar “Sweet Child Of Mine”, de Guns N’ Roses. Sérgio, o baterista da banda, disse que eles tocariam, mas alguém teria que cantar. E o inesperado aconteceu, Dinho subiu a palco, cantando sem saber falar inglês, mas performando muito bem. O jovem fez uma performance extraordinária, estava entusiasmado e conquistando o público com seu humor. Chamava-se, por apelido, Dinho, que era um jovem conhecido no Parque Cecap exatamente por ser extrovertido. Foi então que, já há algum tempo querendo se dedicar mais aos instrumentos, que Alberto sugeriu convidar Dinho para cantar com o grupo.

Dinho foi contratado como vocalista da banda, em agosto de 1990, e, a partir daquela data, começou a se apresentar com a banda em bares, quermesses, grêmios estudantis. Em 1992, ano de eleições municipais, arranjou, com seus contatos, um novo palco para a banda, cantar nos comícios políticos do candidato a vereador, Geraldo Celestino. Dinho já trabalhava em campanhas de Geraldo Celestino, desde 1988, fazendo piadas e fazendo imitações de Sílvio Santos, do boxeador Maguila, de Leonel Brizola e do próprio Lula. Com isso conseguiram o dinheiro necessário para a gravação do seu primeiro e único LP, feita nos estúdios Bonadio, em São Paulo, no período entre abril e maio de 1992.

Com o sucesso que fizeram na campanha de Celestino, o político, agora candidato a deputado, recontrata a banda Utopia em 1994 para 60 *showsmícios*. Segundo Mirella Zacanini, o vereador Geraldo Celestino "fez das tripas coração pelo Utopia, o embrião dos Mamonas" (Zacanini, 1996, p. 95). Entre uma dessas apresentações, a última para ser mais preciso, foi a que cantaram o mais novo sucesso da banda chamada "Dermeval o machão" (posteriormente renomeada de "Robocop Gay"), fazendo o público delirar ao ver aquelas cenas interpretadas por Dinho: "Meu, é preciso ter estado lá para saber o que aquilo significou" (Bueno, 1996, p. 19), nem mesmo os familiares tinham noção de que tão hilária seria a apresentação.

Como o primeiro disco gravado pela banda Utopia não havia sido um sucesso, decidem gravar seu segundo disco. A história dessa segunda gravação aponta para as relações entre Dinho e a dupla sertaneja Elizan e Campelo (que faziam shows nos mesmos comícios patrocinados pelo candidato a vereador e deputado, Geraldo Celestino). Forjaram para estarem no estúdio, substituindo a dupla Elizan e Campelo, após Dinho ter ligado para Campelo, dizendo que a gravação da dupla havia sido cancelada. Assim, Dinho avisa o produtor musical Rick Bonadio que seriam eles (Utopia) que estariam presentes naquela noite no estúdio, informando que Elizan e Campelo teriam outro compromisso.

Naquele momento, a banda já contava com a presença de Júlio Rasec, tecladista, o último integrante a adentrar na banda. A gravação das músicas foi um sucesso, Dinho relata que foram bem recebidos levando em conta a recepção anterior de outros estúdios, que foram questionadas sobre as músicas em tom de desaprovação. Rick Bonadio ouviu a *playlist* que continha duas músicas ("Mina" e "Robocop Gay") e demonstrou interesse, mas fez algumas considerações sobre a possibilidade de conseguir uma gravadora para a Banda, exigindo mudança no estilo de música e no nome da própria banda (Bueno, 1996).

Quanto ao estilo das novas músicas, Rick orienta que deveria ser escrachado, até porque era a forma que ambos apresentavam em seu cotidiano, o estilo sério não combinava com eles. A outra sugestão: mudar o nome da banda, pois não fazia sentido tocar aquele tipo de música com o nome Utopia. A banda pensa na proposta de Rick e todos decidiram ceder, pensando em quatro nomes (Os cangaceiros de Seu Pai, Coraçõezinhos Apertados, Tangas Vermelhas, Um Rapa de Zé) até chegar em Mamonas Assassinas (quando pensaram no nome, simultaneamente pensaram na capa do disco, as mamonas ligadas com os seios tiveram a ideia tendo a revista *Playboy* como referência, revista masculina com muita aceitação entre o público jovem), decidiram no imediato da conversa, Rick gargalhou, mas eles conseguem sua aprovação. Assim, em novembro de 1994, os Mamonas Assassinas deram início à sua carreira, com os ares de nova banda.

