

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
CENTRO DE ARTES – CEART
MESTRADO EM MÚSICA**

MATHEUS ROCHA GRAIN

**TITÃS: CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE, NOÇÃO DE
GÊNERO E SIGNIFICADO MUSICAL**

**ORIENTADOR: PROF. DR. LUIZ HENRIQUE FIAMINGHI
COORIENTADORA: PROFA. DRA. TATYANA DE ALENCAR JACQUES**

**FLORIANÓPOLIS, SC
2018**

MATHEUS ROCHA GRAIN

**TITÃS: CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE, NOÇÃO DE GÊNERO E SIGNIFICADO
MUSICAL**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Música, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Henrique Fiaminghi
Coorientadora: Profa. Dra. Tatyana de Alencar Jacques

FLORIANÓPOLIS, SC

2018

Ficha de Identificação da Obra elaborada pelo(a) autor(a), com
auxílio do programa de geração automática da
Biblioteca Central/UEDESC

Grain, Matheus Rocha

TITÃS: CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE, NOÇÃO DE GÊNERO
E SIGNIFICADO MUSICAL / Matheus Rocha Grain. -
Florianópolis , 2018.
175 p.

Orientador: LUIZ HENRIQUE FIAMINGHI

Co-orientadora: TATYANA DE ALENCAR JACQUES
Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado
de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-
Graduação em Música, Florianópolis, 2018.

1. TITÃS. 2. CABEÇA DINOSSAURO. 3. IDENTIDADE.
4. GÊNERO MUSICAL. 5. INDÚSTRIA FONOGRAFICA. I.
FIAMINGHI, LUIZ HENRIQUE. II. JACQUES, TATYANA DE
ALENCAR. , .III. Universidade do Estado de Santa
Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação
em Música. IV. Título.

MATHEUS ROCHA GRAIN

TITÃS: CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE, NOÇÃO DE GÊNERO E SIGNIFICADO MUSICAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Musicologia/Etnomusicologia.

Banca Examinadora:

Orientador: _____
Prof. Dr. Luiz Henrique Fiaminghi
UDESC

Coorientadora: _____
Profa. Dra. Tatyana de Alencar Jacques
UDESC

Membro: _____
Profa. Dra. Vânia Beatriz Muller
UDESC

Membro: _____
Profa. Dra. Maria Eugenia Dominguez
UFSC

Florianópolis, SC, 29/08/2018

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meu orientador, prof. Dr. Luiz Henrique Fiaminghi, por todo o apoio, ensinamentos e conversas agradáveis, e também por ser um exemplo de professor ético, dedicado e capaz, a quem me espelharei sempre. Agradeço à minha coorientadora, Tatyana de Alencar Jacques, por toda a paciência, ensinamentos, por não me deixar “viajar demais” e, sobretudo, por todas os diálogos atenciosos. Agradeço aos meus colegas, Marília, Arthur, Paola, Júlio e Luiz, pelo companheirismo. Agradeço à CAPES pela bolsa concedida, que viabilizou a efetuação desta pesquisa. Agradeço à minha parceira, Maria, por todo o amor, carinho e amparo. Agradeço, sobretudo, a meus pais, Inês e Maurício, pelo amor e apoio incansáveis. .

RESUMO

Este trabalho trata da construção do que é compreendido como identidade musical da banda Titãs, durante a década de 1980, a partir da relação da banda com diferentes gêneros e subgêneros musicais e seu lugar na indústria fonográfica. Por meio da pesquisa na mídia especializada, busco acompanhar e descrever o impacto do disco *Cabeça Dinossauro* na constituição do estilo e identidade da banda, visto que o álbum é apontado como superação de uma estética “desconexa” em razão de um projeto “linear” e “homogêneo”. No processo, os gêneros e subgêneros musicais são utilizados enquanto elementos de um léxico musical que incorporam significados em trânsito na cultura popular. O debate sobre significado será articulado a partir de uma perspectiva musicológica que trata o sentido enquanto culturalmente associado às estruturas musicais. Também busco apontar como esse processo de construção identitária, a partir do conceito de identidade emergido em Velho (1994), Hall (2005), Agier (2001) e Maffesoli (1996), liga-se tanto a questões estéticas e de identificação coletiva quanto a demandas de mercado, envolvendo tanto os músicos quanto produtores, agentes da indústria fonográfica e a aceitação do público.

Palavras-chave: Titãs. *Cabeça Dinossauro*. Identidade. Gênero musical. Indústria fonográfica.

ABSTRACT

This article deals with the construction of what is understood as Titãs' musical identity, during the 1980's, starting on the relations of the band with different musical genres and subgenres and Titãs' position in phonographic industry. By researching in specialized media, this article seeks to keep up with and describe the impact of the album *Cabeça Dinossauro* in the formation of the band's style and identity, since the album is considered as the overcoming of a "disconnected" aesthetic in order to adopt a "linear" and "homogeneous" project. In the process, the musical genres and subgenres are used as elements of a musical lexicon that incorporate flowing meanings in the popular culture. A musicological perspective that understands the meaning as culturally associated to the musical structure will hold the debate about significance. I will point out how the process of identity construction, emerged from the concept of identity in Velho (1994), Hall (2005), Agier (2001) and Maffesoli (1996), is linked with esthetics and collective identification issues as well as musical market demands, involving musicians, producers, phonographic industry agents and the public's acceptatance.

Keywords: Titãs. *Cabeça Dinossauro*. Identity. Musical genre. Phonographic industry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	17
1 REFERÊNCIAS TEÓRICOS.....	24
1.1 GÊNEROS MÚSICAIS.....	24
1.2 A NOÇÃO DE IDENTIDADE.....	30
2 BREVE HISTÓRICO DO ROCK NO BRASIL E PRIMEIROS ANOS DOS TITÃS	36
2.1 ROCK BRASILEIRO NAS DÉCADAS DE 1950, 60 E 70.....	36
2.2 VISÕES DE MUNDO DO ROCK – ELEMENTOS DE VALORAÇÃO.....	45
2.3 ANOS INICIAIS DOS TITÃS.....	50
2.4 ROCK NO BRASIL NA DÉCADA DE 1980.....	53
2.5 ÁLBUM <i>TITÃS</i> (1984).....	62
2.6 ÁLBUM <i>TELEVISÃO</i> (1985).....	71
3 ÁLBUM <i>CABEÇA DINOSSAURO</i> (1986).....	75
3.1 REPERCUSSÕES POLÍTICAS.....	78
3.2 TITÃS E INDÚSTRIA CULTURAL.....	81
4 SIGNIFICADO MUSICAL E USOS DOS SUBGÊNEROS MÚSICAIS DOOWOP E PUNK.....	91
4.1 SIGNIFICADO MUSICAL: PERSPECTIVAS E DEBATES.....	91
4.2 DOOWOP.....	101
4.2.1 Breve histórico.....	101
4.2.2 Elementos característicos.....	106
4.2.3 Apropriações do Doowop: os casos de Frank Zappa e Meghan Trainor.....	107
4.2.4 <i>Sonho Com Você</i> (1985).....	112
4.2.5 <i>Seu Interesse</i> (1984).....	119
4.3 PUNK.....	124
4.3.1 Breve histórico.....	124
4.3.2 O “Ser Punk”.....	130
4.3.3 O papel do produtor e da produção.....	132
4.3.4 Titãs e Punk.....	140
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	153
REFERÊNCIAS.....	158

ANEXOS.....168

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 – Esquema rítmico básico de um <i>shuffle</i> característico.....	55
Imagem 2 – Padrão rítmico-melódico do baixo da milonga pampeana.....	67
Imagem 3 – <i>Riff</i> de <i>Sonífera Ilha</i>	67
Imagem 4 – Transcrição da linha da guitarra solo da canção <i>Sonífera Ilha</i>	68
Imagem 5 – Padrão rítmico melódico recorrente ao doowop em <i>Sonho com Você</i>	112
Imagem 6 – Progressão harmônica recorrente no doowop acrescida de elementos harmônicos destoantes em <i>Sonho com Você</i>	113
Imagem 7 – Redução de <i>Think for Yourself</i>	114
Imagem 8 – Dilatação harmônica na doowop <i>progression</i> em <i>Sonho com Você</i>	115
Imagem 9 – Progressão metricamente transformada.....	115
Imagem 10 – Progressão iii-ii-IV-I.....	115
Imagem 11 – Doowop <i>progression</i>	116
Imagem 12 – Ab enquanto aproximação cromática.....	116
Imagem 13 – Momento de incorporação prototípica em <i>Sonho com Você</i>	117
Imagem 14 – Introdução da canção <i>Seu interesse</i>	119
Imagem 15 – Melodia vocal em <i>Seu interesse</i>	120
Imagem 16 – <i>Shapes</i> da escala pentônica em C/Am com adição da blue note 3m.....	122
Imagem 17 – <i>Riff</i> da canção <i>AA UU</i>	147
Imagem 18 – <i>Riff</i> da canção <i>Polícia</i>	147
Imagem 19 – <i>Riff</i> da canção <i>Presidente</i>	147
Imagem 20 – <i>Riff</i> da canção <i>Veraneio Vascaína</i>	147
Imagem 21 – Uso de vocábulos na canção <i>AA UU</i>	149
Imagem 22 – Uso de vocábulos na canção <i>Família</i>	149

INTRODUÇÃO

Formada em 1982, a banda paulista Titãs completa, em 2018, 36 anos de carreira. Durante o período, a banda atravessou diversas fases, dialogando com diferentes gêneros e estilos musicais, respondendo a novas correntes musicais e ideias artísticas, acompanhando as trajetórias, fases da vida e reagrupamentos de seus integrantes e adequando-se a novas demandas do mundo profissional e mercado fonográfico. Tendo isso em vista, objetivo analisar a construção do que é apontado, na mídia especializada e no discurso dos integrantes da banda, como “identidade musical” dos Titãs durante a década de 1980 enquanto um processo fluído e dialógico, no qual a banda transita em diferentes gêneros e estilos musicais assim como se adapta às interpelações da indústria fonográfica.

Portanto, busco refletir de que maneiras os Titãs constituem, nos anos iniciais de sua carreira tri decenária, diferentes marcos identitários, concepções artísticas e demarcações simbólicas através dos gêneros e subgêneros musicais – estes, que são dotados de fronteiras moventes e em constante permutação, serão tratados enquanto elementos de um léxico-semântico musical que conferem significados compartilhados entre audiência, músicos e profissionais das gravadoras -, atentando para o processo de negociação da banda frente às interpelações articuladas pela indústria fonográfica e profissionais das gravadoras.

Para isso, fundamento-me na pesquisa da mídia especializada em música rock no Brasil e, sobretudo, no acompanhamento da produção fonográfica da banda. Busco descrever os discos *Titãs* (1984), *Televisão* (1985) e, especialmente, *Cabeça Dinossauro* (1986), apontando o surgimento, abandono e retomada de características musicais, dando especial atenção a articulação de níveis de identificações a partir da apropriação, releitura e incorporação de diferentes gêneros e estilos musicais;

A canção emerge, nesse contexto, como *locus* privilegiado de acompanhamento. É nela que o gênero musical é apropriado e reconstruído. É nela que a identidade da banda é forjada. Nesse sentido, uma das características dos Titãs é o fato de que, durante toda sua carreira, retomam e regravam canções, essas incorporando novas características musicais e elementos de estilos de rock emergentes, tais como o grunge, na década de 1990.

Objetivo, portanto, refletir sobre como o trabalho sonoro constituído no disco *Cabeça Dinossauro* atua como referência central no processo de constituição identitária da banda. Busco ressaltar como essa constituição identitária responde a demandas e exigências de mercado, concepções artísticas e demarcações simbólicas de gêneros e subgêneros musicais.

Busco, também, apontar de que formas os gêneros e subgêneros musicais carregam significados associados em suas estruturas, fazendo do som, destituído de significado semântico lexical, um potente meio de significação. A fim de apontar de que formas diferentes significados associados aos gêneros musicais são articulados pela banda e como estes contribuem para a constituição identitária dos Titãs, discorro sobre apropriações dos subgêneros de rock punk e doowop no repertório da banda.

Início a dissertação com uma discussão sobre a noção de gênero musical a partir das teorizações propostas por Bakhtin (1997) sobre “gêneros de discurso”. Tal perspectiva será articulada como uma ferramenta central em minhas análises da constituição da identidade da banda, uma vez que os Titãs constituem sua produção artística a partir da incorporação de elementos de diferentes gêneros e subgêneros musicais. Visto a presença de vertentes diversas no repertório dos Titãs, me aproprio do binômio “híbrido contrastivo” e “híbrido homeostático”, proposto por Piedade (2011), uma vez que as remissões articuladas pela banda a diversos estilos musicais são feitas ora de forma prototípica e ora de forma diluída e veiculada junto a elementos provenientes de diversos gêneros musicais.

Ainda no primeiro capítulo, procuro articular uma discussão sobre a noção de identidade a partir do conceito emergente em Velho (1994), Hall (1995; 2005), Agier (2001) e Maffesoli (1996). Os autores tratam a identidade sob o paradigma da modernidade, onde irá emergir o conceito de identificação (que trata as formações identitárias enquanto finitas e contextuais). O posicionamento proposto pelos autores aponta para o distanciamento de um conceito de identidade integral e imutável em razão de um conceito contextual, finito e em permanente construção e reconstrução. Busco, a partir desta discussão, refletir de que formas os Titãs incorporam as demandas exigidas pelo mercado fonográfico de “identidade sonora” – que prevê a integração dos artistas e bandas em um nicho de mercado consolidado – e os significados em trânsito na cultura rock, que são articulados através dos gêneros e subgêneros musicais, na constituição identitária da banda.

Visto a extensa obra da banda, produzida em mais de trinta e cinco anos de carreira, esta dissertação tem como escopo os três primeiros álbuns da banda: *Titãs* (1984), *Televisão* (1985) e *Cabeça Dinossauro* (1986). Estes foram os escolhidos pois, segundo o discurso da mídia especializada e dos próprios membros da banda, o *Cabeça Dinossauro* marca o “descobrimento” da identidade e “cara da banda” – elementos que estariam ausentes nos primeiros álbuns. O que busco mostrar, entretanto, é que os Titãs articulam uma produção artística em *Cabeça Dinossauro* que resulta em excelentes vendagens e aceitação com o

público, distando *Cabeça Dinossauro* dos dois primeiros álbuns – que recebem acusações de “ausência identitária” por articularem projetos denominados pelos membros da banda como “tropicalistas”, se distanciando, portanto, da segmentação de mercado em gêneros musicais preconizada pela indústria fonográfica. Entretanto, nos mais de trinta e cinco anos de carreira dos Titãs, a banda está em constante mutação e reconstituição identitária, fazendo que a “identidade” forjada em *Cabeça Dinossauro* seja revista, reformulada e, por vezes, resgatada nas diferentes fases dos Titãs.

No segundo capítulo, trato sobre a chegada do rock ao Brasil visto que, durante o processo de revisão bibliográfica, pude identificar duas narrativas que apontam para a supervalorização de duas décadas na historiografia do rock no Brasil – e o consequente apagamento de outras. A primeira narrativa aponta a Jovem Guarda como primeira manifestação do rock no Brasil, em 1965, fazendo da produção dos anos 1950 um compilado de versões de músicas estadunidenses e britânicas que não mereceriam o rótulo de “rock brasileiro”. Tal discurso desconsidera a produção de versões enquanto prática artística legítima, e trata o período de 1960 a 1965 enquanto uma fase prototípica que culminaria na Jovem Guarda. Uma segunda narrativa trata os anos 1980 como a “década do rock” no Brasil, sugerindo que somente neste período o rock brasileiro assumiria uma “identidade própria” – tal discurso é cristalizado na categoria proposta pelo jornalista Arthur Dapieve (2015) intitulada Brock (Brazilian Rock), fazendo da produção rock no Brasil nos anos 1980 “o rock nacional” por excelência.

Portanto, busco recontar, brevemente, a chegada do rock no Brasil na década de 1950 até o momento da grande veiculação do rock nas mídias e lojas de discos no Brasil nos anos 1980, década que é marcada pela dissolução da ditadura militar e pelo processo de abertura política, conjuntura que atua como condição de possibilidade favorável em que os Titãs e outras bandas do período articulem seus projetos. Observo, também, que o rock emerge no Brasil, semelhante ao que ocorre nos Estados Unidos e Inglaterra, sobre o prisma de “cultura jovem”, fazendo do rock símbolo da corporalidade, subversão, renúncia aos modos de vida endossados pelos adultos e, posteriormente, articulador de críticas nos âmbitos sociais e políticos.

Ainda no segundo capítulo, acompanho as narrativas que são frequentemente visitadas quando se trata das origens dos Titãs, apontando o caráter mitificador de tais relatos biográficos. Trato, também, dos dois primeiros álbuns da banda, *Titãs* (1984) e *Televisão* (1985), apontando as críticas articuladas pela mídia especializada de um caráter “irrotulável” dos discos - logo distante da lógica comercial que prevê a divisão de nichos comerciais através dos gêneros

musicais -, e do amadorismo da banda, que justificariam as afirmações dos próprios Titãs que a banda forjou sua “identidade” apenas no terceiro álbum, *Cabeça Dinossauro* (1986).

No terceiro capítulo, busco acompanhar a produção do *Cabeça Dinossauro*, disco que garante o reconhecimento da banda pelo público e crítica especializada, cujas canções são constantemente retomadas no repertório da banda, fazendo que o álbum seja relançado em 2012. Busco também retomar a adoção, pelos Titãs, através deste álbum, de um *status* de banda “engajada”: nesta perspectiva, o rock da década de 1980 assume a posição de produtor de “canções de protesto”, outrora de responsabilidade da MPB, e atua como sonorização dos anos finais da ditadura militar e do processo de redemocratização política no Brasil. Ainda no terceiro capítulo, reflito sobre as interpelações do mercado fonográfico assim como as visões de mundo em trânsito no rock que influenciam a produção artística dos Titãs na década de 1980.

No quarto capítulo, faço uma breve revisão bibliográfica apontando de que forma os significados são associados a estruturas musicais e como estes podem ser decodificados pelo público no momento da escuta. A perspectiva musicológica que será adotada trata a análise musical enquanto empreendimento hermenêutico onde o significado é colado no objeto artístico através da formulação de discursos que são reproduzidos dentro de uma comunidade específica. A partir disto, discorro como os Titãs utilizam os subgêneros doowop e punk enquanto elementos de um léxico semântico musical que fornecem significados correntes na cultura popular para sua produção artística.

Outros gêneros e subgêneros poderiam ter sido escolhidos para apontar de que formas os Titãs constituem sua produção artística. O doowop, portanto, foi escolhido pois aponta para uma forma compreendida como “profunda” e “de raiz” de se fazer rock, onde os músicos se remetem a este subgênero quando apontam para o *ethos* romântico e idealizado da década de 1950. As canções analisadas no quarto capítulo, *Sonho com Você* (1985) e *Seu Interesse* (1984), se mostram como pontos privilegiados de emergência do doowop no repertório do Titãs, visto que a remissão ao subgênero é ora prototípica e ora utilizada como emblema musical articulado enquanto estratégia retórica na formulação de uma narrativa musical. Busco também, através da escolha do doowop nesta dissertação, contemplar este subgênero de rock pouco visitado na produção acadêmica sobre rock brasileiro.

Além disso, o doowop, utilizado de forma literal no primeiro e segundo discos da banda, oferece componentes de construção composicional que serão, em *Cabeça Dinossauro*, apontados pelos próprios membros dos Titãs enquanto elementos essenciais da identidade sonora da banda. Tais elementos, entretanto, aparecem de forma diluída e orgânica no terceiro

álbum da banda. A identificação privilegiada em *Cabeça Dinossauro* é fortemente influenciada pelo punk, visto que as canções seguem pressupostos estéticos do subgênero de renúncia à tecnocracia através do uso direto dos instrumentos e pouca complexidade formal. Desta relação com o punk, emergem contradições entre as visões de mundo articuladas pelo subgênero, que privilegiam a cena independente, e o local ocupado pelos Titãs dentro da indústria fonográfica, que eram contratados por uma das maiores gravadoras do Brasil.

A necessidade do último capítulo surgiu durante o processo de revisão bibliográfica sobre os Titãs, pois pude notar que a produção acadêmica sobre a banda paulista não está presente nas musicologias, se concentrado em áreas como linguística e comunicação: (Silva (1994), Caetano (2003), Pereira (2010), Feitosa (2014) e Pereira, (2016)), história (Soares (2016a; 2016b)), cinema (Schneider (2012)) e ciências sociais (Stefanini (2013)). Desta forma, as análises se concentram, principalmente, no texto das canções e aspectos sócio-políticos que levam a afirmações como: “A preocupação sobre o agente social deve sempre ser superior à obra, uma vez que a obra tem a voz a qual damos a ela, mas o seu autor, o seu produtor carrega em si todas as vozes que o influenciaram e o ajudaram a se compor” (STEFANINI, 2013, p. 15).

Frith (1981, p. 12) argumenta que, por vezes, a literatura sobre o rock (ao menos aquela que não está nos departamentos de musicologia) se mostra mais sociológica do que sonora, se esquivando da questão do porque os sons possuem certos significados e efeitos. Desta forma, uma abordagem que isola apenas o texto como fonte de análise é insuficiente para o rock, pois os efeitos culturais do gênero se articulam através de estruturas musicais. Assim, na cisão entre contexto e música emerge um paradoxo, que será apontado por Menezes Bastos (1995) como uma das questões nodais da musicologia.

O dilema etnomusicológico (MERRIAM, 1969 apud MENEZES BASTOS, 1995, p. 50), de construção não exclusiva à etnomusicologia, divide a música em dois planos de abordagem: o dos sons (ou música) e dos comportamentos (ou cultura). O primeiro exigiria exame musicológico, enquanto o segundo, antropológico. A redução de música ao sistema de notação musical ocidental e ao som (segundo Merriam) contribui para uma afirmação que o estudo da música (de suas technicalidades) seria inacessível ao antropólogo, sendo a música objeto específico que se opõe ao geral (cultura). Esta cisão configura o cerne da Antropologia Sem Música e Musicologia Sem Homem (MENEZES BASTOS, 1995, p. 50). Tal dilema, que equivale à negação de semanticidade à música, é “[...] apenas a realização regional etnomusicológica daquilo que denomino de paradoxo musicológico” (MENEZES BASTOS,

1995, p. 51), pois o paradoxo se reproduz globalmente nos campos intersticiais das Ciências Humanas com as respectivas musicologias.

A música, reduzida ao som, se torna espécie de “[...] ilustração da cultura e da sociedade, territórios epistêmicos monopolizados pelos ‘antropólogos ge(ne)rais’” (MENEZES BASTOS, 1995, p. 65). Este tipo de relação assimétrica reduz a música a simples sensorialidade, cuja “[...] inteligibilidade nunca é semântica e sim pragmático-contextual” (MENEZES BASTOS, 1995, p. 65). Em sua busca por semanticidade, Menezes Bastos parte da assunção que música é um sistema significativo pleno. Segundo o autor, a primeira definição de Merriam (1964) de etnomusicologia, “estudo de música *na* cultura”, identifica música (estrutura) com seu plano de expressão (fonologia e gramática) e cultura (comportamento) com o contexto. Assim, a música (som) estaria à parte da cultura. Nove anos mais tarde (1973), Merriam propõe um novo conceito para etnomusicologia: “o estudo de música *como* cultura”. Esta definição possibilita uma semântica que trata “[...] o sentido da música como algo socialmente codificado em sua estrutura”. (MENEZES BASTOS, 1995, p. 70). Este escopo cedeu diretrizes para uma “Musicologia Com Homem - uma Antropologia Com Música”. (MENEZES BASTOS, 1995, p. 70).

Logo, no quarto capítulo, intento contemplar o elemento, por vezes, menos favorecido da hierarquia na produção acadêmica sobre os Titãs: os aspectos sonoros das canções e suas relações com o contexto, objetivando investigar de que maneiras os significados que permeiam os gêneros e subgêneros musicais podem subsidiar a interpretação da questão aqui proposta – de que forma os gêneros e subgêneros musicais são utilizados na constituição identitária dos Titãs. A perspectiva adotada, portanto, trata o significado de forma hermenêutica, onde o sentido não seria imanente ao objeto musical e sim proveniente do discurso, se colando nas estruturas musicais através da repetição e reconhecimento por uma comunidade específica.

No quarto capítulo as transcrições musicais serão usadas para exemplificar o processo de significação acima mencionado no repertório dos Titãs. Conforme Tagg (1987, p. 281), entretanto, a “notação musical foi desenvolvida para suas próprias idiossincrasias”, não contemplando aspectos como timbre e tratamento eletrônico, e, portanto, não essencial para a análise da música popular, visto que a última não é concebida nem projetada para ser registrada ou distribuída como partitura (TAGG, 2003)¹. Nesta perspectiva, o uso de transcrições, nesta

¹ Em análise de repertório da música de concerto europeia, a notação musical, conforme Agawu (1991, p. X), é compreendida enquanto redução da distância entre a música como linguagem-objeto e música enquanto metalinguagem, visto que a partitura (e a redução de condução de vozes através da análise Schenkeriana) apontaria para uma autossuficiência gráfica que tornaria o “extenso comentário verbal redundante” (idem) – tal perspectiva semiótica intramusical será revisitada no quarto capítulo desta dissertação.

dissertação, é meramente um auxílio visual para o leitor e o analista. No que consiste aos textos aqui citados que foram originalmente redigidos em língua estrangeira, declaro que todas as traduções são de minha autoria.

1 REFERÊNCIAS TEÓRICOS

1.1 GÊNEROS MUSICAIS

Nesse trabalho, articulo a noção de gênero musical a partir das teorizações sobre os gêneros do discurso de Bakhtin. Para o autor (1997, p. 279), a utilização da língua, que está relacionada com todas as esferas da atividade humana, ocorre através de enunciados (orais e escritos). O enunciado reflete as condições e finalidades específicas das esferas supramencionadas através de seu conteúdo temático, estilo e construção composicional. Apesar da individualidade dos enunciados, cada esfera de utilização da língua gera tipos relativamente estáveis de enunciados, denominados pelo autor de gêneros de discurso (que acomodam desde as variadas formas de exposição científica até os múltiplos modos literários – do ditado ao romance). A intenção do locutor, o “querer-dizer”, as especificidades de uma dada esfera de comunicação e as necessidades temáticas (do objeto de sentido) determinam a escolha de um gênero de discurso. Feita a escolha, “[...] o intuito discursivo do locutor, sem que este renuncie à sua individualidade e à sua subjetividade, adapta-se e ajusta-se ao gênero escolhido, compõe-se e desenvolve-se na forma do gênero determinado” (BAKHTIN, 1997, p. 301).

A comunicação prescinde da escolha de gêneros de discurso, fazendo que todos os enunciados disponham de uma forma padrão e relativamente estável de estruturação de um todo (idem). A apropriação destes gêneros ocorre de forma similar ao aprendizado da língua materna: ambos precedem o estudo da gramática. Para o autor, “aprender a falar é aprender a estruturar enunciados” (BAKHTIN, 1997, p. 302). A fala e as formas gramaticais (sintáticas) são ordenadas pelos gêneros de discurso, e aprendemos a talhar nossa fala às formas do gênero assim como somos capazes de pressentir os gêneros na fala do outro. “Se não existissem os gêneros do discurso e se não os dominássemos, se tivéssemos de criá-los pela primeira vez no processo da fala, se tivéssemos de construir cada um de nossos enunciados, a comunicação verbal seria quase impossível” (idem). O autor adverte que a reestruturação criativa e uso criativo livre de um gênero, entretanto, não correspondem a recriação de um gênero, pois para usá-los livremente é necessário um profundo domínio dos gêneros.

Se os gêneros de discurso possuem elementos relativamente estáveis que se reproduzem na elaboração de um enunciado, o estilo, que está indissolivelmente ligado ao enunciado e aos gêneros de discurso, reflete a individualidade do locutor que fala ou escreve; ou seja, é no estilo individual onde uma língua comum se encarna como forma particular (BAKHTIN, 1997, p.

283). Com isso, nessa dissertação tratarei o rock como um grande gênero musical – e nicho de mercado – integrado por diferentes subgêneros tais como new wave, doowop, punk e hardcore, estes emergidos e constituídos em épocas e contextos sociais diversos, a partir de características musicais distintas, mas todos compreendidos como tipos de rock. Dentro desse arcabouço teórico, o estilo será, portanto, compreendido como a forma particular e individual com que os sujeitos discursivos, sejam bandas ou artistas solos, expressam suas individualidades a partir da articulação de gêneros e subgêneros musicais.

O elemento definidor do estilo de um enunciado é, acima de tudo, a expressividade. Recursos linguísticos de um idioma (lexicais, morfológicos e sintáticos) não se referem a qualquer realidade determinada, cabendo ao locutor estabelecer um juízo de valor a respeito da realidade através de um enunciado concreto. As palavras não pertencem a ninguém e não carregam, por si só, qualquer juízo de valor, apesar do fato que as escutamos somente em enunciados individuais, as lemos em obras individuais e pertencem ao contexto individual, logo irreproduzível, dos enunciados (BAKHTIN, 1997, p. 308-309; 312-313). O autor afirma que a palavra existe, para o locutor, sob três aspectos:

“[...] como *palavra neutra* da língua e que não pertence a ninguém; como *palavra do outro* pertencente aos outros e que preenche o eco dos enunciados alheios; e, finalmente, como *palavra minha*, pois, na medida em que uso essa palavra numa determinada situação, com uma intenção discursiva, ela já se impregnou de minha expressividade” (BAKHTIN, 1997, p. 313).

Bakhtin (1997, p. 290) se distancia de uma linguística binária que reduz o processo de comunicação entre locutor (responsável pelos processos ativos de fala) e o ouvinte (responsável pelos processos passivos de percepção e compreensão). Além de compreender a significação (linguística) de um discurso, o ouvinte adota uma atitude responsiva, levando-o a concordar ou discordar (total ou parcialmente), completar ou adaptar. “Esta atitude do ouvinte está em elaboração constante durante todo o processo de audição e de compreensão desde o início do discurso, às vezes já nas primeiras palavras emitidas pelo locutor” (BAKHTIN, 1997, p. 290). A compreensão de um enunciado é sempre acompanhada de uma atitude responsiva ativa; a compreensão produz uma réplica que se materializa na resposta fônica subsequente, tornando o ouvinte o locutor. Dessa forma, “[...] o que foi ouvido e compreendido de modo ativo encontrará um eco no discurso ou no comportamento subsequente do ouvinte” (BAKHTIN, 1997, p. 291). Sobre a atuação do locutor, o autor afirma:

O próprio locutor como tal é, em certo grau, um respondente, pois não é o primeiro locutor, que rompe pela primeira vez o eterno silêncio de um mundo mudo, e pressupõe não só a existência do sistema da língua que utiliza, mas também a existência dos enunciados anteriores —emanantes dele mesmo ou do outro — aos quais seu próprio enunciado está vinculado por algum tipo de relação (fundamenta-se

neles, polemiza com eles), pura e simplesmente ele já os supõe conhecidos do ouvinte. Cada enunciado é um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados (BAKHTIN, 1997, p. 291).

Há, antes do início de qualquer enunciado, os enunciados de outros, e, depois de seu fim, há os enunciados-respostas de outrem (seja como compreensão responsiva ativa muda ou como ato-resposta resultante de determinada compreensão). O locutor continua o seu enunciado de um anterior e passa a palavra ou provoca compreensão responsiva para um terceiro (BAKHTIN, 1997, p. 294). A obra, fruto da elocução de um autor, portanto individual, estabelece relações com as obras antecessoras, das quais o autor se apoia, e com as obras de igual ou divergente tendência, das quais o autor, respectivamente, reitera ou diverge. A obra, portanto, visa a resposta do outro (seja por convencimento, suscitar apreciação crítica ou influir sobre êmulos e continuadores) (BAKHTIN, 1997, p. 298). Esse caráter dialógico da obra, no caso musical, é um elemento central em minha análise, uma vez que buscarei demonstrar como estilo e identidade dos Titãs constituem-se como fruto de um trabalho coletivo que envolve outros artistas, bandas e referências musicais - que se inserem e constituem gêneros musicais e subgêneros de rock -, o desenvolvimento do rock em vista do mercado musical no Brasil e a relação dos Titãs com o grande público e o público de rock.

Portanto, um enunciado é um elo na comunicação verbal, indissociável dos enunciados anteriores que o determinam, responsável por provocar reações-respostas imediatas e ressonância dialógica (BAKHTIN, 1997, p. 320). O enunciado “[...] é sulcado pela ressonância longínqua e quase inaudível da alternância dos sujeitos, falantes e pelos matizes dialógicos, pelas fronteiras extremamente tênues entre os enunciados e totalmente permeáveis à expressividade do autor” (BAKHTIN, 1997, p. 318). Com isso, nota-se como os gêneros e subgêneros musicais tratam-se de construções coletivas que envolvem a individualidade de diferentes sujeitos discursivos. A intertextualidade emerge, com isso, como fundamento central da criação musical e da constituição de nichos de produção e circulação de música.

Portanto, o gênero fornece reiteração na diversidade: ou seja, possibilita a identificação de pontos comuns para organizar a multiplicidade de obras concretas. Assim, os gêneros são pensados por Bakhtin a partir do dialogismo, onde todo enunciado é dependente da relação com enunciados anteriores e é constituído pela relação estabelecida pela alternância de vozes. Essa conceituação, segundo Domínguez (2009, p. 22), permite o deslocamento da análise do discurso para estudos que abordam as artes em sua dimensão social, “[...] sem reduzir as obras a objetos (mas pensando-as como relações entre sujeitos) nem defini-las como expressão da individualidade do autor-compositor ou do leitor/contemplador/ouvinte” (idem)

Para Oliveira (2009, p. 37), abordar a música – na pesquisa do autor, a música sertaneja – como gênero musical “[...] significa observá-la como um **conjunto estável de enunciados**, reconhecidos (e, portanto, chancelados) por uma audiência específica”. O autor aponta que a audiência (ouvintes) possui competência variável no reconhecimento destes enunciados, fruto de diferentes níveis de envolvimento com o gênero. A partir da proposta bakhtiniana, Oliveira (2009, p. 41-42) trata a estabilidade discursiva do gênero musical em dois níveis de descrição: geral e particular.

Os elementos descritos no nível geral (estilo, forma e temática) são aqueles que concedem estabilidade à música de modo a permitir a identificação enquanto gênero determinado diante de outros gêneros musicais distintos. Se confrontadas as canções *Go Back* (1984) e *Sonho com Você* (1985), dos Titãs, com *Chega de Saudade* (1959), na gravação de João Gilberto, um ouvinte de bossa nova poderia facilmente rotular as canções da banda paulista como “rock”. Na mídia especializada e na literatura consultada, entretanto, a classificação é mais pontual: apesar de reconhecerem que ambas as canções pertencem a uma banda de rock brasileira dos anos 1980, *Go Back* é classificada como reggae e *Sonho com Você*, doowop. Tal nível de especificidade se estende a outras canções da banda, levando a afirmações de que os Titãs possuem, em seu repertório, canções de new wave, funk, punk e hardcore. Concordando com Oliveira (2009), denomino este reconhecimento de diferentes vertentes como “nível particular de descrição”. Neste nível, as bandas de rock emergentes nos anos 1980, tais como Blitz, Ira, Plebe Rude, Legião Urbana, Ultraje a Rigor, Paralamas do Sucesso, Titãs, entre outras, constituem seus estilos enquanto híbridos que articulam diferentes gêneros e subgêneros musicais, todos com estabilidade em termos de estrutura, temática e estilo.

Entretanto, qual gênero ou subgênero da música popular ocidental não é constituído por hibridismo(s)? Considerações sobre hibridismo são recorrentes no estudo da música popular, principalmente no que tange à constituição e mudanças nos gêneros musicais.

A fim de refletir sobre questões como “o corpo híbrido traz em si elementos divergentes que, uma vez incorporados, pacificam-se mutuamente?”, Piedade (2011) identifica dois tipos de hibridismo: homeostático e contrastivo. O primeiro pressupõe o corpo híbrido como “[...] domesticado, equilibrado, onde há uma real fusão, ou seja, A deixa de ser A enquanto tal e B deixa de ser B enquanto tal para que se encontrem em conjunção na construção de um novo corpo estável, C, o híbrido” (PIEIDADE, 2011, p. 104).

Tomemos como exemplo o rock and roll: segundo Santino (1982), Schmidt (2004) e Muggiati (1973; 1984), o rock and roll é tratado, em sua historiografia, enquanto híbrido de

blues – ou rhythm and blues – e country music. Trato o rock and roll como híbrido homeostático pois a audiência e o mercado o reconhecem enquanto subgênero individual e autônomo. Nos referimos a Elvis, por exemplo, como músico de rock and roll, e esta categoria é compreendida e compartilhada dentro de um círculo de ouvintes e apreciadores do que se convencionou de chamar de rock and roll (C), apesar da sua hibridação prévia entre blues (A) e country (B). Segundo Muggiati (1983, p. 13), “é ponto pacífico que o rock and roll nasceu do encontro destas duas grandes correntes: o rhythm & blues e o country-and-western. Talvez por isso ele seja também - fusão de outras fusões - uma forma tão plural”.

No hibridismo contrastivo não há fusão de tal forma homogênea onde os elementos possam ser percebidos enquanto um novo corpo. O A continua sendo A assim como B continua sendo B, e a relação entre ambos não resulta em um corpo C, e sim em AB. Piedade denomina as relações heterogêneas entre A e B no hibridismo construtivo de fricção de musicalidades (PIEIDADE, 2011, p. 105).

Em AB, é importante que A se mostre como A e que B se mostre como B. Mais propriamente, A necessariamente se afirma enquanto A perante B e vice-versa. A é contrastivo em relação a B no corpo AB, cujo cerne é justamente esta dualidade. Se este corpo AB, no qual a identidade de A e B se apresentam conjunta e contrastivamente, pode ser chamado de híbrido, então podemos falar aqui de um hibridismo contrastivo (PIEIDADE, 2011, p. 104).

Piedade (idem) afirma que A e B, em AB, podem estar além de seções formais, aparecendo em motivos ou frases específicas em modos determinados, progressões harmônicas típicas, ritmos padronizados, timbres denotativos ou, ainda, combinação de mais de um (ou todos) desses elementos em estruturas curtas. O autor afirma que hibridismo contrastivo, na música, é recorrente, e a retórica se torna uma ferramenta eficiente para analisar este fenômeno: “Na composição musical, tanto quanto na improvisação, a enunciação destes elementos é voltada para a audiência em busca de compreensão. Isto configura o viés expressivo, a necessidade de comunicação, a retórica por trás do hibridismo contrastivo” (PIEIDADE, 2011, p. 104). A análise retórica dos elementos heterogêneos que formam um híbrido contrastivo não se limita à mera identificação de fragmentos de diferentes gêneros presente em uma mesma peça, pois as estruturas carregam consigo valores sociais e culturais:

[...] o objeto, música, porta consigo necessariamente nexos socioculturais e históricos cuja imbricação semântica com os sons torna difícil considerá-los exteriores. Ou seja, os fatos culturais que permeiam e constroem os gêneros musicais fazem parte do objeto tanto quanto os sons. Claro que podemos isolar os sons, criar partituras, observar os mecanismos musicais, analisar tecnicamente, trata-se de um passo fundamental no entendimento dos processos teóricos em música, mas no momento em que se pretende lançar um olhar compreensivo, é necessário recompor a integridade do objeto (idem).