Desde muito cedo, como relata Eduardo Bueno (1996), a vida dos integrantes da banda sempre esteve conectada com a música de alguma maneira e isso proporcionou uma certa facilidade na carreira. Eduardo Bueno (1996) afirma que, cumprindo a promessa de ajudar a banda em conseguir uma gravadora, Rick Bonadio tocou a fita para Arnaldo Saccomani, que em seguida direciona para o vice-presidente da Gravadora EMI-Odeon, João Augusto Soares. Então, Augusto considerou, inicialmente, que a banda era uma cópia barata dos Raimundos. O filho dele, Rafael (à época, baterista da banda de rock, Baba Cósmica), junto com amigos, pegou e ouviu a fita demo dos Mamonas Assassinas e improvisaram coreografias, dançavam na sala de casa, nasceram os primeiros fãs dos Mamonas Assassinas. João Augusto foi convencido a fechar o contrato com eles, se não poderia perdê-los para o mercado, pois tinha o ouro em suas mãos.

A mudança do nome da banda, de Utopia para Mamonas Assassinas significa além de um jogo empresarial e linguístico. O ano de 1995 marcava uma década do fim da Ditadura Civil-Militar no país, instaurada em 1964. Vivia-se ainda sob os ares do sonho do fim do regime e a instauração da Democracia, que era a utopia que alimentou as lutas de jovens, trabalhadores, intelectuais. Na presidência da República, assumia Fernando Henrique Cardoso, com uma política de privatizações e com o discurso de acabar de vez com a inflação. Sair da Utopia e assumir Mamonas Assassinas simbolizava, também, sair do plano do desejo e partir para a ação, para a concretização das ideias.

O escracho não significava, nas letras da banda, somente uma postura cômica, mas o manifesto de uma juventude que, depois de anos de censura e de medo, queria apenas sorrir na e da vida. As crianças e jovens, em sua maioria, que se tornaram fãs da banda, não chegaram a enfrentar diretamente o regime civil-militar. Mas tinham, nas experiências dos jovens militantes que os precederam, a certeza de que aquela realidade de perseguições, prisões, censura, mortes, desemprego, inflação deveria ser constantemente evitada. E que a luta, mesmo que em outros moldes, deveria continuar, sempre em busca da felicidade, por meio da democracia e de seu fortalecimento.

As letras com um tom de deboche não deixaram de ter a crítica social, em que sexualidade, preconceitos de gênero, economia, consumo, também deveriam ser pautas de uma sociedade democrática. O humor característico da banda Mamonas Assassinas não pode ser observado distante dessa configuração social do país. Nesse sentido, mesmo traçando inúmeras críticas à sociedade e à política, como no caso da música "Cabeça de Bagre II", em que critica as políticas educacionais e culturais do país do início da década de 1990, o humor é a tônica. Há, nisso, a ideia de que tudo o que é dito com humor não poderia ser levado a sério e, conforme aponta Bakhtin (2013), é aí que as interdições e censuras são contornadas. Vale ressaltar que, ao longo da história, em muitas sociedades, o "tom sério afirmou-se como a única forma que permitia expressar a verdade" (Bakhtin, 2013, p. 63). Por esse diapasão, na perspectiva de Foucault (2014), podemos considerar que o humor permite dizer aquilo que dito de outra forma enfrentaria as práticas de interdição do poder.

A banda conquistava o público antes mesmo de entrar no palco, já usando seus figurinos mirabolantes, se apresentaram no *Lua Nua*, clube de festa, e foi aí que começaram oficialmente ser um sucesso no Brasil. Foram para diversos programas de TV famosos e que tinham bastante audiência, deixaram sua marca no *Programa do Jô*, dentre vários outros, com suas apresentações e respostas irreverentes, com um comportamento nada convencional para a época. Chegaram a fazer shows internacionais e conheceram a Disneylândia, sonho de muitas crianças e jovens daquela época.

Em 2 de março de 1996, o Brasil vivenciou um dos maiores e inesperados lutos, os jornais e a imprensa brasileiros tiveram que anunciar a morte dos cinco integrantes da banda aos seus fãs, o público, em sua maioria crianças e jovens, se encontrava devastado. O seu último show fora em Brasília, estavam felizes, pois planejavam uma turnê para Portugal, em prever que aquele seria o último capítulo de suas vidas.

Marcaram a história musical do Brasil, introduziram mudanças para o cenário musical e eternizaram-se com seus estilos alegres, descontraídos, debochados e irreverentes. A revista *Amiga*, de 11 de março de 1996, dedicou a capa para falar sobre a trajetória da banda. Nela, constam depoimentos de Alceu Valença, Leonardo, Marlene Matos, Lúcia Veríssimo, Galvão Bueno, Tereza Seiblitz, Leandra Leal, Felipi Folgosi, Netinho (Negritude Junior), Gugu Liberato, Mary Alexandre e Maguila. Mamonas devem ser entendidos no seu tempo, marcado por transformações sociais, políticas e culturais, mas, sobretudo, de gerações. Uma geração que, diferente da geração das décadas de 1960 e 1970, estava mais ansiosa em desfrutar das liberdades recém-conquistadas com o fim do regime civil-militar. A atriz Leandra Leal localiza o grupo musical como expoente daquela geração (Leal, 1996). Os fãs-clubes eram indícios do sucesso e dos alcances de um artista. Alguns fãs-clubes fizeram movimentações várias para homenagear o grupo, conforme noticiou a jornalista Denise Domingos, na revista *Amiga*, no dia 11 de março de 1996 (Domingos, 1996).

Um ano após a morte de todos os membros da banda, dois tripulantes e dois outros passageiros, a revista *Manchete*, em sua edição de 1 de março de 1997, estampou a sua capa com o seguinte título: *Mamonas: de quem foi a culpa?*. Ainda na capa, dizia-se que um ano depois do acidente ninguém havia apurado devidamente as responsabilidades. E que a revista trazia letras inéditas e informações exclusivas dos últimos momentos do vocalista Dinho e dos demais membros da banda.

3. “Um tanto quanto másculo”: reflexões sobre sexualidade, gênero e corpo

Não poderemos falar de Mamonas Assassinas, sem, também, delinear o percurso da música como recurso metodológico no campo da pesquisa histórica, onde deixa de ser apenas um instrumento cultural que por muito só foi usado para os lazeres das sociedades. Em uma linha reta, se tratando de uma linearidade, a música no contexto brasileiro esteve presente nas camadas mais remotas. Não se referindo àquela construção em sua estrutura que temos nos tempos atuais, que tem um caráter estético considerado profundo, mas a música que foi produzida principalmente pelas margens e que se configurava no enquadramento da época e por mais que a cultura europeia tivesse o domínio sobre as vivências e costumes, não coube ao aspecto musical a esse comando. Pois, com a constituição das novas camadas urbanas, sobretudo os seus estratos mais populares, não se obedecia a um padrão étnico unicamente de origem europeia. Assim, conforme assevera Napolitano (2002), novas formas musicais foram desenvolvidas, muitas vezes criadas a partir da tradição de povos não-europeus.