Será o hibridismo contrastivo, onde os elementos estão em fricção, um período transitório para construção de estabilidade de um gênero (híbrido homeostático)? O último pode reiniciar o ciclo entrando em fricção com outro(s) conjunto(s)? A fricção pode ser compreendida como fase de um processo de homeostase chamado por Piedade (2011, p. 105) de fusão de musicalidades². Na fusão, possibilitada, sobretudo, pelo tempo histórico, as musicalidades constituintes do novo corpo não estarão mais em estado de fricção a partir do momento que forem percebidas como unidade no ambiente nativo. Segundo Piedade (idem), o movimento de fusão é permanente na história da música e é central na invenção de tradição (aqui, lê-se através do conceito de tradição inventada, de Hobsbawn). O tradicional, o gênero “raiz”, é, também, um híbrido, produto de circulação transacional de ideias musicais. Sem o esquecimento desta circulação e dos hibridismos primários que constituem o que é tradicional, uma comunidade não poderia chamar uma música de sua.

[...] uma tradição é sempre entendida pelos nativos como realidade homeostática, porém há na sua origem um acordo esquecido, um contraste diluído. Há que haver um esquecimento do contraste inicial: a tradição é A que, na verdade, é um C, ou seja, um AB. Se não houvesse este tipo de esquecimento, a humanidade não poderia ouvir música, pois toda a multiplicidade imemorial de gêneros e elementos que fundam as músicas se exporia diante de nossos ouvidos (PIEADADE, 2011, p. 105).

Neste trabalho, pretendo apontar que o repertório dos Titãs é composto tanto de híbridos homeostáticos quanto contrastivos. A canção *Sonho com Você*, por exemplo, é aqui definida, em concordância com a literatura levantada, enquanto doowop. Este subgênero do rock, que um dia já foi híbrido, passou pelo processo de esquecimento de suas vertentes individuais até se tornar um corpo reconhecível e unitário na década de 1950. A apropriação dos Titãs do doowop, nesta canção, é feita de tal forma a tornar a referência bastante evidente e individual (sem alusão direta a outros gêneros). A canção *Seu Interesse*, por outro lado, configura um hibridismo contrastivo, visto que a remissão ao doowop opera enquanto um emblema sonoro que atua na construção de significado ao se opor a uma apropriação entendida como “moderna” – a new wave³. As remissões ao doowop estão inseridas em um contexto onde várias referências a outros gêneros e subgêneros compartilham espaço. Nas análises, pretendo mostrar que o doowop é usado enquanto um emblema musical a fim de injetar significados, históricos e tácitos, que estão colados (KRAMER, 2003) nas estruturas das canções a fim de mediar a comunicação com o ouvinte e potencializar o conteúdo textual das canções.

² Musicalidade é, segundo Piedade, “[...] uma memória musical-cultural compartilhada constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas” (PIEADADE, 2011, p. 104).

³ Analiso as canções no quarto capítulo desta dissertação.

Portanto, ainda tendo em vista o referencial teórico de Bahktin, neste trabalho, considero as canções como enunciados constituintes dos gêneros musicais – contendo seus respectivos tipos relativamente estáveis (gêneros). Enquanto enunciado, portanto, a canção pode ser considerada como elemento primordial na articulação de cadeias discursivas e de interlocução entre os sujeitos e como um lugar específico e privilegiado para o acompanhamento da construção dos gêneros e subgêneros musicais. No que diz respeito à música dos Titãs e de diversos outros artistas ligados a subgêneros de rock tais como o punk, o doowop, o hardcore e o heavy metal, é na canção que os estilos individuais tomam forma. A construção da identidade dos Titãs e a apropriação de diferentes gêneros e subgêneros musicais se dá por meio da canção. A canção e sua construção fonográfica são os principais veículos para que isso ocorra. É na canção que os gêneros musicais constituem e são constituídos pelos estilos individuais. Nesta perspectiva, aprender a tocar (fazer música) é aprender a estruturar enunciados, gerando uma relação intertextual com os enunciados (canções) anteriores e conteúdo temático, estilo e construção composicional comuns a cada gênero.

[...] os enunciados não acontecem no vazio, mas integram uma cadeia ininterrupta de perguntas e respostas, têm caráter dialógico e são polifônicos enquanto incorporam em si mesmos uma multiplicidade de vozes que são parte de outros enunciados. Portanto, por definição, os gêneros musicais não possuem fronteiras rígidas e seus limites sempre estão sujeitos a disputas pelo sentido atribuído aos enunciados e aos próprios gêneros. Os gêneros musicais podem ser pensados como repositórios semânticos que, na sua permanente redefinição, constituem grupos sociais ao mesmo tempo em que são por eles desenvolvidos (DOMÍNGUEZ, 2009, p. 21).

Pretendo apontar, com isso, como estilo e identidade dos Titãs se constituem com a apropriação de diferentes gêneros e subgêneros musicais e como estes são reproduzidos nas canções (enunciados) que, por sua vez, demarcam a apropriação, mutação, revisitação e permutação de elementos em trânsito na cultura popular.

1.2 A NOÇÃO DE IDENTIDADE

*Hoje eu sou quem eu sou
Hoje eu sou o que eu sou
Amanhã eu sou
Quem eu quiser
Hoje eu sou quem eu sou
Hoje eu sou o que eu sou*

Amanhã eu sou

Um outro qualquer

Trecho da canção *Nada Nos Basta* (2018), Titãs.

Tendo em vista o pensamento de Bahktin como importante referencial teórico e sua consideração de que, então, o gênero do discurso diria respeito às formas estáveis de elaboração de enunciados e como os estilos diriam respeito às formas de expressão individuais dos sujeitos discursantes, noto que a construção do estilo e da identidade da banda são processos intimamente intrincados. Este item, portanto, trata o conceito de identidade que será adotado neste trabalho.

A antropologia se aproxima da problemática da identidade através de uma abordagem relacional, construtivista, contextual e situacional. Partindo do pressuposto que inexistente uma definição de identidade em si mesma, os processos identitários estariam circunscritos em seus contextos e suas respectivas especificidades (AGIER, 2001). Conforme Hall (2005), a crítica a uma ideia de identidade integral, originária e unificada passa por disciplinas diversas, delineando uma perspectiva antiessencialista do conceito. Desta forma, a identidade, um “caldeirão de enunciados ou de declarações de identidade alimentada por suas relações com o alhures, o antes e os outros, que lhe transmitem feixes de informações heterogêneas, insuflando-lhe diversidade” (AGIER, 2001, p. 10), se opõe a uma essência já formatada “no interior” dos indivíduos. As formações identitárias, antes experimentadas enquanto uma busca do que um fato (idem), são múltiplas, inacabadas e instáveis.

Conforme Velho (1994), há nas sociedades modernas a coexistência de diversos estilos de vida e visões de mundo, ao passo que se espera do indivíduo inserido nesse contexto que assuma posições identitárias que o situem dentro de redes de significados em trânsito. Imerso socialmente em meio a uma heteroglossia de discursos, o indivíduo moderno se compõe em uma “intersecção de mundos” (VELHO, 1994, p. 21), transitando de um para outro na medida em que este movimento possa propiciar códigos relevantes para sua existência. A coexistência de diferentes mundos é justamente o que constituiria a dinâmica das sociedades complexas (idem). Nesta perspectiva, membros de uma categoria social particular podem acionar e utilizar códigos tradicionalmente associados a outras (VELHO, 1994, p. 22). Os indivíduos vivem simultaneamente em diversos planos, variando no grau de adesão e comprometimento, e são permanentemente reconstruídos ao acionarem códigos associados a diferentes contextos e

domínios - ao passo que, simultaneamente, participam no processo de construção social da realidade (VELHO, 1994, p. 30).

As características plurais das sociedades modernas seriam decorrentes da onipresença crescente do mercado internacional e permanentes intercâmbios culturais – através de migrações, viagens e comunicação de massas, fazendo que as fronteiras entre os Estados-Nações sejam constantemente transpostas. Os indivíduos modernos nascem e vivem em tradições particulares; entretanto, diferentemente de seus antepassados, experienciam e são afetados de forma intensa por sistemas heterogêneos de valores, apontando para uma mobilidade simbólica e material sem precedentes (VELHO, 1994, p. 39). No estabelecimento de uma identidade, a demarcação de uma consciência da diferença cultural, busca-se um lugar na modernidade (ANGIER, 2001, p. 22). Entretanto, o trânsito entre domínios simbólicos desafia permanentemente posições identitárias assumidas pelos indivíduos, implicando em adaptações dos autores, que são simultaneamente produtores *de* e produzidos *por* diferentes mundos simbólicos em trânsito na modernidade (VELHO, 1994, p. 44).

Em um cenário cada vez mais fragmentado, as identidades não seriam singulares, e sim o coeficiente de múltiplas construções a partir de discursos, práticas e contextos cruzados, que são, por vezes, antagônicos e sempre em processo de mudança e transformação (HALL, 2005, p. 108). Assim, as formações identitárias revelariam antes “o que nos tornamos” do que “o que somos” (idem). Trata-se de uma narrativização do eu, ao passo que a natureza ficcional deste processo não diminuiria sua eficácia discursiva, pois as suturações históricas que permeiam as identidades estão, em parte, em imaginários simbólicos constituídos coletivamente (HALL, 2005, p. 109). A demarcação identitária edifica fronteiras simbólicas que aproximam indivíduos a outros que se identifiquem dentro de um mesmo paradigma. No momento de edificação da identidade, emergem fluxos plurais de enunciados e informações que fundamentam a construção de maneiras particulares de estar e interpretar o mundo. Essas identificações, entretanto, são moventes e finitas.

O argumento da identidade enquanto produto dado ou imanente provoca o esvaimento desta enquanto processo de construção – localizado e datado. O conceito unitário de identidade, conforme Maffesoli (1996, p. 306), se fortalece na modernidade e culmina na concepção de indivíduo enquanto entidade, que possui um nome, sexo, endereço e profissão. O autor (1996, p. 305) aponta que a interpelação experimentada pelo sujeito é consequência de um conceito previamente formado de como este deve ser, atributo de uma visão normativa do mundo que reclama uma posição identitária dos indivíduos.

Entretanto, a adoção da perspectiva que prevê uma identidade contextual sugere que esta é “o ponto de encontro, o ponto de sutura, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos ‘interpelar’, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares” (HALL, 2005, p. 110). Logo, as identidades seriam pontos temporários de apego às “posições-de-sujeito” (HALL, 1995) construídas pelas práticas discursivas adotadas pelos indivíduos. Seriam a consequência de uma articulação, uma fixação bem-sucedida, no fluxo do discurso. Hall (2005, p. 112) afirma que os sujeitos são obrigados a assumir uma identidade ainda que saibam que esta é uma representação finita e contextual do seu atual estado de adesão a algum discurso. Este processo, entretanto, não é unilateral, visto que as cadeias discursivas modelam e são modeladas pelos indivíduos.

Desta forma, conforme Velho (1994, p. 46), os enunciados não correm no vácuo e sim a partir de premissas e paradigmas culturais compartilhados por universo específicos. Indivíduos podem conduzir diferentes *projetos*, por vezes contraditórios, e a pertinência e relevância destes *projetos* serão definidas contextualmente: “as pessoas, como seus *projetos*, mudam. Ou as pessoas mudam através de seus *projetos*” (VELHO, 1994, p. 48). Destaca-se, então, a maleabilidade e a fluidez no processo de produção identitária. Os limites simbólicos, normativos e de conformidade, são constantemente colocados em cheque pelo “jogo da identidade” (VELHO, 1994, p. 25). Da substituição das grandes narrativas sobre identidade por uma perspectiva contextual e locacional, expõe-se a precariedade de tentativas fixistas de construções de mapas sociais com identidades congeladas. Nesta perspectiva, os indivíduos não se organizam em “comunidades de pertencimento fixo, exclusivo ou definitivo” (ANGIER, 2001, p. 23).

Visto as conotações semânticas que o significante “identidade” evoca - ideias de interioridade, essência, imutabilidade-, Hall (2005) propõe o termo “identificação” como alternativa para pensar a problemática. A identificação, segundo o autor, é uma construção, um processo nunca completo – onde emerge sua característica sempre “em processo” (HALL, 2005, p. 106). Distante de um determinismo intransigente, a identificação pode ser sempre ganha ou perdida, sustentada ou abandonada. O conceito opera a partir da diferença: provém de um trabalho discursivo que delimita demarcações de fronteiras simbólicas, um “efeito de fronteira” (idem), e depende do que é deixado de fora, o exterior, para sua consolidação – conforme Agier (2001), a busca de identidade parte da percepção de sermos o outro de alguém, o outro do outro. O conceito de identidade desenvolvido pelos autores, portanto, é posicional e estratégico.

De forma semelhante, Maffesoli (1996) propõe uma “lógica da identificação” como alternativa à “lógica da identidade” – que, segundo o autor, prevaleceu durante toda a modernidade. Enquanto a última repousa sobre a existência de indivíduos autônomos, a primeira prevê “pessoas de máscaras variáveis, que são tributárias do ou dos sistemas emblemáticos com que se identificam” (MAFFESOLI, 1996, p. 19). Assim, o eu seria ilusório, uma busca progressiva onde não necessariamente exista unidade nas diversas expressões individuais. Na ausência de uma essência, a ficção se torna necessidade cotidiana para a produção de histórias – na taxonomia de Hall (2005) “discursos” e de Velho (1994) “enunciados” – que acomodem a existência dos sujeitos (MAFFESOLI, 1996, p. 304). No senso comum, a indeterminação do sujeito é materializada fonicamente em frases como “fulano não é mais o que era”. A percepção de um indivíduo que não é homogêneo a si próprio revela o esvaziamento de um conceito da solidez de uma identidade única e onipotente.

A lógica da identificação apresentada por Maffesoli (1996) difere da lógica da identidade – que parte da interioridade – ao apontar que o “eu” se constitui através de uma relação de alteridade, sendo que este outro pode ser “Deus, a família, a tribo, o grupo de amigos e [...] os ‘outros’ que pululam em mim” (MAFFESOLI, 1996, p. 306). Logo, o sujeito é construído pela e na comunicação, e há, na constituição de suas identificações, uma polifonia de vozes que provém de diferentes práticas discursivas. Há uma sucessão de identificações que, epitomadas na categoria “pessoa” (aberta, mutável), que se contrapõe à categoria “indivíduo” (fechado, imutável), são constituintes no que se convém a se chamar de “eu” (MAFFESOLI, 1996, p. 311) – unicidade que revelaria uma coerência resultante da união de diferentes fragmentos que se encontram através da consciência atingida pelos sujeitos discursantes das diversas facetas que os constituem. Assim, o sujeito seria um “efeito de composição” (MAFFESOLI, 1996, p. 305), efeito da multiplicidade de interferências estabelecidas com o mundo, ou mundos, circundante (s) - daí seu caráter complexo, mutável e compósito.

Como mostrarei a frente, os Titãs sofriram interpelações da indústria fonográfica que exigia adoção de uma “identidade sonora” a fim de adequar o repertório em nichos estabelecidos, facilitando a veiculação e divulgação em segmentos de mercados já consolidados. Na literatura consultada, percebo que há o congelamento do que se entende como identidade dos Titãs na estética desenvolvida no álbum *Cabeça Dinossauro*. Entretanto, a banda, que completa, em 2018, trinta e seis anos de atividade, articula seus enunciados através de diferentes identificações. O *Cabeça Dinossauro*, apesar de sua relevância para a história da banda e por ser apontado pelos próprios integrantes como *locus* simbólico de onde emerge o

mito da *criação* da “cara da banda” - ou, mais precisamente, como mostrarei a frente, o mito do *descobrimento* da “cara da banda” - é apenas uma das várias facetas exibidas pelos Titãs.

Afim de refletir sobre de que formas o disco *Cabeça Dinossauro* incorpora, além dos anseios artísticos e visões de mundo dos integrantes do Titãs, elementos de seu contexto, a utilização de significados associados aos gêneros e subgêneros musicais para a construção artística, as demandas da indústria e a resposta dos Titãs a essas demandas e às interpelações pela construção de sua identidade, utilizarei as ideias de Velho (1994) de *projeto* e *campo de possibilidades*. Para o autor, o *projeto* ocorre na esfera individual e “lida com a performance, as explorações, o desempenho e as opções, ancoradas a avaliações e definições de realidade” (VELHO, 1994, p. 28). Portanto, os *projetos* são condutas organizadas para atingir finalidades específicas (VELHO, 1994, p. 40) e são formulados e implementados no *campo de possibilidades*, que é o conjunto de alternativas possíveis construídas no processo sócio histórico junto ao potencial interpretativo do mundo simbólico da cultura (VELHO, 1994, p. 28).

Busco, portanto, refletir de que formas os Titãs se inserem no mercado fonográfico brasileiro do rock da década de 1980 e, a partir das exigências mercadológicas e aspirações artísticas dos músicos, formatam o que será apontado como identidade da banda em *Cabeça Dinossauro*, se distanciando de projetos anteriores – *Titãs* (1984) e *Televisão* (1985) – que foram apontados como destituídos de identidade. Este processo de construção identitária ultrapassa os Titãs enquanto indivíduos, fazendo que estes façam uso das visões de mundo articuladas pelo rock, e suas vertentes, assim como a interferência dos profissionais das gravadoras – tendo Liminha, produtor de *Cabeça Dinossauro* e outros discos da banda, em destaque.

2 BREVE HISTÓRICO DO ROCK NO BRASIL E PRIMEIROS ANOS DOS TITÃS

2.1 ROCK BRASILEIRO NAS DÉCADAS DE 1950, 60 E 70

Garson (2013) identifica uma historiografia sedimentada e repetidamente recontada sobre a gênese do rock and roll no Brasil: uma narrativa progressiva e linear que privilegia o aparecimento de Celly Campello e segue até a consolidação da Jovem Guarda, levando a acreditar que o período que precede 1959 se resume a alguns discos avulsos lançados por músicos “não roqueiros” (como Nora Ney). Nesta perspectiva, a década de 1950 é um epílogo que converge a um movimento de maior notabilidade da década seguinte e sugere uma perspectiva teleológica do desenvolvimento “natural” até o iê-iê-iê⁴.

Ainda sob o prisma centrípeto da Jovem Guarda, o período de 1960 a 1965 (1965 é o ano em que o programa televisivo *Jovem Guarda* é estreado, configurando notável marco) é visto como “pré-história” – na acepção de que componentes constituintes, como uso de instrumentos elétricos, apelo ao público jovem e hegemonia dos intérpretes, já estavam em movimento em São Paulo. Outra narrativa frequente visitada é o privilégio do rock brasileiro na década de 1980, incorrendo em um apagamento da música rock produzida nas décadas anteriores. O intuito deste item, portanto, é traçar um breve histórico no rock do Brasil até a década de 1980, salientando sua presença desde a década de 1950.

De forma semelhante ao ocorrido nos Estados Unidos e na Inglaterra, no Brasil o rock and roll, primeiro subgênero de rock, emerge sob o prisma da música “jovem” - no século XX o jovem se estabelecerá de forma definitiva enquanto ator social, dotado de conhecimentos próprios, sujeito a forças sociais específicas e envolto em uma cultura juvenil onde podia exercer sua autonomia e reivindicar valores e práticas que o distingue de outros grupamentos sociais. Na década de 1950, o avanço dos meios de comunicação possibilitou que uma nova cultura de consumo disputasse a influência de práticas e discursos direcionados aos jovens através de instituições outrora hegemônicas, como a escola, igreja e família. A mídia, portanto, passa a oferecer novas formas de enxergar o jovem.

Em outubro de 1955, o filme *Sementes da Violência (Blackboard Jungle)* é exibido no Brasil e revela trilha sonora de rock and roll. Em novembro do mesmo ano, Nora Ney grava

⁴ Termo usado para denominar o rock brasileiro da década de 1960, a Jovem Guarda. Surgiu da expressão *yeah yeah yeah*, presente em canções dos Beatles (*She Loves You*, por exemplo) e de outras bandas canônicas do rock internacional.

Ronda das Horas, versão de *Rock Around The Clock*, de Bill Haley and His Comets, que conserva o texto em inglês (e adiciona um acordeom) e é considerada a primeira canção de rock and roll gravada no Brasil⁵ (GARSON, 2013; 2016; SCHMIDT, 2004). Em 1956 Elvis, Haley e Little Richard invadem as casas de discos com *Hertbreak Hotel*, *Slue Suede Shoes* e *Tutti Frutti* (FERRI; ALICE, 1995, p. 11), e, ainda em 1956, outro grande difusor do rock and roll emerge: o filme *Balanço das Horas (Rock around the clock)*, que contava com a canção homônima e canções dos The Platters (fortemente influenciados pelo doowop, subgênero do rock ao qual voltarei à frente).

Na década de 1950, a música gravada era um alto investimento sem garantia de retorno, e seus aparelhos de reprodução (discos e vitrolas) eram consumidos restritamente devido ao preço elevado. Visto que muitos selos estrangeiros não possuíam representantes no Brasil, os custos de lançamentos internacionais disparavam. Para vencer os obstáculos gerados pelo material importado, criaram-se alternativas como: regravar uma canção, no mesmo idioma, mas com artistas brasileiros; ou versões que consistiam na junção entre melodia original e texto em português – que podia ou não ter relação com a fonte. *Rock around the clock*, na versão de Haley, chegou paralelamente à estreia do filme *Sementes da Violência*, no Rio de Janeiro, no início de outubro de 1955. No final do mês, o disco esgotara-se rapidamente nas lojas cariocas. Nora Ney, que lança sua versão em seguida, desbanca Haley no ranking de mais vendidas da Revista do Rádio (GARSON, 2013, p. 280). Assim, a primeira intérprete da música jovem no Brasil ultrapassava os trinta anos e tinha como carro chefe o samba canção⁶ *Ninguém me ama* (1952).

Na década de 1950, os artistas não se repartiam em nichos de mercado de forma rígida, e a incursão em um gênero destoante podia ser encarado como indicativo de “versatilidade” - Nora Ney era considerada, nesta perspectiva, uma cantora “versátil” e “inteligente” (GARSON, 2013, p. 281; GARSON, 2016, p. 109). Como apontarei a frente, o que uma vez fora compreendido como “versatilidade” seria apontado, na década de 1980, como insipiência, amorismo e falta de “identidade sonora” uma vez que o artista ou banda não ingressaria em um nicho de mercado já consolidado. De volta à década 1950, que seria “formativa” do rock

⁵ Nora Ney, ironicamente, é, além da primeira artista brasileira a gravar uma canção de rock and roll, responsável pela interpretação da canção *Cansei de rock* (1961): “Eu ligo o rádio e tome rock / Vou a boate e tome rock / Vejo filme italiano / Da Lolo ou da Mandano / E tome rock e tome rock / Compro parte de piano / Entro logo pelo cano / E tome rock e tome rock / É de amargar, não tem mais jeito / Eu vou me mandar no peito / Lá pra América do rock / Talvez um samba de gente bamba...”

⁶ Samba com elementos do bolero. A nível de conteúdo temático, caracteriza-se pela dramatização exacerbada do amor romântico.

and roll nacional, a utilização de diferentes gêneros musicais não era incomum: o cantor Agostinho dos Santos lançou *Até logo jacaré* (1957) - versão de *See you later, Alligator* (1956), de Bill Haley and His Comets - junto a dois sambas e um bolero. O intérprete explica:

A coisa que eu mais aprecio é o nosso fabuloso samba. Por isso, fiz questão de colocar na face A do disco do *rock and roll* um gostoso sambinha e não deixar passar em branco o nosso querido carnaval. O *rock and roll*, sendo um gênero novo, pareceu-me interessante gravar um pelo menos, para estar de acordo com a moda (SANTOS apud GARSON, 2013, p. 281).

Nota-se como Agostinho inclui uma canção de rock and roll como apenas mais um gênero da época, que pode ser, perfeitamente, inserido em um disco juntamente com uma canção de samba. O rock não está, portanto, associado aos processos de construção identitária dos artistas junto a um público, a uma estética e a um nicho de mercado específico. Isso parece, contudo, começar a mudar com os artistas da Jovem Guarda e sua ideia de “rebelião jovem” que tem no rock seu principal emblema.

Até fins da década de 1950, portanto, não havia um intérprete brasileiro que se colocasse enquanto representante – exclusivo – do rock and roll. Em 1959, entretanto, a jovem de Taubaté Celly Campello invade as rádios com o sucesso *Estúpido Cupido*, assim como o carioca Sergio Murilo emplaca o sucesso *Marcianita* no mesmo ano, abrindo caminho para cantores paulistas e cariocas que obteriam projeção nacional. Esses lançamentos marcam uma mudança paradigmática do rock and roll, visto que caracterizam-se por vocais suaves e letras pudicas. As canções “agitadas” são substituídas, conforme a ocorrência internacional, pelo estilo lento e comedido de artistas como Paul Anka e Neil Sedaka (novos ídolos da juventude branca e de classe média). As “rock-baladas” eram lentas e se extirparam das conotações raciais e sexuais comuns ao rock and roll dos anos anteriores, se tornando antítese, no conteúdo temático, das matrizes negras do gênero (GARSON, 2016, p. 110). Assim, o texto retratava situações juvenis como bailes, namoros e prescreviam modelos de comportamento que condiziam com os padrões dominantes⁷.

Na década de 1960, emerge a Jovem Guarda, um movimento musical⁸ e cultural significativo para o rock brasileiro. As características essenciais são a apropriação do rock and

⁷ Tal prescrição de um código de conduta pode ser observado em canções de Celly Campello como *Broto Certinho* (Rostinho que mamãe beijo/ Playboy nenhum vai beijar/ Quando eu crescer então eu vou/ Dizer com quem vou casar) e *Mandamentos do Broto* (Se ele for atrevido/ E no cinema levar/ Mesmo sendo seu querido/ Não se deixe dominar [...] Se o garoto é delicado / E mora no coração / No escuro / Sentado ao lado / Durante toda a sessão / Tem direito a uma casquinha / E um pouquinho de emoção / Para não perder a linha / Pode só pegar na mão!)

⁸ No final do século XX, a Jovem Guarda ascende à categoria de “clássico” dentro do rock nacional, tirando-a, assim, do status de “movimento” para ser entendida como subgênero constitutivo da música popular brasileira e do rock brasileiro (JACQUES, 2014b, p. 403).

roll anglófono (Estados Unidos e Inglaterra) e utilização de guitarras (o que chocou músicos populares e intelectuais da época). O movimento foi nomeado através do programa televisivo homônimo lançado em 1965. Comandado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, o programa contava com um público jovem e apresentações musicais de artistas como Tony Campello, Rosemary, Ronie Cord, The Jet Blacks, Os Incríveis e Prini Lorez, além das de seus apresentadores.

O programa *Jovem Guarda* se manteve ao ar durante três anos e foi de extrema importância para consolidar um mercado consumidor para o movimento, lançar novos cantores (e bandas) e para conferir “caráter nacional” à Jovem Guarda (antes concentrada no eixo Rio - São Paulo). Sob o mesmo modelo, outros programas televisivos foram criados, tais como: *Ternurinha e Tremendão* (com Wanderléa e Erasmo), *O Pequeno Mundo de Ronnie Von*, *Linha de Frente* (com Os Vips) e *O Bom* (com Eduardo Araújo). Nas palavras de Erasmo Carlos:

Quando aconteceu a ida pra São Paulo, todo aquele crescente interesse pelo rock deu em algo nacional – quando misturamos a turma do Rio com a de São Paulo. Foi surgindo uma turma, eu me lembro que a gente já levava cinco mil pessoas para um ginásio da periferia antes mesmo do estouro do programa. Mas era uma coisa muito popular, a elite estava mais preocupada em cultivar a Bossa-nova e o jazz. A Jovem Guarda começou principalmente quando *Rock Around The Clock* chegou ao Brasil, mas só o programa nacionalizou o movimento (CARLOS apud FRÓES, 2004, p. 78).

Jacques (2014b, p. 404) identifica três personagens chaves para a Jovem Guarda: Roberto Carlos, que, em comparação a Elvis Presley, fora considerado o “Rei do rock” brasileiro - posteriormente, deixou a estética da Jovem Guarda para se tornar um cantor de baladas, alcançando fama internacional; Erasmo Carlos, que era parceiro de composição do primeiro, introduziu o órgão eletrônico Hammond B3 no Brasil – instrumento que possui algumas das sonoridades fundamentais para o rock - e seus álbuns foram consumidos em países como Portugal, México, Argentina, Espanha e Estados Unidos; e Wanderléa Salim, que fez de seu vestuário e seu estilo de cantar referências para sua geração.

Destacam-se, também, os grupos vocais formados na década de 1960 influenciado pelo subgênero de rock chamado doowop, que será tratado a frente, que é caracterizado pelo canto coral onde os intérpretes emulam os instrumentos através de onomatopeias. Dentre os grupos vocais brasileiros do período, destacam-se The Golden Boys, The Sakes e Trio Esperança. Segundo Jacques (2014b, p. 404), “esses grupos foram caracterizados por arranjos vocais suaves e harmonizados, semelhantes ao grupo americano de doowop The Platters, e eles, às vezes, incorporavam elementos de gêneros da música popular brasileira, como o samba”.

Os Golden Boys, formado por Ronaldo Corrêa, Roberto Corrêa, Renato Corrêa e Valdir Anunciação, surgiu enquanto versão brasileira do grupo The Platters. O Trio Esperança utilizou

a estratégia, comum à Jovem Guarda, de fazer versões de músicas internacionais: alcançaram o sucesso com o lançamento da faixa *Filme Triste* (versão de *Sad Song (make me cry)*, de Sue Thompson) e uma apresentação no programa Jovem Guarda com a canção *Meu Bem Lollipop* (versão de *My Boy Lollipop*). The Sakes, que um dia contou com Erasmo Carlos, fez versões de canções como *Sh-boom* (versão em português da canção homônima, The Chords), *Prá Sempre* (versão de *Forever*, Joe Damiano) e *Blue Moon* (versão que manteve o texto em inglês da canção homônima composta por Richard Rodgers e Lorenz Hart e popularizada pelo grupo de doowop The Mercels).

Mesmo com a crescente popularização da Jovem Guarda e alcance de um *status* de “nacionalizado”, o movimento conservava o *ethos* de rebeldia sem causa e alienação que foram atribuídos ao rock and roll na década de 1950, conforme apontam matérias veiculadas na mídia durante a década de 1960.

Está aparecendo uma nova safra de artistas – a dos brotos. Na sua maioria cantores de ‘rocks’, esses jovens refletem a tremenda influência que a música norte americana exerce entre nossa juventude. Não discutiremos se eles trazem qualquer contribuição à nossa música, se a prejudicam com a invasão de novos ritmos. Consignamos simplesmente que eles representam o anseio da mocidade por artistas moços, artistas fotogênicos, que preenchem o ideal cinematográfico de suas aspirações. Por quanto tempo permanecerão esses jovens em cartaz? Só o tempo pode dizer. No entanto, agora, constituem uma força. Significam ídolos novos para a juventude que busca ansiosamente modelos e inspirações diferentes (A BROTOLÂNDIA CANTA, RADIOLÂNDIA, apud GARSON, 2013, p. 283).

O rock brasileiro, e seus subgêneros, fora outrora considerado símbolo de alienação e americanização que se distanciava da música brasileira “autêntica” (JACQUES, 2014a, p. 684). A ideia modernista de antropofagia, proposta por Oswald de Andrade na década de 1920 no *Manifesto Antropófago*, é frequentemente utilizada para legitimar o rock no Brasil, visto que este se mescla com gêneros vistos como “brasileiros” por excelência: considerar, por exemplo, a ascensão do samba rock (encabeçado por Jorge Ben) e canções como *Pra Chatear*, de Ronnie Von, que mistura rock e marchinha carnavalesca, e *Cavalgada*, de Os Incríveis, que mescla *surf music* instrumental e baião (JACQUES, 2014b, p. 405) – volto a esta questão nos itens que seguem.

Inseridos no período da ditadura militar, e suas decorrentes restrições de direitos civis e censura cultural (levando vários artistas vistos como “subversivos” ao exílio), os músicos da Jovem Guarda não reagiram diretamente contra a repressão articulada pelo governo, e sim contra a esfera comportamental endossada pelos “conservadores”. A falta de posicionamento

político aliado a apropriação do rock estadunidense e britânico⁹ foi considerada uma forma de alienação por intelectuais e músicos populares (JACQUES, 2014b, p. 404). Em relação ao conteúdo temático, as letras das canções giravam em torno de temas como amor (da conquista amorosa ao desejo sexual), rebelião (não contra o governo, e sim contra os modos de viver dos adultos), carros, aventuras juvenis e melancolia urbana (JACQUES, 2014b; MENDES, 2009a; 2009b).

A rebelião foi contra a forma de vida e dos valores dos adultos, mas não era sobre o engajamento político. O hedonismo, ironia, irreverência e vestuário da Jovem Guarda inspiraram muitas gerações de músicos de rock brasileiro. Ao recuperar o repertório de Jovem Guarda, os artistas contemporâneos não só expressam suas afiliações musicais, mas também adotam a rebelião juvenil contra os valores conservadores (JACQUES, 2014B, 405).

Posicionamento político marcado, ainda que em pleno vigor da ditadura militar no Brasil, portanto, fugia à prática discursiva da Jovem Guarda. Na contramão da MPB, endossada por uma esquerda jovem e nacionalista, o iê iê iê não estava preocupado em produzir arte engajada (leia-se, aqui, enquanto subversão direta ao governo tido como ilegítimo), ensinar o povo a fazer política ou desenvolver uma consciência nacional libertadora (MENDES, 2009a, p. 148-149). Dessa forma, o caráter transgressor da Jovem Guarda pode ser melhor entendido enquanto “estripulia”:

Há certa transgressão, que não chega a ser ruptura, mas que mexe, provoca e dessacraliza: a música, os músicos e os instrumentos deixam de ser considerados sagrados. Qualquer um podia compor e qualquer um podia cantar qualquer outra coisa que não fosse samba e que não denunciasses as mazelas sociais brasileiras. E, talvez nisso, ou seja, na dessacralização, resida o incômodo que a JG [Jovem Guarda] causou (MENDES, 2009a, p. 150).

Essa “estripulia”, ligada à subversão de visões tecnocratas com relação a legitimação daqueles capazes de tocar um instrumento, que já aparece na Jovem Guarda, é uma questão bastante recorrente em subgêneros de rock tais como o punk ou o rock experimental e alternativo. Ela estará na gênese dos Titãs, nos anos 1980, conforme voltarei à frente.

Desta forma, a Jovem Guarda seria percebida pela juventude de esquerda, adepta da canção de protesto, como o mais recente produto da invasão imperialista de países anglófonos, tomando os artistas da Jovem Guarda enquanto “submúsicos” e a música do movimento como “[...] símbolo da alienação política e do culto à sociedade de consumo, além do ar rebelde de suas canções ser considerado superficial” (MENDES, 2009b, p. 58-59). Elis Regina emerge nesse contexto como uma das principais artistas a criticar a Jovem Guarda:

⁹ Em 1967, artistas da MPB marcharam contra a suposta “invasão” das guitarras no Brasil, consideradas símbolo do imperialismo norte americano.

De volta ao Brasil, eu esperava encontrar o samba mais forte do que nunca. O que vi foi essa submúsica, essa barulheira que chamam de iê iê iê, arrastando milhares de adolescentes que começam a se interessar pela linguagem musical e são assim desencaminhados. Esse tal de iê iê iê é uma droga: deforma a mente da juventude. Veja as músicas que eles cantam: a maioria tem pouquíssimas notas e isso as torna fáceis de cantar e guardar. As letras não contêm qualquer mensagem: falam de bailes, palavras bonitinhas para o ouvido, coisas fúteis. Qualquer pessoa que se disponha pode fazer música assim, comentando a última briguinha com o namorado. Isso não é sério nem é bom. Então, por que manter essa aberração? Nós, brasileiros, encontramos uma fórmula de fazer algo bem cuidado para a juventude, sem apelar para rocks, *twists*, baladas, mas usando o próprio balanço do nosso samba. Será que vamos ser obrigados a pegar esses ritmos alucinantes e ultrapassá-los, para fazer deles a nossa música popular? (REGINA apud FROÉS, 2004, p. 89).

Aqui o repúdio à simplicidade temática (“letras que não contem qualquer mensagem”) e à construção composicional (pouquíssimas notas e isso as torna fáceis de gravar e cantar) são evidentes, transparecendo uma noção normativa do fazer musical que aponta para uma categoria ocidental de “progresso” que é representada através da complexidade técnica - em sua acepção de “artesanato habilidoso”. A ausência de “mensagem” está, além da simplicidade e ingenuidade, na omissão por contestação à ditadura militar. Nota-se, também, a crença da artista de que para ser um músico da Jovem Guarda não é necessário habilidade proeminente (“qualquer pessoa que se disponha pode fazer música assim”); o imperdoável apelo aos elementos internacionais imperialistas e alienantes (“rocks, *twists*, baladas”) em detrimento do emblema de nacionalidade, o samba (aqui a bossa se define enquanto “samba moderno”)¹⁰; a interpretação, por uma artista “de bossa-nova”, das letras do iê iê iê enquanto preocupações estritamente individuais – logo, distantes de questões coletivas e de ordem social, portanto menores.

Chamo a atenção para como no depoimento de Elis Regina acima transcrito aparecem exatamente as categorias que serão, a partir dos anos 1980, ironizadas pelos punks e por músicos de rock independente: submúsica, aberração, falta de seriedade, são expressões que aparecem frequentemente no discurso de músicos de rock como forma de criar distanciamento crítico com relação ao que percebem como *status quo* musical (JACQUES, 2007). Elis Regina não deixa de articular uma concepção musical normativa, moralista, elitista, disciplinar e nacionalista, buscando controlar as práticas de outros músicos e o gosto do público.

Passando para a década seguinte, conforme os discursos de autores como Saggiorato (2012), o rock produzido no Brasil durante a década de 1970 esteve distante do *mainstream* da indústria fonográfica. Nestas narrativas, o rock de setenta possui a incumbência de abrir portas

¹⁰ Mendes (2009a, p. 143) afirma que autores como Tinhorão consideravam o conteúdo do programa *Jovem Guarda* mera reprodução, empobrecida, do rock and roll norte americano em sua versão europeia (promovida, principalmente, pelos ingleses Beatles).

e influenciar os roqueiros da década de 1980, período que é apontado como a consagração do rock no Brasil e é intitulado por Dapieve (2015) como Brock (*brazilian rock*) - como mostrarei a frente, o conceito cunhado por Dapieve (2015) é incorporado no discurso jornalístico e observa-se o tratamento do rock produzido no Brasil nas décadas de 50, 60 e 70 como protótipos que culminariam no Brock. Portanto, há um apagamento na historiografia do rock produzido no Brasil sobre as bandas e artistas que atuaram, principalmente, na década de 1970 (CRUZ, 2000).

Sob vigência dos Anos de Chumbo, o rock da década de 1970 era produzido na corrente contracultural, veiculado à margem dos sistemas ligados à cultura de massa, visto que os governantes do regime militar somente apoiavam a produção cultural que fosse por eles aprovada e compreendida enquanto adequada para veiculação, fazendo do Estado um órgão simultaneamente incentivador e repressor da cultura. No período são criadas entidades como a FUNARTE, EMBRAFILME e o Instituto Nacional de Cinema. Há, portanto, uma “modernização conservadora” (FENERICK, 2004, p. 158) na indústria fonográfica brasileira durante a década de 1970.

Ante o “milagre econômico”, o sucesso comercial se tornaria o parâmetro de qualidade na produção cultural, onde Fenerick (2004, p. 159) aponta a máxima “se vende, é porque é bom”, tornando a cultura um investimento comercial. Na década de 1970, portanto, a indústria do disco crescera a uma taxa de 15% ao ano em volta dos “artistas de catálogo” (FENERICK, 2004, p. 164), onde se apostava em *casts* estáveis e de vendagem já comprovada junto a uma forma específica de produção musical para minimizar a probabilidade de prejuízo, fortalecendo o argumento da cena independente de que a música de massa seria estandardizada (volto a este argumento nos capítulos posteriores).