As esferas sociais, devido às construções histórico-culturais, que vêm desde o período colonial, sempre estiveram fragmentadas devido às causas materiais e não deixou de refletir no espaço musical, que competiu aquela aparentemente dócil dicotomia entre cultura popular e cultura erudita. Por sua vez, Paulo Chacon (1982) já defendia que só é possível entender a história da música se situarmos o músico, erudito e popular, na esfera pública burguesa como um todo, mas só teremos uma mudança nesse panorama quando a

chamada cultura de massa adentrar no plano monopolístico. Uma vez que se buscava novos caminhos, por meio de movimentos sociais e intelectuais que tinham o intuito de culminar no fim da dicotomia erudito/popular que, em termos de uma longa duração, separou tudo que pudesse ser consumido e colocou em retratos diferentes.

Roger Chartier (1995) nos mostra um caminho em que o interessan te seria não mais uma preocupação efetiva com os momentos de falecimento, desenraizamento e controle que desmereceram a cultura popular, mas buscar nas várias épocas "como se elaboram as relações complexas entre formas impostas, mais ou menos constrangedoras e imperativas, e identidades afirmadas, mais ou menos desenvolvidas e reprimidas" (Chartier, 1995, p. 181). Assim, surgiram trabalhos sobre gênero, minorias étnicas e religiosas, hábitos e costumes, incorporando metodologias e conceitos de outras disciplinas. Foi então que as universidades e a nação brasileira atravessaram a paulatina mudança nas formas de pensar, mas somente no ano 1990 é que as revistas brasileiras de história começam a divulgar estudos que apontam a categoria gênero como uma possibilidade na pesquisa histórica.

O conceito de gênero é discutido há anos por diversos autores, mas, apesar disto, é um tema ainda pouco abordado (ou abordado por meio de metodologias que necessitam de mais debates) em sala de aula e nas vivências no âmbito das academias universitárias que formam docentes e pesquisadores. Imagina-se, portanto, que o conceito de gênero é limitado, apresentando uma diferença superficial entre o sexo masculino e o feminino. Porém, autoras como Joan Scott (1992), Raquel Sohiet (1997), Magali Engels (1997) e Louro et al. (2003) são fundamentais para repensar as relações de gênero, de corpo e da sexualidade

Com base nisso, o estudo do corpo se mostra relevante na análise de gênero e sexualidade proposta por essa pesquisa, na qual, o corpo é pensado na e pela cultura. Deste modo, percebe-se que as questões relacionadas com o corpo estão diretamente ligadas com o meio na qual ele está inserido, deixando de lado uma interpretação física superficial e dando ênfase para as discussões relacionadas ao gênero em uma sociedade com diferentes perspectivas do modo de ser, viver e sentir.

Em uma sociedade que ainda mata milhares de mulheres, mata milhares de LGBTQIAPN+ e que o gênero e a sexualidade são percebidos como ameaças à estrutura da "família brasileira" e das "famílias cristãs", a Banda Mamonas Assassinas se constituíram como um fenômeno não somente pelos números impressionantes de venda e de shows. O status de fenômeno da banda está exatamente por sua inserção e alcance na sociedade brasileira, sobretudo entre crianças e jovens.

As críticas feitas por Mamonas Assassinas sobre as relações de gênero e de corpo eram bem explícitas, mas suavizadas por um tom de brincadeira, de sarcasmo e de deboche. Isso, em parte, teria feito que a banda rompesse com os preconceitos musicais e se inscrevesse no cenário musical de forma avassaladora. O sexo, o erotismo e o corpo eram apresentados como algo mais comum e natural, pois o humor era tomado como o escudo para as críticas vindas das alas mais tradicionais da sociedade.

Como analisado pelo Paranhos (2015), o erotismo e a sensualidade invadiam a canção popular brasileira, fenômeno que, em larga medida, não se desconectava do que acontecia à volta do mundo da música, com os feminismos e movimentos LGBTQIAPN+ em alta. Nesse sentido, as diversas transformações guardam uma íntima relação com a conjuntura social e

política, em que as músicas dos Mamonas Assassinas apresentam uma grande relevância na compreensão dos fenômenos relacionados à representação social de corpo, gênero e sexualidade. Em um de seus maiores sucessos, “Robocop Gay”, é possível notar tais relações:

Um ser humano fantástico
Com poderes atômicos
Foi um moreno simpático
Por quem me apaixonei
E hoje estou tão eufórico
Com Mil pedaços biônicos
Ontem eu era católico
Ai, hoje eu sou um gay!
Gay também é gente
Baiano fala oxente
E como vatapá ("Robocop Gay", Mamonas Assassinas,1995)

Quando utilizamos a letra da música como instrumento de pensar as relações humanas, conseguimos, desta forma, discutir sexualidade, isto é, as formas como a letra da música expressam os sentimentos, que estão enraizadas no contexto contemporâneo. Quando o trecho diz que “Ontem era católico” e “Ai, hoje sou gay!!”, sabe-se que ser gay sob dogmas religiosos era quase que impossível, sendo que a sociedade compunha um sistema tradicionalista. Os versos ainda expressam posicionamentos quando afirmam “Gay também é gente”, visto que os anos 1980 e 1990 ainda estão presos aos estereótipos que dão força ao preconceito, permitindo ser usado no cotidiano dos brasileiros. Basta lembrar que apenas em 17 de maio de 1990 a Organização Mundial de Saúde (OMS) deixou de classificar a homossexualidade (antes denominada como homossexualismo) como uma doença mental, como um transtorno de personalidade.

A canção lança luz sobre as possibilidades de entendimento de que as masculinidades são construções históricas, sociais e culturais, bem como políticas, visto que se problematiza “as maneiras pelas quais os significados de gênero variam de cultura para cultura e como estes se modificam através do tempo” (Cecchetto, 2004, p. 56). As ênfases nos termos “ontem” e ‘hoje” dão indícios dessas transformações temporais do gênero e, especialmente, a luta e a defesa da existência digna do público integrante da comunidade gay. “Robocop Gay” satiriza os limites identitários de homens e mulheres, sobremaneira das masculinidades, presos aos limites de um sexo histórica e culturalmente construído.

Para Foucault (2010), mais do que uma incidência econômica, o que parece essencial é a existência, em nossa época, de que o discurso no qual o sexo, a revelação da verdade, a inversão da lei do mundo, o anúncio de um novo dia e a promessa de uma certa felicidade estão ligados entre si. Embora se trate de tempos diferentes, no momento que os Mamonas Assassinas escolhem por discutir questões consideradas *tabus* em que projetaram suas faces, pensamentos, perspectivas nas composições e apresentações para uma multidão que se sentiu representada, compreendia-se então que as falas talvez estivessem presas na garganta de muitos que não conseguiam exteriorizar. Então, as amarras começaram a se romper, novos preceitos estavam se formando, um país em que as pessoas se sentiam livres em expressar seus sentimentos, depois de duas décadas de censura e medo do regime civil-militar.

A música “Sabão Crá-Crá” que remete a falas sobre o corpo e que o último trecho foi cortado pelo produtor Rick Bonadio, por ser um termo considerado forte e ousado demais, não poderia fazer parte e a partir daí, Dinho começou, segundo Bueno, a apresentar Rick para os amigos como “o cara que tirou meu cu do disco” (Bueno, 1996, p. 94). Após esse impasse, o verso foi incorporado à canção, mas era mais suavizado, especialmente em algumas apresentações ao vivo, permanecendo mais a sugestão sonora que efetivamente a pronúncia do termo. Podemos observar a letra da música a seguir:

> Sabão Crá-Crá
> Não deixa os cabelos do saco “enrolar”
> Sabão Cré-Cré
> Não deixa os cabelos do saco de pé
> Sabão Cri-Cri
> Não deixa os cabelos do saco cair
> Sabão Cró-cró
> Não deixa os cabelos do saco dar nó
> Sabão Cru-Cru
> Não deixa os cabelos do saco enrolar com os do cu (“Sabão Crá-Crá”, Mamonas Assassinas, 1995).

Ainda no ano de 1995, em apresentação no programa *Domingão do Faustão*, sobre as repercussões da música entre as crianças, Dinho disse: “Professores, não briguem com as crianças, deixe-as cantar Sabão Crá-Crá, chopp, bar é um saco. *Sabão Crá-Crá* é divertido, fácil, às vezes fala saco, ali bunda, lá não tem nada demais” (Dinho, 1995, programa de TV). Esse episódio mostra que os membros da banda estavam cientes que havia muitos segmentos sociais contrários às suas músicas, como era o caso de professores que não aceitavam que crianças e adolescentes cantassem aqueles versos. Mas, vale ressaltar, que “Sabão Crá-Crá” se tratava de “Musiquinha que a criançada costumava cantar no colégio no final dos anos 70 e que os Mamonas ajudaram a ressuscitar” (Bueno, 1996, p. 94). Ou seja, “Sabão Crá-Crá”, em boa medida, é a revisitação musical de uma tradição cultural-folclórica e humorada, relativamente comum e cotidiana entre os jovens da região onde os integrantes da banda cresceram. A coragem e consciência que Dinho tinha em se pronunciar em rede nacional era impressionante e isso lhe transformou no artista que foi. A leveza que trouxeram para o cotidiano dos brasileiros fez com que a esperança, liberdade renascesse.

A sexualidade e o corpo eram abordados pela banda Mamonas Assassinas da mesma forma que em todas as suas canções: com irreverência e humor. A música “Pelados em Santos” (Mamonas Assassinas, 1995), que se tornou o mais conhecido e cantado sucesso do grupo, tinha a ousadia de chamar atenção para o corpo despido já no seu título. No entanto, vale lembrar que o termo “pelado” já havia impactado o cenário musical brasileiro, pois é o título de música do grupo Ultraje a rigor, lançada em 1986, que se tornou a música de abertura da telenovela da Globo, *Brega e Chique*, que foi ao ar em 1987. Diferente da canção de Ultraje a rigor, “Pelados em Santos” não pretendia fazer, de forma direta, uma crítica social, mas toca na valorização das aparências físicas e posses no processo de conquista.

A canção "Vira-Vira", que se tornou o primeiro single do disco da banda e um de seus maiores sucessos, traz à tona a sexualidade e o gênero, quando inclui termos e expressões como "suruba", "me passaram a mão na bunda", "toda arregaçada", "ainda não comi ninguém", "essa suruba me excita". Nos versos finais, a canção representa o atrito entre o homem (Manoel) e a mulher (Maria) sobre a participação do casal naquela experiência sexual, pois o homem se mostra interessado ao passo que a mulher o acusa de ter "titica na cabeça" e que ele deve se preocupar em cuidar do negócio do casal, a padaria. A crítica aos modelos/padrões de casal, suas sexualidades e seus desejos. Como em todas as apresentações em shows e em programas de TV, as performances da banda eram repletas de simbologias pelas fantasias que usavam, bem como pelas coreografias e arranjos vocais. Em "Vira-Vira" isso era bem evidente, sobretudo com o momento em que rodopiam de maneira bem insinuante os versos "Roda, roda e vida, solta a roda e vem" e "Me passaram a mão na bunda e ainda não comi ninguém".

Sobre o cenário musical e cultural, Dinho costumava se posicionar de forma direta e irreverente, sem perder a oportunidade de demonstrar o que ele e os demais componentes do grupo pensavam sobre a repercussão de seu trabalho. No tocante às influências e estilos que compunham o perfil da banda, ele disse: "Definimos nosso trabalho como suruba musical *world music*" (Dinho, 1996, entrevista). Na fala do vocalista da banda, podemos observar que, mesmo tendo o rock como esqueleto, o grupo buscava não se rotular e/ou se restringir a um estilo específico, pois isso contrariaria a liberdade artística que intentavam imprimir. Mas, além disso, Dinho tinha ciência de que ainda havia certos preconceitos e estereótipos sobre alguns gêneros musicais, como o rock: "Costumam vincular o rock a drogas. Na verdade, nós temos uma loucura saudável. Somos loucos de natureza e não precisamos de artifício para chegar a essa loucura" (Dinho, 1996).