Desta forma, a contracultura apareceria enquanto alternativa transgressora ao sistema político brasileiro e, no âmbito comportamental, contestava os valores instituídos na cultura ocidental e propagados pela cultura de massa (SAGGIORATO, 2012, p. 295). Em busca de uma conduta que se distanciasse dos discursos conservadores preconizados pelo regime e setores majoritários da sociedade, os jovens, principalmente os roqueiros da década, articulavam seus enunciados através de uma cultura marginal ou *undeground* - visto o distanciamento de de um *cast* recorrente no *mainstream* (SAGGIORATO, 2012, p. 298). A produção musical *underground*, portanto, iria na direção oposta aos “arquétipos de mercado” (SAGGIORATO, 2012, p. 299) – formas de produção musical previamente testadas que apontariam para a homogeneização da música de massa.

Assim, a produção contracultural possibilita a exposição de músicos distantes do *mainstream* que “rejeitassem o roteiro imposto pelas gravadoras e estações de rádio e TV” (idem), tornando os próprios músicos responsáveis pela produção e distribuição de sua obra. Os artistas independentes atuavam a meio caminho entre a difusão em circuitos paralelos e a incorporação pelas *majors*, pois quando o artista *underground* alcança, através de esforço e investimento pessoal, um público que torne sua produção economicamente viável, há interesse pelas gravadoras de cooptar tal artista. Este fenômeno ocorreu com os Titãs: “Apresentando-se em vários circuitos *alternativos*, esse grupo [Titãs] rapidamente foi absorvido pelas grandes gravadoras no momento mesmo em que essas perceberam o grande filão econômico representado pelo *Rock nacional*, ‘menina dos olhos’ da indústria fonográfica dos anos 80” (FENERICK, 2004, p. 166).

A produção independente incorpora ideários de resistência cultural frente a determinação imposta pelas *majors* que, na perspectiva contracultural, destituiriam a obra de artisticidade em favor a um esquema mercadológico de produção. Assim, a produção alternativa e independente não seriam apenas alternativas ao "fechamento" do mercado articulado pelas *majors*, e sim práticas culturais que carregam significantes de autenticidade e subversão. Arrigo Barnabé relata:

[...] a proposta da Polygram era ridícula. Eles ofereciam cem mil [cruzeiros] para pagar os músicos e 60 horas de estúdio. Com cem mil eu não pagava ninguém, com 60 horas de estúdio não dava para gravar nada. Eu quase perguntei: “é pra gravar um compacto?” É, bicho, com cem mil nem um compacto. Então “despintou” isso aí. [...] Daí a Warner se interessou, mas aconteceu o de sempre: pediram uma fita, me chamaram lá, perguntaram o que eu queria para depois dizer que não era comercial (BARNABÉ apud FENERICK, 2004, p. 171).

Segundo Jacques (2014, p. 685), as bandas de rock brasileiras da década de 1970, além do distanciamento do *mainstream*, foram fortemente influenciadas com a tendência internacional do psicodelismo que inicia ainda na década de 1960. As bandas eram caracterizadas pela experimentação sonora, crítica à moral conservadora e apropriação de elementos comuns às visões de mundo hippie - como liberação sexual e empoderamento feminino. Houveram, muitos representantes brasileiros desta estética, destacando bandas como Os Mutantes, Bacamarte, Barca do Sol, A Bolha, Casa das Máquinas, Moto Perpétuo, Recordando o Vale das Maçãs, Som Imaginário, Som Nosso de Cada Dia, Tellah e Terreno Baldio.

Cruz (2000) destaca a característica de união de diferentes vertentes, tanto nacionais e internacionais, como distintiva do rock produzido no Brasil, e na década de 1970 não seria diferente (esta característica, como apontarei a frente, será constituinte da produção artística dos Titãs). O autor destaca as bandas Joelho de Porco (com sua aproximação com ritmos latinos,

samba e música sertaneja), Moto Perpétuo (com a incorporação da MPB) e Secos e Molhados (que incorporou jazz, MPB, bossa nova, folk e glam rock). Nas palavras de Brandão e Duarte (1999, p. 88):

Na esfera musical, [...] a contracultura iria se refletir num rock brasileiro marcado pela forte influência de modelos estrangeiros – Rolling Stones, Pink Floyd, Yes, Led Zeppelin, entre os preferidos – ou pela tentativa de fusão com ritmos brasileiros. Na realidade, os roqueiros brasileiros eram desprezados pelos grandes meios de comunicação e ignorados pelo grande público, com raras exceções (Mutantes, Secos & Molhados e Raul Seixas). Os grupos surgiam e desapareciam sem deixar rastros – muitas vezes sem deixar registros em vinil –, mostrando toda a incipiência do mercado nacional para esse tipo de produção musical.

Muitas das bandas independentes do período, ainda que fizessem shows com frequência e com público numeroso, não conseguiram gravar sua produção, e outras ainda só gravaram álbuns na década de 1980 (como Ave de Veludo e Bacamarte). Entre as bandas que não lançaram álbuns, destacam-se Flamboyant (que inclusive fez shows com Raul Seixas), Legião Estrangeira e Rock da Mortalha. Das bandas que alcançaram sucesso comercial, destacam-se: após sair, em 1972, de Os Mutantes, Rita Lee segue carreira solo acompanhada da banda Tutti Frutti, e lança o icônico álbum *Fruto Proibido* (1975). Do nordeste do país, surgem os Novos Baianos, de Belo Horizonte o movimento Clube da Esquina, liderado por Milton Nascimento e Lô Borges, em São Paulo, influenciados pela Tropicália, os Secos e Molhados, da Bahia Raul Seixas e da “invasão nordestina” artistas como Zé Ramalho, Belchior, Alceu Valença e Fagner.

2.2 VISÕES DE MUNDO DO ROCK - ELEMENTOS DE VALORAÇÃO

Neste item busco apontar o que fora valorizado dentro das visões de mundo articuladas pelo rock nas décadas que precedem os anos 1980– a partir de Frith (1981) – para melhor apontar o impacto que o álbum *Cabeça Dinossauro* teve na carreira dos Titãs, visto que o disco coadunou, segundo a mídia especializada, outros artistas da cena do rock nacional e os próprios membros dos Titãs, elementos caros ao rock, justificando seu espaço privilegiado na produção do rock nacional e, sobretudo, na discografia da banda.

O rock, em contraposição ao pop, carrega ideias de sinceridade, originalidade, autenticidade e artisticidade – ou seja, ideais “não comerciais” (FRITH, 1981, p. 11). Desta forma, “o rock é o resultado de uma combinação em constante mudança de elementos musicais desenvolvidos independentemente, cada um dos quais carrega sua própria mensagem cultural” (FRITH, 1981, p. 15). O ingresso do rock na produção de massa, portanto, carrega uma série de contradições, fazendo que o gênero critique seus próprios meios de produção e veiculação.

Elementos de subversão do rock estão, além dos textos das canções, em sua estrutura e colagens de significados: a dança do rock and roll foi taxada, por moralistas da década de 1950, como sexual e, portanto, uma ameaça ao comportamento cívico respeitável – quando Elvis aparecia na televisão, era gravado da cintura para cima para que sua dança lasciva não chegasse ao telespectador. Essa característica é herdeira da tradição afro-americana de dança, que foi apropriada pelo rock and roll através do blues. Segundo Frith (1981, p. 19), a dança negra se opunha à ocidental enquanto expressão visceral do corpo, onde a música era *sentida* ao invés de *interpretada*, dando vazão a uma estética de sexualidade pública. A música negra, apropriada pelo rock and roll, se torna um meio de expressão pública de sensações privadas.

Entretanto, o rock and roll, primeiro subgênero do rock, não experimentou tensões entre música e sucesso midiático, pois foi formatado a partir da lógica do entretenimento – a validade e qualidade eram medidas através da popularidade alcançada. O elemento de rebeldia do rock and roll não era direcionado à estrutura em que as canções eram produzidas e veiculadas, e sim contra o modo de vida e gostos preconizados pelos adultos. Desta forma, a ausência de autoria das canções interpretadas e fidelidade à própria experiência não seriam, nesta fase, elementos caros ao rock.

No fim da década de 1960, surge o argumento do rock enquanto arte. Assim, os músicos brancos se desvencilham dos signos musicais “negros” (que apontam para profunda expressão corporal, emocional e coletiva) que careceriam de qualidades de expressão artística genuína. Há, nesta distinção, a cisão entre corpo e mente, onde o primeiro elemento do binômio, epitomado pela música negra, traz conotações de naturalidade, imediação e espontaneidade, enquanto o segundo, metonímia para a arte, é criada, complexa, desenvolvida e expressa a individualidade do artista – esta distinção se manifesta no rock da década de 1970 através da valorização da técnica (aquela “não natural”, a partir do momento que é personalizada e racionalizada) antes da expressão e emoção.

O folk, manifestação rural e considerada o tesouro da arte do povo, fora adotado, na década de 1930, por movimentos comunistas, como representação artística do trabalhador urbano. O *revival* do folk estadunidense, portanto, buscava valores de um “romantismo rural” (FRITH, 1981, 27), que se opunha à corrupção urbana, ao comércio e à música de massa (visava combater os efeitos nocivos desta ao promover uma “consciência folk” (idem) para a classe trabalhadora).

O folk-rock da década de 1960 assimila tais signos, porém os reproduz para um público politizado, escolarizado e urbano ao invés dos personagens rurais que figuravam nos textos das

canções. A adição do folk no rock objetivava, politicamente e musicalmente, oposição ao pop comercial (FRITH, 1981, p. 28) e serviu como forma de expressão de preocupações políticas para jovens universitários brancos, formatando a “canção de protesto” estadunidense da década de 1960. Musicalmente, as canções eram econômicas (a instrumentação, por vezes, era composta apenas de um violão ou piano e valorizava a forma de estrofe e refrão) e priorizavam o texto (as melodias não requisitavam virtuosismo para serem reproduzidas, fazendo que uma interpretação “verdadeira” e “honestas” fosse mais valorizada que domínio técnico vocal e instrumental). Se qualquer um podia tocar folk, tocar com originalidade e singularidade eram os elementos de maior valoração.

Da inserção do folk-rock no mercado fonográfico, emergem contradições junto a seus predicados ideológicos – a oposição do folk à música de massa. Os músicos do gênero se propunham a oferecer um trabalho de “expressão própria”, portanto individual, em contraposição às letras de amor do pop (que eram entendidas como coletivistas e sinônimo de “dar às pessoas o que elas queriam”). Frith afirma:

Em meados da década de 1960, quando músicos [...] folk obtiveram sucesso comercial, esses ideais foram introduzidos no coração da música popular *mainstream*, e a ênfase folk em canções e letras, sobre honestidade e comprometimento, foi lentamente adaptada pelos artistas e suas gravadoras tanto quanto pelas necessidades comerciais do rock. A ironia era que foi com base nas convenções do folk que o rock desenvolveu suas afirmações como uma forma de *high art* (FRITH, 1981, p. 30).

Assim, o artista do folk-rock deixa de ser a representação de sua comunidade para ser aquele que une música e sua própria experiência. Ainda que compositor e audiência compartilhassem posicionamentos políticos, a autenticidade, após a inserção do folk no mercado, era medida através da “verdade para si antes da verdade para um movimento [político] ou audiência” (FRITH, 1981, p. 32), fazendo que a expressão artística do folk se movesse do público para o comercial sob a égide da expressão individual do artista engajado. Ainda que imerso no mercado fonográfico, o folk se distanciaria da estética obtusa do pop, que, segundo Frith (1981, p. 32), segue duas principais exigências: primeiro, deve transcender a diferença entre ouvintes; deve ter apelo para diferentes classes, sexos, raças, valores culturais e regiões. Segundo, o prazer musical deve permanecer “na sala de estar”; a música perde o risco potencial e críticas sociais para oferecer sensações de despreocupação e diversão a fim de se adequar ao ambiente doméstico.

Se para o rock “artístico” o texto e a poética são fundamentais (elementos de legitimação herdados, principalmente, do folk), a “inarticulabilidade, e não a poesia, é o sinal convencional de sinceridade do compositor popular” (FRITH, 1981, p. 35). Em manifestações musicais negras, como o soul e o doowop, a sinceridade e legitimidade são antes expressas pelo som do

que pela palavra: em *como* é cantado, e não *o que* é cantando. Portanto, as canções pop, com conteúdo temático direto, apostariam em uma sensação de intimidade com o ouvinte, em contraposição a uma poética complexa defendida pelo folk-rock que produz composições que

[...] nem todo mundo poderia apreciar - o "*insight*" também era necessário para o ouvinte, um conceito que adequadamente lisonjeava o novo mercado de rock "inteligente". A excelência era cada vez mais medida em termos de complexidade musical, lírica e emocional; em termos de qualidade artística que diferenciava o rock das "banalidades" do pop adolescente (FRITH, 1981, p. 30).

Ainda na década de 1960, surge um movimento de contracultura dentro do rock, onde uma juventude rebelde – hippies – se torna autoconsciente e politizada. Sob a forma de um “novo folk”, passa a se valorizar uma postura onde os músicos permanecessem vinculados com a comunidade onde a música foi gerada, conservando valores coletivos. Portanto, “o rock é uma indústria capitalista e não uma forma folk, mas seus produtos mais bem-sucedidos, de alguma forma, expressam e refletem as preocupações de seu público” (FRITH, 1981, p. 62). O prefixo folk torna ainda mais evidente a oposição entre mercado e arte, e o problema inicia quando músicos “autênticos” começam a se “vender”:

Como performers locais, os músicos continuam a fazer parte de sua comunidade, sujeitos aos valores e necessidades desta, mas como artistas de gravadoras, experimentam as pressões do mercado; eles se tornam os "imperialistas do rock and roll", perseguindo vendagem nacional e internacional. Em resumo, a comunidade do músico de gravadora é definida pelos padrões de compra (FRITH, 1981, p. 51).

Na década de 1970, o argumento contracultural perde força no rock (por se tornar uma técnica de venda) e passa a se valorizar o status de arte antes de consciência comunitária (FRITH, 1981, p. 52). O rock como arte, diferente do “gosto de massa”, envolve estruturas poéticas e musicais complexas (aplicando convenções da música de concerto europeia e do jazz), fidelidade à experiência do artista e se propõe desafiante para o ouvinte. A criação individual diferenciava os músicos que compunham seu próprio repertório daqueles que eram intérpretes de terceiros, fazendo emergir o mito do criador individual no rock. Assim, o rock se distanciaria da música pop ao se declarar uma forma de arte ou folk, ainda que seja uma forma de música de massa e comercialmente produzida. Portanto, o músico bem-sucedido é aquele que cultiva uma “integridade artística” (FRITH, 1981, p. 69). John Lenon afirma que havia “dois compositores” dentro de si: aquele que escrevia para o mercado e um segundo que, influenciado pelas visões de mundo do folk, através de Bob Dylan, escrevia sobre si:

Comecei a pensar nas minhas próprias emoções [...] Eu acho que foi Dylan que me ajudou a perceber que - não por qualquer discussão ou qualquer outra coisa, mas apenas ouvindo seu trabalho - eu tinha uma espécie de atitude de compositor profissional ao escrever canções pop [...] Eu já era um compositor estilizado no primeiro álbum. Eu separaria o compositor de canções John Lennon que escreveu canções para uma espécie de “mercado de carne”, pois não considero que as letras ou qualquer coisa possuam qualquer profundidade. Elas eram apenas uma piada. Então

eu comecei a ser eu nas músicas, não as escrevendo objetivamente, mas subjetivamente (LENON apud FRITH, 1981, p. 72-73).

A partir da condição de rock como folk e como arte, a associação com a *disco music*, e a música pop em geral, carrega conotações de *mindless pop* de uma cultura adolescente e alienada (FRITH, 1981, p. 54). Portanto, subgêneros como o punk se apresentam como alternativa contestatória da realidade em relação à cultura de massa que era entendida enquanto repetida reiteração do mundo como ele é. Elementos de valorização em fluxo no rock, como criatividade e autoria, modelam como os profissionais são vistos e como veem a si mesmos no mercado: músicos de estúdio, aqueles que vendem suas habilidades musicais para a indústria, considerem o trabalho apático e, por vezes, degradante (FRITH, 1981, p. 68). Isso ocorre, pois, a condição de “prestador de serviços” é oposta à imagem do artista – aquele que é singular e criativo. Esta distinção reverbera a dicotomia entre artesão e artista dentro do rock.

Ideais de arte e provenientes do folk, que se opõem à mercantilização da música, estão de tal forma introjetados no rock que sugerem distinções de puro e impuro. Jacques (2007) mapeia visões de mundo, a articulação de um universo hedonista e as relações artísticas com subgêneros de rock presentes nos discursos verbais e musicais de integrantes de quatorze bandas independentes de Florianópolis - a autora percebe a cena de rock de Florianópolis como uma comunidade afetual. Partindo do princípio que o rock é um gênero global, potencializado pelo mercado fonográfico, os participantes da comunidade rock têm acesso a formas e estilos de vida distintos dos seus e criam um entendimento complexo do mundo. Os gêneros e subgêneros musicais são percebidos pelos músicos como rótulos e estereótipos que implicam em fórmulas de composição e veiculação e compartilhamento de visões de mundo.

Há, no discurso nativo, a visão de que a ambição comercial e as necessidades financeiras corrompem a autenticidade da música. Logo, percebe-se dicotomias entre música autêntica e original e música comercial, estandardizada e alienada - o puro e o impuro, respectivamente. A oposição entre autenticidade e impureza marca os trabalhos de, entre outros pensadores, Adorno. Para o autor, a indústria cultural, em que a pura racionalidade sem sentido leva a uma sociedade organizada e dominada pela *standartização* e a transformação de bens culturais em *commodities*, elimina as peculiaridades de várias esferas da vida social e transforma a cultura e a arte em produção industrial e mercadoria. Esta padronização leva ao processo de pseudo-individualização, no qual a diferenciação se daria apenas por detalhes, fazendo com que o novo pareça familiar. Este processo seria típico da música popular, uma vez que na música “séria” cada composição seria única.

Assim, no rock independente (ou alternativo, *underground*) a oposição ao *mainstream* estaria ligada a uma forma de pensamento similar à de Adorno, que opõe autenticidade a alienação. Para os músicos, a fuga da estandardização ocorre através da negação da lógica comercial das *majors*. Jacques questiona: “[...] como pensar roqueiros ou simplesmente músicos populares em geral [como] adornianos? Será que o pensamento ‘de’ Adorno não é uma espécie de senso comum da *intelligentsia* ocidental, desde os anos 1930-40 do século XX até hoje?” (JACQUES, 2007, p. 86). No discurso dos músicos pesquisados pela autora emerge a seguinte oposição entre tipos de bandas independentes: O primeiro tipo incluiria aquelas que têm na cena independente seu objetivo final, buscando na música o prazer de tocar e vendo-a como um *hobby*. O segundo tipo veria na cena independente apenas um trampolim para o *mainstream*, não tendo compromisso com os ideais contraculturais da música “alternativa”.

Os Titãs, em *Cabeça Dinossauro*, dialogam com as visões de mundo articuladas pelo rock em sua produção artística – sobretudo no que diz respeito a autenticidade. Com isso, busco apontar nos capítulos seguintes, de que formas as intenções simbólicas presentes no repertório dos Titãs são percebidas pela mídia especializada e outras bandas do período, fazendo que a banda alcance o *status* de “fazer o público pensar” e de “engajamento” e não de “mais uma banda pop” com alta vendagem de fonogramas.

2.3 ANOS INICIAIS DOS TITÃS

Nesse texto, retomo alguns dados normalmente tidos como relevantes para jornalistas, músicos e pesquisadores que elaboram relatos sobre as origens e trajetória dos Titãs. As narrativas sobre a gênese da banda, e de outras da década de 1980, de forma geral, elevam os artistas a patamares mitificadores. Nesses relatos, os integrantes da banda costumam ser tratados como seres de talento inerente e inquestionável. Sua escolha pela profissão de músico é percebida a partir de uma perspectiva determinista e teleológica, segundo a qual a Música – entendida como a Arte das Musas -, em posição onisciente de caça talentos, escolheria a dedo os Titãs, e não o contrário.

Nestas narrativas, o Colégio Equipe, frequentado por todos os integrantes dos Titãs, com exceção do baterista Charles Gavin, emerge como instituição central, que proporcionaria certa efervescência cultural fundamental ao surgimento da banda. Conforme Stefanini (2013), criado por ex-militantes do movimento estudantil da USP, o Colégio Equipe surgiria enquanto uma alternativa às atitudes subversivas de repercussão imediata contra a ditadura militar: ao

contrário das intervenções estudantis e das manifestações artísticas ditas engajadas, o Colégio Equipe seria uma instituição formadora de jovens “[...] contestadores e críticos, que continuassem a se opor aos valores, apegos e estilo de vida formado pelo conformismo imposto pela estética e cartilha da ditadura militar” (STEFANINI, 2013, p. 22). Direcionado para os filhos de uma elite paulistana intelectualizada e alinhada a ideias de esquerda, o Equipe consistia em meio legalizado de oferecer um modelo educacional baseado em arte, comunicação e política.

Stefanini (2013), através de entrevistas com cinco ex-alunos do Equipe, dentre eles, Ciro Pessoa, integrante da primeira formação dos Titãs, constata que o engajamento político incluía a todos: alunos, professores, pais e direção da escola. As pautas defendidas pelo colégio visavam a manutenção da liberdade e luta contra a repressão, fazendo que a instituição incentivasse a presença dos alunos em passeatas a favor da abertura política, por exemplo.

Atividades culturais eram ofertadas com frequências pelo Centro Cultural do Equipe, e os shows que lá aconteciam eram organizados por Serginho Groisman, e no local se apresentaram músicos e bandas como Gilberto Gil, Luiz Gonzaga, Sivuca, Carmelina Alves, Cartola, Rita Lee, Caetano Veloso, Novos Baianos, entre outros (as). Marcelo Fromer recorda: “Acho que aquele negócio de ter um espaço de música fixo foi uma referência muito forte [...] ‘Pô’, a gente estudava em um colégio com um teatro onde rolavam shows históricos, de Clementina de Jesus a Caetano Veloso e Gilberto Gil e Novos Baianos” (FROMER apud ALEXANDRE, 2002 p. 166). Havia, também, bandas dos próprios alunos, embriões de grupos que hoje são consagrados, como os próprios Titãs. Nas palavras de Nando Reis:

O Equipe tinha uma espécie de “clima” que favorecia que os alunos experimentassem as áreas nas quais eles pudessem, eventualmente, ter algum talento [...]. E isso, de alguma maneira, tinha muito a ver com a atitude dos Titãs, já que não sabíamos exatamente tocar guitarra nem bateria, mas nos achávamos capazes de nos expressar, independente dessa limitação (REIS apud ALEXANDRE, 2002 p. 166).

Contudo, apesar de que o Colégio Equipe proporcionaria intercâmbio cultural e social pouco comum nas escolas ditas “conservadoras”, esta não seria a única instituição a impulsionar o surgimento da banda. Na virada dos anos 1970 para 1980, a música alternativa paulista se concentraria, entre outros lugares, no Teatro Lira Paulistana. Neste local, em agosto de 1982, estreou o octeto chamado Titãs do Iê-Iê, formado pelos músicos Marcelo Fromer, Tony Bellotto, Branco Mello, Paulo Miklos, Arnaldo Antunes, Nando Reis, Ciro Pessoa e Sérgio Britto, que se juntaram para tocar na peça estudantil “*A idade da pedra jovem*”. Na época, conforme Dapieve, o grupo não se sentiria confortável sob a alcunha de “grupo de rock”. Sobre a fase inicial da banda e início da década de 80, Arnaldo Antunes comenta: “Tinha muita coisa

diferente acontecendo [...] Nunca vi o rock nacional como um movimento. Sempre vi como uma possibilidade de coisas diferentes se manifestarem na área que a gente chama de rock and roll” (ANTUNES apud DAPIEVE, 2015, p. 91).

As “coisas diferentes” a que se refere Antunes ilustravam as variadas influências – incluindo Beatles e Tropicália - e experiências musicais prévias dos membros do octeto. Conforme Dapieve, o Trio Mamão, composto por Fromer, Bellotto e Mello, executava uma MBP “esquisitíssima” (DAPIEVE, 2015, p. 92). O Sossega Leão, que acolheu Nando Reis e Miklos, seria “uma banda para gente chegada a afro-latinidades” (idem) e a Aguilar e Banda Performática, que um dia contou com Miklos e Antunes, fazia um “mix entre música e teatro” (idem). O baterista André Jung, que mais tarde iria fazer parte do Titãs e participar da gravação do primeiro álbum, foi integrante da banda de jazz Perplexos (DAPIEVE, 2015, p. 92).

No que diria respeito a distribuição dos instrumentos, ela pode ser resumida pela frase de Miklos: “Lembro que na época foi meio assim: ‘Quem vai tocar o quê?’” (DAPIEVE, 2015, p. 92). Note-se, com isso, como já desde o início a banda constitui-se em diálogo não apenas com a música brasileira e o rock inglês no estilo dos Beatles, que marca o rock brasileiro desde a década de 1960 e a Jovem Guarda, mas com o punk, um movimento musical, político e comportamental que emerge na Inglaterra e nos Estados Unidos na década de 1970, fortemente marcado pela crítica ao virtuosismo e ao elitismo musical e orientado pela máxima “faça você mesmo”. Esta concepção questiona a restrição do fazer artístico a um grupo determinado que possui um saber privilegiado, apontando para a democratização da prática musical. Nesta perspectiva, a indeterminação de “quem toca o quê” indica a negação aos estereótipos de músicos virtuosos, revelando a adoção de critérios contraculturais que reavaliam o papel da racionalidade e da técnica (JACQUES, 2007, p. 65). Voltarei a essa relação entre Titãs e punk nos capítulos que seguem.

Após um período experimental onde Nando Reis era baterista e Miklos baixista, o pernambucano André Jung assumiu as baquetas em outubro de 82. “Foi como noneto que os Titãs do Iê-Iê fizeram a ronda na noite paulistana” (DAPIEVE, 2015, p. 92). Sobre as sílabas Iê-Iê, Ciro Pessoa, em 1983, fez a seguinte declaração: “No início, nós pretendíamos seguir a linha do iê-iê, que já era uma outra releitura do iê-iê-iê. Mas com o tempo fomos incorporando vários outros ritmos, como o funk, a discoteca e etc., sempre com o objetivo de fazer um show-baile, música para dançar” (PESSOA apud DAPIEVE, 2015, p. 93).

O período Iê-Iê, entretanto, precede a consagração da banda, fazendo que a mídia sequer se preocupasse em grafar corretamente o nome do noneto. Em Folha de São Paulo¹¹ (1982), lê-se: “Titãs do Iê-Iê-Iê – O grupo estará animando a festa dançante e para participar dela o traje obrigatório deverá ser maiô, biquíni ou lingerie.”. A nota revela o caráter lúdico e pautado pela performance de palco, traço marcante dos Titãs, que já se revela nos anos iniciais da banda. Para Stefanini (2013, p. 61), o abandono das sílabas “Iê-Iê” marca o amadurecimento e profissionalização da banda, deixando de ser um grupo de amigos que tocavam e compunham para se tornarem os Titãs do cenário musical brasileiro. É sobre a questão do que é percebido por críticos e músicos como “amadurecimento” e como “identidade” da banda que me debruçarei nesse trabalho. Investigarei e buscarei descrever e evidenciar quais características musicais são incorporadas nessa época que se tornam centrais à consagração dos Titãs.

2.4 ROCK NO BRASIL NA DÉCADA DE 1980

A popularização dos Titãs está relacionada à grande difusão do rock no Brasil que ocorre na década de 1980. Os Titãs alcançaram notáveis vendagens de discos nessa época, quando o rock era um gênero fortemente veiculado nas rádios e casas de discos brasileiras. Na década de 1990, entretanto, os nichos da indústria do disco são rearranjados, havendo menos investimento das grandes gravadoras (ou *majors*) nas bandas de rock e um maior investimento em gêneros musicais como o axé e o sertanejo. Os Titãs, contudo, mantém uma produção contínua durante esse período, incorporando a seu estilo tendências de gêneros musicais emergentes nessa época, tais como o rock alternativo norte americano, que marca fortemente o LP *Titanomaquia* (1993). Essa questão aponta para como, se por um lado, data da década de 1980 as características musicais, éticas e estéticas apontadas pelos próprios integrantes dos Titãs como essenciais à banda. Em uma outra perspectiva, os músicos moldam a identidade dos Titãs de forma fluída, não estando congelada e sim sujeita a novas tendências e movimentos musicais.

Na década de 1980, os produtores frequentavam os ambientes *underground* a fim de buscar novos e, sobretudo, rentáveis talentos (STEFANINI, 2013). Desde sua aparição na década de 1950, sob o título de rock and roll, o rock é fortemente difundido entre os jovens, fazendo que músicos, produtores e mídia especializada voltassem sua atenção para o gênero. Nesta conjuntura, emerge uma série de bandas de rock e pop-rock a receber atenção da grande

¹¹ As matérias do jornal Folha de São Paulo podem ser consultadas no acervo online. Link: <http://acervo.folha.uol.com.br/fsp>

mídia na década de 1980. A primeira delas é a *Blitz*, uma banda de pop-rock liderada por Evandro Mesquita, fundada no Rio de Janeiro e que chegou às rádios com a música *Você não soube me amar*, em 1982.

Dentre a mídia especializada em música e especialmente direcionada para a produção de rock no Brasil, destaca-se a revista *Bizz*, da editora Abril. No site da revista¹², consta a seguinte descrição:

A primeira edição da revista *Bizz* chegou às bancas em agosto de 1985 [...]. Seu projeto editorial inicial foi baseado em pesquisas levantadas junto ao público presente no primeiro Rock in Rio, ocorrido em janeiro daquele ano. [...] O país vivia a explosão do chamado “Rock Brasil”, com jovens bandas alcançando o estrelato a bordo de sucessos massivos nas *FMs* e de um bem-azeitado circuito de shows (nas danceterias). Pela primeira vez, se falava em “público jovem” no Brasil, cultura abafada por 20 anos de ditadura militar [...] A primeira edição alcançou a animadora marca de 100 mil exemplares, se estabilizando nos meses seguintes entre 60/70 mil exemplares por mês.

A realização do Rock in Rio, em 1985, é muito frequentemente considerada um evento fundamental para a difusão do rock na grande mídia que ocorrerá nos anos que seguem. Nessa primeira edição, o evento contou com uma área de 250 mil metros quadrados – que ficou conhecida como “Cidade do Rock” – e o maior palco do mundo até então, com 5 mil metros quadrados. Participaram dele artistas e bandas nacionais (Paralamas do Sucesso, Barão Vermelho, Ivan Lins e Pepeu Gomes - os Titãs inauguraram sua presença na segunda edição, em 1991, marcando o fim da turnê do álbum *Õ Blésq Blom*) e internacionais, como Queen, Iron Maiden, Whitesnake, Rod Stewart, AC/DC, Scorpions, Ozzy Osbourne, The B-52's e Yes.

No âmbito dos festivais, durante as décadas de 1980 e 1990, destaca-se o Hollywood Rock. O festival foi organizado pela companhia de tabaco Souza Cruz, que possuía a marca de cigarro Hollywood, ao perceber que havia um público ávido para festivais de rock formados por atrações nacionais e internacionais. A primeira edição, em 1988, do Hollywood Rock ocorreu simultaneamente no Estádio Morumbi, em São Paulo, e na Praça da Apoteose, no Rio de Janeiro, contando com apresentações nacionais dos Titãs, Ira!, Paralamas do Sucesso, Ultraje a Rigor, Marina e Lulu Santos, e atrações internacionais das bandas Duran Duran, UB40, The Pretenders, Simple Minds, Simply Red e Supertramp. Em 1975, ocorreu um festival sob o mesmo nome, organizado por Nelson Motta. Esta edição é tratada enquanto não oficial pois precede a concessão do nome “Hollywood Rock” à companhia Souza Cruz. Nesta, apresentaram-se Celly Campelo, Erasmo Carlos, Raul Seixas, O Peso, Viamana, Rita Lee & Tutti-Frutti, Os Mutantes e Veludo.

¹² Link: <http://www.bizz.abril.com.br/>

Voltando à citação da Revista Bizz transcrita acima, note-se como a vendagem da primeira edição da revista revela um público consumidor já consolidado no Brasil pós Rock in Rio, em 1985. A edição da revista *Veja*¹³ (1983, p. 145) traz, na seção de música, a reportagem intitulada “Os templos do rock: São Paulo consagra as casas noturnas que reúnem shows, vídeos e pistas de dança”. Tais “templos” adotaram o rock como principal gênero a ser reproduzido. Segundo a matéria, os locais, que “se tornaram uma febre” reuniam “desde punks até artistas, ou desde jovens estudantes até pessoas da sociedade em busca de emoções” (idem). Ainda conforme a matéria, estas casas noturnas também se mostrariam como receptoras de novidades musicais dos Estados Unidos e Inglaterra. A casa de rock Napalm, por exemplo, trazia “exclusivamente as últimas novidades da new wave” (idem).

[...] as casas de rock começam a influir na música brasileira. Isso porque além de apresentar atrações consagradas na área do rock, como os grupos Paralamas do Sucesso e Kid Abelha e Seus Abóboras Selvagens, seus palcos se transformaram em um celeiro de novos grupos e artistas, que encontravam plateias sempre entusiasmadas para ouvir seus trabalhos [...] Além desses conjuntos, que já se tornaram grandes atrações nos circuitos dos clubes [...], há grupos com nomes curiosos como Titãs do Iê Iê, As Mercenárias ou Capital Inicial, que divertem as plateias com shows onde combinam um visual descabelado a rock balanços (VEJA, 1983, p.146).

A fim de exemplificar a presença de vertentes internacionais como new wave, disco e punk no repertório rock brasileiro da década de 1980, tomemos como exemplo as canções *Música Urbana* (1986) e *Olhar 43* (1985). A primeira canção foi responsável pela popularização e inserção nas rádios da banda brasiliense Capital Inicial, e fez com que o grupo se estabelecesse na indústria fonográfica possibilitando o início de um processo de profissionalização. A canção, entretanto, foi composta pelos integrantes da banda Aborto Elétrico, que, após sua dissolução, deu origem à Legião Urbana e ao Capital Inicial. Fê Lemos (atual baterista do Capital Inicial e antigo do Aborto Elétrico) recorda que, durante um ensaio em 1982, iniciou um ritmo *shuffle*¹⁴ na bateria e o então guitarrista do Aborto, André Pretorius, compôs o *riff*¹⁵ da canção. A partir disso, Flávio Lemos compôs a linha de baixo e Renato Russo compôs a letra, na hora.

¹³ As matérias da revista *Veja* podem ser consultadas no acervo online. Link: <https://acervo.veja.abril.com.br>

¹⁴ *Shuffle* é um passo de dança de tradição africana que foi incorporado em práticas musicais afro-americanas como jazz, blues e *boogie woogie* (JACQUES, 2009, p. 425). O ritmo prevê o uso de oito colcheias por compasso que devem soar como uma sequência de semínimas e colcheias em uma métrica tercinada (ver imagem 1).

¹⁵ Riff é um fragmento melódico, frase ou tema repetitivo, com acentuado caráter rítmico. Riffs podem ser executados em qualquer combinação de instrumentos, espontaneamente improvisados ou previamente compostos. Um riff pode ser repetido sem alteração ou ser alterado para se encaixar na harmonia da música (WASHBURNE; FABBRI, p. 592, 2003).

Os integrantes do Capital Inicial incluíram a *Música Urbana* em seu primeiro disco, *Capital Inicial* (1986). Em 2005, a canção foi regravada no álbum *MTV Especial Aborto Elétrico*, onde o Capital Inicial “faz uma viagem pela história da extinta banda de punk rock de Renato Russo, o Aborto Elétrico [,,]. Músicas nunca antes registradas foram resgatadas da memória e tudo foi gravado de uma forma muito parecida com o que se fazia na década de 80”¹⁶. Sobre a gravação de 1986, Fê Lemos¹⁷ afirma: “A new wave estava em pleno vapor, novas sonoridades, novos timbres. A gente falou, ‘pô cara, vamos colocar um naipe de metais na *Música Urbana*, um piano, vamos experimentar””.

As diferenças entre as versões iniciam logo no *riff* e no *shuffle* que as introduzem. Ambas as versões apontam, através do *shuffle*, para uma memória da incorporação de elementos do blues que, por sua vez, é constituinte da estética do rock, e através do *riff*, uma forma comum ao rock de estruturação da canção - mas a diferença de timbres é gritante.



Imagem 1: Esquema rítmico básico de um *shuffle* característico.

Enquanto a versão de 1986 aposta em um arranjo mais pop, que é descrito por Fê Lemos através da taxonomia new wave, e conta com naipe de metais, piano, bateria contida, *overdub*¹⁸ na voz principal e timbres dos vocais e das guitarras limpos e “redondos”, a versão de 2005 se aproxima da sonoridade punk, a fim de resgatar a estética articulada pelo Aborto Elétrico e outras bandas da cena do rock nacional da década de 1980, através de elementos como uma instrumentação diretamente associada ao rock (guitarras, baixo e bateria), bateria agressiva, vocais crus¹⁹ e com *drive*²⁰, guitarras com distorções pesadas e “sujas” e maior proeminência do baixo na

¹⁶ Fonte: <https://www.saraiva.com.br/capital-inicial-especial-aborto-eletrico-188829.html>

¹⁷ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=lo0R75tm6lM>

¹⁸ *Overdub* é uma técnica de gravação que consiste em adicionar novos sons a uma faixa previamente gravada. A técnica é recorrentemente utilizada, na música popular, para multiplicar a faixa da voz principal a fim de deixá-la mais “cheia” (CARDOSO FILHO, 2014), tornando o processo de *overdubing* (idem) um elemento comum da estética das *majors*, visto que o punk, com seu ideal de “faça você mesmo”, prezava por um resultado sonoro espontâneo e sem excesso de lapidação – portanto autêntico.

¹⁹ Aqui emerge o binômio “cru” e “cozido”. O cru diria respeito a letras construídas de forma direta e sem complexidade poética, poucos acordes, performance espontânea, produção independente e ausência de técnica e virtuosismo, enquanto o cozido diria respeito a poética rebuscada, virtuosismo, complexidade técnica e formal e produção das *majors* (FRITH, 1981, p. 159).

²⁰ *Drive* é uma técnica vocal, muito utilizada em subgêneros do rock como hardrock e heavy metal, descrito como um timbre “sujo” e “rasgado” como significante de força e agressividade.

mixagem dos instrumentos. A primeira versão aponta para o uso de uma estética lapidada e racionalizada, onde preza-se pela interferência de processos de estúdio caros à estética da música pop – neste contexto, a new wave. A segunda preza por uma sonoridade “autêntica” visto que é pouco lapidada, apontando para uma estética punk uma vez que se utiliza da espontaneidade dos músicos em contraposição a um processo racionalizado de tratamento de estúdio.

A canção *Olhar 43* teve semelhante impacto na carreira da banda paulista RPM (Revoluções Por Minuto) que a *Música Urbana* teve para o Capital Inicial: foi a responsável pela popularização da banda, inserção na radiodifusão e ingresso no mercado fonográfico. Em entrevista²¹, Paulo Ricardo (vocalista, compositor e baixista da banda) e Ricardo Schott (jornalista), demonstram as influências, presentes na canção, da new wave e da disco (no âmbito dos timbres, instrumentação e forma) e do punk (no âmbito comportamental e textual) :

[Ricardo]:Eu morei em Londres em 1983, e foi um ano fantástico para o pop, chamado pelos americanos como a segunda invasão britânica, com Duran Duran, Culture Club [...] e estava se vivenciando uma revolução: o rock, aquela coisa dos cabeludos e tudo mais, passou pela ruptura do punk e estava adquirindo aquela coisa *fashion*, aquela grande influência do [David] Bowie [...] e todo o colorido que os sintetizadores traziam. E eu me correspondia com o Schiavon [tecladista do RPM] e falei: “cara, vou voltar [para o Brasil] e nós vamos fazer uma banda *assim* [influência do pop britânico]”. *Olhar 43* era um *exercício de contemporaneidade*, era a nossa percepção da cena e o desafio de compor alguma coisa que tivesse aquela cara, aquele impacto. [...] a gente tinha influência até mesmo da disco, dos Bee Gees, e queria fazer alguma coisa que pusesse as pessoas para dançar, do começo ao fim. [Schott]: [O RPM foi] importantíssimo para colocar o teclado no rock nacional de uma maneira diferente, não era algo para “tapar buraco”. [Ricardo]: quando eu falo “mas acabou, não vou rimar porra nenhuma”, [...] eu começo a levar a letra por outro caminho, que é o caminho de uma atitude mais punk, e a letra reflete aquilo que estou sentindo. Eu não vou rimar, não vou mais me preocupar com isso, vai como sair e se quiser me censurar por isso não estou nem aí.

A popularização, como no caso das bandas supracitadas, envolvia, além da vendagem de discos, o rádio. Conforme Stefanini (2013), o rock integra no rádio, com força ainda maior, a partir da década de 1980 no Brasil: no Rio de Janeiro, a Fluminense FM executava canções de Led Zeppelin a U2; em São Paulo, pode-se citar a Excelsior, Jovem Pan, Bandeirante e, principalmente, a 89 FM. Segundo o autor, a 89 FM marca a profissionalização do rock brasileiro na rádio, pois a mesma era gerida por profissionais da radiodifusão e, dessa forma, a transmissão do rock deixa de ser exclusivamente um trabalho de diletantes que buscavam divulgar o gênero, se tornando “algo profissional, ligado a pessoas que observavam no estilo musical o seu potencial comercial e a sua capacidade de capitalizar junto aos ouvintes, junto ao público do rock que fora se formando” (STEFANINI, 2013, p. 76-77). Em *Veja* (1985, p. 37), lê-se:

²¹ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=1f0EoU5200o>

Exatamente um ano atrás, as duas emissoras FM de maior audiência no país – a Radio 98, do Rio e a Jovem Pan, de São Paulo – alocavam entre 20% e 30% de sua programação diária de música brasileira ao rock. Hoje, essas porcentagens saltam para 50%, no caso da Radio 98 e, 70%, no caso da emissora paulista. Sem falar na fenomenal consagração da Rádio Fluminense, nascida menos de três anos atrás sob o signo da geração 80, cuja programação não tem segredo: é 100% rock, dia e noite.

No mesmo ano da realização do Rock in Rio, que marca a relevância do rock enquanto bem cultural no Brasil, o título da capa da *Veja* (1985) é: “O Brasil em tempo de rock”. A matéria na seção de música não deixa dúvidas da expansão do rock no Brasil: “Ele [o rock] é o reflexo sonoro dos anos 80”. Adiante, observa-se o câmbio do *underground* ao *mainstream* experimentado pelo rock no Brasil:

Sinal dos tempos. No universo musical brasileiro dos anos 80, mudou tudo: o rock saiu dos porões para a sala de jantar, desceu do palco e foi para a pista de dança, perdeu o sotaque inglês e adquiriu alegria. Tem o cheiro e o gosto da juventude brasileira, mas não se presta a nenhuma cruzada nacionalista. Convive otimamente com o samba, e não quer brigar com a geração dos mais velhos (VEJA, 1985, p. 39).

A matéria aponta a coexistência pacífica dos gêneros musicais no mercado fonográfico brasileiro, e credita a ascensão do rock à falta de empatia do público jovem com os artistas já consagrados da música brasileira. Tal fato condiciona novas lógicas de contratação para as gravadoras: dos sete discos lançados pela WEA (primeira gravadora a firmar contrato com os Titãs) em 1984, apenas um não era de rock, sendo que 80% das vendas da WEA eram de responsabilidade do rock nacional em 1985. André Midani, então presidente da WEA, explica: “Há dois anos percebemos que havia um distanciamento entre os artistas consagrados, a maioria na faixa dos 40 anos, e o público mais jovem” (MIDANI apud VEJA, 1985, p. 40). A fala marca a inserção massiva do rock na indústria fonográfica nacional enquanto produto rentável. Midani aponta a Blitz, que recebe a alcunha, na matéria, de “grande marco da nova era do rock brasileiro”, como termômetro mercadológico do novo público jovem brasileiro (VEJA, 1985, p. 40).

A fim de coroar a década de 1980 como fundadora do rock nacional, há um argumento de apagamento do rock no Brasil das décadas anteriores – sob a justificativa da ausência de identidade própria –, e este argumento é encontrado tanto nas matérias de revistas quanto na literatura consultada: “De início, o rock brasileiro não passava de pálida imitação das matrizes estrangeiras dos anos 60 [...] Mas aos poucos ele foi obtendo seu próprio passaporte, tanto na música quanto no dia-a-dia” (VEJA, 1985, p. 42); “Foi durante a década de 1980 que o rock atingiu seu auge no Brasil, deixando de ser meras cópias de modelos estrangeiros para adquirir identidade própria” (SOARES, 2016, p. 9); “A década de 1980 foi um importante período de

consolidação do rock brasileiro, nela esse gênero atingiu grandes públicos em todo país e adquiriu identidade própria” (SOARES, 2016, p. 80).

Se referindo, provavelmente, às versões de canções de rock and roll produzidas no final da década de 50 e início de 60 com as palavras “pálidas imitações”, desconsidera-se as versões enquanto processo de criação artística legítimo assim como desconsidera a relevância de movimentos como a Jovem Guarda, que incluiu numerosos artistas e bandas que incorporaram diferentes vertentes do rock das décadas de 1950 e 1960. Estes músicos gravaram tanto versões quanto novas composições, contando não apenas a consagrada tríade Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa Salim, mas também com bandas como Renato e Seus Blue Caps e Os Incríveis, duos como Leno & Liliam e grupos vocais como os Golden Boys.

Além disso, a exacerbação da década de 1980 como momento de gênese do rock brasileiro apaga a relevância do rock progressivo brasileiro da década de 70 e de bandas icônicas como Os Mutantes, Secos e Molhados, Casa das Máquinas, A Bolha, Made in Brazil, entre muitas outras. Apesar dessas gerações de músicos precursores, bandas canônicas da década de 1980 (como Titãs, Paralamas do Sucesso e Legião Urbana) recebem o título de “pais” do rock nacional. Entretanto, conforme a literatura levantada sobre o rock no Brasil nas décadas de 1950, 1960 e 1970, esta “paternidade não deve ser questionada, mas sim esquecida, uma vez que o rock brasileiro já fora gerado desde gerações anteriores” (STEFANINI, 2013, p. 14). A década de 1980 marca, portanto, um momento onde há larga difusão do rock no Brasil, tanto nas rádios quanto nas lojas de discos e casas de shows, fazendo que esta década ofereça condições de possibilidade favoráveis para que bandas articulem seus projetos artísticos e com estes alcancem a consagração dentro do mercado fonográfico brasileiro.

Assim, percebo que tanto antes como depois dos anos 1980 havia rock no Brasil, tanto no cenário *underground*, como seria o caso de inúmeras bandas de rock progressivo e psicodélico dos anos 1970, quanto na grande mídia, o que fica bem ilustrado pela consagração do “Rei” Roberto a partir de seu programa veiculado na rede de televisão Record e que dá nome ao movimento Jovem Guarda. Contudo, movimentos anteriores às bandas dos anos 1980 exploravam pouco o discurso nacionalista e artistas de rock dos anos 1990 e 2000 chegavam mesmo a evitar esse tipo de discurso, articulando seus processos criativos a partir de redes globais distanciadas da lógica dos estados nações.

Entretanto, tal discurso de supervalorização do rock dos anos 1980, na própria década de 1980, não era consensual. Pela característica abrangente do rock, questiona-se, em 1985, se a produção brasileira do gênero seria sinônimo de diluição e, ainda, emerge um elogio a um

suposto *ethos* de nacionalidade na produção das bandas dos anos 1980 (que justificaria, paradoxalmente, o rock brasileiro da década de 1980 como “o rock nacional”).

A multiplicidade de gêneros e subgêneros musicais, que não era exclusividade da produção dos Titãs, fora vista, além de uma marca de falta de profissionalização, como “diluição” do rock por alguns seguimentos midiáticos. Na coluna de “música” na revista *Veja* (1985), lê-se: “[...] seja como tema musical da novela das 8, seja como som mais cantado nas ruas, o rock nacional já extravasou sua faixa etária e, no entender dos puristas, já nem cabe mais na categoria ‘rock’”. Na matéria, o rock de 80 é descrito como destituído de fronteiras fixas: “Hoje, chama-se de rock tanto os frevos eletrificados de Moraes Moreira quanto o *Tic Tic Nervoso*, do grupo paulista Magazine. [...] [O mesmo] faz Elba Ramalho com os ritmos do Nordeste”. Apesar das manifestações tão díspares que recebem a taxonomia “rock” - que passaram por hibridações com ritmos nacionais -, a matéria (VEJA, 1985) propõe 3 categorias de identificação do rock nacional dos anos 80:

- 1- “Ele é dançante. Não se tem notícia, até hoje, de um rock nacional que exija reverente atenção do ouvinte”.
- 2- “O rock nacional é invariavelmente bem-humorado. Não se ouvem letras dramáticas: o roqueiro brasileiro se diverte com o barulho de suas próprias rimas”.
- 3- “O rock nacional bebe em uma só fonte estrangeira: a new wave, uma tendência que, pelas características mais românticas e menos contundentes do que, por exemplo, o heavy metal, se casa melhor com a alma brasileira”.

A categoria dançante aponta para uma forma de fruição específica ligada à corporalidade e à liberdade corporal, que marca diversos estilos e correntes ligados ao rock, desde a década de 1950. Tanto a fruição do rock enquanto movimento e corporalidade, quanto o fato de ser “bem-humorado”, apontam para a relação desse gênero musical com uma visão de mundo hedonista. A questão do humor, aqui identificada, é recorrente em diferentes subgêneros de rock - o punk, emergente na década de 1970, é um exemplo paradigmático de como humor, sarcasmo e ironia podem ser musicalmente incorporados como forma de crítica à música e a padrões de comportamento estabelecidos.

Por último, percebo a ideia de que o rock nacional beberia apenas da música “new wave” como bastante problemática. A chamada new wave é um movimento musical que emerge em fins da década de 1970, ligado às danceterias, marcado, sobretudo, pela utilização de instrumentos eletrônicos. Como venho tratando e pretendo retomar à frente, tanto os Titãs como outras bandas de rock brasileiro emergentes nos anos 1980 apropriam-se de diversos outros

subgêneros e gêneros musicais, tais como o reggae, o rock'n'roll e, como tratarei especificamente, o doowop e o punk.

Ainda na terceira categoria para a identificação do rock elencada pela revista *Veja*, insinua-se certo discurso nacionalista no que diz respeito à relação do new wave com um suposto *ethos* brasileiro, havendo, segundo a matéria, gêneros mais adequados para a “alma brasileira” do que outros. O discurso nacionalista, que já aparece na própria utilização frequente das alcunhas “rock nacional”, “rock brasileiro”, ou mesmo BRock, é uma fonte central de legitimação para as bandas de rock emergentes nessa época, que pode ser acompanhado tanto em trabalhos sobre o período, como no próprio trabalho de Dapieve, quanto no discurso dos músicos e da crítica musical da época – a adoção do termo BRock no meio jornalístico foi numerosa, como faz notar Nanini (2016a), Morais (2014), Monteiro (2014), Trigo (2011), Alves (2017), Gripp (2012), assim como no meio acadêmico, como faz notar Pereira (2010); Soares (2016a; 2016b). Com isso, chamo a atenção para que é esse discurso nacionalista que leva à ideia de que dataria dessa época – anos 1980 – a consagração do rock como gênero da música brasileira.

Desta forma, a ampla difusão, no Brasil, de bandas de rock emergentes na década de 1980 contou com as mídias não apenas no quesito de divulgação, mas também como validação. Na matéria da coluna de “música” da revista *Veja* (1985), percebe-se uma tentativa vigorosa de dissociar o rock de 80 e as drogas – uma vez que o rock “saiu do porão e foi para a sala de estar”, este tem que se tornar apto a residir em tal ambiente. Talvez com o objetivo de tranquilizar os pais dos jovens consumidores (pais que pagavam fonogramas e entradas de shows para seus filhos que ainda não possuíam alguma fonte de renda), a matéria compila relatos de jovens roqueiros como: “a moçada que está por dentro entendeu que só o rock já é uma ‘piração’. Ouvi-lo basta. Pra que droga?” (VEJA, 1985, p. 41).

Portanto, a “consagração do rock se tornava cada vez mais evidente e estruturada, por circunstâncias de mercado, de aceitação, de abertura política, social, por toda a gama de profissionais em diversos setores envolvidos com o rock” (STEFANINI, 2013, p. 78). Logo, “[...] pela primeira vez, a música brasileira ocupava um tempo maior do que as estrangeiras na programação das rádios, e isso se devia em boa parte ao momento impetuoso do *rock* brasileiro, que despejava nas lojas dezenas de *LPs*”. (ALZER; MARMO, 2005, p.86). Assim, em meio destas condições de possibilidades, os Titãs articulam seus projetos em um cenário propício para o estabelecimento na indústria fonográfica.

2.5 ÁLBUM *TITÃS* (1984)

Nesta conjuntura favorável, os Titãs, em 1984, lançam seu primeiro álbum, *Titãs*. A época em que a banda conquistou a atenção da TV coincidiu com a saída de Ciro Pessoa, ainda em 1983, quando os Titãs estavam prestes a firmar contrato com a WEA. Mesmo que a presença dos Titãs fosse frequente em programas como Chacrinha, Bolinha, Barros de Alencar, Raul Gil e Hebe Camargo, havia certa relutância das gravadoras em endossar a banda paulista diante do trabalho percebido como “[...] irrotulável, tão não segmentado” (DAPIEVE, 2015, p. 94), visto que a banda compilava influências diversas, de gêneros e subgêneros musicais, em seu trabalho. O prospecto mudaria quando o olheiro da Warner em São Paulo, Pena Schmidt, leva uma fita demo para o então presidente da gravadora, André Midani, garantindo um contrato para o octeto. Assim, o LP homônimo da banda é lançado, em 1984.

Segundo Stefanini (2013, p. 80), a capa do primeiro álbum dos Titãs (ver anexo A) tem função de apresentação dos membros (visto que estes ainda não estavam firmemente consolidados no *mainstream* da indústria fonográfica) e passa a imagem de “bons moços” (imagem alcançada através do vestuário formal e expressões faciais serenas), que claramente difere do visual das apresentações ao vivo – onde os músicos se vestem com roupas coloridas e extravagantes conforme a moda articulada pela new wave. Deste álbum, foram vetadas duas canções pelo departamento de censura - que em 1984 dava seus últimos suspiros: *Bichos Escrotos* (que será inclusa, em 1986, no álbum *Cabeça Dinossauro*) e *Charles Chacal*.

A mídia especializada enquadra a ausência de unicidade na escolha de um gênero musical para a construção dos enunciados (canções) e conteúdos temáticos abordados enquanto falta de profissionalismo ou abstenção de identidade (a materialização desse argumento aparece em frases como “falta de fio condutor”, “experimentação sonora” ou “sem identidade”), desconsiderando a multiplicidade de vertentes enquanto marca identitária. Esse argumento aponta para uma condição de mercado onde os nichos são bem definidos, e a falta de categorização única refletiria a falta de profissionalismo e caráter insipiente da banda. Esta perspectiva é replicada na literatura consultada, conforme faz notar Soares (2016, p. 104): “As gravadoras, porém, viam com receio a banda, pois a sonoridade apresentada era diversificada e difícil de definir; e as vezes possuía até elementos de disco music e funk”. Nas palavras de Stefanini:

Ao analisarmos o projeto que envolve a criação desse álbum, notamos que não há um direcionamento claro quanto à execução e concepção das músicas que foram agregadas e gravadas. Essa posição denuncia que a banda ainda não tinha um projeto delineado sobre a elaboração das músicas que comporiam esse disco [...] No início da

carreira da banda, eles não tinham qualquer fidelidade sonora, não tinham constituído a identidade sonora do grupo, por isso transitavam pelos estilos que julgavam interessantes, passando pela MPB, reggae, brega, new wave, etc. Por isso os discursos de suas músicas podiam mudar drasticamente (STEFANINI, 2013, p. 81-82).

Visando adequação no mercado fonográfico, Janotti Junior (2003a) considera que há duas questões que precedem o lançamento de um produto musical: 1- com que se parece esse som? 2- quem irá comprar esse tipo de música? A resposta estaria no grupo de atribuições ligadas ao gênero musical, pois “a catalogação por gêneros está presente não só nos modos que a indústria fonográfica utiliza para direcionar certos produtos para o consumidor potencial, como é parte essencial dos julgamentos de valor que perpassam o consumo musical” (JANOTTI JR., 2003a, p. 32).

Assim, a oferta de produtos musicais se organiza em um sistema de classificação articulada pelos gêneros musicais, fornecendo chaves para seu uso, interpretação e circulação de sentidos na sociedade (TROTТА, 2005). Para o autor, o consumo da canção insere o ouvinte em um “sistema simbólico”, onde associações com o produto consumido tecem relações de identificação cultural. Portanto, o contato com determinado gênero musical implica na imersão em “códigos culturais, valores sociais e sentimentos compartilhados que fornecem elementos para a construção de identidades sociais e laços afetivos” (TROTТА, 2005, p. 183).

As taxonomias que ordenam os objetos dispostos para consumo orientam, também, as expectativas de seus respectivos públicos: os eventos “show de rock” e “roda de samba” carregam valores agregados a suas práticas que são conhecidos pelos seus consumidores de antemão, organizando a expectativa da experiência através das características relativamente estáveis dos significantes “rock” e “samba”. Os gêneros, portanto, operam como “portas de entrada” (TROTТА, 2005, p. 185) para universos simbólicos que são delimitados por convenções moventes de códigos (vestuários, interpretativos, sonoros, visuais) e de visões de mundo. Nesta perspectiva, a produção dos Titãs era compreendida como um labirinto onde cada faixa apresentaria ao ouvinte uma nova porta e um novo universo de significado destoante dos anteriores.

Tal característica multifacetada dificultaria a delimitação de um público alvo, visto que um gênero musical traz consigo convenções pré-estabelecidas de performance, composição e instrumentação. Gêneros podem ser descritos como “[...] modos de mediação entre as estratégias produtivas e o sistema de recepção, entre os modelos e os usos que os receptores fazem desses modelos através das estratégias de leitura dos produtos midiáticos” (JANOTTI JR, 2006, p. 6). Há clichês no texto, harmonia, melodia, instrumentação e forma facilmente identificados neste ou naquele gênero, chicles que possibilitam o ouvinte identificar

semelhanças e lugares comuns em uma peça que nunca escutou antes. Portanto, os gêneros “[...] não são demarcados somente pela forma ou ‘estilo’ de um texto musical em sentido estrito e, sim, pela percepção de suas ‘formas’ e ‘estilos’ pela audiência através das performances pressupostas pelos gêneros” (JANOTTI JR., 2003a, p. 37).

Desta forma, a indústria fonográfica exige uma “identidade sonora” coerente, onde uma fatia de mercado, que articule valores comuns, possa se apropriar da produção de determinada banda ou artista, visto que é, conforme Janotti Júnior (2006), atribuído ao gênero a capacidade de criar ou cimentar unidade social, unir muitos sob visões de mundo semelhantes, organizar formas de comportamento e homogeneizar preferências por particularidades rítmicas, harmônicas e instrumentais. Desta forma, a noção de gênero musical contribui para a formação individual e coletiva de identidade.

O gênero musical é definido então por elementos textuais, sociológicos e ideológicos, é uma espiral que vai dos aspectos ligados ao campo da produção às estratégias de leitura inscritas nos produtos midiáticos. Na rotulação está presente um certo modo de partilhar a experiência e o conhecimento musical, ou seja, dependendo do gênero, elementos sonoros como distorção, altura e intensidade da voz, papel das letras, autoria e interpretação, harmonia, modo, melodia e ritmo ganham contornos e importâncias diferenciadas (JANOTTI JR, 2006, p. 6).

As fronteiras e delimitações de um determinado gênero, entretanto, não são claras, devido à constante apropriação de novas tendências e fusão de estilos. Como afirma Janotti Jr. (2003b): “Vale lembrar, [...], como já demonstrou exaustivamente a teoria literária, todo mapeamento de gênero é provisório. [...] É mais fácil reconhecer um gênero por afirmações que definem o que ele não é, do que pela descrição precisa de suas fronteiras”. O que importa para o autor é a consciência do conjunto de convenções e afinidades que vêm à mente do ouvinte quando este espera ouvir uma música de determinado gênero. Portanto, se o ouvinte afirma que ouviu um *hard rock* do grupo Led Zeppelin ou um *heavy metal* da banda Black Sabbath, significa que este “[...] conseguiu integrar inúmeras unidades sonoras numa sequência com outras do mesmo paradigma” (TATIT, 1997 apud JANOTTI JR., 2006, p. 7). Logo, rock, pagode, *heavy metal* são “[...] ordenações rítmicas gerais que servem de ponto de partida para uma investigação mais detalhada da composição popular” (TATIT, 1997 apud JANOTTI JR., 2006, p. 7).

Portanto, para articular as determinações e interpelações da indústria midiática no fazer artístico, a música de massa, em seu afã de alcançar o maior público possível, deve “se render à tendência crescente de segmentações do mercado” (JANOTTI JR., 2003b, p. 9). Tal segmentação forma um conjunto de consumidores com interesses em comum. De acordo com Janotti Jr (2003b), esse conjunto é composto por “[...] indivíduos de diferentes partes do planeta,

consumidores esses que, às vezes, tem muito mais em comum com os valores de seus pares do que sujeitos com os quais partilham um mesmo país, cultura ou etnia”. Desta forma, compreender o gênero musical como característica fundadora da produção de sentido na música popular é “entender que grande parte das músicas que povoam a paisagem cultural contemporânea pode ser classificada e valorizada a partir de suas similaridades com outras sonoridades” (JANOTTI JR., 2004, p. 195).

Portanto, na indústria do disco dos anos 1980, contexto abordado por Frith e que também é objeto de estudo neste trabalho, as gravadoras dividem o mercado de rock em gêneros musicais a fim de minimizar os riscos financeiros (FRITH, 1981, p. 154). Tais divisões precedem a posição que os fonogramas ocuparão em rádios, mídia, casas de shows e assim por diante. Nesta perspectiva, todo lançamento deve se adequar a um nicho fonográfico. Isso reverbera na tentativa de oferecer ao ouvinte “o que ele deseja” (voltarei a este conceito adiante): ao fragmentar a audiência, as *majors* formatam a produção a partir de parâmetros já experimentados a fim de – tentar - eliminar surpresas e otimizar o lucro (FRITH, 1981, p. 155), tornando a demarcação de grupos de consumidores uma forma relativamente segura de capitalizar junto à música de massa (FRITH, 1981, p. 215).

Reitero, a partir dessas questões, como há uma demanda do próprio mercado do disco para a construção do que aqui é tratado como “identidade” da banda, que implicaria em que a banda assumisse uma postura coerente com relação aos gêneros musicais e aos nichos fonográficos já constituídos. Essa interpelação pelo que, é nesse contexto, percebido como “coerência musical” é uma porta de entrada interessante para a reflexão sobre a construção de identidades de forma mais abrangente na modernidade, como buscarei refletir no álbum *Titãs*.

Voltando ao primeiro disco, este reuniu influências do reggae, pop, disco e contou com os covers *Marvin*, *Querem Meu Sangue* e *Balada Para John e Yoko*. As canções são versões em português de músicas prestigiadas de artistas norte-americanos ou britânicos – esta prática, como apontado, é constituinte do rock no Brasil. *Marvin* é uma versão de *Patches*, composta por General Johnson e Ron Dunbar, e popularizada pela gravação de 1970 de Clarence Carter. Conservando a temática textual (um jovem que recebe, precocemente, a responsabilidade de prover sustento da família após a morte do pai), os Titãs gravam *Marvin* no gênero reggae, onde a guitarra, de forma paradigmática, acentua o segundo e o quarto tempo, adequando o enunciado’ (canção *Paches*) a outro gênero.

Querem Meu Sangue é uma versão de *The Harder They Come* (1972), gravada e composta por Jimmy Cliff²². A continuidade dentro do gênero reggae é audível, ficando a cargo do texto a diferenciação, visto que, apesar de manter o *ethos* subversivo, não é uma tradução, e da adição de metais na instrumentação (comum à new wave). *Balada Para John e Yoko* é uma versão de *The Ballad of John and Yoko* (1969), dos Beatles, e, das três canções sob inquérito, conta com a maior modificação no texto, além de maior proeminência da guitarra solo e, novamente, adição de metais. As aproximações com os Beatles podem ser também identificadas na canção *Demais* (1984), onde os Titãs exploram, na esteira do “quarteto fantástico”, o orientalismo. Na canção, o *sitar* foi gravado pelo músico, filósofo e escritor Alberto Marsicano, que por sua vez aprendeu a tocar o instrumento com Ravi Shankar – mentor de George Harrison (SCHOEREDER, 2013).

Desta forma, na “primeira fase” da banda, aquela que, conforme a mídia especializada, precede o lançamento do *Cabeça Dinossauro*, os Titãs transitarium entre “MPB, Jazz e música latina e tinham ainda influências da Tropicália. O som resultante dessa mistura era basicamente uma new wave com elementos da MPB e do reggae” (STEFANINI, 2013, p. 103). Conforme apontado, a característica eclética, que será definida pelos membros da banda como uma estética “Tropicalista”, não atenderia ao que é exigido pelo mercado fonográfico como “identidade sonora”. Entretanto, os Titãs apontam o uso de uma estética tropicalista enquanto forma de atestar a brasilidade de sua produção artística, apostando em uma “identidade brasileira”. A seguir, discorro a apropriação dos pressupostos da Tropicália, pelos Titãs, e a renúncia da mídia especializada, inflada por ideais mercadológicos, de compreender a característica multifacetada do primeiro álbum (que será revisitada no segundo álbum) enquanto produção artística profissional e adequada.

A aproximação com a Tropicália não é exclusividade do primeiro e segundo álbuns, visto que é observável, por exemplo, a incorporação de ritmos vernáculos em uma estética rock na canção *Baião de Dois* (2014), do álbum *Nheengatu*. Ainda nesta perspectiva, Caetano (2013, p. 4) afirma: “Em 1989, os Titãs lançam o experimental álbum *Õ Blésq Blom* [1989] e, conduzidos por influências regionais, passam a resgatar elementos tropicalistas abandonando o hardcore dos discos anteriores”. Para a gravação do álbum, os Titãs convidam a dupla de repentistas Mauro (autointitulado “O Rei do Rock”) e Quitéria, sua esposa. São eles os responsáveis pela

²² Em 1997, no segundo CD (que também rendeu um DVD) ao vivo dos Titãs, o *Acústico MTV*, a banda paulista regrava *Querem Meu Sangue* junto a Jimmy Cliff.

introdução e encerramento do álbum e invenção do título *Õ Blésq Blom*. Tony Bellotto, durante a gravação de uma apresentação no Estúdio Transamérica, em 03/11/1989²³, explica:

É um canto do Mauro e da Quitéria, um casal de cantadores nordestinos que encontramos por acaso numa Praia da Boa Viagem, em Recife. E a gente sentiu uma intensidade muito forte, uma coisa muito legal e artística no canto daquele cara, e *Õ Blésq Blom* não significa nada, assim, especificamente, mas para nós quer dizer muito, porque é como um grito, como *Uah-bap-lu-bap-lah-bein-bum* de Elvis Presley [...] eu acho que *Õ Blésq Blom* é um grito visceral de um cantor de rock pernambucano.

O rock, portanto, atua como emblema de modernidade desde sua chegada no Brasil, onde se incorporam ritmos “nacionais” para justificar sua brasilidade. Os músicos da Tropicália, portanto, liderados pelos baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, se apropriavam de gêneros musicais que apontavam para um Brasil profundo e ancestral, com um germe da pureza, que confeririam um *ethos* de brasilidade às composições do movimento, ao mesmo tempo que utilizavam o rock (o mesmo que era rechaçado na luta anti-imperialista dos artistas da MPB da década de 1960) como signo da modernidade – a modernidade aparece com um papel libertador, não apenas ao campo político-social, mas também ao comportamental, questionando a moral conservadora.

Desta forma, Rogério Duprat, compositor, maestro, arranjador e um dos grandes responsáveis pela ascensão da Tropicália, aponta que a proposta do movimento para a música brasileira seria “uma injeção de modernidade” (DUPRAT apud GAÚNA, 2004, p. 3). Buscava-se a renovação da música brasileira, de forma antropófaga, em concordância com os modernistas da década de 1920, através da absorção do rock (significante de inovação e mundialização) pela música brasileiras (ritmos e gêneros que conservam características de tradição e identidade nacional), de forma semelhante, segundo Tinhorão (1998), como o jazz fora absorvido pelo samba, resultando na bossa nova - nota-se que os gêneros (e ritmos) operam na lógica de um léxico-semântico-musical, conferindo signos para uma dialética entre renovação e tradição à produção musical dos tropicalistas.

Nesta perspectiva, o rock, por seu habitual estrangeirismo, seu “nunca pertencer” (CAIAFA, 1985, p. 21), cunha, no nível sonoro, seu caráter nacionalista através da apropriação de elementos musicais autóctones. Portanto, Sérgio Britto afirma: “A nossa tentativa sempre foi ser, por mais estranho que possa parecer, ‘profundamente brasileiros’, como Raul Seixas, como a Jovem Guarda, como a Bossa Nova, como os tropicalistas” (BRITTO apud FOLHA ONLINE, 2006). Desta forma, na tentativa de adotar uma identificação “profundamente brasileira”, Marcelo Fromer entende o pluralismo de vertentes e estilos na constituição artística

²³ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=XWdOLrSarBY&t=1206s>.

da banda como um marco de brasilidade: “Você pode gostar de vários estilos. Eu acho que a gente, também, representa um pouco desse poder de navegar por vários universos da música, por vários estilos, poder tocar reggae, rock, MPB. Eu acho que essa juventude está aprendendo que o Brasil é uma grande mistura de tudo” (FROMER apud FOLHA ONLINE, 2001).

Tal “caráter tropicalista”, entretanto, é resinificado pela banda, uma vez que a mistura de diferentes vertentes por vezes não passa por gêneros e estilos compreendidos como portadores de brasilidade – nota-se, também, que a incorporação multifacetada, por vezes, não está no nível da canção e sim na concepção do álbum como um todo. Tal prática não singulariza os Titãs, visto que durante a década de 1980, assim como nas décadas anteriores, as bandas de rock brasileiro se apropriavam de diferentes vertentes, nacionais e internacionais. O projeto tropicalista citado pelos integrantes da banda, portanto, diz respeito ao caráter multifacetado, ainda que os elementos formadores dessa pluralidade não sejam considerados “brasileiros” por excelência. Desta forma, os Titãs apontam um Brasil que não está fechado ao que há no cenário internacional, cunhando seu aspecto “profundamente brasileiro” ao se apossar de diferentes vertentes ainda que negando a apropriação de gêneros e estilos brasileiros estereotipados. Tal aspecto de contestação de formas canônicas de incorporar a brasilidade é visível através da utilização da milonga.

Na faixa que levou o Titãs às rádios, *Sonífera Ilha* (1984), podemos perceber na introdução um elemento de milonga (que aponta para a cultura gaúcha que, por sua vez, abrange práticas e símbolos no extremo sul do Brasil e países vizinhos, como Uruguai e Argentina (ESTIVALET, 2016, p. 63)). A milonga pampeana ou oriental, que é apresentada como tradicional ou simplesmente milonga (SILVA; MEDEIROS, 2014, p. 149), tem como principais características o padrão métrico 3-3-2 (o *tresillo* (SANDRONI, 2001)), fórmula de compasso em 4/4 ou 2/4 e predominância em tonalidade menor. Na imagem 2, observa-se o padrão rítmico-melódico da milonga quando composta em compasso quaternário, segundo Medeiros e Silva (2014, p. 149). Na imagem 3, vemos o *riff* da canção *Sonífera Ilha*.

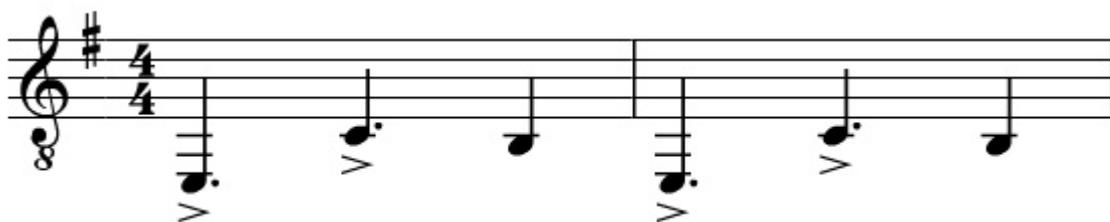


Imagem 2: padrão rítmico-melódico do baixo da milonga pampeana. Fonte: (MEDEIROS; SILVA, 2014, p. 150).

Desta forma, tal aproximação com o Tropicalismo justificaria a crítica de autores como Júlio Ribeiro (2009, p. 51), onde os Titãs são descritos como “*programaticamente camaleônicos*”, distanciando o álbum *Titãs* das críticas que o via enquanto junção desconexa e sem um projeto previamente delimitado. O que chamo atenção, aqui, é que, salvo a crítica de Júlio Ribeiro, a apropriação de diferentes gêneros é compreendida como marca de insipiência e amadorismo dos Titãs ao se mostrarem incapazes de ingressar em um nicho fonográfico e neste se consolidar. O aspecto multifacetado, portanto, é acusado por ser “ausente de identidade” e tal crítica é incorporada pelos Titãs, visto que os integrantes da banda apontam que a criação da “assinatura da banda” aconteceria apenas em 1986, com o álbum *Cabeça Dinossauro*.

Desta forma, os Titãs articulam em *Cabeça Dinossauro* um projeto descrito como “homogêneo” e estilisticamente “linear” visto as constantes interpelações do mercado. Para além disto, os Titãs apontam o *Cabeça* como “identidade” da banda uma vez que o álbum, segundo o discurso dos próprios membros da banda, satisfaz as aspirações artísticas da banda, se mostrando um projeto de alta aceitação mercadológica e recebendo a aprovação da mídia especializada – volto a essas questões no capítulo seguinte. Nota-se que o argumento de que a multiplicidade de vertentes destituiria a produção artística de autenticidade e identidade está presente no discurso de Ciro Pessoa, que, em entrevista²⁶ no canal Vitrola Verde, veiculado pelo YouTube e coordenado por Cesar Gavin, irmão do Titã Charles Gavin, comenta sobre os motivos que o fizeram sair dos Titãs em 1983:

Eu queria fazer só rock and roll, e a banda [Titãs] era uma banda tropicalista. Eu não gostava de ficar cantando reggae, eu achava ridículo. Embora eu gostasse, e goste, de reggae, eu acho é um tipo de ritmo que a pessoa deve estar muito centrada só naquilo, se não fica uma imitação. Na verdade, os Titãs nasceram como uma banda tropicalista, ou seja, múltiplos caminhos, múltiplos ritmos, e eu nunca gostei dessa história, e nunca gostei de falsificação ou de parecer algo. Por exemplo, eu acho muito bom o brega de Amado Batista, dos caras que são brega, que gostam de fazer brega. Esse negócio da classe média pegar o ritmo do brega e falar “olha, agora nós iremos falsear este ritmo do brega”, fica uma coisa um tanto artificial. Na época [início da década de 1980] tinha essa coisa do funk americano, a música black americana, e era ridículo os caras [Titãs], sem informação nenhuma, macaqueando e falseando o negócio. Eu queria só fazer rock and roll.

O comentário revela a noção que trata as identificações pontuais e estratégicas, portanto não interiorizadas e “autênticas”, como diluição, uma cooptação simplista de elementos em trânsito na cultura popular que exigiriam profunda imersão em seus pressupostos estéticos (e seus tipos estáveis de estilo, temática e composição) e de visões de mundo para assim criar enunciados adequados dentro do gênero musical em questão. Arnaldo Antunes, entretanto,

²⁶ Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=dtWF_9MiLdQ.

afirma: “ao contrário de muitos grupos, não fazemos caricatura de reggae ou caricatura de funk. Há uma originalidade, uma veracidade” (ANTUNES apud GONÇALVES, 2012). Antunes, que compartilha a concepção exibida por Ciro de que a apropriação não individualizada e não bem fundamentada de diferentes gêneros resultaria em simples caricatura, defende a produção dos Titãs a partir de uma visão de essência da banda que fornece “originalidade e veracidade”.

Branco Mello, na entrevista²⁷ que é considerada a primeira feita na televisão pelos Titãs, em 1983, no Programa Realce, afirma: “A gente tem *Pule*, que é um funk [...], *Mulher Robô*, que é um funk rock, *Go Back*, que é um reggae”. Na mesma entrevista, Sérgio Britto afirma:

No fundo nosso trabalho tem uma unidade grande e forte em termos de som, porque a gente “cavou” um som próprio, a gente começou a aprender a tocar um instrumento há pouco tempo, relativamente há pouco tempo, e a gente não se prende muito a clichês pré-estabelecidos. A gente inventou nosso funk, a gente inventou o nosso reggae, por causa disso há intersecção em todos esses gêneros.

Tal “unidade grande e forte” parece passar despercebida na literatura consultada. O que busco evidenciar aqui é que essa ideia de “unidade”, que responde a uma demanda tipicamente moderna e individualista, ocorre enquanto um processo de experimentação e construção constante tanto do discurso musical quanto dos sujeitos discursantes. Com isso, antes de rígida uma vez que estabelecida, a construção de identidades é um processo contínuo de composição e recomposição, arranjo e rearranjo. O ideal de essência, entretanto, aparece no discurso dos próprios Titãs nesta fase da carreira a fim de justificar uma artisticidade inerente, elemento que é valorizado nas visões de mundo articuladas pelo rock. O termo “cavaram” seu próprio som revela um essencialismo da identidade, onde esta não foi forjada em um momento específico dentro de condições de possibilidade particulares, e sim a resgatada “do interior” da banda, sempre tendo estado ali a espera de submergir, e se residia no âmago, seria autêntica.

Entretanto, as informações sobre gêneros musicais chegavam, na década de 1980, de forma ampla e com velocidade nunca antes vista (através de discotecas, shows, revistas, rádios, fonogramas, televisão, jornais), fazendo que a construção de uma memória e reconhecimento dos mesmos não fosse alcançada exclusivamente pela prática instrumental. Nota-se, na declaração identitária, um apagamento do “trabalho cultural” (AGIER, 2001) que auxiliou na geração da identificação “forte e unitária” e na apropriação “original e verídica” de diferentes gêneros a fim de melhor apontar para um caráter autêntico, natural e mais “verdadeiro”: ao “cavarem o próprio som”, se distanciam do fluxo global de informações da música popular e, apontando para um ideal essencialista da banda, desconsideram a possibilidade que o Titãs soe como “caricatura”, assim como outras bandas.