A música e as artes bem representaram no período (1964-1985) em que o Brasil lutava pela redemocratização do sistema político, além de aliviar suas dores. As artes foram importantes mecanismos de denúncia e de resistência. É após todo esse cenário de tristeza, de vitória, medo, censura que os Mamonas Assassinas se encontram, foi mais que uma banda de rock, trouxeram ao povo um grito de e pela liberdade atravessado pelo humor. É nessa sociedade de um país (re)construindo sua democracia, que o humor debochado de Mamonas Assassinas deve ser analisado. Como destacou Georges Minois, a experiência da democracia ensinou que "um poder que não aceita a zombaria é um poder ameaçado, desprezado, votado a desaparecer. Só se zomba daquilo que ainda inspira algum respeito; o cúmulo do desprezo é a indiferença" (Minois, 2003, p. 422).

O rock, naquela época, tinha ganhado seu espaço não somente no Brasil, mas como em seu país de origem, Estados Unidos. É mais que um gênero musical. A música assume importância variada em diferentes sociedades, temporalidades e espacialidades. De acordo com Mignaini (2007), para muitos, nenhum tipo de música tem sido tão influente quanto o *rock'n roll* – não só a música mais aberta à influência de outras músicas, mas também a música mais aceita em todo o planeta. A banda Mamonas Assassinas não poderia ser melhor representada quanto foi no rock, visto que se inspiraram em estrelas do rock brasileiro e mal sabiam que o rock produzido por eles teria tanta influência, tendo os seus discos como o mais vendido no mercado, com milhões de cópias, tornando-se um fenômeno em todo país. A circulação e recepção da banda se deram na medida em que se apresentava em programas nacionais de televisão, como o *Domingo Legal* (SBT), *Domingão do Faustão* (Globo), *Altas Horas* (Globo), *Programa do Jô* (Globo), *Fantástico* (Globo) e a *MTV Brasil*. Esta última produziu o especial *MTV na estrada* com a banda. Além disso, manchetes em revistas e jornais se tornaram recorrentes.

A repercussão foi tão grande que milhares de crianças já sabiam cantar todas suas músicas e os grandes artistas brasileiros estavam reconhecendo os alcances do seu sucesso. Chérri Filho traz uma série de comentários atribuídos a alguns artistas brasileiros. Dentre eles, um atribuído a Gilberto Gil, que teria comentado: "Eles se transformaram num canal de comunicação entre as crianças e pais. Não podemos ser hipócritas de achar que crianças hoje em dia não falam palavrão ou sacanagem. Eles são muito experientes. O show, que fazem é de veteranos, tem peso musical por trás das letras" (Chérri, 2004, p. 22). Falcão teria falado da seguinte forma: "Nosso trabalho na verdade é a cara da cultura popular brasileira, uma reciclagem do lixo que sempre nos empurraram, desde o descobrimento do Brasil. Os Mamonas foram uma reviravolta na MPB" (Chérri, 2004, p. 21). E, como reviravolta e como resistência é que a banda ainda desperta inúmeros debates históricos, sociais e culturais *no e sobre o* cenário musical brasileiro.

4. Considerações Finais

Em geral, a banda foi associada a um gênero musical de forte teor cômico, inclusive pela maneira como os membros da banda se apresentavam visualmente. É como irreverente e debochada, em seu estilo musical e visual, bem como em seus posicionamentos sociais e culturais, que a banda Mamonas Assassinas se constituiu como figura emblemática e conflitante no cenário musical brasileiro, sobretudo no rock, com alargamentos do que se compreende como música popular. Suas letras impactantes, provocadoras e controversas imprimiram, dentre vários aspectos, uma reflexão ora sutil, ora direta, sobre o papel dos indivíduos na sociedade e sobre suas diferentes formas de relacionamento.