²⁷ Link: <https://www.youtube.com/watch?v=HvzCRuNZbEA&t=9s>

Logo, o projeto intitulado “tropicalista” passa por diversas críticas, de um lado de mídia especializada que prevê a adoção de uma forma de inserção mercadológica e de outro a possibilidade que as diferentes apropriações possam ocorrer em imitações ausentes de veracidade e individualidade. Os Titãs se protegem do último discurso ao apontar uma característica de originalidade inerente à banda, mas os músicos não rebatem a primeira crítica, visto que os dois álbuns, que coadunavam referências de gêneros e subgêneros musicais diversos, foram vistos como fracassos comerciais. Assim, discorro sobre o segundo álbum de estúdio da banda, *Televisão*, e a replicação de uma estética “tropicalista” a fim de melhor apontar o que foi compreendido como a superação do que foi compreendido como superação de uma estética desconexa e estabelecimento de uma identidade em *Cabeça Dinossauro*.

2.6 ÁLBUM *TELEVISÃO* (1985)

No segundo álbum, *Televisão*, há mudança na formação da banda: ainda em 84, Charles Gavin, do Ira, assume a bateria dos Titãs e André Jung assume a bateria do Ira. Entre março e abril de 1985, os Titãs se reúnem no estúdio Transamérica, em São Paulo, para gravar o álbum. Contaram com a produção de Lulu Santos, direção artística de Liminha e produção executiva de Paulo Schmidt. O grupo demonstrou uma vez mais as influências heterogêneas que refletem os gostos e influências individuais dos integrantes - segundo Pereira (2010, p. 21), Mariano (2012) e Stefanini (2013, p. 85), o conceito de *Televisão* é de que cada faixa representa um canal. Na capa do álbum (anexo B), podemos novamente ver os Titãs dispostos um ao lado dos outros como no álbum anterior.

Na mídia especializada, Marcos Augusto Gonçalves (1985, p. 38), com a matéria intitulada “Titãs – No ar o LP que troca de canal”, credita a multiplicidade de gêneros a um esquema de mercado, fazendo do álbum *Televisão* um “mosaico mercadológico e de gêneros que é feita a TV”. A mudança de canais é representada pela rápida, e entendida pelo jornalista como desconexa, mudança de gêneros musicais entre as faixas: “do rock ao reggae, ao funk, ao brega romântico”²⁸. O autor (1985) aponta a existência de um argumento, fundamentado na “literatice sociológica cinquentona”, de que a juventude se tornaria ignorante devido aos meios audiovisuais, transformando o meio, a televisão, em um mal. Na canção *Televisão*, o autor

²⁸ O “brega romântico” se refere, provavelmente, à canção *Sonho Com Você*, que foi composta enquanto um doowop (subgênero de rock vernáculo estadunidense onde se canta em grupos vocais, os instrumentos são emulados pelas vozes e o conteúdo temático, usualmente, trata de amor e paixões adolescentes). No capítulo 4, discorrerei sobre como a escolha de um gênero musical, e utilização de seus tipos relativamente estáveis de construção de enunciado, auxiliam na percepção e categorização de canções.

afirma que a “velha lenga-lenga” é reproduzida, porém o objeto deste embrutecimento – o jovem inadaptado - é transformado em sujeito que denuncia o desvaler desta mídia. A reportagem traz o discurso de Arnaldo Antunes: “‘Nós tentamos trabalhar com esta negatividade dotando-a, no produto final, de uma positividade’, diz Arnaldo Antunes, 24, ex-estudante de Teoria Literária na USP” (idem).

Neste fragmento, observa-se a preocupação do jornalista de utilizar o título de “ex-estudante da USP”, uma das universidades mais consagradas do Brasil, para conceder a Arnaldo a capacidade de validar sua própria produção artística. Ironicamente, a validação de uma banda composta por jovens que tiveram faixas vetadas pelo departamento de censura e que, posteriormente, terão a contestação comportamental e contra instituições públicas como tônica de seus trabalhos, está, para Gonçalves, no fato de um dos integrantes ter frequentado uma das instituições brasileiras mais respeitadas em seu meio.

Em nível de construção temática, para Gonçalves (1985), a popularização do rock está na tematização de uma cultura cotidiana jovem onde trata-se a busca por identidade e a inaptidão social daqueles que ainda não chegaram aos trinta. Tais temáticas são “embalada[s] pelos acordes de sintetizadores e guitarras que têm transformado o rock na música preferencial da juventude brasileira. É a música que fala de uma vida sintonizada à realidade fragmentada do fim de século, vida de gente que come metafísica em barras de chocolate [...] O que pode um romance do século retrasado diante disto?”.

Em *Veja* (1985), credita-se a popularização do rock nacional dos anos 80 como uma novidade ausente de “qualidade”. Nos discursos dos ouvintes, presentes na matéria, credita-se a popularização do gênero no Brasil pois o mesmo é “[...] bom, barato, fácil de consumir, divertido e não faz pensar”. Ainda segundo a reportagem, a ausência de dificuldade de escuta e incentivo à reflexão são consequências das harmonias cíclicas (portanto consideradas primárias) e conteúdo temático direto (onde prevalece o “humor” frente a contestação, contradizendo a música que conserva o status de intelectualmente superior, a MPB). A validade do rock nacional é apontada através de comparação de um movimento já consagrado: a tropicália. Desta, o rock se assemelha no quesito inovação (“desde o tempo da tropicália não se ouvem tantos sons novos nos palcos do país”), e há a otimista previsão de que o rock irá alcançar a condição de “boa música” (“com o tempo, virá também a qualidade”), apesar de se permitirem a premissa pessimista da moda passageira (“eles podem ser só um cometa dos anos 80”).

Mas o que concede “qualidade” no ideário do rock e qual é a razão de associar popularidade com “algo fácil que não exige reflexão”? O rock não possui um significado fixo,

e sim é composto por um mosaico de significados que provém de diversas tradições populares (da black music ao folk, do country ao punk). Seu significado deriva, além dos conteúdos sonoros e textuais, de convenções culturais e contextuais. A adição do sufixo rock (folk rock, rock nacional, country rock) implica, além de convenções sonoras que apontam para o reconhecimento do gênero, a relação com um conjunto de visões de mundo.

Desta forma, *Televisão*, segundo Stefanini (2013, p. 85), precede a tônica politizada que irá nortear o *Cabeça Dinossauro* – que é descrito como centro gravitacional da carreira titânica, tornando os álbuns antecessores protótipos deste e atribuindo relações de continuidade e descontinuidade aos sucessores -, fazendo que as canções *Massacre*, *Autonomia* e *O Homem Cinza* sigam um fio condutor secundário (o da temática social), que será desenvolvido no *Cabeça* - este álbum, além de marcar a “identidade” da banda, reúne elementos de valorização caros ao rock (que serão comentados a frente). Segundo Stefanini:

Esse álbum [*Televisão*] é marcante, pois é nele que notamos o início da identidade sonora e de estilo musical que a banda adotou. Compreendemos essa marca quando prendemos nossa atenção para as músicas que encerram o álbum: *Autonomia*, *Massacre* e *O homem cinza*, as quais revelam o fio condutor ligado às temáticas sociais. Essa posição não é constante, mas mostra o direcionamento que a banda buscava, que estava diretamente ligado à concepção crítica perante a sociedade que eles carregavam (STEFANINI, 2013, p. 89).

Apesar dos gêneros variados presentes em *Televisão* seguirem um conceito que os justifique (de que cada gênero representa um canal), os Titãs ainda recebem críticas, por parte da mídia especializada, de serem desconexos e “irrotuláveis”, e, na literatura pesquisada, pela ausência de uma identidade (STEFANINI, 2013; PEREIRA, 2010) uma vez que a exigência pela indústria fonográfica de unicidade se torna irreduzível, fazendo que o projeto “tropicalista” não atenda as demandas de mercado. Conforme esta visão, tais carências seriam saciadas no terceiro álbum, *Cabeça Dinossauro*.

3 ÁLBUM CABEÇA DINOSSAURO (1986)

Em novembro de 1985, Tony Bellotto foi preso por portar heroína, e confessou ter recebido o papelote de Arnaldo Antunes, que também foi preso. Bellotto, encontrado com 30 miligramas da droga, pagou a fiança e foi solto em seguida. Os 128 miligramas de heroína encontrados em poder de Antunes, por outro lado, caracterizaram tráfico de entorpecentes, um crime inafiançável. Arnaldo Antunes passou 26 dias preso. Este episódio repercutiu na agenda de shows da banda, imagem e, principalmente, tornou a relação entre os Titãs bastante delicada. Nas palavras de Dapieve (2015, p. 98): “Afinal, não havia eufemismo que disfarçasse que este delatara aquele”.

O episódio desestabilizou a imagem de um Titãs ainda em ascensão, ameaçando a continuidade da banda. Conforme de Nando Reis: “Subitamente, vimos todas as portas se fecharem [...] Não fizemos mais nenhum programa de televisão, tivemos um monte de shows cancelados, Arnaldo ficou preso por um mês, e a banda quase acabou” (REIS apud ALEXANDRE, 2002, p.262). O grupo, entretanto, obteve apoio de figuras relevantes da mídia nacional para resgatar a imagem: Fausto Silva, no programa *Perdidos na Noite*, disse²⁹: “Eles enfrentam um problema na justiça que poderia e pode acontecer com qualquer um de nós. Eu só espero que eles continuem mantendo essa dignidade de comportamento porquê de nós, eles vão ter sempre nosso respeito”.

Em abril de 1986, os Titãs se reuniram no estúdio Nas Nuvens, agora no Rio de Janeiro, atrás de “uma identidade”. Sobre o terceiro disco da banda, *Cabeça Dinossauro*, que inicialmente encontrou resistência das rádios e TV devido às letras agressivas e iconoclastas, Antunes afirma: “Nos dois primeiros discos era como se a gente estivesse tateando [...] A gente não queria soar como várias bandas diferentes no mesmo disco. A gente tinha que ter uma cara” (ANTUNES apud DAPIEVE, 2015, p. 100). Antunes recorda que “O clima do disco tinha uma revolta contra o episódio da prisão” (idem). Desta forma, as canções *Estado Violência* e *Polícia* fazem menção direta ao ocorrido. Com intuito de denunciar fragilidades e desacertos de instituições, o álbum compila verbetes de um dicionário iconoclasta (canções como *Igreja*, *Família*, *Homem Primata*, *Porrada* e *Dívidas*).

Em 23 de agosto de 1986, os Titãs foram capa do caderno *Ilustrada*, do jornal *Folha de São Paulo*. A reportagem, sobre o show de lançamento do álbum *Cabeça Dinossauro*, é

²⁹ Tal passagem consta no documentário “Titãs: a vida até parece uma festa”. Link do filme: <https://www.youtube.com/watch?v=gQbcDm7KGKk>

assinada por André Singer (1986), e enfatiza a crítica articulada pela banda à polícia, igreja, família, capitalismo selvagem e a brutalidade do estado. Aqui, a legitimação advogada por Singer é mais efusiva daquela concedida aos álbuns anteriores: “Os Titãs assumem com esse show (e disco do mesmo nome) o lugar que lhes cabe na música popular brasileira” (SINGER, 1986, p. 56). Não há, agora, a necessidade de comparar a outra (o) artista ou movimento musical de renome, pois os Titãs, com *Cabeça Dinossauro*, se inserem no museu imaginário das obras de arte da música popular brasileira. Mas, a que se deve, segundo Singer, a posição privilegiada dos Titãs?

Singer afirma: “Utilizando o rock como gênero artístico básico, o grupo trabalhou até encontrar uma identidade densa e definida. Hoje ela se caracteriza por um som pesado, onde sobressaem arranjos influenciados pelo funk, momentos reggae e letras de protesto e desafogo” (idem). O jornalista continua: “Ao contrário do que acontecia quando o conjunto atirava para muitos lados ao mesmo tempo, este show concentra a temática sonora e poética numa descrição sombria, mas vigorosa, das instituições e do cotidiano” (idem). O mérito do *Cabeça* está, segundo Singer, na capacidade de fazer arte socialmente crítica “sem ser burra, chata ou redundante” (idem) e pela unidade estilística citada através do “som pesado”, que será recorrentemente apontada, na mídia especializada, como apropriação do punk.

Portanto, segundo o jornalista, a tônica do álbum é a contestação adolescente que reverbera nos discursos do mercado jovem brasileiro que consome, em larga escala, rock. Desta forma, o álbum é “sustentado sobre uma competente fusão sonora de rock, funk e reggae, é acidamente crítico e abre uma faixa pouco explorada pelo rock brasileiro que tende a ser mais amor-humorístico” (idem). Aqui, a “competente fusão” aponta para a remissão de diferentes gêneros e subgêneros musicais de forma orgânica, se distanciando da estética dos álbuns anteriores onde as canções, segundo a crítica, pareciam ser executadas por “várias bandas diferentes” – volto a esta questão de linearidade estilística no próximo capítulo.

Na matéria, afirmações de que os shows ao vivo eram mais “agressivos”, segundo os próprios Titãs, surgem. Tal agressividade, que não foi transposta nos dois primeiros álbuns, finalmente é incluída no *Cabeça Dinossauro*. Segundo Singer, os Titãs não tocaram sucessos dos álbuns anteriores durante os shows de lançamento – como *Sonífera Ilha*, *Toda Cor* e *Insensível* – para não “adocicar” o *Cabeça*, levando Arnaldo Antunes a afirmar: “nós nunca fomos ‘oncinha pintada’ [trecho da canção *Bichos escrotos*]” (ANTUNES apud SINGER, 1986, p. 56).

A segunda parte da matéria de André Singer (1986, p. 56) recebe o título: “Rádios paulistas resistem ao grupo”. Devido ao conteúdo temático das letras, como a frase “vão se foder”, em *Bichos Escrotos*, e, principalmente, pela prisão de Antunes e Bellotto – episódio que fez dos Titãs, segundo Singer (1986), um grupo “estigmatizado” -, houve certa resistência, inicial, para aceitar as músicas dos Titãs nas rádios (não apenas as paulistas). Segundo os próprios músicos, as rádios paulistas se recusaram a reproduzir as músicas do álbum pois eram “muito diferentes do que está por aí”. Tais diferenças não são apenas sonoras e também estão presentes na capa e contracapa do disco. Com esboços de Leonardo da Vinci – *A expressão de um homem urrando* e *Cabeça Grottesca* – como capa e contracapa, respectivamente, do álbum (ver anexos C e D), os Titãs não precisavam mais de apresentação que marcara as capas dos álbuns anteriores. Segundo Stefanini (2013, p. 90), a utilização da obra de um artista renascentista remete ao renascimento da banda enquanto “engajada”, adotando uma “sonoridade pesada”, que é frequentemente apontada pela mídia especializada enquanto punk, como marco identitário de sua nova condição. Assim, a cabeça na capa, que é o centro do raciocínio, é representada de forma grotesca e remete à mentalidade atrasada e retrógrada denunciada pelos Titãs em suas canções.

A partir desse álbum deixaram de se preocupar com os desejos de cada integrante, quando criavam músicas variadas, ao ponto de cada faixa parecer ser interpretada por outra banda. O fato de a banda buscar sua identidade sonora, o que marca a adequação dos Titãs com as demandas do mercado, pode ser interpretado como um marco de profissionalização (STEFANINI, 2013, p. 91).

Conforme apontado, os Titãs encontraram a suposta identidade em uma sonoridade que se assemelha ao punk, que, segundo os músicos, refletia com maior verossimilhança o clima dos palcos. Dapieve (2015, p. 101) avalia que a única pista desta identificação com o punk estava no álbum *Televisão*, na canção *Massacre*, ao passo que a canção *Família*, do *Cabeça Dinossauro*, é a única que mantém um elo com os álbuns anteriores. Entretanto, Caetano (2013, p.6) afirma que os Titãs resgataram estilos que haviam sido explorados nos dois discos anteriores, e “[...] isso pode ser notado em canções como o reggae *Família*, os funks *Bichos Escroto* e *Estado Violência* e a eletrônica *O Quê*” (idem). Os músicos Paulo Miklos, Tony Bellotto, Arnaldo Antunes, Charles Gavin e Sérgio Britto apontam, respectivamente, o impacto e relevância do álbum:

“Com esse álbum, os Titãs encontraram uma maneira objetiva”. “Esse é o nosso disco mais importante. Ele mostrou o que eram os Titãs”. “Foi o nosso primeiro disco em que conseguimos realizar o nosso anseio sonoro, tecnicamente”. “Os Titãs passaram a ter uma assinatura”. “Devo confessar que quando falamos em fazer um arranjo ou uma canção ‘a la Titãs’, é sempre no *Cabeça Dinossauro* que pensamos. Foi lá que inventamos o nosso vocabulário” (CAETANO, 2013, p. 7).

Entretanto, busco apontar que esta “identidade” não era congênita à banda, e sim um bem-sucedido projeto articulado pelos Titãs que coadunou elementos, como apontarei a seguir, que conferem autenticidade dentro do ideário do rock e, ainda, alcançou a adequação na segmentação de mercado preconizada pela indústria fonográfica. Os elementos do “vocabulário” da banda são colhidos dos tipos relativamente estáveis de diferentes gêneros e subgêneros musicais e articulados pelo estilo da banda de forma orgânica e fluida. O sucesso deste projeto, onde é ofertado uma música dita engajada e orientada para um público jovem, é em parte resultante de um campo de possibilidade onde há intensa veiculação do rock nas mídias e o fim da ditadura no Brasil - abrindo espaço para uma cultura jovem que outrora fora abafada pelo regime militar.

3.1 REPERCUSSÕES POLÍTICAS

O rock nacional dos anos 1980 aparece, na literatura consultada, associado a um *ethos* de politização. Soares (2016) defende a tese que o rock nacional da década de 1980 ocupou o lugar de “música engajada”, dentro da música popular brasileira, a partir do período de reabertura política e redemocratização, perpetuando o legado da “canção de protesto” da MPB - que gradativamente foi se afastando da politização devido, segundo ao autor, à “absorção pela indústria cultural e pelo próprio envelhecimento dos seus compositores [visto que o ‘protesto’ se associa a movimentos juvenis]” (SOARES, 2016b, p. 8) Paiva (2015, p. 8-9) afirma:

Não se sustenta a ideia de que o rock brasileiro teria então se amenizado em suas contestações em forma de letras de músicas, em ruptura com a linha de canções de protesto dos anos 50, 60 e 70, como a MPB, a Bossa Nova e a Tropicália; os documentos da época, a começar pelas canções, evidenciam, pelo contrário, que o rock dos 80 foi pano de fundo e hino das grandes manifestações e insatisfações sociais da época.

Dessa forma, o rock assumiria o papel contestador, antes representado pela MPB, e acompanha o período conturbado de redemocratização e abertura política da “década perdida”. Enquanto a MPB tinha um principal tema bastante delineado (a luta contra a ditadura), o rock se debruça em uma variedade de reivindicações políticas e sociais na esfera da micropolítica, se adequando a realidade fragmentada do Brasil na Nova República. Tal cambio de responsabilidades aparece na fala de Clemente Tadeu Nascimento, vocalista da banda Plebe Rude:

Estamos movimentando a periferia — que foi traída e esquecida pelo estrelismo dos astros da MPB[...] Nos nossos shows de punk todos dançam; dançam a dança da guerra, um hino de ódio e revolta da classe menos privilegiada [...] Procuramos algo que a MPB já não tem mais e que ficou perdido nos antigos festivais da Record [...]

Nós estamos aqui para revolucionar a música popular brasileira, para dizer a verdade sem disfarces (e não tornar bela a imunda realidade): para pintar de negro a asa branca, atrasar o trem das onze, pisar sobre as flores de Geraldo Vandré e fazer da Amélia uma mulher qualquer. (NASCIMENTO apud ALEXANDRE, 2002, p.60).

Os Titãs, com o *Cabeça Dinossauro*, integram o grupo da “música engajada” da década de 1980. Esta característica contestatória é bastante valorizada nas visões de mundo do rock, assim como foi na mídia especializada na época do lançamento do álbum, visto que se distancia da suposta alienação do pop que oferece constante reiteração do mundo como ele é, enquanto seria incumbência do artista, arquétipo preconizado pelo rock, de se portar enquanto sujeito insatisfeito e articulador da transformação. A subversão é de tal forma valorizada nas visões de mundo de rock que nota-se que a produção acadêmica sobre os Titãs aborda, maioritariamente, este tema: Pereira (2010) destaca as críticas radicais ao consumismo, sistemas políticos e instituições presentes no álbum *Televisão*; Soares (2016a) analisa de que formas o álbum *Cabeça Dinossauro* foi uma forma de dar vazão à revolta juvenil dos integrantes do Titãs e seus ouvintes. Soares (2016b) analisa o conteúdo subversivo de bandas da década de 1980, entre elas o Titãs, sob a égide da “música de protesto”. Caetano (2013), através da análise do discurso, investiga o conteúdo semântico das letras do *Cabeça Dinossauro* a fim de refletir acerca das posições críticas assumidas pela banda.

Vasconcelos e Freitas (2002) refletem sobre o conceito de (des)ordem no contexto da cidade e do urbano a partir da canção *Desordem* (1987), dos Titãs; Paiva (2015) e Pereira (2016), através da análise do discurso, investigam de que formas a canção *Estado Violência*, interpretada enquanto objeto de estudo da história, tece relações entre cultura da década de 1980 e poder do estado, abordando a relação entre rock e política nos anos finais de ditadura militar e seus efeitos no processo de redemocratização. Ambos os autores consideram que o rock dos anos 1980 atua enquanto “pano de fundo” para o processo de abertura política, denunciando características de um estado repressivo (reminiscências da ditadura militar); Feitosa (2014) busca, através das letras das canções dos Titãs, identificar como o rock brasileiro se portou diante dos cenários sociais conturbados da década de 1980 através de uma “linguagem de contestação” (FEITOSA, 2014, p. 133).

Em *Cabeça Dinossauro*, portanto, os Titãs se ligam a uma posição de engajamento, onde havia um “fio condutor” que perpassa todo o trabalho, distanciando dos álbuns iniciais onde a multiplicidade de gêneros e temáticas eram compreendidas enquanto falta de profissionalização (por não se enquadrarem em um nicho fonográfico) e ausência de identidade. A aproximação com uma sonoridade pesada, frequentemente associada com o punk, revela, além de unidade de gênero musical que conduz as canções, um câmbio valorativo que

acompanha as mudanças temáticas: a new wave era associada a disco music e ao pop, relacionando a produção do gênero com o corpo e o entretenimento. Desta forma, o abandono da new wave e adoção do punk aponta para a adequação dos enunciados, que trazem forte crítica social, com o gênero em que as canções são compostas. Assim, se afastam do caráter “não engajado” tanto textualmente quanto sonoramente.

Temos a partir desse álbum a identificação plena das músicas compostas pela banda com o rock, havendo a adequação ao estilo sonoro. Essa identificação é de grande importância, pois ajudou a banda a constituir sua identidade sonora e a se encaixar ao rock nacional, além de ser um marco quanto à profissionalização dos integrantes, pois esses passaram a compreender que era necessário adotarem composições uniformes e isso se tornou possível através de um projeto que o norteasse e que o caracterizasse (STEFANINI, 2013, p. 92).

Portanto, os Titãs integram a memória do rock brasileiro enquanto banda politizada. O rock, segundo Soares (2016b, p. 54), contém, de forma congênita, a contestação de valores tradicionais da sociedade onde foi gerado. Logo, a manifestação na década de 1980 do gênero, no Brasil, que outrora fora acusado de ser alienado, é vista enquanto “continuação (re)significada da música de protesto, com anseios influenciados pelo novo panorama político pós ditadura” (SOARES, 2016b, p. 55). Esta marca identitária acompanha os álbuns lançados na década de 1980 pelos Titãs, onde “essa forma de compor através de um projeto acabado, que interligue música, estilo musical e capa de álbum não se esgotou com o lançamento de *Cabeça Dinossauro*, mas sim se perpetuou pela década de 1980 com os demais discos” (STEFANINI, 2013, p, 95).

Assim, como será apontado a frente, um dos elementos que concedeu consagração ao álbum – e a partir deste, aos Titãs – foi o caráter politizado que é profundamente valorizado no rock desde a incorporação das visões de mundo do folk, onde valoriza-se o artista que fizesse a “audiência pensar”. Desta forma, o que é apontado como a “identidade” dos Titãs é caracterizada, também, por aspectos de subversão e contestação. Tais elementos irão aparecer nos discursos da mídia especializada, outros músicos da cena rock do Brasil na década de 1980 e nas falas dos próprios integrantes dos Titãs. Discorro a seguir a inserção dos Titãs no mercado fonográfico e busco refletir de que forma era compreendido o momento de “sucesso” do rock no Brasil da década de 1980 e de que forma os Titãs tratavam a dualidade, emergida nas visões de mundo do rock, entre música enquanto arte e música enquanto produto.

3.2 TITÃS E IDÚSTRIA CULTURAL

Na mídia especializada, percebe-se que a ascensão mercadológica do rock – assim como sua queda na grande mídia – é creditada pela capacidade e incapacidade de compreender os desejos do público jovem a que se dirigia. Difere, portanto, do pensamento de Adorno (1986), onde a música popular opera enquanto instrumento de controle e dominação sedimentado através da estrutura estandardizada e estratégias de promoção, tornando o ouvinte em um ser passivo e irreflexivo. Nesta perspectiva, o ouvinte desconhece a manipulação que o aflige ao ter a sensação de “realização individual” quando escuta o *hit*. Ao identificar-se com a música e artista que o apraze, o ouvinte, destituído de sua vontade autônoma, ignora que sua audição, disfarçada como escolha, é reflexo de um padrão que lhe foi imposto pela indústria cultural. A construção do *hit* passa, então, por três estágios: repetição, reconhecimento e aceitação.

Hennion (1983) se opõe a Adorno (1986), que julga a música popular através de critérios estabelecidos a partir da “música séria”, ao buscar compreender as especificidades de produção e consumo da música popular. Hennion (1983) acompanhou profissionais de gravadoras francesas, na década de 1970, e constatou que estes buscavam o que fazia sentido e o que agradava o público, não só em categorias objetivas (chamadas pelo autor de “sociopolíticas”), mas também os desejos e paixões (categorias “socioemocionais”).

Ao contrário de Adorno, Hennion defende que as pessoas envolvidas na produção do sucesso (os profissionais das gravadoras) não têm o poder de criar eles próprios esses significados, cuja origem está no “inconsciente coletivo” dos ouvintes; cabe aos produtores usar sua sensibilidade privilegiada para perceber esses significados e depois devolvê-los ao público (BARROS, 2008, p. 79).

Abandona-se a figura do compositor solitário para dar lugar à produção coletiva, onde emerge um time de profissionais que está presente em todos os processos de criação da canção popular. É responsabilidade do produtor, que possui papel central nesta engrenagem, de introduzir o ouvido do público no estúdio de gravação. Portanto, “o trabalho no estúdio consiste em eliminar a complacência dos profissionais em relação ao seu estilo [...] a fim de subordinar o significado que uma canção pode ter para o compositor ao prazer que pode produzir no ouvinte” (HENNION, 1983, p. 189).

Hennion (2002) observa acentuada resistência, na área que chama de “musicologia tradicional”, diante a premissa que pode-se compreender valor e conteúdo musical através de fatores sociais. A sociologia da arte se estabeleceria, portanto, como oposição à estética, objetivando criticar a suposta autonomia da obra de arte e realocar a experiência do prazer estético, erroneamente declarada como imediatista e puramente subjetiva, para o contexto

histórico e social. Segundo o autor, entender uma obra de arte como forma de mediação significa perceber o objeto de forma abrangente, que contempla detalhes como gestos, hábitos, espaços, linguagens, estilo, salas de concerto, gêneros e indivíduos.

Nesta perspectiva, o processo de produção da música popular abandona o conceito de “arte pela arte”, pois a validade de uma canção reside em ser aceita pelo seu tempo. Assim, as reações provocadas pelas canções mostram o que está apropriado, ditando o que deve ser mantido e modificado. É nesta dinâmica autofágica que o público fornece o significado e conteúdo para as canções para depois consumi-los, sendo incumbência dos produtores identificar tais desejos e devolvê-los à audiência, que irá consumir suas próprias predileções. Portanto, “produtores são os representantes de uma espécie de democracia imaginária estabelecida pela música popular; eles têm mais a função de sentir o pulso do público do que de manipulá-lo” (HENNION, 1983, p. 191). Contudo, é importante ter em mente, que apesar de que a aceitação do público é central ao mundo profissional da arte, no universo do rock há outras questões importantes em jogo, tais como a realização pessoal do artista e sua constituição enquanto um sujeito discursivo cuja música serve como meio de demarcação de um território simbólico constituído por sua visão de mundo (JACQUES, 2007).

É, portanto, na perspectiva das “vontades do público” que o sucesso e decadência comercial dos Titãs – e do rock no Brasil nas décadas de 1980 e 1990, de maneira geral – é justificado na literatura e mídia especializada, e como Liminha e Jack Endino, que foram produtores da banda, aparecem enquanto responsáveis pela qualidade e identidade dos álbuns em que participaram, visto que seria responsabilidade do produtor compreender a vontade do público. Assim, “a proposta dessa geração era fazer uma música com linguagem coloquial, relacionada com o cotidiano das ruas, e sem grandes elaborações musicais. Essa postura buscava atingir o público jovem, numa relação diferente da que existia até então” (BUSCACIO, 2013, p. 12).

Em Veja (1992, p. 90), João Gabriel de Lima observa que o rock perde, na década de 1990, seu trono dentro da indústria fonográfica brasileira, dando espaços a outros gêneros como o axé e o sertanejo. Sendo assim, as gravadoras, que outrora fizeram do rock seu principal produto, investem nos gêneros que se popularizam gradativamente entre a juventude brasileira. Lima afirma:

Existe uma questão que é impossível fugir. Os roqueiros faziam sucesso nos anos 80 porque cantavam aquilo que os jovens queriam ouvir. De um lado, o fim da repressão resultou numa explosão de alegria, e as canções rebuscadas e sombrias dos anos 70 foram trocadas por assuntos do cotidiano de qualquer adolescente, como paquera carros e viagens – vide *Você não soube me amar*, da Blitz [...] Do outro lado surgiram músicas que capturavam um certo desencanto das novas gerações com o marasmo do

país, que não se transformou num paraíso com o final do regime militar – casos de *Brasil*, de Cazuza e *Geração Coca-Cola*, do Legião Urbana. Examinando-se o rock nacional dos dias de hoje, o que se nota é que os artistas que falavam para a garotada nos anos 80 amadureceram com o seu público, tornando-se incapazes de falar a linguagem dos jovens dos anos 90 (VEJA, 1992, p. 91).

Considero a justificativa que se esvai no argumento “os roqueiros faziam sucesso porque cantavam aquilo que os jovens queriam ouvir” como redutora. Esta perspectiva mecanicista trata o ouvinte enquanto um elemento facilmente previsível e manipulável. Como argumentado, os artistas valorizavam suas próprias experiências e ideias, veiculados através das visões de mundo do rock, de arte e autenticidade. Ainda que os músicos fossem profissionais e, inevitavelmente, respondessem a demandas de mercado, eram indivíduos politizados e que defendiam suas respectivas visões de mundo através de sua produção artística. A aceitação massiva do rock, na década de 1980, condiz com um momento favorável na indústria de discos no Brasil, a ascensão de uma cultura jovem que fora abafada pelo período de ditadura militar e a identificação do público jovem com os artistas do rock.

Portanto, as teorizações aqui apresentadas de Adorno (1986) e Hennion (1983) apontariam para dois extremos de uma radicalização que toma como objeto a produção da música de massa. A primeira, trata de uma determinação que parte da indústria para o público, tornando o último em conjunto de indivíduos passivos e não influentes no processo da produção da música de massa. Hennion trata a determinação a partir de uma diferença vetorial: o ouvinte impõe suas predileções, que são identificadas e lavadas ao estúdio pelos produtores, fazendo dos artistas sujeitos passivos que simplesmente satisfazem tais exigências.

Frith (1981, p. 40) aponta que o rock busca autenticidade em qualidades como intensidade artística e relação verídica com a experiência. Nesta perspectiva, a produção em massa corrompe a arte ao fazer uso de fórmulas previamente testadas que inibem a criação individual. O conceito central de valorização, portanto, é a autenticidade, que é perdida, segundo os roqueiros, através da comercialização – neste estágio, a música segue a lógica comercial que determina a forma e conteúdo (FRITH, 1981, p. 42). Se o consumo se torna uma necessidade em si mesmo, e *o que* é consumido passa a ser pouco importante, a música popular se torna estandarizada e seu único valor é o de troca – a arte alcança o status de mercadoria (o que reverbera a lógica adorniana). Tal dualidade está presente no discurso de Jon Landau, crítico, produtor e empresário estadunidense:

[O rock] não saiu de um escritório em Nova York onde pessoas se sentam e escrevem o que pensam que outras pessoas querem ouvir. Ele veio das experiências da vida dos artistas e de sua interação com uma audiência que era aproximadamente da mesma idade. À medida que a espontaneidade e a criatividade se tornaram mais estilizadas, analisadas e estruturadas, tornou-se mais fácil para os empresários e os manipuladores

dos bastidores estruturarem sua abordagem à música de merchandising. O processo de criar estrelas tornou-se uma rotina e uma fórmula tão seca quanto uma equação (LANDAU apud FRITH, 1981, p. 41).

Para Frith (1981, p. 45), esta perspectiva trata o ouvinte enquanto sujeito passivo, e assume que os efeitos da música pop estão na natureza da própria música (o que reverbera uma tradição musicológica europeia que trata a música enquanto absoluta – retorno esta questão no próximo capítulo), desconsiderando os usos da música pelo público (Elvis e Rolling Stones, por exemplo, que um dia provocaram alarde, são tratados atualmente como “clássicos” do rock). O rock, portanto, está na intersecção entre a procura de um novo mercado pela indústria fonográfica e a busca da juventude, antes uma divisão ideológica do que etária e material (FRITH, 1981, p. 50), por um meio de expressar suas experiências e desejos. Os músicos, no centro desse conflito, operam com sua própria criatividade enquanto equalizam forças opostas – autenticidade e mercado. Se a cultura de massa não é inteiramente determinante, “artistas e audiências podem lutar pelo controle dos significados dos símbolos culturais” (FRITH, 1981, p. 48).

A perspectiva de que o mercado “oferece ao público o que ele quer” é frequentemente revisitada, conforme o discurso do produtor Eddie Rogers: “Eu não sou diferente do homem que vende sabão ou seguro. Eu não digo ao público do que gostar, e dou a eles o que desejam (ROGERS apud FRITH, 1981, p. 92). Ainda que a indústria fonográfica reflita as necessidades do público - cabe aos profissionais do mercado estudar suas audiências e compreender suas demandas, fazendo que o resultado musical seja antes produto do que produtor do gosto popular (FRITH, 1981, p. 62) -, existem determinações de *que forma* e *o que é* culturalmente veiculado, fazendo que as divisões propostas por Adorno e Hennion sejam turvas no processo de produção da música de massa.

No ramo da produção musical dos anos 1980, havia, portanto, uma série de *gatekeepers* na produção e distribuição de discos. O desejo do público seria limitado pelo que passa pela filtragem dos *gatekeepers* – o que o ouvinte *quer* é o que ele pode *querer* e *ter*. Os *gatekeepers* eram constituídos a partir do que se acreditava que o público deseja (quem vai comprar este produto?), reverberando o argumento de que a música pop se constitui a partir da vontade da audiência, mas a “voz” desta audiência é meramente a percepção dos profissionais das gravadoras de uma cena. Desta perspectiva, o *gatekeeper* mais relevante é o consumidor – ou a concepção congelada de um consumidor (FRITH, 1981, p. 92).

Paradoxalmente, apesar da busca de um modelo mercadológico que minimizasse perdas e maximizasse ganhos através da cooptação de gêneros e tendências em voga entre um público, os momentos de maior lucro provém justamente de quando o mercado desafia a vontade do

consumidor (FRITH, 1981, p. 101). Portanto, a música não se reduz apenas a um produto (um bem de trocas), pois o processo de produção envolve preferências estéticas, visões de mundo dos artistas e a construção de um imaginário simbólico feito pelo público. Além disso, por mais que sejam realizados estudos sobre as preferências do público e as tendências nesse sentido, é impossível a total previsão de como determinado tipo de público receberá um produto ou de a qual tipo de público esse produto agrada preferencialmente.

Destacam-se outros dois filtros impostos pela indústria fonográfica na década de 1980: quem é gravado e o que é gravado. O primeiro conta com a participação de olheiros das gravadoras, que se mostram atentos aos artistas da cena independente que revelam potencial lucrativo e, ao mesmo tempo, acolhem artistas já inseridos no ramo quando o contrato destes com outras gravadoras finda. A lógica que antecede a contratação de um artista é puramente comercial, apostando em um coeficiente positivo entre o custo de gravação, produção, publicidade e o lucro alcançado através da venda dos fonogramas.

Na década de 1980, pequenas gravadoras, que, ao contrário das *majors*, não possuíam capital suficiente para apostar em bandas e artistas com pouco apelo comercial e pouca probabilidade de lucro, visavam arrecadar de todos os fonogramas produzidos. Adotava-se, portanto, a estratégia de assumir uma “identidade específica” (FRITH, 1981, p. 105) e empregar apenas músicos que se identifiquem com esta. A Motown se estabeleceu como um selo de soul, na década de 1960, enquanto a Island adotou o selo de rock progressivo e a Rough Trade de punk. Além disso, na lógica das *majors*, os álbuns deveriam possuir um *single* que aglutinasse o que era considerado de “melhor” pelas gravadoras (geralmente chamado, no Brasil, de “música de trabalho”), que fosse acessível e fosse tocado repetidamente nas rádios.

Toda música de massa reflete uma combinação de impulsos artísticos e comerciais; nenhum músico de rock pode fazer uma escolha simples entre a “expressão verdadeira” e as “vendas falsas”, e as variedades de músicas agora disponíveis como “rock” refletem as variedades de maneiras pelas quais os impulsos comerciais e artísticos podem interagir e coexistir (FRITH, 1981, p. 110).

Conforme o estudo de Frith (1981), até a década de 1980 as gravadoras operariam enquanto mediadores entre músicos como artistas e a música enquanto produto comercial. E quando a determinação de “o que é gravado” emerge, salienta-se a figura do produtor: junto as inovações tecnológicas dentro do estúdio (em especial, a gravação em múltiplas faixas). O produtor passa a ser mais relevante na concepção, processo criativo e lapidação do produto musical (assim como George Martin era conhecido como o “quinto Beatle”, Liminha fora chamado de “o nono Titã”). No processo de mixagem, destaca-se sons e suprime-se outros, erros de execução são corrigidos e *overdubs* de harmonias são adicionados, e tudo isso,

geralmente, sem consultar os músicos. Portanto, o – bom – produtor é visto como aquele que carrega os ingredientes para moldar *hits*, aquele que, fiel à sua própria concepção estética, adequa a produção dos músicos para uma forma comercial e apropriada para radiodifusão (FRITH, 1981, p. 113).

Como mostra Dapieve (2015, p. 96), os Titãs estavam insatisfeitos com a mixagem do primeiro álbum, levando Arnaldo Antunes afirmar que a bateria se assemelhava a “dois gravetos” (ANTUNES apud DAPIEVE, 2015, p. 96). Conforme Pereira (2010, p. 20), os Titãs não estavam presentes no processo de mixagem do álbum *Televisão* devido a uma agenda repleta de shows e entrevistas. A banda ficou profundamente insatisfeita com a mixagem e produção de Lulu Santos (que também tocou guitarra na faixa *Pra dizer adeus* e baixo em *Dona Nenê*), e requisitaram que Lulu revisse o trabalho, mas sem sucesso, pois os Titãs continuaram descontentes com o produto final. O álbum *Cabeça Dinossauro*, entretanto, marca a satisfatória parceria entre Liminha e a banda, como será mostrado no quarto capítulo.

Portanto, música e mercado no rock - articulados pelo *mainstream* - seriam elementos dificilmente dissociáveis. O discurso que subjuga o comercialismo em favor a uma sinceridade artística esbarra, inevitavelmente, na pragmática necessidade de se adequar a sociedade de trocas capitalista como meio de sobrevivência. Os músicos, que vendem sua força de trabalho, independente se de “forma artística”, são obrigados a encarar sua produção simultaneamente como música e como *commodities* (FRITH, 1981, p. 91). A indústria fonográfica desenvolve estratégias de controle mercadológico (influentes na música popular) justamente porque não controlam completamente o mercado.

A relação construída na década de 1980 era: as gravadoras cooptam as tendências reveladas pela mídia independente (aquela que assume os riscos de endossar uma estética não consagrada entre as *majors* – como aconteceu com o rock and roll na década de 1950, o rock em 1960 e o punk em 1970) ao mesmo tempo que limitam as opções disponíveis ao ouvinte devido a sua hegemonia na distribuição e produção dos fonogramas. O panorama resultante era: “uma indústria que domina maciçamente o gosto do público até que as necessidades insatisfeitas acumulem uma pressão tão grande e explodam, e [as necessidades] são 'enxugadas' por empreendedores independentes até que sejam plenamente atendidas, uma vez mais, pelas corporações” (idem).

Paradoxalmente, “a integridade artística se torna, nela mesma, a base de sucesso comercial” (FRITH, 1981, p. 69). Quando a indústria do rock adota o conceito de álbum como principal forma de empacotamento do produto musical, os músicos experimentam maiores

possibilidades de experimentação. O artista podia provar equivocados os parâmetros de venda e “do que o público deseja”, caros à indústria fonográfica, ao vender fonogramas que “desdenhavam preocupações puramente comerciais” (FRITH, 1981, p. 74). O conceito de liberdade artística e expressão pessoal condiz com elementos valorizados pelas visões de mundo jovem que valorizam a liberdade e a expressão pessoal (*do your own thing*).

As gravadoras ficaram igualmente felizes em aceitar o conceito de "progresso" do rock. O termo se relacionou com tentativas de diferenciar as estrelas do rock da massa de artistas pop, para atender o mercado estudantil: a ênfase promocional crescente era colocada nas habilidades técnicas dos músicos, em sua artisticidade instrumental, sua disposição para experimentação e sua relutância em se restringir a fórmulas ou convenções [...] assim o novo e afluyente mercado da classe média adotou valores musicais “inteligentes” – improvisação, virtuosismo, estamina e originalidade (FRITH, 1981, p. 74).

Desta forma, a tensão fulcral do rock – relações de poder entre artistas, audiência e indústria, que revelam noções de autenticidade (arte) e comercialidade (produto) – perpassa todos os indivíduos e instituições responsáveis pela construção desta arte simbólica. O impulso artístico, nesta perspectiva, não é destruído pelo capital e sim por ele transformado. A concepção de consumo “passivo” ignora a complexidade da cultura popular, onde os significados estão, além do objeto, presentes nos interpretantes que constituem um imaginário simbólico acerca do que consomem.

O rock, portanto, é uma forma imersa no meio capitalista de produção que, paradoxalmente, critica seu próprio sistema de elaboração e cunha seu ideal de “autenticidade” ao se afastar deste, em razão de uma artisticidade profunda e individual. A transformação do rock em produto não o torna menos *real* (FRITH, 1981, p. 270), mas o submete a certas configurações (de venda, embalagem e produção); a indústria do rock, entretanto, não vende uma ideia hegemônica, e sim “um meio onde centenas de ideias contrastantes fluem” (idem).

A lógica comercial molda tais ideias, mas não se trata do controle dos gostos das massas ou satisfação dos mesmos – a audiência se mostra ativa, fazendo que seus gostos não sejam previsíveis e seus usos da música, enquanto arte simbólica, não possam ser controlados -, e sim de uma relação complexa que engloba visões de mundo e estéticas dos músicos, profissionais das gravadoras, ouvintes e uma série de indivíduos e instituições. O sistema capitalista se adequa a esta multiplicidade através de um consumo ordenado, onde a classificação em gêneros musicais demarca, além de fronteiras simbólicas (instáveis e em constante permutação), nichos fonográficos que conduzem a venda, embalagem e produção a partir do que as gravadoras compreendem enquanto “gostos sedimentados” de seus compradores.

Esta ordenação revela uma tentativa do mercado de congelar a audiência do rock em gostos que serão satisfeitos por segmentos de mercado, onde as demandas musicais são sistematicamente categorizadas a fim de facilitar o processo de atendê-las – fazendo do rock uma forma profissional de entretenimento (FRITH, 1981, p. 271). Portanto, “a questão [...] não é como viver fora do capitalismo (no estilo hippie ou boêmio), e sim como viver dentro dele. As necessidades expressas no rock - liberdade, controle, poder, senso de vida - são necessidades definidas pelo capitalismo. E o rock é uma cultura de massa” (FRITH, 1981, p. 272).

Desta forma, como será mostrado mais atentamente no quarto capítulo, os Titãs articulam o *Cabeça Dinossauro* dentro das premissas de rock como arte, onde privilegia-se a experiência individual dos artistas e conteúdo temático visto como engajado, que difere do que é entendido enquanto “alienação” da música pop. Logo, os Titãs recebem a alcunha de fazer música articulada pelo *mainstream* que, paradoxalmente, fizesse o público pensar, justificando o ideal artístico do álbum ainda que este estivesse imerso na lógica comercial da indústria fonográfica. Desta posição no mercado, emergem contradições uma vez que a banda incorporou em sua produção pressupostos estéticos e visões de mundo do punk – retorno a essas questões no próximo capítulo.

Assim, visto a divisão de mercado através de gêneros musicais e a posição cíclica destes em espaços privilegiados no mercado fonográfico, é observável a incorporação de elementos de subgêneros de rock que emergiram na década de 1990 pelos Titãs a fim de adentrar em formas de estruturação de enunciados em voga no período. Troglio (2012) analisa que a adoção de uma estética que se aproxima de elementos do grunge e heavy metal, aliada a “uma atitude rock and roll” de subversão e apontamento de uma natureza humana falha e corruptível, no álbum *Titanomaquia* (1993), seria uma estratégia para retomar a atenção do público para o rock nacional visto que os olhos estavam voltados para a ascensão do grunge de Seattle e popularização do trash metal (que teve como principais responsáveis o lançamento do *The Black Album* (1991), da banda estadunidense Metallica). Tal prática, entretanto, é acrescida pelo estilo individual dos Titãs, e ainda que a banda faça uso de elementos prototípicos dos subgêneros de rock supracitados, os Titãs articulem seus enunciados na cisão entre concepção artística e música como *commodity*.

O álbum *Cabeça Dinossauro*, muitas vezes apontado como quintessência dos Titãs, não deve ser compreendido como congelamento identitário da banda, uma vez que a reinvenção é um dos traços dos Titãs. Assim, como previamente argumentado, a posição do *Cabeça Dinossauro* na trajetória dos Titãs é de tal forma valorizada que dita formas de continuidade e

descontinuidade: A associação entre *Cabeça Dinossauro* e punk, na mídia especializada, ficou de tal maneira intrincada que a aproximação ao gênero em trabalhos posteriores da banda é vista como característica de retorno: Como podemos ver em Simões (2014), onde o título da matéria é “*Titãs retornam ao punk rock com disco Nheengatu*”, o álbum emerge como revisitação “madura” de uma identificação prévia dos Titãs:

Mesmo com tantos sinais de saudosismo, os Titãs não são mais aquela banda experimental que cuspiu raiva do *Estado Violência*, da *Polícia* e da *Igreja*, impulsionados pelos hormônios de um rock explosivo, enfim, livre da ditadura militar. É que *Nheengatu* apresenta uma banda punk madura, com melodias envolventes e letras instigantes que dão recados diretos sobre um país historicamente desigual, justamente às vésperas da Copa do Mundo no Brasil (SIMÕES, 2014).

Como apontado anteriormente, o rock carrega ideias de autenticidade e concepção artística, logo “não comerciais”, e sua posição na produção de massa resulta em uma série de contradições, fazendo que o gênero critique seus próprios meios de produção e veiculação. E a partir das conotações de alienação creditadas à música pop (que opera como reiteração passiva do mundo como ele é), o punk emerge enquanto mote contestador, subversivo e, sobretudo, imbuído de autenticidade.

Assim, os elementos que eram valorizados na época pela cena do rock foram catalisados em *Cabeça Dinossauro*, fazendo que os músicos da banda apontem o mesmo como “identidade” da banda, apesar de mais de trinta e cinco anos de carreira marcados por reformulações estéticas e identitárias. Neste álbum, o que é valorizado se encontra presente na posição politizada, preconizada pela mídia e literatura (STEFANINI, 2016; SOARES, 2016b), ao mesmo tempo que a necessidade de unidade sonora e temática são adequadas; firma-se parceria com Liminha, que se estabelece enquanto membro criativo, trabalhando de forma que a música dos Titãs se adeque nas visões de mundo do rock ao mesmo tempo que condiz com exigências do mercado; aqui, os Titãs oferecem ao público, descrente com os rumos do Brasil após a saída da ditadura militar, uma música engajada e que dialoga com o ideário jovem; superou o fracasso comercial do álbum anterior, *Televisão*, e garantiu o primeiro disco de ouro da banda, superando a faixa de 700 mil discos vendidos em 2016³⁰; ganhou o prêmio Bizz de melhor álbum em 1986, 7º lugar na lista de melhor disco brasileiro de todos os tempos na lista

³⁰ Fonte: <http://g1.globo.com/distrito-federal/musica/noticia/2016/06/faltava-barulho-na-musica-brasileira-dizem-titas-sobre-cabeça-dinossauro.html>

do Estadão³¹ e 19º lugar na lista dos 100 maiores discos da música brasileira da revista Rolling Stone³².

O álbum foi relançado, em 2012, em comemoração dos trinta anos da banda, com as treze músicas originais e mais as versões demo das mesmas e a faixa inédita *Vai pra rua*, além de ter sido executado integralmente nos shows do mesmo ano. Em 2016, celebrando o aniversário de trinta anos do Cabeça Dinossauro, foi lançado um livro de contos (*Cada um por si e Deus contra todos*) e uma peça de teatro (*Cabeça*), ambas inspiradas nas faixas do álbum. Mesmo não sendo o álbum de maior vendagem dos Titãs (o álbum que detém este título é o *Acústico MTV*, de 1997, que vendeu mais de 1,7 milhões de cópias), o *Cabeça Dinossauro* é aquele apontado como a “identidade” da banda e é o único, ao menos até agora, que foi relançado pelos Titãs, pois marca o ponto paradigmático da carreira da banda onde as aspirações pessoais dos músicos se encontraram com os elementos de valorização caros às visões de mundo do rock e às demandas de mercado, resultando no sucesso comercial e de críticas.

³¹ Fonte: <http://cultura.estadao.com.br/blogs/combate-rock/ventura-e-eleito-o-melhor-disco-brasileiro-de-todos-os-tempos/>

³² Fonte: <http://rollingstone.uol.com.br/listas/os-100-maiores-discos-da-musica-brasileira/bicabeca-dinossauroi-titas-1986-weab/>

4 SIGNIFICADO MUSICAL E USOS DOS SUBGÊNEROS MÚSICAIS DOOWOP E PUNK

4.1 SIGNIFICADO MUSICAL: PERSPECTIVAS E DEBATES

Assumo, nesta dissertação, uma postura que entende o significado musical enquanto culturalmente codificado. A fim de tratar esta perspectiva – sua validade e algumas de suas deficiências –, traço, também, considerações sobre seu par dicotômico: uma concepção estruturalista que carrega reminiscências de um pensamento onde o objeto musical pode ser enquadrado enquanto autônomo, livre de contaminações extrínsecas. Neste capítulo, portanto, me aproximo do objeto (canções dos Titãs) através de uma perspectiva que considera os gêneros musicais enquanto repositórios semânticos que trazem consigo valores, significados, concepções estéticas e formas de estruturação de enunciados relativamente estáveis que, sem retirar a individualidade e subjetividade dos sujeitos discursantes, são determinantes para a construção do significado musical.

A música ocidental de concerto é um sistema imaginado cujo caracteres básicos são monumentalidade, progresso, interioridade e universalidade (MENEZES BASTOS, 1995, p. 85). O primeiro par de categorias aponta para um *éthos* disciplinado da música, alcançado pela submissão de seu conteúdo (som) ao controle da inteligibilidade. Tal inteligibilidade é alcançada (ausente na sociabilidade animal-humana original) através do domínio da *téchne* (na acepção de “artesanato habilidoso”). O segundo par, relacionando-se com o primeiro, trata a música como produto de “grandes indivíduos” (nomes e mestres), membros de um sistema nacional-internacional (“civilizado”) (idem).

Isso configura o que Menezes Bastos chama de música ocidental enquanto “religião da arte”: “[...] transformação da inteligibilidade primeira numa quase segunda natureza e, daí, na invenção da sensibilidade da *alma* - fiel do culto ao *belo* enquanto sublime – e na recusa e renúncia à sociabilidade ‘deste mundo’” (MENEZES BASTOS, 1995, p. 86). A música é aqui transformada enquanto sensibilidade (inteligibilidade reelaborada) última – que reside na alma, e não no coração – permitindo que, simultaneamente, interioridade e universalidade se manifestem.

Logo, o “privilegio” da música ocidental, que aponta para o já mencionado paradoxo musicológico, deve ser visto, segundo Menezes Bastos (1995, p. 82), como uma construção social em um contexto de múltiplas construções sociais. É observável como esta construção

mediou a constituição de um escopo analítico na musicologia e como uma corrente epistemológica emergente na década de 1980, autointitulada “Nova Musicologia”, se opõe a esta visão de autonomia.

Sob o legado de pensadores como Hanslick, Schenker e Stravinsky, alguns musicólogos³³ perpetuaram o absolutismo em música e mantiveram uma postura depreciativa em relação àqueles pesquisadores que associam significado às estruturas musicais (MCKAY, 2007, 159). Vinculada ao impacto gerado por Barthes e Derrida na teoria literária, a Nova Musicologia³⁴ busca interpretar estruturas musicais através de *construção* hermenêutica e *reconstrução* histórica.

Partindo de “leituras criativas”, orientadas pelo leitor (interpretante), a primeira abordagem epistemológica defende construções de diversos significados expressivos que estão antes “nos olhos do espectador” do que na própria obra. A segunda busca “[...] reconstruir significados expressivos da música no contexto, valorizando um engajamento humanista entre música e ‘o que ela é’ (inclusive das ideias chamadas ‘extramusicais’), além da mecânica construtivista de ‘como é feito’” (MkKay, 2007, p. 160). Em epítome, Freitas (2012, p. 12) considera a análise cindida entre formalismo, “que enfoca a música como um texto ou um jogo fechado em si mesmo”, e hermenêutica, “que procura ler tal texto ou interpretar tal jogo em um contexto extrínseco”.

Ecoando reminiscências da “geração estruturalista” (AGAWU, 1997, p. 297), a análise na musicologia compreendida como formalista objetiva identificar os materiais de uma composição e definir seu funcionamento. Nesta perspectiva, a análise lida com o “conteúdo real” da obra – que está além de simples fatos e o despojar de julgamentos de valor e associações culturais eram entendidos como garantias de neutralidade acadêmica e cientificismo (NATTIEZ, 2005b, p. 11). Deste modo, para Adorno (1982 apud AGAWU, 1997, p. 298), a verdade da obra, alcançada através da análise, reside na “estrutura técnica”. Em 1980 (em *How to get into analysis and how to get out*), Kerman critica a análise estruturalista e sugere um inquérito ao objeto musical pautado pela crítica (fortemente influenciada pela escola de Frankfurt). Cinco anos mais tarde, em *Contemplating Music*, Kerman cristaliza as categorias –

³³ Se, entretanto, a “Nova Musicologia” foi uma “reforma” em contraposição a uma musicologia “velha” (tal binômio aflora apenas quando confrontadas as duas perspectivas), houve um movimento de “contrarreforma” articulado por autores como Kofi Agawu (1997) e, sobretudo, Giles Hooper (2006).

³⁴ Segundo Agawu (1997, p. 304), os “novos musicólogos” omitem, em seus discursos, a herança de práticas discursivas e intelectuais advindas da etnomusicologia. Temas que afloraram nesta musicologia – como gênero, natureza da representação, sexualidade, repertórios não canônicos e, de central importância neste trabalho, a música *como* cultura – já haviam sido tratados, com mais um menos intensidade, pela etnomusicologia.

ofensivas – “positivista” e “formalista” para se referir à análise que se atém, prioritariamente ou exclusivamente, ao exame detalhado das estruturas. Essas categorias, entretanto, não foram consideradas em sua totalidade de tradição de pensamento e complexidade histórica (ver Agawu (1997) e Hooper (2006)) quando usadas para deslegitimar a análise “teoricamente orientada”.

Segundo Agawu (1997, p. 299), uma interpretação rasa dos “novos musicólogos” de um empreendimento teórico complexo resultou em prescrições de curas instantâneas para superar o dilema do formalismo: deve-se colar os padrões identificados em outras coisas, como um roteiro, programa, narrativa, fantasia ou contexto, problematizando o abismo entre o “musical” e o “extramusical”. É neste clima “anti-formalista” que a “Nova Musicologia” apoia seus fundamentos. Ao negar um discurso totalizante e fundamentalista, os novos musicólogos adotaram epistemologias construídas e situadas, negando concepções de princípios invariáveis em favor de verdades fragmentadas, descontínuas, parciais e, respeitando as diretrizes de uma orientação hermenêutica, provisórias. Portanto, as narrativas geradas investem de forma menos consistente na “estrutura técnica”.

Nicola Dibben (2003, p. 193) afirma que nas últimas duas décadas do século passado passa-se a levar em conta a capacidade do ouvinte de reconhecer referências e valores que acompanham as estruturas musicais, e não só parâmetros “crus”³⁵ da música. Esta perspectiva almeja negar uma “visão de lugar nenhum” (DIBBEN, 2003, p. 194), onde o sujeito, e suas consequentes associações com o objeto musical, é suprimido em favor de uma leitura, supostamente, objetiva de uma estrutura musical autônoma. A autora contrapõe perspectivas que abordam as qualidades estruturais (enquanto puramente sonoras) da música com perspectivas socialmente e historicamente orientadas: em leituras semióticas da música, por exemplo, não se considera a música em parâmetros crus e sim em termos de tópicos, arquétipos, *schematas* e musemas – materiais musicais imbuídos de uso histórico e devido a seu uso composicional e social, seus significados e funções foram estabilizados durante o tempo. Esses significados “colados” às estruturas podem ser de tal forma indissociáveis a determinados gestos musicais a ponto de serem usados e percebidos em outros contextos e com outras funções

³⁵ A autora distingue música enquanto “material” (som culturalmente orientado) e “cru” (som destituído de qualquer tipo de significado ou associação – considerado, portanto, apenas em seus aspectos físicos e “objetivos”). Música enquanto material opera em duas dimensões: *intraopus*, formando relações dentro de uma obra musical e gerando um sentido de coerência estrutural interna, e *extraopus*, onde ocorre referência, específica ou genérica, a outros estilos e obras (DIBBEN, 2003, p. 195). A autora considera elementos como texto, notas de programa, narrativas e acompanhamentos visuais de “discursos que circundam a música”, que concedem elementos interpretativos que reforçam os significados *extraopus* (aqueles historicamente e culturalmente colados às estruturas musicais) (DIBBEN, 2003, p. 196).

(DIBBEN, 2003, p. 196). Pode-se perguntar, entretanto, como discursos sobre tais significados são veiculados.

Kramer (2003) sugere que os discursos *sobre* música, que objetivam adicionar significado à obra, são obrigatoriamente construídos por palavras (via de regra, compostos através de uma metalinguagem). O autor, entretanto, não considera o contexto e discurso “extrínsecos” à música: os elementos formam uma tríade insolúvel durante o momento estético e inseparáveis tanto em teoria quanto prática (KRAMER, 20013, p. 125). Desta forma, a categoria extramusical é inutilizada pelo autor, que considera as associações e imbricações semânticas indissociáveis ao objeto musical.

Segundo o autor, o paradigma, outrora imperante, que estabelecera como princípio à música o “não dizer” - devido sua pobreza semântica e que discursos sobre seu significado seriam, irremediavelmente, subjetivos - é sobreposto na década de 1990 pelos esforços da chamada Nova Musicologia³⁶ através de um “esforço compartilhado a fim de atribuir significados complexos e amplamente inteligíveis à música sem a restrição aos sentimentos e sem a limitação da falta de riqueza representativa-semântica da música” (idem).

Nesta perspectiva, o “problema semântico” é superado através de uma hermenêutica musical que visa sugerir formas em que a música traduz elementos contextuais e culturais, apesar de sua falta de densidade referencial se comparada com as palavras e as imagens. O significado musical, entretanto, só poderia ser explicitado através de um processo de “tradução” pela linguagem (oral e escrita), que possui profunda capacidade referencial e semântica (KRAMER, 2003, p. 126). Em se tratando de uma hermenêutica que deposita o significado antes no indivíduo do que no objeto, Dibben (2003, p. 197) se posiciona de forma semelhante à Kramer (2003) – e em, de forma geral, condizente com a construção hermenêutica característica da Nova Musicologia - ao afirmar: “[...] os significados transmitidos pelo som são sempre significativos para alguém antes de ser propriedade de um objeto”. Musicólogos taxados de “formalistas” também trataram da cisão entre forma e conteúdo. Quais, portanto, são as diferenças epistemológicas centrais que aloca os “velhos” e “novos” em diferentes lugares?

Correndo o risco de ser reducionista, discorro sobre a produção de Kofi Agawu (1991; 2008; 2009) para tratar as críticas direcionadas ao inquérito da “nova musicologia” e contrapor as duas perspectivas. Agawu (1991) afirma que a análise deve ser mediada na interação de dois

³⁶ Kramer (2003) prefere o termo “musicologia cultural” e a define antes como uma tendência de pensamento do que um programa ou consenso.

eixos: semiose extrínseca e semiose intrínseca, que lidam, respectivamente, com signos referenciais e signos puros. A primeira contempla as relações externas e de caráter referencial, e é exemplificada pelas tópicas (que são constituídas de significante e significado) (AGAWU, 1991, p. 132). De forma sintética, na música, o significante é composto pelos sons e imagens acústicas- é um fenômeno físico. O significado é o conceito atrelado a um significante em particular (AGAWU, 19991, p. 16).

Não pode haver uma única definição de "signo" na música, pois cada uma das dimensões de uma obra exibe um modo único de significação. Os signos que indicam o tempo ou o efeito expressivo podem ser dados na língua como frases curtas ou palavras. Signos que denotam "melodia estrutural" serão entendidos apenas dentro de uma teoria específica de diminuição e exibidos graficamente (como acontece com frequência na análise Schenkeriana). E os signos que denotam tópicas são significativos apenas dentro de um contexto cultural que reconhece as associações convencionais de certos tipos de material musical. Insistir numa definição única e estável de signo musical é, na minha opinião, falsificar o empreendimento semiótico mesmo antes de ter começado (AGAWU, 19991, p. 16).

A relação entre sentido e música, para Agawu – e que faz que o mesmo se distancie dos “novos musicólogos” -, não está na questão “*o que esta peça significa*”, e sim “*como esta peça significa*”.

Parece mais útil, diante da multiplicidade dos sentidos potenciais de um único trabalho, enquadrar a questão analítica em termos das dimensões que tornam o sentido possível; Só então podemos esperar reduzir os significados fantasiosos que são susceptíveis de surgir em uma discussão desenfreada do fenômeno e abordar os significados preferidos ditados por limitações tanto históricas quanto teóricas. Esta é uma razão pela qual tomei alguns conceitos da semiótica, pois a semiótica fornece um útil farol para compreender a natureza e as fontes do sentido, mesmo que ela escape: - ou declare irrelevante - a pergunta "o quê" (AGAWU, 1991, p. 5).

Nessa perspectiva, Agawu parece enquadrar os “novos musicólogos” no grupo dos *semanticistas* e não dos *semióticos*, sendo os componentes do primeiro grupo “mais intérpretes do que teóricos” (AGAWU, 1991, p. 13). Através de Benveniste, Agawu (1991, p. 14-15) diferencia semiótica de semântica. A primeira busca identificação de unidades; critério de descrição das unidades; semiótica é o *signo* e precisa ser *reconhecida*. A segunda é gerada pelo discurso; busca a natureza das mensagens; referencial; semântica é o *discurso* e precisa ser *compreendida*.

Apesar do objetivo comum ser desvendar a expressividade e, na medida do possível, o sentido de uma obra, a musicologia endossada por autores como Kofi Agawu intenta reunir um montante de “evidências” históricas e estilísticas que medeiam a construção criativa de significado de uma obra, e esta construção estaria subordinada ao que é compreendido como “condições de possibilidade” – conforme será demonstrado a frente. Segundo McKay (2007, p.

174), a leitura “infame” de McClary sobre a Nona Sinfonia (Beethoven), que aponta códigos como “agressão sexual” e violência do “homem patriarcal”, constitui uma aproximação implausível da obra segundo os pressupostos epistemológicos de uma musicologia tida como formalista. Isso ocorre, pois, a leitura de McClary se baseia em códigos referenciais e convenções (construção de gênero, sexualidade) que não são contemporâneos ao objeto estudado. Hatten afirma:

Ao procurar estabelecer uma base para o significado musical na produção de um determinado compositor (tipos de estilo, suas correlações expressivas e sua posterior interpretação em obras musicais – dentro do contexto de eventos estratégicos) o papel do analista é análogo ao de um advogado que deve fazer um caso, criando generalizações ou narrativas plausíveis, que contemplam todas as evidências disponíveis. As abordagens pós-modernistas [Nova Musicologia] podem considerar isso como um empreendimento defeituoso, impossível desde o início, mas eu encontrei resultados que recompensam o esforço. É menos um salto de fé me aproximar dos significados de Beethoven desse modo do que aceitar alguns dos saltos associativos de uma nova musicologia fácil, especialmente quando vai além de intenções plausíveis por parte de indivíduos históricos para explorar os inconscientes psicológicos e preconceitos culturais a que os sujeitos culturais estão, inevitavelmente, aprisionados. Eu quero entender o que Beethoven provavelmente quis dizer, e não psicologizar seus esforços ou reduzi-lo a um peão de forças culturais além de seu controle (HATTEN, 2004, p. 33-34).

Agawu (2008), através de uma metáfora obtusa - “oferecem o peixe, mas não ensinam a pescar” -, afirma que os novos musicólogos produzem leituras através de elementos imaginários (pouco ou nada objetivos) e que fecham a interpretação em favor a uma leitura individual. Em outra oportunidade (AGAWU, 2009, p. 41), o autor afirma que é responsabilidade do musicólogo oferecer “condições de possibilidade” – “ensinar a pescar” -, para que o estudante possa construir suas próprias análises, e assim enriquecer seu conhecimento musical, e que os discursos *sobre* a obra se atenham às possibilidades interpretativas cedidas pela investigação da estrutura do objeto musical.

Alguns dos chamados "novos musicólogos" queriam contar histórias, histórias específicas, sobre composições específicas ou momentos dentro dessas composições; queriam dizer não *como*, mas *o que* essas obras significavam, e eles atacaram teóricos musicais por confinar suas análises à técnica formal, aos meios de produção. Não cabe a eles a reticência estudada de um pai, ancião ou mentor, que busca nutrir e educar ao invés de impressionar, que busca ensinar como pescar em vez de oferecer um peixe. Impulsionados pela impetuosidade e zelo da adolescência, insistiam em inscrever a mundanidade e a rebelião política de um Bach, a masculinidade e a agressividade de um Beethoven, a falta de direção proposital de um Tchaikovsky e a feminilidade de um Schubert (AGAWU, 2008, p. 246).

Dibben (2003, p. 199) reconhece que a musicologia “crítica” é vista, em alguns nichos, como *formadora* de significados musicais ao invés de “refletir a verdade” (como apontado, a noção de que a “verdade” musical pode ser isolada através da análise é fruto de uma construção ocidental que eleva a música ao status de autônoma, e o estudo de sua estrutura através da

decodificação de sua organização interna - que leva à simplificação do objeto em uma “estrutura fundamental”, na teorização de Schenker, a *Ursatz* – revelaria a “verdade musical”). Portanto, a hermenêutica musical, conforme Tagg (2003, p. 23), é vigorosamente criticada por “degenerar em adivinhações exegéticas e a uma ‘leitura entrelinhas’ intuitivamente acrobática”.

Assim, diferente de um pensamento que percebe a audição enquanto hierárquica (audição que revela uma tradição da música artística ocidental onde o ouvinte escuta passivamente as estruturas musicais, a mesma estando livre de associações históricas e que considera a obra concreta, autônoma e que seu conteúdo está naquilo que é grafado pela notação musical – nas palavras de Clarke (2003, p. 116), “[...] a apreciação esteve ligada a uma tendência predominantemente estruturalista”), a análise pautada no criticismo oferece persuasão ao invés de provas; em outras palavras, oferece “novas maneiras de ouvir (ou imaginar) música – em efeito, *produz música*” (DIBBEN, 2003, p. 200).

Apesar da credibilidade grandiosa que Kramer (2003) atribui ao inquérito da “musicologia cultural”, o autor aponta a lacuna entre o que pode ser dito *sobre* a música e o que pode ser dito que está *na* música. Essas lacunas, indissociáveis de um estudo hermenêutico da música, por vezes são apontadas como “[...] construções arbitrárias do intérprete que, na melhor das hipóteses, se referem somente às qualidades de uma obra de maneira superficial” (KRAMER, 2003, p. 127). O autor argumenta, entretanto, que as “lacunas hermenêuticas” justamente possibilitam o estudo do significado musical e configuram um local onde a interação entre cultura e música se realiza de forma observável (*idem*).

Tagg (1987; 2003) aponta a hermenêutica musical, aliada ao inquérito musicológico, como importante contribuição para a análise da música popular, visto que trata a música enquanto sistema simbólico, condição que estimula a superação de um formalismo estrito e encoraja a formulação de hipóteses verbalizáveis. Nesta perspectiva, a música codifica e transmite identidades afetivas, atitudes e padrões de comportamento que dependem da competência³⁷ do ouvinte para sua apreensão. Portanto, Tagg propõe que os elementos congêneros e extragêneros não devem ser dissociados na análise da música popular, resultando em um inquérito holístico que aborda a dialética entre estrutura musical e significado cultural. A música, portanto, seria uma comunicação simbólica não-verbal-humana, onde os integrantes de uma comunidade adquirem a capacidade cultural de decodificar os significados musicais

³⁷ . O ouvinte competente, ou eficiente, segundo Dibben (2003, p. 200) é aquele capaz de “compreender os materiais musicais enquanto possuidores de histórico de uso alcançado por suas associações histórico-sociais”.

(TAGG, 1987; 2003; 2010; 2011) – neste momento, Tagg utiliza a categoria “música” para se referir aos elementos não verbais presentes na canção e na música popular.

Tagg (1987; 2003; 2010; 2011) difere de Kramer (2003) ao sugerir que a utilização da língua, enquanto metalinguagem, não seria a única forma de “explicar” música, visto que através de anafonias, uso de modelos preexistentes na formação dos sons (TAGG, 1987), o ouvinte tece relações entre a música recém escutada e sua bagagem musical anterior (culturalmente apreendida). Deste encontro, de forma intertextual, elaboram-se identificações e significados ao associar o elemento novo com o previamente conhecido – e suas decorrentes significações coladas. Desta forma, explica-se música com música.

As anafonias não estabelecem relações somente sonoras – na redução a eventos acústicos -, visto que carregam uma bagagem cultural associada a atitudes, pensamentos, visões de mundo e estética. Assim, a percepção de que determinada música pertence a algum gênero ou estilo é resultado de diversas anafonias identificadas pelo ouvinte que se aproximam a outras obras classificadas na mesma taxonomia: combinações instrumentais e vocais, assim como uso de timbres específicos e clichês harmônicos e melódicos podem apontar para a apropriação de um gênero e suas decorrentes associações sócio-musical-afetivas (TROTTA, 2005; 2008).

Portanto, a identificação de convenções sonoras previamente classificadas enquanto pertencentes ao léxico de determinado gênero possibilita reconhecimento compartilhado, de onde emergem os significados colados às estruturas musicais. Convém ressaltar que “os elementos característicos que funcionam como demarcadores estéticos e eixos das classificações são resultado de uma contínua negociação, realizada por comunidades musicais em conflito e práticas musicais que continuamente se influenciam e se renovam (TROTTA, 2005, p. 192-193). A produção musical desafia classificações estáticas, incessantemente movendo fronteiras e criando subcategorias.

Confrontadas, portanto, a perspectiva “formalista” (epitomada através de Agawu (1991; 1997, 2008, 2009)) e da Nova Musicologia (epitomada através de Kramer (2003) e Dibben (2003)), nota-se em ambas as concepções que a busca pelo conteúdo (expressivo ou significativo) depende de uma intertextualidade que encontra, no seio de determinado grupo social, ouvintes competentes (aqueles capazes de reconhecer e significar referências no objeto musical). Logo, há formas de representação, sedimentadas através de sua repetição e uso histórico (que as transformam, portanto, em artefatos históricos), que são utilizadas por compositores a fim de facilitar (ou possibilitar) a comunicação com o ouvinte – nas palavras de Bakhtin, “aprender a falar [comunicar] é aprender a estruturar enunciados” (2003, p. 302). As

obras e músicas (enunciados) se reportam a outras obras e músicas formando um fluxo intertextual e dialógico que medeia a comunicação entre sujeitos, constituindo um potencial discursivo.

Portanto, o inquérito sobre a música ocorreria em dois eixos: para Agawu (1991), semiose intrínseca (signos puros) e extrínseca (signos referenciais); para Dibben (2003), *intraopus* e *extraopus*; Para Tagg (1983; 2003), congênero e extragênero. Para Agawu, a forma musical, destituída do significado alcançado através de sua relação com a cultura (semiose intrínseca), é capaz de ditar um ritmo estrutural da obra, revelar sua estrutura fundamental e sua dramaticidade. Logo, este eixo possui o que é, para o autor, *objetivamente* verificável em uma composição. A semiose extrínseca produz discursos subjetivos, fruto de pura indulgência do analista e são, obrigatoriamente, imaginados. Para os “novos musicólogos”, entretanto, os significados alcançados através de investigação atenta de elementos históricos e culturais conduzem a *construções*, legítimas, de discursos *sobre* a música, que podem ser historicamente localizadas. À perspectiva da Nova Musicologia, portanto, interessa o *discurso* (a compreensão e a semântica); à musicologia que investe mais atentamente na estrutura técnica interessa o *signo* (o reconhecimento e a semiótica).

Desta forma, na música popular, os gêneros e subgêneros musicais emergem como locais privilegiados de acompanhamento de significados historicamente colados nas estruturas musicais, visto que estes possibilitam o acesso a províncias de significados culturalmente compartilhadas. Trotta (2008) sugere que a construção de sentido na música popular inicia no reconhecimento de categorizações e classificações que definam determinado gênero. Ainda segundo Trotta (2008), os parâmetros sonoros são os elementos simbólicos iniciais (principalmente durante a escuta de fonogramas, rádio ou MP3) que organizam o reconhecimento musical, privilegiando o “ritmo” e a “sonoridade”. O primeiro é uma variação específica no eixo temporal em que seu reconhecimento induz a um ambiente “sócio-musical-afetivo” (TROTТА, 2008, p. 3). Através do reconhecimento de “sonoridades características” (idem), resultado acústico de timbres de uma obra, canções são agrupadas sob uma mesma taxonomia que, sincreticamente, coaduna imaginários coletivos, estética e significados associados.

Desta forma, as considerações sobre as canções nos tópicos a seguir podem ser definidas enquanto construções hermenêuticas, onde os significados observados historicamente (ver itens posteriores para contextualização dos subgêneros musicais sob discussão) fornecem diretrizes para o apontamento de significados dos subgêneros musicais que são incorporados na produção

artística dos Titãs. Em última instância, para tratar a questão de “como a música significa”, utilizo o conceito de *colagem* (KRAMER, 2003).

Inspirado no poema “*Description Without Place*”, de Wallace Steven, Kramer sugere uma forma de descrição vívida que ultrapassa a distinção empirista entre fato e valor: nesta perspectiva, a descrição possui a qualidade de *colar* significados no objeto. Logo, “[...] a descrição é menos uma representação do que uma invenção, não uma descrição no sentido comum do termo, mas uma *construção* a partir da qual o significado é estendido ao objeto tratado” (KRAMER, 2003, p. 128, ênfase do autor). Kramer (2003) considera os discursos verbais sobre música dependentes do potencial de construções descritivas: “[...] eles [discursos] não decodificam nem reproduzem um significado já pertencente ao objeto, e sim se colam na música enquanto forma, ou camada, independente de aparência” (idem). Uma descrição pode passar por diversas versões e ser negociada entre sujeitos de uma dada comunidade antes de se “colar” a um objeto. Estas colagens, entretanto, não são temporalmente estáveis, visto que um único objeto pode passar por diferentes colagens de significado, apontando para o caráter de instabilidade semântica que o conceito sugere. Portanto, uma descrição construtiva que sobrevive as circunstâncias de sua enunciação se torna um artefato histórico. Nas palavras de Kramer:

O significado musical é produzido menos pelos signos de uma semiótica musical do que pelos signos a respeito da música, signos que, baseados em formas historicamente específicas de subjetividade, constituem a fonte de sua [música] legitimação, não de sua - literal - insignificância. A presença histórica desses significantes não pode ser excluída da constituição do que entendemos como a própria música [...] O significado musical, semelhante ao significado em geral, carrega seu caráter contingente e socialmente construído como parte de seu conteúdo. O momento em que essa parte é reconhecida, cultura, história e sociedade inundam [a música] (KRAMER, 2003, p. 130-134).

Visto o caráter não verbal da música popular - a dimensão que não é transmitida por elementos verbais, chamado por Tagg (2003) de *alogenic* em oposição a *logogenic* -, incorre-se no dilema musicológico de utilizar palavras enquanto metalinguagem para uma arte não verbal e não denotativa. Conforme apontado, Tagg (2003) sugere que a necessidade da linguagem verbal pode ser amenizada quando se substitui música por música, ou seja, para explicar o caráter referencial de uma obra utiliza-se outras obras de um mesmo paradigma e verifica-se as associações significativas comuns que determinada anafonia sugere. Assim, Tagg (2003) propõe que semelhanças formais e sonoras entre obras de um mesmo paradigma (sejam pontuais, como gêneros musicais, ou mais amplas como, "música de cinema") apontam para um compartilhamento de significados associados, e estes são acionado quando os elementos recorrentes são reconhecidos pelo público.

Conforme Tagg (2003, p. 35), a produção de música popular seguiria estereótipos consolidados de códigos afetivos que são acessados através de convenções sonoras que, através de repetição em um repertório de mesmo paradigma, assume significados colados nas estruturas. Portanto, sugiro que o conceito de colagem, proposto por Kramer para análise de música de concerto, é pertinente para este trabalho visto que trata o processo de significação enquanto culturalmente formulado - ou seja, as estruturas musicais são destituídas de significado imanente visto que o significado é coletivamente construído através da associação com elementos externos à estrutura (reduzida ao som) e se aderem ao objeto artístico através da repetição e reconhecimento destas unidades de significação dentro de uma comunidade.

Neste capítulo, portanto, proponho considerações que apontam de que formas a escolha de dois subgêneros do rock no ato composicional (*poiesis*) conferem valores e formas de estruturação de enunciado que operam para a remissão de significados e visões de mundo colados aos gêneros e subgêneros musicais. O uso criativo, pelos Titãs, destes signos auxilia na construção daquilo que os músicos da banda e agentes da indústria fonográfica compreendem como “identidade” ou “assinatura própria” da banda, assim como interfere no processo comunicativo entre público, profissionais de estúdio, artistas e mídia.