Por mais que a banda fosse um sucesso na época e tivesse contagiado o país, no início, parte significativa da imprensa trazia em suas manchetes críticas negativas, principalmente porque a banda tratava a nudez, o corpo e a sexualidade de forma natural. Em momento algum as críticas pareceram abalar a banda ou mudaram seu estilo. Ao contrário, a banda rompeu as barreiras, tanto que tocar o corpo de um amigo naturalizou-se, quando eram convidados para entrevistas, sempre tinham a liberdade de passar a mão na bunda do entrevistador em rede nacional, imagina-se o quão impactante foi esse ato para a sociedade. Os padrões de masculinidade eram colocados em debate, tal qual chamou atenção Roberto DaMatta, ao relatar uma brincadeira comum na cidade mineira de São João Nepomuceno da década de 1950, chamada de *Tem pente aí?*, que consistia no apalpar o traseiro de outro rapaz, com o pretexto de pedir um pente que os homens jovens costumavam carregar no bolso de trás da calça. Era uma brincadeira como:

um modo ritualizado, posto que ambíguo, arbitrário, repetitivo e socialmente aprovado, de chamar a atenção para uma parte sagrada do corpo masculino: o traseiro. Um pedaço do corpo que, naquela cultura (e no Brasil em geral) era tido como especial, tinha que ser colocado à parte e, sendo tabu, só poderia ser tocado em circunstâncias especiais, por pessoas especiais (DaMatta, 2010, p. 136).

Assim, os integrantes de Mamonas Assassinas retomam tal ritual e incorporam isso como uma das marcas da banda em suas críticas humoradas sobre o corpo e a masculinidade.

Os Mamonas Assassinas contribuíram, em boa medida, para os debates entre os historiadores, musicólogos e críticos sobre as conceituações, classificações e alcances do que se convencionou chamar de Música Popular Brasileira. A ideia cristalizada de que a MPB seria sinônimo de artistas e canções de engajamento político foi ainda mais posta em questão, visto que se lançaram novos olhares sobre que tipo de engajamento e que tipo de manifestação política se espera notar na atuação artística.

Agradecimentos

Aos organizadores do V Encontro Internacional da Rede Todas as Artes | Todos os Nomes, em sua edição de 2025, pela oportunidade de socializar os resultados da pesquisa. Aos integrantes do Grupo de Pesquisa em História e Educação – GPEHED/UESPI, espaço no qual os debates sobre História, Narrativas, Linguagens e Artes estão ambientados.

Financiamento

A presente pesquisa não contou com nenhum financiamento direto. Mas ressaltamos que desenvolvemos pesquisas com financiamento como Bolsista do Programa de Bolsa de Produtividade em Pesquisa e Desenvolvimento Tecnológico (PQ/DT), contemplado pelo Edital n. 004/2025 – UESPI/FAPEPI, com projeto de pesquisa sobre as provas do Enem (1998-2024).

Referências

Bakhtin, M. (2013). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Hucitec.

Bueno, E. (1996). *Mamonas Assassinas – blá, blá, blá: a biografia autorizada*. L&PM.

Cecchetto, F. (2004). *Violência e estilos de masculinidade*. Editora FGV.

Chacon, P. (1982). *O que é rock*. Brasiliense.

Chartier, R. (1995). Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, 8(16), 179-192. https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2005.

Chérri, E. (2004). *Mamonas Assassinas: o show deve continuar*. Primeira Impressão.

DaMatta, R. (2010). Tem pente aí?: reflexões sobre a identidade masculina. *Revista Enfoques*, 1(9), 134-151. https://revistas.ufrj.br/index.php/enfoques/issue/archive

Dinho. (1996, março 11). Entrevista a Cármen Guaresemin. *Revista Amiga*.

Dinho. (1995). *Programa Domingão do Faustão*. TV Globo. Disponível em: https://www.facebook.com/100066618336556/videos/381828344028647?__so__=permalink.

Domingos, D. (1996, março 11). Cantando com eles. *Revista Amiga*.

Engel, M. (1997). História e sexualidade. In Flamarion, C. & Vainfas, R. (Eds.). *Domínios da História: Ensaios de Teoria e Metodologia* (pp. 265 a 183). Elsevier.