4.2 DOOWOP

4.2.1 Breve histórico

O doowop (também grafado como Doowop, doo wop e doo-wop), inicialmente conhecido como “grupos de harmonia vocal”, foi, segundo Teddy (2016), o primeiro gênero musical negro a ser aceito nas sociedades brancas em seu formato original³⁸. O termo, apesar de sua popularidade, surgiu anos depois da consolidação do subgênero na década de 1950, com sua primeira aparição no jornal Chicago Defender, em 1961 (TEDDY, 2016). As canções de doowop podiam ser executadas em qualquer lugar, visto que são caracterizadas pela ausência de instrumentos, ainda que houvessem locais preferidos como corredores e banheiros com azulejo, devido à amplificação ofertada (SANTINO, 1982, p. 23). A ausência de instrumentos

³⁸ Segundo Muggiati (1973), músicos brancos faziam covers de músicas compostas por negros para que essas fossem bem aceitas e reproduzidas em rádios “brancas”. Segundo o autor, “[...] a música original é diluída, filtrada. Em outras ocasiões, é copiada ao pé da letra, com a única distinção que são interpretadas por músicos brancos” (p. 32).

era fruto da falta de poder aquisitivo para adquiri-los, levando os músicos a cantar *a cappella* e emular os instrumentos com as vozes através de onomatopeias a fim de preencher a harmonia.

Os instrumentos foram adicionados quando os grupos amadores foram descobertos e levados aos estúdios para assim ingressar no mercado fonográfico. A instrumentação adicionada, entretanto, não era executada pelos integrantes dos grupos de doowop, a partir do momento que estes não tiveram a oportunidade de manipular e aprender a toca-la. A configuração usual dos grupos consistia em dois tenores, um baixo e um barítono. Conforme Teddy (2016), as raízes do doowop remontam às décadas de 1930 e 40, influenciado pelos estilos gospel das igrejas negras e áreas urbanas e, posteriormente, agregando influências do blues, concedendo identidade própria ao doowop.

As raízes musicais e sociais do doowop apontam para uma longa história de harmonia vocal na cultura americana, particularmente nas comunidades afro-americanas. O cantar social proporcionou entretenimento em barbearias, bares, escolas, igrejas, teatros e outros espaços comuns. Alguns dos precedentes musicais [...] incluem os quartetos de barbearia que floresceram desde a década de 1890 até a Primeira Guerra Mundial; os grupos vocais Pop, como os Mills Brothers, que figuraram nas paradas nos anos 20, 30 e 40 e os cantores Gospel que fizeram a harmonização de uma prática espiritual no início do século XX (<http://teachrock.org/lesson/the-musical-roots-of-doo-wop/>)

O doowop ingressa no *mainstream* da indústria fonográfica em 1951 (TEDDY, 2016), integrando a cultura popular norte americana quando grupos amadores foram descobertos em bairros como Harlem e levados à estúdios de gravação, alcançando seu auge nos Estados Unidos em meados da década de 1950. Do doowop ramificaram-se estilos como white doowop e girl group pop. O primeiro surgiu quando filhos de imigrantes brancos, principalmente italianos, começaram a adotar o subgênero e se tornaram importantes personagens para o desenvolvimento e consolidação do mesmo. Dion DiMucci relata que seu grupo fora confundido com músicos negros devido à sonoridade executada. “[...] quando eu [Dion] e os Belmonts tocamos no Apollo, eles acharam que éramos negros, porque tínhamos 'aquele som'” (DIMUCCI apud SANTINO, 1982, p. 24).

O girl group pop uniu o estilo vocal do doowop com sonoridade associadas ao rock and roll e temas associados à adolescência feminina. O subgênero emergiu em 1957 e alcançou o *mainstream* na cultura popular no início da década de 1960, dominando os *pop charts* de 1960 a 1963 (WARWICK, 2007, p. 13). Warwick (2007, p. 21), apesar de considerar o doowop e o girl group dois subgêneros de rock distintos, justifica a associação do girl group como uma espécie de “doowop feminino” a partir das características de harmonia vocal e presença de produtores como Richard Barre em ambos os subgêneros.

Na década de 1960, observa-se o declínio do doowop na indústria fonográfica e a cristalização de um *ethos* simplista e romantizado que é colado ao subgênero. Portanto, de modo a apontar os significados associados a este subgênero e refletir como estes significados são incorporados na produção artística dos Titãs, busco retomar a saída do doowop no *mainstream*.

A década de 1960 foi marcada, nos Estados Unidos, pela luta de igualdade racial e por transformações políticas e culturais. Assinala, também, o desejo por emancipação e o fim da segregação racial. Foi uma década de movimentos libertários, que trouxe um novo olhar para questões como sexualidade, repressão e reconhecimento dos direitos das minorias. Todos esses elementos repercutiram na construção da música negra estadunidense do período. Mesmo com Emendas Constitucionais que buscavam promover equidade racial e proibiam proteção inigualitária a pessoas negras, tais garantias jurídicas não foram suficientes para liquidar a segregação inflada por indivíduos brancos que se consideravam superiores (AMARAL; PINHO; NASCIMENTO, 2014, p. 185).

Em 1954, a Suprema Corte dos EUA, em decisão unânime, legislou pela inconstitucionalidade da segregação racial em escolas públicas, por ser uma “afrenta à nação”. Entretanto, as crianças negras que ingressaram nas escolas “brancas” de outrora foram “[...] empurradas, cuspidas e xingadas por multidões cruéis que as teriam matado se a Guarda Nacional não estivesse ao seu lado” (MARCUS, 2010 apud AMARAL; PINHO; NASCIMENTO, 2014, p. 186). Em 1955, os negros compunham 55% da força de trabalho nos EUA, mas essa magnitude deve considerar a concentração de negros em “[...] valores salariais menores e, em sua maioria, para profissões não-especializadas, o que derivou do padrão histórico de tratamento dos afro-americanos e favoreceu as lutas destes por práticas de empregos mais justas, dentre outras, desde a década de 1940” (AMARAL; PINHO; NASCIMENTO, 2014, p. 186). Marchas e protestos eclodiram no solo norte americano na segunda metade da década de 1950, e pode-se destacar o boicote aos ônibus de Montgomery, Alabama, entre 1955 e 56, liderado por Martin Luther King Jr.

É a década de 1960, porém, que vem sendo assinalada como catalizador da luta por direitos civis nos EUA. Martin Luther King, semelhante a expoentes do rock e cultura hippie, como Dylan, se opunha às intenções imperialistas dos EUA no Vietnã e ao consumismo desenfreado das sociedades ocidentais (AMARAL; PINHO; NASCIMENTO, 2014, p. 187). Em consequência aos grandes esforços da luta pelos Direitos Civis nos anos 60, conquistou-se o *Civil Rights Act* (1964) e o *Voting Rights* (1965), visando “[...] dismantlar a estrutura formal

que negava o direito de voto e admitia a segregação aos negros” (AMARAL; PINHO; NASCIMENTO, 2014, p. 188).

Assim, questionava-se o *status quo* e “[...] a discussão étnica, o racismo, a luta pelos direitos de igualdade, a própria liberdade individual e sexual, além da tentativa de romper com toda a cultura institucionalizada no ocidente” (AMARAL; PINHO; NASCIMENTO, 2014, p. 191). Tais temas se tornaram recorrentes na década de 1960. Na música, rock and roll (1950 e início de 1960) e rock (meados de 1960 e 1970) se popularizaram nos EUA e em grande parte do mundo. Mas para os negros norte-americanos da década de 1960, imersos em sentimentos de comunhão, orgulho, conscientização comunitária, igualdade e liberdade, o que se ouvia nos guetos era o soul (mistura de gospel e rhythm and blues). James Brown cantava: “*Say it loud, I’m black and proud*”.

O sucesso da soul music, aliado a slogans que celebravam o orgulho racial (como o *black power*), contribuiu para a construção da imagem do modelo do negro norte americano. Apesar do repertório composto majoritariamente por baladas que enalteciam a paz e o amor, “[...] as canções mais combativas ou ‘engajadas’ enfatizavam o orgulho da herança africana e revelavam a perspectiva social, ao apresentarem as precárias condições de vida enfrentadas pela grande maioria dos negros estadunidenses” (AMARAL; PINHO; NASCIMENTO, 2014, p. 193). Configurando um importante elemento do orgulho e identificação negra, o soul “[...] apresentou seus códigos de comportamento, de dança, de vestimenta, visivelmente definidos dentro da premissa da igualdade e fraternidade ” (AMARAL; PINHO; NASCIMENTO, 2014, p. 193-194).

Nos anos 60, o doowop, assim como o rock and roll, estava lentamente desvanecendo, e “o som tornou-se mais suave na mesma proporção em que os rostos ficavam brancos” (AMARAL; PINHO; NASCIMENTO, 2014, p. 193). O doowop, devido aos temas recorrentes das letras (amores não correspondidos, paixões platônicas e preocupações adolescentes), foi visto como apolítico e, por vezes, raso em comparação ao folk rock e o soul emergentes na década de 1960. Mary Wilson, membro fundador do girl group The Supremes, relata que, devido ao sucesso comercial e aceitação dos paradigmas do mercado fonográfico, muitos consideravam que o grupo havia perdido sua “*inherent black soulfulness*” (WARWICK, 2007, p. 11). Wilson contesta: “[...] uma noção enviesada ditava que um negro que não soasse como Aretha Franklin ou Otis Redding foi, provavelmente, corrompido de alguma maneira” (WILSON apud WARWICK, 2007, p. 11).

Por oposição às formas compreendidas como “engajadas”, o doowop passa a ser visto com nostalgia e como uma forma “leve”, de puro entretenimento, utilizado como forma de remissão a um mundo pretérito romantizado. Friedlander afirma: “O doowop deve ser lembrado como uma forma de música altamente acessível, um estilo disponível para qualquer um que desejasse cantar com os amigos” (FRIEDLANDER, 2008 apud AMARAL; PINHO; NASCIMENTO, 2014, p. 193). Entretanto, grupos brancos como os Beach Boys, apesar de serem considerados uma banda de surf rock, mantiveram o doowop no *mainstream* durante os anos 60, “[...] modernizando-o com a *surf music* vocal e, pouco depois, com o pop sofisticado e a música psicodélica, com vocais cada vez mais trabalhados e complexos” (TEDDY, 2016).

O fim da década de 1960 foi marcado, também, pelo câmbio cultural que saiu do meio social do *blue collar* (trabalhador manual de indústrias), que deu origem ao rock and roll e ao doowop, para um público jovem, instruído e de classe média. Com o advento da Invasão Britânica e novas exigências de um novo público,

[O] rock and roll estava se tornando mais adulto e mais literato sob a nova rubrica “rock”. Consequentemente, a música inoportuna da década de 1950 não era mais adequada. Quando os garotos de classe média alcançaram idade universitária e idade adulta, os antigos estilos *déclassé* dos *blue-collar* foram trocados por uma nova forma de rock, fortemente influenciada pelo folk e pretensões de belas artes (PRUTER, 1997, p. 11-12).

As publicações das revistas especializadas na década de 1960 e 70, com exceção da revista Rock, não demonstravam interesse em cobrir o doowop, pois as mesmas eram também regidas por uma classe média bem instruída. Warwick (2007, p.4) afirma que a construção da história da música dos anos de 1960 é assimétrica, visto que foca “[...] desproporcionalmente a música que era importante para homens brancos, de classe média e que participavam (ou ao menos simpatizavam) de movimentos políticos de esquerda” (WARWICK, 2007, p. 4). Alienado, de um lado, por grupos da invasão britânica que compunham para uma classe média jovem e branca, e visto como apolítico e superficial em relação ao soul e ao folk rock, de outro, o doowop recorreu ao *self-published* em revistas amadoras que hoje são chamadas de *fanzines* - revistas de fãs para fãs, geralmente produzidas por amadores (PRUTER, 1997, p. 13).

As *fanzines* sobre doowop surgiram do desejo dos apreciadores do gênero de conhecer e preservar a história e memória do mesmo, pois estes elementos não eram contemplados pela imprensa *mainstream* (PRUTER, 1997, p. 11). Os fãs desejavam que a “verdadeira” história do doowop fosse narrada: “A história era que os grupos de doowop constituíram uma das principais fontes para revolução do rock and roll, um conceito que pode ter eludido a maior parte dos escritores sobre rock da época” (*idem*).

Em 1993, Martin Gottlieb, no artigo “*The Durability of Doo-Wop*”, nota a depreciação que é associada ao gênero. “O doowop está submerso na caricatura e depreciação” (GOTTLIEB, 1993 apud PRUTER, 1997, p. 36). Devido a sua característica que dispensa instrumentos, o doowop é facilmente emulado por adolescentes, levando à “[...] paródias generalizadas, mediocridade e muitas críticas, um beco criativo sem saída que obrigou a música popular seguir sem ele [doowop]” (idem). Gottlieb adiciona: “a nostalgia foi um fator decisivo que levou muitas pessoas de volta ao doowop” (idem). Para Pruter (1997, p. 37), a mídia *mainstream* associava o *revival* do doowop com a “nostalgia e inocência da década de 1950”.

Como apontado anteriormente, o doowop produzido no Brasil³⁹, incluso no movimento Jovem Guarda, conserva as associações de ingenuidade e simplicidade de seu homônimo norte-americano (aqui, no campo de conteúdo temático e construção composicional). Por fazer parte da Jovem Guarda, foi considerado, na década de 1960 por artistas e intelectuais “engajados”, uma manifestação artística menor por sua omissão em assuntos políticos e de ordem social (de forma semelhante ao doowop nos EUA que, na década de 1960, recebe semelhante alcunha por se distanciar das pautas do movimento negro). Alienado, infantilizado e alheio a questões de fato importantes (na perspectiva de agrupamentos politizados e combativos), o doowop, tanto norte-americano quanto sua apropriação brasileira, carrega significados colados em sua estrutura que despertam, no ouvinte, a identificação de características de nostalgia, romance e uma forma privilegiada dentro do rock de estruturar uma “canção de amor”.

4.2.2 Elementos característicos

O doowop, a nível de conteúdo temático, é caracterizado por letras diretas, questões adolescentes e amores idealizados. Conforme Goldblatt, a novidade do doowop era a performance de adolescentes para adolescentes (GOLDBLATT, 2013, p. 106). John Covach afirma que as canções de doowop eram as escolhidas para as danças lentas para festas e bailes adolescentes em contraposição à euforia e entusiasmo das canções de Jerry Lee Lewis e Little Richard⁴⁰.

³⁹ Hamilton Souza identifica como representantes do doowop brasileiro grupos como Os Diamantes Negros, Os Uirapurus, Os Três Tons, Os Belmonts (nomeados a partir do quarteto ítalo-americano - white doowop - Dion and The Belmonts), The Snakes, Trio Esperança e Golden Boys. Segundo o autor, os referidos grupos “tropicalizaram” canções norte-americanas de doowop assim como criaram suas próprias composições. Fonte: <http://laplayamusic.blogspot.com.br/2015/10/doo-wop-brasil-2007.html>.

⁴⁰ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Y07IzZCBej0>.

A utilização da voz sem letra, ou seja, sem o significado semântico dentro de um léxico de uma língua - característica que também pode ser observada no rock and roll - levou a críticas que infantilizavam e depreciavam o doowop por se distanciar de uma poética “sobre alguma coisa” (aqui, observa-se a expectativa, quebrada pelo doowop, de que o conteúdo temático estivesse ancorado em um sistema compartilhado amplo de significado verbal anglófono – de lexemas estabilizados). No doowop, como será mostrado a frente, o significado está na reprodução icônica dos instrumentos e na intertextualidade em que os vocábulos apontam quando utilizados na performance

No nível de construção formal, Scott (2003, p. 204) aponta que a progressão harmônica mais usada no doowop, assim como em muitas tradições musicais, é a progressão I-vi-IV-V. A progressão citada foi muito popular na década de 1950 (por vezes chamada de *50's progression*) e foi nomeada como *ice cream changes*⁴¹ (AQUINO in PETERIK; AUSTIN; LYNN. 2010, p. 189), *Stand by Me Changes* (MOORE, 1995, p. 197; COLE, 2009, p. 56) e *doowop progression* - devido ao uso recorrente nas canções do subgênero (SCOTT, 2003, p. 204-230; SCOTT, 2009, p. 48-50; EVERETT, 2009, p. 217-220; WALSER, 1992, p. 189; BRACKETT, 2005, p. 358-360). Scott (2003, p. 204) analisa que a *doowop progression* pode ser vista como a progressão comumente usada no rock and roll e blues (I-IV-V) com adição do vi acorde ou como uma variação da *standard progression* (I-vi-ii-V), que foi utilizada na composição de numerosos standards nas décadas de 1930 e 1940. Devido ao uso contínuo da *standard progression* na música popular no século XX, compositores substituíram acordes de mesma função harmônica a fim de tornar o clichê de composição menos evidente.

4.2.3 Apropriações do doowop: os casos de Frank Zappa e Meghan Trainor

Neste item, discorro sobre dois exemplos onde o doowop foi usado enquanto subgênero detentor de “tipos relativamente estáveis de enunciados” (BAKHTIN, 1997) a fim de injetar significado nos enunciados musicais (canções), assim como aponto situações, no rock e na música pop, onde o doowop é constantemente recriado e revisitado. O primeiro caso é o álbum *Cruising With The Rubbens and The Jets* (1968), Frank Zappa, onde as canções são originais e compostas utilizando elementos que oferecem reconhecimento enquanto pertencentes ao subgênero doowop. O segundo refere-se à cantora pop estadunidense Meghan Trainor, que

⁴¹ Segundo Mike Aquino, notório músico de sessão de Chicago, a progressão é assim nomeada pois remete aos gêneros doowop e rock and roll, populares na década de 1950, amplamente reproduzidos em sorveterias.

estabeleceu sua carreira com canções doowop no álbum *Title* (2015) e, posteriormente, partiu para gêneros mais, de acordo com a própria artista, “sérios” no álbum *Thank You* (2016).

Na década de 1970, Auslander (2003) identifica um *revival* do rock and roll por músicos de rock:

Assim que o rock pode ser satisfatoriamente distinguido do blues, rhythm and blues e rock and roll, para ser considerado um gênero distinto com seu próprio desenvolvimento, a cultura rock tornou-se autoconsciente historicamente e procurou recuperar os gêneros anteriores como precedentes (AUSLANDER, 2003, p. 167)⁴².

No álbum *Cruising With The Rubbens and The Jets*, onde os The Mothers of Invention, banda liderada por Frank Zappa, criam a banda fictícia Rubens and The Jets, Zappa evoca, através do doowop, um *ethos* associado a ideais de “simplicidade” e “sentimentalismo romântico” comuns ao rock and roll da década de 1950. Envolto em nostalgia, Zappa afirma: “Foi sempre minha opinião que a música que estava acontecendo durante os anos 50 foi uma das melhores coisas que já aconteceu com a música americana, e eu a adorava” (ZAPPA apud AUSLANDER, 2003, p. 176).

Contudo, o álbum *Cruising With The Rubbens and The Jets* é fortemente marcado pela ironia, a começar por sua capa na qual os integrantes da banda aparecem desenhados com caras de ratos onde Frank Zappa aparece perguntando ironicamente: “*Is this the Mother of Invention recording under a different name in a last ditch attempt to get their cruddy music on the radio?*”⁴³. O álbum é, portanto, ao mesmo tempo uma forma de resgatar e ressaltar a importância do doowop enquanto um subgênero de referência no rock e uma paródia ao sentimentalismo e ingenuidade do subgênero e à relação desse sentimentalismo com o rádio e a indústria do disco.

A biografia do grupo fictício inclui uma comparação da música da década de 1950 em relação à de 1960., sugerindo que a primeira, que serviria apenas como fonte de entretenimento e acompanhamento para dança, não é tão “séria” quanto a segunda.

Todos os caras da banda esperam que você esteja doente e cansado, como eles estão, de toda essa loucura musical que algumas das bandas atuais estão tocando. Eles esperam que você esteja tão doente e cansado disso a ponto de estar pronto para o estilo afiado e real da música deles. *Eles são jovens bons e socialmente aceitáveis que só querem cantar sobre suas namoradas*. Eles querem que todos comecem a dançar de perto novamente como em 1955, porque eles sabem que as pessoas precisam amar e também querem se segurar uns aos outros (AUSLANDER, 2003, p. 178).

⁴² Cito o álbum *Rock 'n' Roll*, de John Lennon. Gravado entre 1973-1974 e lançado em 1975, o álbum compila covers de canções emblemáticas da década de 1950 e possui caráter autobiográfico pois as canções refletem a formação musical e a juventude de Lennon.

⁴³ “Isto é o Mothers of Invention gravando sob um nome diferente em uma última tentativa de veicular sua música sórdida no rádio?”.

Nota-se que características de passividade e conformidade são atribuídas à música da década de 1950 em contraposição ao caráter subversivo da música de 1960. Sendo assim, o doowop, para Zappa, possuía como função “promover o amor” (AUSLANDER, 2013, p. 178). Zappa, portanto, operava na contracultura da contracultura: “Sua decisão de fazer um álbum de doowop no auge da era psicodélica pode facilmente ser visto como um exemplo de sua recusa característica de se conformar às expectativas da cultura rock” (AUSLANDER, 2003, p. 181). Zappa afirma:

Eu concebi esse álbum na esteira do pensamento de Stravinsky durante seu período neoclássico. Se ele pôde tomar as formas e os clichês da era clássica e pervertê-los, por que não fazer o mesmo com as regras e regulamentos que se aplicavam ao doowop nos anos 1950? (ZAPPA apud BORDERS, 2001, p. 125).

Zappa, entretanto, adiciona nas canções do álbum elementos que destoam da simplicidade composicional e linearidade esperadas pelo doowop. Esses elementos (como harmonia “estranha” ao subgênero, mudanças de tonalidade repentinas e mudanças de métrica, provavelmente inspiradas por um dos compositores favoritos do artista, Igor Stravinsky) são, segundo Zen Archer⁴⁴, maneiras de Zappa incluir sua individualidade e “assinatura” artística às composições, fazendo que o público as identifique como produção intelectual “de” Frank Zappa.

Ben Myers (2008) compartilha a premissa de Zappa de que o doowop remete a uma época simples (quase idealizada) e que serve como “descanso” da música essencialmente mais complexa veiculada na atualidade (para Myers, a atualidade se refere ao século XXI). Ambos, Zappa e Myers, contrapõem a década de 1950 enquanto um período simples contra uma atualidade – temporalmente divergente para cada um dos locutores – complexa, creditando ao doowop a capacidade de acesso afetivo a um passado idílico. Para Myers, o doowop se contrapõe a complexidade e dificuldade do cotidiano através da remissão a um mundo pretérito simples e juvenil, “onde tudo que importava era conquistar a garota de seus sonhos”. Logo, Myers considera que a presença do doowop no repertório pop atual não constitui um evento de *comeback*; e sim que o mesmo “nunca saiu de cena, a insistente e constante influência do gênero em bandas e artistas (de Beach Boys a Glasvegas) que gera ‘alívio aural’ e ‘descanso sadio para os ouvidos’ contemporâneos”.

O álbum *Title* (2015), da cantora e compositora estadunidense Meghan Trainor, foi fortemente influenciado pelo doowop e conta com a faixa que popularizou a artista, e que é considerada pela crítica “uma canção de doowop”, *All About That Bass*. Segundo Brian Passey,

⁴⁴

Fonte: <http://surfingtheodyssey.blogspot.com.br/2016/03/frank-zappa-1968-cruising-with-ruben.html>

Title é um álbum criativo que une elementos do *throwback* e pop contemporâneo e considera *All About That Bass* uma “intrigante colisão de períodos musicais”⁴⁵ – doowop e pop contemporâneo. As canções *The Best Part (interlude)*, *All About That Bass*, *Close Your Eyes*, *My Selfish Heart*, *Dear Future Husband* e *Credit*, todas do álbum *Title*, são exemplos da fase inicial pautada no doowop de Trainor.

No segundo álbum, *Thank You* (2016), entretanto, a musicista afirma ter substituído o doowop por sonoridades que se aproximam da música pop das décadas de 1990 e 2000 - para agrado dos ouvintes saudosos, entretanto, Trainor afirma que a versão *deluxe* de *Thank You* conta com as canções *Mom*, *Dance Like Yo Daddy* e *Goosebumps*, que são, segundo Trainor, “inteiramente” doowop⁴⁶. Sobre o segundo álbum, a cantora afirma: “enquanto compositora, eu quis me aprimorar. Eu quis mostrar a todos que não há somente o doowop. Há muito mais de Meghan Trainor que mundo ainda desconhece”⁴⁷.

As canções de Trainor compostas no gênero doowop são vistas pela crítica como *cutesy*⁴⁸, *innocuous vintage pop*⁴⁹, *cheesy*⁵⁰ e pertencentes ao *50's sweetheart culture*⁵¹. Percebe-se que o uso deste subgênero musical traz consigo elementos referenciais tão profundos e colados nas estruturas musicais que influenciam como a artista é vista pela crítica. Ally Schweitzer, por exemplo, afirma que *apesar* do uso do gênero doowop, Trainor “trabalha como uma adulta” em seus shows e carreira⁵² - nota-se que o caráter, supostamente, infantilizado do doowop e seus ícones estende-se a Trainor na crítica de Schweitzer pelo fato da artista utilizar o doowop enquanto subgênero de referência para sua construção artística. Segundo Brian Passey, o conteúdo temático das canções de Trainor abordam autoconfiança e empoderamento feminino. Entretanto, o suposto *ethos* infantilizado, ultra romantizado e simplista do doowop torna, segundo Passey, as canções de Meghan “não subversivas” e de “fácil assimilação”,

⁴⁵ Fonte: <http://www.thespectrum.com/story/entertainment/music/2015/01/23/trainor-brings-doo-wop-modern-pop/22205237/>

⁴⁶ Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=vw4wy5mEucA&index=99&list=PLdJe88HhU5oYHWvg2x_gaGkVr6YYOa-GA

⁴⁷ Fonte: <https://www.today.com/video/meghan-trainor-on-being-versatile-i-m-not-just-doo-wop-709612099594>

⁴⁸ Fonte: <https://www.usatoday.com/story/life/entertainthis/2016/03/04/meghan-trainor-new-song-no/81315186/>

⁴⁹ Fonte: https://www.washingtonpost.com/entertainment/music/meghan-trainor-powers-through-illness-relies-on-doo-wop-at-fillmore/2015/03/10/46345c82-c672-11e4-b2a1-bed1aaea2816_story.html?utm_term=.84cfecb096a6

⁵⁰ Fonte: <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2008/oct/09/doowop.music>

⁵¹ Fonte: <https://sabotagetimes.com/music/meghan-trainors-album-horrendous-crock-shit>

⁵² Fonte: https://www.washingtonpost.com/entertainment/music/meghan-trainor-powers-through-illness-relies-on-doo-wop-at-fillmore/2015/03/10/46345c82-c672-11e4-b2a1-bed1aaea2816_story.html?utm_term=.84cfecb096a6

destituindo o discurso da musicista do caráter de subversão feminista e de luta contra a propagação de modelos rígidos e monolíticos de beleza feminina⁵³ devido ao subgênero escolhido para a estruturação dos enunciados.

Os exemplos de apropriação do doowop na música popular, em diferentes décadas, são vários, presentes desde aberturas de seriados para televisão e desenhos infantis como em bandas de rock e pop. Listo, com a intenção de ilustrar como a remição ao doowop é constante na cultura pop, exemplos como: As versões de *Anna (Go to Him)* e *Boy*, ambas gravadas pelos Beatles em 1963, e *This Boy* (1963), composta e gravada pelo quarteto; diversas canções dos Beach Boys pois, como dito anteriormente, estes se apropriaram do doowop e o uniram com outros elementos, como a *surf music*. Destes, portanto, cito apenas *Little Girl* (1962) e *Don't Worry Baby* (1964); A banda Sha Na Na, formada em 1968 sob o nome The Kingsmen, interpretava sucessos do doowop da década de 1950; Jackson 5, com *Who's lovin' you* (1969) e *Zip-a-dee-doo-dah* (1969); Blondie, com *In the Flesh* (1976); Eurythmics, como *Here comes the rain again* (1983); o álbum *An Innocent Man* (1983), de Billy Joel, que reconta a trajetória musical do artista nas décadas de 1950 e 1960, homenageando gêneros e subgêneros populares da música popular norte-americana do período - principalmente o doowop e o *soul*. Neste álbum, as canções identificáveis enquanto doowop são *The Longest Time* (que alcançou notória popularidade), *This Night*, *Careless Talk* e *Uptown*; Guns N' Roses, com a versão da canção *Since I don't have you*, em 1993; Weezer, com *Susanne* (1994);

No século XXI, cito: a versão da canção *Teenager in love*, gravada pela banda Red Hot Chili Peppers em 2002; Versão da canção *Baby I'm yours*, gravada pelos Arctic Monkeys em 2006; The Raveonettes, com *Here Comes Mary* (2005); VV Brown, com *Travelling Like the Light* (2009); Girls, com *Love like a river* (2011); Beyoncé, com *Superpower* (2013); Ariana Grande, com *Tattooed Heart* (2013); Pharrell Williams com *Lost Queen* (2014); Mark Ronson com *Uptown Funk* (2014); Peter Wolf, com *Tragedy* (2016); Lady Gaga, com *Come to Mama* (2016). O grupo Postmodern Jukebox⁵⁴ interpreta músicas pops contemporâneas dentro dos parâmetros de interpretação de outros gêneros. Listo, aqui, canções que foram interpretadas sob o título “doowop version”: *Burn*, *Barbie Gril*, *Rude*, *Birthday*, *Million Reasons*, *Timber*, *Problem*, *MMMbop*, *We can't stop* e *I Kissed a Girl*.

⁵³ Fonte: <http://www.thespectrum.com/story/entertainment/music/2015/01/23/trainor-brings-doo-wop-modern-pop/22205237/> ;

⁵⁴ As canções citadas podem ser encontradas no canal no YouTube: <https://www.youtube.com/channel/UCORieT1hk6tYBuntEXsguLg>

No Brasil, além das bandas de doowop já mencionadas dentro do prisma da Jovem Guarda, cito: Mutantes, com *Hey boy* (1970); Itamar Assunção, com *Fico Louco* (1980); Dr. Silvana e Cia., com *Serão Extra (eu fui dar mamãe)*, de 1985 (mesmo ano em que *Sonho Com Você* foi lançada); Vitroles, com *Gatinha Comunista* (2015); Mamonas Assassinas, com *Robocop Gay* (1995).

Destes poucos exemplos selecionados, percebe-se a permanência do doowop como emblema sonoro que é constantemente recriado na música popular (seja por covers ou composições inéditas reconhecidas como pertencentes ao subgênero). Meu intento neste tópico, portanto, foi ilustrar como um gênero musical pode operar enquanto repositório semântico capaz de fornecer subsídios para a construção de significado e, principalmente, como os compositores fazem uso destes gêneros e os mesmos são reconhecidos por uma comunidade. No caso de Zappa, o doowop é usado enquanto um emblema musical responsável por injetar nas composições um caráter saudoso e ultra romantizado e opera como ato de contracultura ao se opor à fase psicodélica do rock no final da década de 1960. No caso de Trainor, o doowop interfere como a compositora é vista na mídia⁵⁵ e como o texto das canções, imbuído de semântica lexical, pode ser deturpado ou reafirmado quando permeado pelo doowop

4.2.4 *Sonho com Você (1985)*

Os Titãs, como apontado anteriormente, se apropriam de diferentes gêneros musicais para a constituição de sua produção artística, rememorando gêneros e subgêneros do rock para adicionar significados em suas composições – destaque, aqui, o álbum lançado em 2009 por Arnaldo Antunes em carreira solo, chamado *Iê Iê Iê*, onde o artista rememora elementos da Jovem Guarda e surf music e afirma: “A ideia era fazer o iê iê iê soar dentro do universo pop atual. Surgiu de uma vontade de resgatar o apelo imediato que as canções tinham” (ANTUNES apud G1 ONLINE, 2009).

Os Titãs, portanto, remetem-se por diversas vezes ao universo de sentidos do doowop, sendo a utilização da voz sem significado lexical um aspecto marcante da banda. A construção de *riffs* e melodias apenas com a sílaba “ô” é um recurso muito recorrente e distintivo dos Titãs, que pode ser acompanhado em canções como *Aa Uu* (1986) e *Televisão* (1985), assim como *Demais* (1984) apresenta seções de contrapontos vocais ausentes de texto lexical. Como venho

⁵⁵ Recordo, aqui, como Mary Weiss, do Sangri-Las, a refutou o rótulo *girl group*, e suas conseqüentes associações de infantilidade e futilidade, para se identificar enquanto rock and roller “como os rapazes” a fim de ser “levada a sério”.

tratando, humor, ironia e sarcasmo são marcas centrais na identidade dos Titãs e, normalmente, é a partir dessa perspectiva que o doowop é incorporado no repertório dos Titãs. A partir disto, a banda faz uma apropriação literal do subgênero na canção *Sonho Com Você*. Aqui temos uma canção de amor constituída a partir de um subgênero musical intimamente relacionado ao sentimentalismo.

Os elementos que conferem estabilidade e reconhecimento da canção enquanto pertencente ao doowop estão nos timbres, fórmula de compasso comum ao subgênero (6/8), instrumentação, conteúdo temático⁵⁶, execução coral e na progressão harmônica inicial que se repete durante a canção. Nas canções supracitadas que utilizam o doowop para estruturar seus enunciados e apontar para um mundo pretérito, observa-se a recorrência da *doowop progression* (I-vi-IV-V), sendo que o IV pode ser substituído por sua relativa, configurando a *standard progression* (I-vi-ii-V)⁵⁷, como elemento introdutório, tecendo um componente de identificação que, aliado a elementos como instrumentação, texto e timbre, é percebido pelos ouvintes como pertinente e adequado, estabelecendo a referência ao doowop sem maiores surpresas. Ainda nos compassos iniciais, o sintetizador (emulando o som de um piano) executa um padrão rítmico conotativo ao doowop, reforçando a remição ao subgênero (imagem 5).

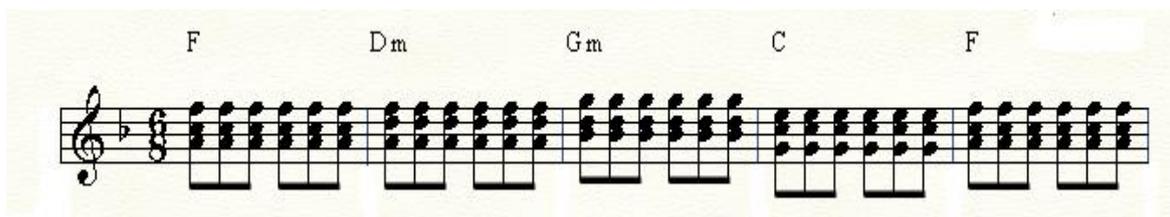


Imagem 5: Padrão rítmico melódico recorrente ao doowop em *Sonho com Você*

Esta cadeia de redundâncias pode ser mantida ou não após a introdução. Assim, os Titãs iniciam a canção conforme uma progressão que é remissiva ao rock and roll e música popular da década de 1950 - a progressão F-Dm-Gm-C – junto ao uso de timbres, instrumentação e métrica conotativas ao doowop. Entretanto, percebe-se uma quebra de expectativa quando ocorre a repetição desta progressão (conforme imagem 6).

⁵⁶ Ver anexo E para acesso ao texto completo da canção *Sonho com Você*.

⁵⁷ Ver, por exemplo, canções que iniciam com I-vi-IV-V: *Cheap trills*, de Frank Zappa, Bb-Gm-Eb- F; *Hey Boy*, Mutantes, D-Bm-G-A; *Here comes Mary*, The Raveonettes, Eb-Cm-Ab-Bb; Ariana Grande, *Tatoed Heart*, G-Em-C-D; Vitrolés, *Gatinha Comunista*, B-G#m-E-F#. Com I-vi.ii.V: *This Boy*, Beatles, D-Bm-Em7-A; *This Night*, Billy Joel, A-F#m-Bm-E. *Baby I'm yours*, Arctic Monkeys, D-Bm- Em7-A.; VV Brown, *Travelling like the light*, G-Em-Am-D.

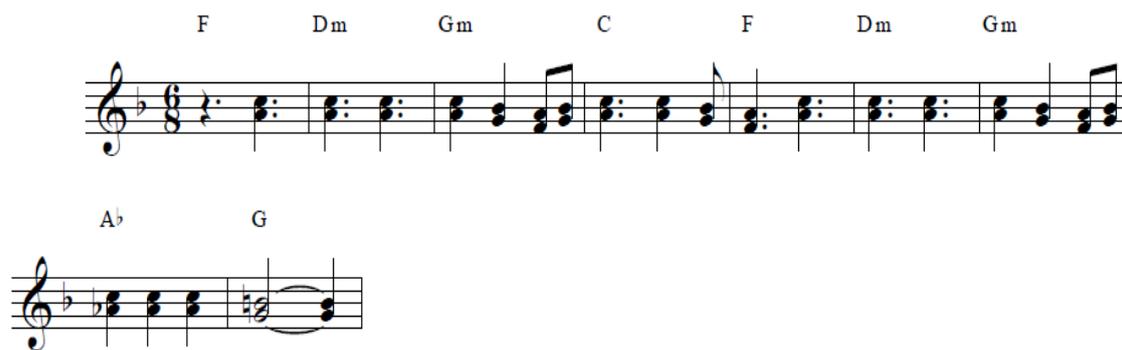


Imagem 6: Progressão harmônica recorrente no doowop acrescida de elementos harmônicos destoantes em *Sonho com Você*

Nos compassos transcritos, observa-se elementos harmônicos destoantes. Se a *doowop progression*, aqui com o IV grau substituído por seu relativo menor, constitui um elemento remissivo comum, os acordes Ab e G operam como elementos destoantes e reconfiguram a expectativa de padronização ofertada nos compassos iniciais. O doowop é caracterizado por uma harmonia simples e cíclica. Os Titãs, entretanto, utilizam dois acordes que não pertencem ao campo harmônico de F a fim gerar uma “surpresa”, imbuída de alto potencial comunicativo e retoricidade, uma vez que a banda adiciona seu estilo individual nos pressupostos composicionais do subgênero sob apropriação

No acorde Ab, há o uso das blue notes⁵⁸ 3m e 7m, enquanto no acorde G utiliza-se a blue note 5dim. Conforme Naphtali Wagner (2003), as blue notes são anômalas ao tonalismo de tradição ocidental e construiriam, através das dissonâncias geradas, um significante de aspereza e externalização do sofrimento dos escravos negros aos ouvintes habituados à tradição europeia de música de concerto. O aspecto “cru” e “áspero” da blue note é mitigado através da “domesticação das blue notes” (WAGNER, 2003, p. 353), que consiste em um processo de consonização - ou seja, adequação ao pensamento tonal ocidental -, aparecendo como tônicas dos acordes.

No acorde Ab (bIII) podemos identificar o que é chamado por Wagner (2003) de domesticação da blue note. Ao invés de aparecer “em conflito” com os acordes da escala (comumente no rock, e principalmente no blues, os acordes aparecem na posição fundamental), as blue notes domesticadas aparecem como tônica do acorde e ganham terças sobrepostas. No

⁵⁸ As blue notes, sendo as mais recorrentes a 3m, a 7m e a 5dim, podem ser inicialmente definidas como notas de uma escala menor utilizadas em um ambiente maior. Harmonicamente, a adição das blue notes na progressão tônica, subdominante e dominante destitui o acorde V7 como único acorde diatônico de uma tonalidade maior com 3M e 7m (WAGNER, 2003; CAMARA, 2008). A progressão I7 – IV7 – V7 é a sequência harmônica básica do blues.

acorde de Ab, temos a blue note 3m como tônica, a 5J como terça e a 7m do acorde. Conforme Wagner (2003, p. 355), a blue note, neste momento, deixa de ser uma nota exógena à harmonia, que é interpretada pela categoria ocidental como um “distúrbio harmônico”, e passa a ser parte de uma tríade consonante alcançada por uma dilatação harmônica. A domesticação ocorre, portanto, quando as blue notes perdem seu caráter de *outsider* ao integrarem uma tríade consonante e aparecem como tônica do acorde (WAGNER, 2003, p. 364).

Na redução feita por Wagner (2003) da canção *Think for Yourself* (1965), composta por George Harrison, podemos ver o uso não domesticado das blue notes, onde aparecem simultaneamente a 3m e a 3M no acorde I e a 3m e 7m no acorde IV. No exemplo as blue notes não consonizadas estão presentes na melodia e não como tônica do acorde, gerando, no acorde de tônica, a execução simultânea da 3m e 3M e adição de 7m nos acordes I e IV.

Imagem 7: Redução de *Think for Yourself*. Fonte: WAGNER, 2003, p. 358.

A progressão com os acordes Ab e G é repetida nos compassos finais da canção (conforme imagem 8), reiterando o posicionamento dos Titãs, ao finalizar a canção desta forma, de que, apesar de estarem se remetendo a uma tradição representativa, os mesmos adicionam seu estilo através de elementos musicais destoantes da prática comum ao doowop, ainda que tais elementos pertençam à tradição afro-americana incorporada no rock. Aqui, portanto, observa-se a materialização da conceituação de Bakhtin (1997), onde a escolha de um gênero (neste caso, musical), que traz consigo tipos relativamente estáveis de enunciados, não apaga a individualidade do(s) locutor(es). Desta forma, o uso criativo de um subgênero não acarreta em sua recriação (BAKHTIN, 1997), fazendo da canção analisada, apesar de seus elementos pouco recorrentes dentro dos clichês do gênero, seja reconhecível enquanto doowop.



Imagem 8: Dilatação harmônica na doowop *progression* em *Sonho com Você*

A quebra da progressão cíclica característica ao doowop é observável em outros momentos da canção, e por vezes alteram o ritmo harmônico da canção. Ao iniciar a melodia vocal principal, a doowop progression transformada (IV substituído pelo ii) é repetida com o acréscimo de um compasso na resolução da tônica, alterando o ritmo harmônico que até então durava um compasso por acorde (imagem 9). Em seguida, temos uma progressão iii-ii-V-I (imagem 10) que precede a doowop progression em sua forma usual (imagem 11). Adiante, os Titãs utilizam os acordes I (F), ii (Gm) e iii (Am), graus do campo harmônico de F, com a adição do acorde Ab que aqui opera como aproximação cromática entre Gm e Am (imagem 12).



Imagem 9: Progressão metricamente transformada



Imagem 10: Progressão iii-ii-IV-I



Imagem 11: Doowop progression

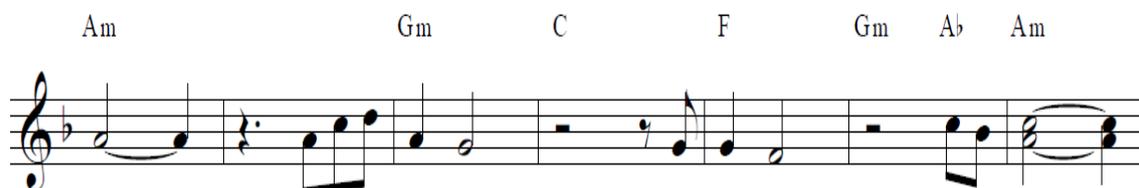


Imagem 12: Ab enquanto aproximação cromática

A letra, com conteúdo temático direto, relata um amor suplicante e nostálgico. Aqui, o texto cantado pelo solista não sofre “interferência” das onomatopeias (vocábulos sem significado dicionarizado). Dessa forma, apesar da adequação do conteúdo da letra ao esperado de uma canção de doowop no nível de conteúdo temático, os Titãs apostam mais fortemente em uma poética imbuída de significado semântico pertencente ao léxico de um idioma. Aqui, se posicionam em favor de uma poética, valorizada no rock através da incorporação do folk, que trata “sobre alguma coisa”, se distanciando do uso lúdico da voz comum ao rock and roll e *scat singing* do jazz.

A partir de 01:07 minutos da gravação da canção (até o solo de guitarra, de 01:20 a 01:38), a melodia é replicada em terças. O texto da canção cantado, simultaneamente, pelo solista e um ou mais integrantes do coro ocorre em momentos curtos e bastante específicos no doowop. O texto detentor de conteúdo semântico geralmente é, no doowop, posto em evidência pelo solista enquanto o coro executa o preenchimento harmônico por sílabas (onomatopeias que buscam emular algum instrumento ou uso de vocábulos que alcançam significado dentro de uma comunidade específica. Exemplos: *Sixteen Candles*, The Crests; *Baby I’m Yours*, Barbara Lewis; *In the Still of The Night*, Fred Parris and The Satins; *Surfin’USA*, The Beach Boys). Quando o texto com semântica é repetido pelo coro, geralmente, aparece como eco da voz do solista, tornando o canto em terças dos Titãs pouco usual. O solo de guitarra é, também, um elemento pouco usual no subgênero.

Após a introdução (até 00:17 minutos da canção), o acompanhamento vocal (elemento fundamental ao doowop) cessa e a canção continua com a melodia acompanhada apenas pelos instrumentos. A partir de 00:35 minutos da canção, o coro é emulado por um sintetizador e a partir de 01:07 uma voz dobra a melodia executada pelo solista. A partir de 01:37, o sintetizador

reinicia o padrão rítmico mostrado na imagem 5. A partir de 02:10, há o momento mais emblemático enquanto apropriação do doowop: o coro executa o preenchimento harmônico com sílabas sem conteúdo semântico enquanto o solista executa a melodia com texto – ver imagem 13.

Imagem 13: Momento de incorporação prototípica em *Sonho com Você*

Portanto, os Titãs, ainda que reunindo elementos suficientes para a identificação de *Sonho com Você* enquanto uma canção de doowop, subvertem características definidoras do subgênero: o uso da voz sem texto como elemento em evidência, ausência de dilatação harmônica e repetição cíclica da *doowop progression*. Como afirma Bakhtin (1997), os gêneros de discurso permitem permutação criativa dentro dos limites do próprio gênero – limites estes que são moventes. Nota-se com isso, que enquanto gênero de discurso, o doowop não é congelado, mas constituído por cânones e clichês de referência que são retomados e reelaborados na obra dos artistas.

Desta forma, *Sonho Com Você* é um bom exemplo da dinâmica entre os gêneros discursivos e os estilos individuais observada por Bakhtin, visto que os artistas constituem seus discursos a partir dos gêneros discursivos – formatados pelos enunciados passados, ao mesmo tempo em que os novos enunciados continuam constituindo o gênero através de um fluxo

dialógico. Os Titãs, portanto, constituíram o enunciado *Sonho com Você* dentro das premissas de um subgênero musical, que se relaciona de forma intertextual a enunciados passados, apontando para um fluxo dialógico. Logo, os “novos” enunciados também são constituintes do doowop, visto que os artistas acessam um manancial semântico e, simultaneamente, retiram e depositam significados.

Essas mudanças, entretanto, não impedem que ouvinte reconheça o doowop na canção e estabeleça relações com as associações coladas ao subgênero. Esta comunicação não verbal reafirma o conteúdo temático romantizado e agrega no processo interpretativo. Assim, o doowop, compreendido enquanto forma típica de canção romântica, aponta para uma forma “de raiz” de se fazer rock, portanto é o escolhido para acompanhar um texto que trata sobre amor, visto que este subgênero contém o tema enquanto estabilidade temática. O doowop, entretanto, passou por diversas descrições até ter um significado colado mais ou menos estável (de simplicidade, romantismo exacerbado e propriedade de um mundo pretérito idealizado da década de 1950). Como mostrado anteriormente, esses significados foram potencializados na década de 1960 por sua omissão política (tanto no Brasil quanto nos EUA).

Sonho com Você, portanto, é um novo enunciado estruturado dentro de certas premissas do doowop. Os elementos do doowop assumem significações específicas quando incorporados por cada artista, significações, contudo, que apontam para a intertextualidade. Os gêneros e subgêneros musicais, portanto, funcionam como repositórios semânticos: cada vez que um artista acessa o manancial desse repositório, lá deposita outros significados, que serão acessados por outros, assim como o artista recolhe significados para a criação, apontando para um fluxo dialógico onde a obra se articula entre enunciados passados e futuros.

4.2.5 *Seu Interesse* (1984)

A canção em questão é a última faixa do primeiro álbum da banda, *Titãs* (1984). No nível do conteúdo temático⁵⁹, trata-se da afeição repentina que parte de um sujeito indeterminado para o locutor quando o último alcança “sucesso” – na canção, não se deixa claro ao que a categoria “sucesso” se refere, entretanto, nota-se que o lançamento da obra coincide no momento que a banda fecha contrato com uma das maiores gravadoras no Brasil e, a partir disto, lançam o primeiro álbum de estúdio, configurando uma posição dentro do mercado fonográfico almejada por muitos músicos amadores. No momento em que o locutor estava

⁵⁹ Ver anexo F para acesso ao texto completo da canção *Seu Interesse*.

longe da referida posição de sucesso (“Quando eu era um pobre coitado / Você me olhava de lado”), o sujeito não demonstrava nenhum sinal de interesse, sugerindo que a aproximação insistente (“Agora que eu faço sucesso / Você não me dá mais sossego”) é inautêntica, estimulada por mera conveniência.

A canção apresenta um caráter irônico, onde o locutor descreve a situação de forma sarcástica. Com acompanhamento instrumental comum à new wave (baixo, bateria, guitarras e teclados) e estruturação musical comum ao gênero, os Titãs articulam este enunciado a partir do que será visto como “superado” em *Cabeça Dinossauro* – a mudança de uma sonoridade pop para uma sonoridade pesada, muitas vezes tratada como punk, acompanha a adoção do conteúdo temático engajado articulado pela banda; nesta perspectiva, a new wave perpetuaria a conotação de *mindless pop*. No início da canção, entretanto, percebe-se a execução coral que remete a uma apropriação do doowop que se distancia da estética preconizada pela new wave (imagem 14).

The image shows a musical score for the introduction of the song "Seu Interesse". It is written in 4/4 time and D major. The first staff contains the following chords: D, A, E7/G#, A, B, C#m, B. The second staff contains the following chords: A, A, B, C#m. The melody is simple and rhythmic, typical of doowop.

Imagem 14: Introdução da canção *Seu Interesse*

Sugiro, conforme Piedade (2011), que a canção é um híbrido contrastivo, onde os elementos em fricção (doowop e new wave, A e B) são articulados na peça de forma que o ouvinte os reconheça e deles identifique significados historicamente colados em suas estruturas. O doowop, na introdução, atua enquanto um emblema sonoro que remete ao ouvinte significantes de canção romântica e amor. Assim, cria-se uma expectativa do segmento da obra que se adeque a este elemento introdutório, que é potencializado, no quesito textual, pela estrofe “Seu interesse repentino por mim agora / Não é tão difícil perceber”. Neste momento, o locutor não apresenta pistas do interesse estimulado apenas pelo sucesso, sugerindo, junto à apropriação do doowop, que a canção seguirá o viés romântico. Tal expectativa é quebrada, imediatamente, quando o elemento sonoro B (new wave) emerge, junto à frase “Agora que eu faço sucesso / Você não me dá mais sossego / Quer dizer que agora eu presto pra você brincar” e uma melodia estruturada por graus conjuntos e saltos de terça (imagem 15), cantada por um único membro da banda e acompanhada da instrumentação recorrente na new wave.



Imagem 15: Melodia vocal em *Seu Interesse*

Assim, o elemento A (doowop) que introduz a canção, gera uma expectativa que será quebrada com a aparição do elemento B, potencializando o caráter sarcástico da canção que é revelado pelo conteúdo textual. Conforme Piedade (2011), os elementos do híbrido são dispostos na obra de forma a serem reconhecidos pela audiência para que esta acione significados associados aos gêneros e subgêneros musicais, uma vez que há uma profunda “imbricação semântica” (PIEADADE, 2011) com os sons.

Portanto, a canção *Sonho com Você* é aqui tratada enquanto um híbrido homeostático, fornecendo significados que se adequem ao conteúdo temático da obra e usando o doowop de forma prototípica, ganhando um status de paródia devido ao segmento no uso de timbres, instrumentação, fidelidade ao conteúdo temático recorrente e segmento a uma *schemata* formal e harmônica (ainda que permita variações, essas são pontuais e pertencem ao universo da música afro-americana – diferente do repertório produzido por Zappa, por exemplo, onde a variação e utilização de elementos diversos é recorrente). Os Titãs atestam, ao utilizarem as progressões típicas do doowop de forma transformada, conhecimento dos elementos em trânsito no gênero rock, visto que, conforme Wagner (2005, p. 353), o uso transformado de uma *schemata*, no rock, apontaria ao domínio de tal forma consistente de uma linguagem musical que permitiria a permutação durante a *poiesis* sem impedir o reconhecimento pelo ouvinte.

A apropriação do doowop em *Seu Interesse*, como apontado, utiliza o subgênero enquanto um emblema sonoro que remete a um universo romântico e idílico de forma pontual que irá imediatamente ser substituída pelo outro elemento do híbrido, a new wave, fazendo que a canção não seja reconhecida enquanto doowop. Visto os usos diversos apontados nas apropriações pelos Titãs, Zappa e Trainor, reitero que não há equivalência unívoca das estruturas musicais e seus respectivos significados associados, visto que a qualidade semiológica dos elementos dispostos na *poiesis* são sensíveis ao contexto e à posição sintática que ocupam no todo da obra (TAGG, 2011, p. 10).

Com os exemplos mostrados neste item e o apontamento do uso das blue notes em *Sonífera Ilha*, no segundo capítulo, busco demonstrar que os Titãs possuem mais influências do blues e de música afro-americana do que aparenta à primeira vista. O doowop segue a estética imperante na primeira década do rock and roll (1955-1964), idealizada para consumo de adolescentes da classe trabalhadora, e “era música para dançar, namorar e cantar canções de amor bobas com uma batida mais ou menos insistente” (FRITH, 1981, p. 212). Assim os Titãs utilizam uma forma de estruturação de enunciados que é compreendida, nas visões de mundo do rock, enquanto “de raiz” e formadora do gênero.

Desta forma, o uso criativo das fórmulas e *schematas* aponta a interpretação e recriação da tradição, e não necessariamente distanciamento, articulando elementos constituintes do rock e do blues em sua produção artística. Sobre as blue notes, Camara (2008, p. 177) aponta que a prática harmônica e melódica do blues é compreendida enquanto a sobreposição de modos maiores e menores, e a classificação da 3m e 5dim como blue notes é uma simplificação exagerada visto que as blue notes não podem ser medidas pelo temperamento comum ocidental. Fruto do embate da música dos escravos negros norte-americanos e instrumentos temperados europeus, utiliza-se uma série de técnicas (como *glissando*, *bend* e *acciacaturas*⁶⁰) para alcançar notas entre as divisões de frequências do sistema temperado – as blue notes, que convencionaram-se chamar de 3m e 5min, eram, inicialmente, notas *entre* a 3m e 3M e *entre* a 5dim e 5J. Se as notas são indeterminadas, Camara (2008, p. 178) sugere que o conceito de blue note seja entendido no sistema de temperamento comum “como um ‘borrão’ de notas, um espaço contínuo entre duas alturas do sistema temperado”.

Wagner (2003) aponta numerosos exemplos no repertório dos Beatles onde as blue notes são utilizadas como notas presentes no sistema temperado e o mesmo pode ser visto no repertório de rock e suas vertentes. Assim, compreendo a adequação das blue notes no temperamento comum como uma segunda “domesticação”, onde subverte-se o uso de alturas não temperadas à lógica da estruturação ocidental do sistema temperado. Tal característica é observada nos métodos para ensino de violão e guitarra, onde as blue notes são indicadas nos *shapes* das escalas pentatônicas, ou seja, indica-se as blues notes no braço de um instrumento temperado. É possível observar o fato na publicação de um dos maiores professores de guitarra do Brasil, Mozart Mello (SD): na imagem 16, as notas grafadas com “x” correspondem para “a

⁶⁰ *Bend*, um verbo que pode ser traduzido como arquear, torcer ou curvar, é uma técnica comumente utilizada no violão ou guitarra onde o instrumentista abaixa ou levanta a corda com a mão esquerda alterando a afinação de uma nota. *Acciacaturas* são utilizadas em instrumentos de teclado, onde o instrumentista pode simular o efeito de uma blue note: em Dó, pode se executar, simultaneamente, as notas mi e mib a fim de simular a execução da blue note que se encontra entre elas.

blue note”, 3m, e os números que estão acima de cada *shape* indicam a casa que deve iniciar a execução na guitarra ou violão.

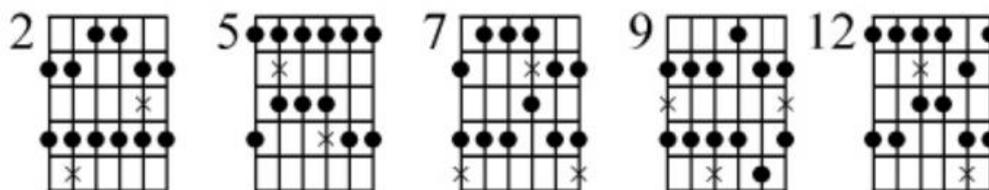


Imagem 16: *Shapes* da escala pentonica em C/Am com adição da blue note 3m. Fonte: Mello (SD, p. 5).

Assim, a aproximação com o blues emerge como acesso a uma forma “profunda” de se fazer rock, onde os músicos buscam elementos de construção composicional em elementos constituintes dos mitos fundadores do rock and roll (onde este seria fruto da fusão de blues e country). O doowop aponta para uma fase *roots* e mitificada, onde o rock estaria em sua forma mais “pura”, visto que era feita por amigos de forma lúdica e hedonista – logo, distante de uma lógica comercial de criação de *hits*. Desta forma, os tipos relativamente estáveis do doowop sugerem remissão a um passado idílico e romantizado que é ativado pelos sujeitos discursastes ao ingressarem em um fluxo dialógico – desta forma, e o uso sarcástico deste subgênero só é possível uma vez que o mesmo foi utilizado largamente enquanto significante de romantismo, inocência e simplicidade, cristalizando uma categoria que permite a oposição.

Portanto, visto os significados que foram histórica e tacitamente colados no doowop, os sujeitos utilizam o subgênero enquanto uma eficaz forma de compor uma “canção romântica” dentro dos pressupostos composicionais do rock, conforme visto em *Sonho com Você* (1986). Tal estratégia de atribuição de significado no momento da *poiesis* são compreendidos pela audiência, mídia especializada e outros músicos visto que estes compartilham elementos em trânsito global na cultura rock. Conforme a posição sintagmática na construção da peça, os elementos remissivos do doowop, conforme *Seu Interesse* (1984), podem sugerir um uso irônico desses significados associados, reiterando o conceito que uma unidade de significação musical não possui sentido fixo (TAGG, 2011), sendo significada e ressignificada por sua posição no eixo sintagmático, por sua relação com outros elementos no eixo paradigmático, texto, timbres e performance.

Com isso, pretendo mostrar como na fase “inicial”, que precede o lançamento do álbum *Cabeça Dinossauro*, os Titãs faziam apropriações mais literais dos diferentes gêneros e subgêneros musicais, onde o doowop, no álbum *Televisão*, seria mais um canal do conjunto que

compõe a obra. Tal caráter plural, que distancia os Titãs de uma estratégia mercadológica que divide a oferta em nichos (gêneros musicais), resultou em críticas que taxavam os álbuns *Titãs* e *Televisão* como trabalhos “ausentes de identidade” ou “não segmentados”.

Em *Cabeça Dinossauro* os subgêneros aparecem de forma mais diluída e orgânica dentro de estética que seria compreendida como “a cara dos Titãs”. Como mostrarei no item posterior, os Titãs apontam a utilização de *backings* sem significado lexical enquanto importante elemento identitário da banda – vide *AA UU*, faixa que foi escolhida enquanto música de trabalho de *Cabeça Dinossauro*. Esse cantar coletivo, entretanto, é incorporado pelo fazer artístico da banda sem mais fazer uma referência direta ao doowop, justificando críticas da mídia especializada como: “A partir de *Cabeça dinossauro*, a banda aprendeu a lidar com a pluralidade das referências sem perder a identidade” (NANINI, 2016). Tal discurso de unidade estilística, como mostrarei a frente, é reproduzido pelos próprios membros da banda e Liminha, produtor de *Cabeça*, onde a “identidade” da banda não emerge como utilização de um único gênero para a constituição dos enunciados, e sim como o que é compreendido como linearidade estilística durante a apropriação de diversas vertentes.

4.3 PUNK

4.3.1 Breve Histórico

Uma explosão de gravações independentes ocorre na segunda metade da década de 1970. Era antes consequência do trabalho de produtores afastados das *majors* e músicos que gravavam a si mesmos, sob a alcunha do *do it yourself*, do que resultado da insatisfação da audiência em relação à música ofertada no *mainstream* (FRITH, 1981, p. 155-156). Esta independência concedia ao punk autoridade sobre seu próprio idealismo: a atenção se distancia do mercado e se volta aos músicos e à representação de uma comunidade. A atitude antiprofissional na gravação revela “uma relação com a música enquanto meio de sobrevivência antes de um meio de obtenção de lucro” (FRITH, 1981, p. 157). Esta perspectiva desafiava os músicos contratados pelas grandes gravadoras, que simbolizariam o abandono da representatividade local e da autenticidade em favor de sucesso massivo.

Conforme Caiafa (1985), o punk, que geralmente é classificado, na literatura, como um desdobramento do rock, emerge enquanto denominação referente a bandas inglesas surgidas em 1976 e 1977 que produziam um tipo de som pautado por temática textual agressiva, com

denúncias no âmbito político-social e cinismo; instrumentação compreendida como “representativa” do rock (guitarra, baixo, bateria e vocal); vestimentas específicas (suásticas, alfinetes no rosto, coturnos, roupas de couro, braceletes de pinos e pregos); construção musical formal simples (poucos acordes e linhas vocais de fácil execução, apontando para um uso direto do instrumento e da voz em contraposição ao virtuosismo do rock progressivo).

Na gíria inglesa, a palavra “punk” é usada para se referir ao que há de mais vil, baixo e pueril, sendo adotada para designar a nova corrente do rock que emerge em 1976 devido sua proposta de anti-música, uma concepção estética que aposta no mínimo, no sujo, no do inverso que é valorizado pela cultura dominante. Os punks participantes do Movimento Punk, conforme Caiafa (1985, p. 10), são, maioritariamente, garotos pobres, provenientes dos subúrbios, anônimos. A cultura punk é influenciada pelos Beatniks⁶¹, Provos⁶² e Hippies, visto que estes possuíam em comum a contestação de dogmas doutrinários e institucionais que impediriam os “princípios de liberdade individuais”, tomando instituições como a igreja, governo, Estado e militarismo enquanto articuladores e perpetuadores do *status quo* (TEIXEIRA, 2007, p. 19).

No conjunto de narrativas que tratam o surgimento do punk, há aquelas que apontam bandas norte-americanas como The Stooges, MC5 e Velvet Underground enquanto “percursoras do punk” (TEIXEIRA, 2007). The Stooges, por exemplo, contava com construção musical formal simples e a autoflagelação do vocalista Iggy Pop, que se feria em palco com lâminas de barbear e se atirando ao chão coberto por cacos de vidro. Entretanto, conforme Teixeira (2007, p. 37), o título de “primeira banda punk” é frequentemente concedido, na literatura e mídia especializada, à banda estadunidense Ramones, formada em 1974. Esta apresentava canções curtas e formalmente simples, porém o conteúdo temático era menos politizado se comparado às bandas que explodiriam na Inglaterra anos mais tarde, onde o grupo Sex Pistol seria a primeiro a se autodeclarar punk (TEIXEIRA, 2007, p. 40).

O punk, segundo Frith (1981, p. 257), reverbera o conceito socialista de uso “racional” do lazer, onde este ultrapassaria a característica de simples renovação da energia humana utilizada enquanto força de trabalho para alcançar um aspecto de engajamento. Portanto, o punk critica o que é compreendido como escapismo ligeiro do entretenimento comercial (que se materializa, por exemplo, na desaprovação da disco music enquanto hedonismo sem sentido).

⁶¹ Os Beatniks foram formados por estudantes norte-americanos de classe média-baixa que assumiram uma postura existencialista e de desobediência civil. Se contrapondo ao consumismo e ao “sonho americano”, propunham um novo sonho de liberdade ligado à simplicidade e à boemia.

⁶² Movimento jovem surgido em Amsterdam na década de 1960, tomado como pioneiro nos movimentos contraculturais holandeses visto seu forte caráter contestatário.

O punk é uma expressão boêmia que desafia a sociedade de consumo e os punks clamavam que, ao contrário do pop, faziam a audiência pensar (FRITH, 1981, p. 267).

A justificativa da autenticidade repousa em afirmações como “o pequeno é bonito” e que qualquer um está apto a se expressar musicalmente através do punk, democratizando o fazer artístico para aqueles sem educação musical formal e habilidades técnicas lapidadas. Assim, a música “não é mais fruto de trabalho árduo, exigindo uma história de acúmulo de conhecimento, ou os ‘antecedentes culturais’, que aliás nenhum punk tem” (CAIAFA, 1985, p. 36). Nesta perspectiva, a mensagem do punk poderia ser deturpada no momento em que o processo de criação e produção musical passasse para as mãos das *majors* (e, conseqüentemente, pelo seu processo de estandarização da música massiva) e não mais pertencesse aos músicos (os indivíduos imbuídos de artisticidade e autenticidade).

O punk é um gênero musical contemporâneo, contudo, sua primeira onda e o momento de sua maior projeção da grande mídia se dilui em fins de 1977, logo após sua explosão⁶³ em 1976, e dá espaço para uma nova tendência chamada new wave, onde se integram ritmos e estilos diversos, havendo predominância de sons eletrônicos e elementos visuais extremamente coloridos. Dada sua forte relação com o universo da produção musical das grandes gravadoras e com aparatos tecnológicos, a new wave, entre os integrantes do Movimento, era compreendida como “morte do punk” (CAIAFA, 1985, p. 113), uma vez que aqueles que articulam sua produção artística dentro dos pressupostos da new wave seriam vistos enquanto “alienados” e “vendidos para o sistema” (idem). Como apontado anteriormente, a produção rock que inunda as rádios brasileiras na década de 1980 é majoritariamente new wave, fazendo desta metonímia para a dominação das *majors*, e a decorrente alienação no *mainstream*, enquanto o punk simbolizaria o *underground*, e sua decorrente autenticidade. No período, no Brasil, os punks que adotariam a new wave receberiam a acusação de serem “infiéis ao punk”⁶⁴.

Em 1981, o punk renasce em todo o mundo, com o som muito mais rápido e com canções curtas (emergindo, assim, o hardcore, musicalmente mais rápido, cru e com vocais mais “berrados”, contando com letras ainda mais contestatórias que o punk da geração de 76-

⁶³ Autoras como Caiafa (1985) e Pereira (2006) optam por “explosão” ao invés de “origem” para se referir à visibilidade crescente do punk na década de 1970, visto a pluralidade de mitos criadores presentes na cultura popular.

⁶⁴ Kid Vinil, músico, jornalista e radialista brasileiro, afirma: “Naquela geração punk, eu tinha uma banda de punk chamada Verminose, e depois eu saí do punk e fui para o lado new wave, que era o lado mais pop com o Magazine [banda de notável popularidade na década de 1980. O nome passa de Verminose para Magazine pois as gravadoras não consideram o primeiro adequado para a radiodifusão] [...] Eu saí fora, eu fui o ‘primeiro traidor do movimento punk’ [no Brasil], e eu era meio que jurado de morte pelos punks”. Fonte: <https://globoplay.globo.com/v/3784507/>.

77), gerando o lema *punk is not dead* e a eclosão do Movimento em Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo. No final da década de 1970, passado o “milagre econômico”, a inflação no Brasil dispara junto ao aumento das taxas de desemprego. Mais tarde, em meio aos movimentos de Diretas Já, a dissolução do regime militar em 1985 e a eleição indireta de Tancredo Neves à presidência – que morreu antes de assumir o posto, sendo substituído pelo então vice-presidente, José Sarney -, emergem sentimentos de revolta e decepção pela não melhoria imediata com o fim da ditadura. Desta forma, o Punk surgiria enquanto resposta dos jovens de periferia, marginalizados e sem emprego, para o quadro social nada favorável do Brasil nos anos 1980 - período que viria a ser conhecido como “década perdida”.

Conforme Gushiken (2012), 1982 foi um ano emblemático para o estabelecimento do punk no Brasil. Neste, foi lançado o álbum *Grito Suburbano*, onde foram compiladas doze canções das bandas paulistas Cólera, Inocentes e Olho Seco, quatro de cada. Ainda em 1982, ocorre o festival *O Começo do Fim do Mundo*, no SESC Pompéia, São Paulo, onde vinte bandas se apresentaram – entre elas, Olho Seco, Ulster, Cólera, Inocentes, M19, Psykóze, Lixomania e Ratos de Porão. Na esteira do sucesso do festival paulista, ocorre a 1º Noite Punk do Rio de Janeiro, em 1983, que contou com as bandas convidadas de São Paulo Inocentes, Cólera, Ratos de Porão e Psycóze junto às bandas dos subúrbios do Rio Coquetel Molotov, Eutanásia e Descarga Suburbana.

No documentário *Botinada: A origem do punk no Brasil* (2006)⁶⁵, que propõe um mito fundador do punk no Brasil, emerge a divergência se a gênese ocorreu em São Paulo ou Brasília. Os paulistas se defendem afirmando que os brasilienses “filhinhos de papai”, apesar de terem tido acesso a discos de punk antes do que eles, não possuíam a vivência em conjunto – aspecto que viria a definir o que é “realmente” ser punk. Nessa perspectiva, o ser punk não se daria somente na assimilação de bens culturais, e sim na adoção de uma maneira de ser e estar no mundo, uma forma de apreensão da realidade que impulsiona todas as esferas de comportamento e de relação entre os pares – e o outro.

Nota-se, também, pelo documentário, a importância dos fonogramas enquanto meios privilegiados de veiculação de informação. Nesta perspectiva, destaca-se o LP *A revista pop apresenta o Punk Rock* (1977), onde são compiladas doze faixas de bandas inglesas e norte-americanas, se tornando o primeiro registro em vinil do punk no Brasil. Na contracapa, o jornalista Okky de Souza apresenta uma narrativa da história do punk e algumas de suas particularidades estéticas:

⁶⁵ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=9LahfLOou8o>.

Há poucos anos, quando os grupos “classicosos” invadiram o cenário pop, muita gente pressentiu que o rock estava morrendo. Afinal as sofisticadas harmonias e arranjos daqueles grupos pouco tinham a ver com a característica básica de que o rock sempre se alimentou: a energia instintiva e visceral, que hipnotiza a juventude através do saudável exercício da dança. Mas com o passar do tempo, os grupos “classicosos” provaram transmitir pouco mais que um imenso tédio. Hoje seus discos vendem cada vez menos e suas temporadas de shows se viram reduzidas. Os tempos mudaram! Reagindo violentamente à sofisticação de um gênero que sempre foi simples, a garotada inglesa e americana acabou arrombando a festa. Pegaram guitarras e amplificadores, aprenderam uns poucos acordes musicais, reuniram-se no fundo de suas garagens e lançaram um novo grito de contestação: “Temos que salvar o rock”. Nascia o punk. [...] Afinal o movimento surgiu em pleno reinado do rock “classicoso”, e nunca deu muita bola para conceitos tradicionais de estética musical. Mas os rockeiros punk não chegam a se abalar com opiniões dos outros. [...] Assim, o rock que você vai ouvir neste LP não tem compromissos com os padrões tradicionais da música. Feito e executado por uma garotada de 18 a 20 anos, ele não possui nenhum dos vícios “seriosos” que 20 anos de rock acabaram criando (SOUZA, 1977 apud TEIXEIRA, 2007, p. 58).

No documentário *Três Acordes de Cólera* (2005)⁶⁶, Clemente afirma que, após a abertura da loja Punk Rock Discos, em 1979, São Paulo, passou-se a ter um centro de circulação de informações veiculadas através dos fonogramas. Ainda no documentário, Redson, vocalista e guitarrista da banda Cólera, afirma que a cena punk de São Paulo se desenvolve, no início da década de 1980, ao redor da loja. Nas palavras de Redson:

Foi assim que surgiu o Movimento Punk [em São Paulo], onde havia uma mola propulsora, que era o som, que unia todo mundo. Eu acho que música é a essência que une todas as pessoas no Movimento e, também, tinha a ideologia de cada um, voltada para o que a gente vivia na época, que era a ditadura militar.

De volta ao embate entre os punks de Brasília e São Paulo, nota-se que a heterogeneidade no Movimento, dentro do que é compreendido como “ser punk”, revelaria a inexistência da passividade do consumidor de um determinado bem cultural, visto que a noção de “ser punk” é reelaborada pelos sujeitos discursantes (VIEIRA, 2011, p. 4). Assim, mesmo que hajam elementos globais do que veio a se chamar punk, as apropriações locais desta cultura possuem sua própria singularidade e trajetória particular (KEMP, 1993 apud VIEIRA, 2011, p. 9), apontando para a impossibilidade de uma categoria universal de “ser punk”. Destas divergências, no Brasil, emergiram conflitos entre grupos a fim de definir quais seriam os “verdadeiros ou falsos punks”, como as disputas entre os punks da *city* (São Paulo) e os punks do ABC - os últimos acusavam os primeiros de serem “mauricinhos”, uma vez que não pertenciam ao subúrbio.

Visto que as representações são reelaboradas ao contexto da emergência dos grupos – podendo apresentar configurações não previstas ou planejadas nos discursos vistos como

⁶⁶ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=fg3iLoO6hj8>.

“criadores” ou “primeiros” -, Gonçalves (2005) buscou mapear quatro elementos consensuais das diferentes apropriações do punk: 1 – O punk enquanto subgênero musical, onde se democratiza o fazer musical visto que dispensa profundo domínio técnico dos instrumentos. 2- O protesto, onde se adota uma postura de subversão contra a exclusão social, injustiças e o mundo adulto. 3- Discurso de liberdade, associado ao ideal de anarquia, que prevê a criação individual de formas de viver e exige libertação para “todos os povos da Terra” (idem). 4- Ideal de independência, de onde surge o slogan “faça você mesmo”.

Portanto, a produção acadêmica sobre o punk se distancia de um conceito de identidade fechada, adotando o punk enquanto conjunto de representações diversas, por vezes ambíguas, que geram novas práticas grupais e individuais daqueles que assumem tal postura. Logo, “punk seria [um] conjunto de falas, imagens e sonoridades que carregam esse nome, e que são como que uma matéria para o pensamento de uma infinidade de indivíduos que constroem suas subjetividades em torno desses signos” (MORAES, 2010 apud VIEIRA, 2011, p. 14).

Acompanhando as reportagens de 1986, do jornal Folha de São Paulo, sobre o lançamento do álbum *Cabeça Dinossauro*, percebo uma concordância entre o discurso da mídia especializada e da literatura pesquisa no que concerne à fase homogênea e fortemente influenciada pelo punk dos Titãs. Branco Mello afirma que a banda apresenta, no álbum, um rock “mais seco, mais cru, mais primitivo, mais visceral”, e estas características são compreendidas na matéria (FOLHA DE SÃO PAULO, 1986, p. 14) como “uma nova fase, mais homogênea” e rotula os discos anteriores, *Titãs* (1984) e *Televisão* (1985), como “new-brega”-mistura da new wave com o brega (idem).

Entretanto, a suposta homogeneidade não os impediria de incursionar por diversos gêneros musicais: “Apresentaram uma sofisticada fusão de rock, funk e reggae [...] uma banda sofisticada, aberta a todas as tendências. Um ‘caldeirão’ musical que os Titãs pretendem ferver com ingredientes vindos da Tropicália, de Liverpool ou da Jamaica” (idem). A questão emergente, portanto, é como a assimilação de diferentes gêneros e subgêneros musicais, em *Cabeça Dinossauro*, foi compreendida enquanto homogênea. Para refletir tal questão, aponto divergências no meio acadêmico e na mídia especializada no que diz respeito à categoria “ser punk”, assim como reflito a presença de Liminha em estúdio durante a gravação de *Cabeça Dinossauro* e a condição dos Titãs enquanto banda contratada por uma *major* – o que distanciaria a banda da cena *underground* preconizada pelo punk. Por fim, busco apontar como elementos que são valorizados dentro de uma estética e de visões de mundo articuladas pelo punk são incorporados na produção artística dos Titãs.

4.3.2 O “ser punk”

Villas (1986) aproxima o *Cabeça Dinossauro* da produção das bandas punks paulistas e alega que é incapaz de “ouvir os Titãs” nas faixas iniciais do álbum, visto a identificação com uma sonoridade que se aproxima do punk – estética que difere grandemente da produção dos álbuns anteriores: “A gente ouve a primeira música, a segunda, a terceira, e não consegue achar os Titãs. Me passa pela cabeça o grupo Cólera, o Olho Seco, os Garotos Podres, os Ratos de Porão [...] *Cabeça Dinossauro* é um disco chocante, punk, nervoso e muito curioso” (VILLAS, 1986, p. 253).

Miguel (1986, p. 78), entretanto, sugere o termo “punkóide”, uma vez que a sonoridade apresentada pelos Titãs difere daquela da cena independente do punk paulista, como será mostrado a frente. “Eles [Titãs] abandonaram, em parte, o som caribenho que marcou o delicioso álbum de estreia em 1984, partindo para uma pauleira punkóide, que já se delineava em alguns momentos do também excelente *Televisão* (1985)”. Tais aproximações jornalísticas entre punk e bandas articuladas pelo *mainstream* podem ser observadas em outros grupos, como a Legião Urbana: “[No álbum] *Que País é Este - 1978/1987* [...] o som, principalmente no Lado A, é mais punk-pesado, tipo três acordes e mensagens iradas nas letras” (MIGUEL, 1988, p. 59).

A que se deve a associação recorrente, no meio jornalístico, entre os Titãs e o punk? Vieira (2011a) distingue duas visões externas ao Movimento que identificam o que é “ser punk” no Brasil: a produção jornalística na imprensa e trabalhos acadêmicos produzidos a partir da década de 1980. A primeira parte do princípio que ser punk é resultado da assimilação de bens culturais da “cultura punk”, onde o ser punk é relacionado a características supostamente universais, como cortes de cabelo (privilegiando o moicano), vestuário e consumo da música punk. Portanto, tal perspectiva aponta para uma relação causal: para ser punk, basta assimilar signos, visuais e sonoros, denotativos ao punk, e frequentemente trata o indivíduo que adota tal identificação como “o outro, o desviante, aquilo que não deve ser” (VIEIRA, 2011a, p. 5).

A perspectiva acadêmica, conforme Vieira (2011a, p. 7), problematiza concepções naturalizadas do que seria uma essência punk, onde a constituição do ser punk não ocorre simplesmente através da assimilação de elementos culturais. Tal indefinição do que viria a representar a totalidade do ser punk é observável dentro do próprio Movimento, onde evidenciou-se “que para os grupos já não bastava vestirem-se com punks, ou ouvir música de

punk; era necessária uma vivência de um punk” (VIEIRA, 2011a, p. 9). O ser punk, a autenticidade, no Movimento, seria proveniente da adoção da cultura punk enquanto “modo de vida” (PEREIRA, 2006, p. 38), ultrapassando a apropriação de elementos simbólicos sonoros e visuais para a adoção de um papel de sujeito cotidiano, um ser e estar que depende de variados investimentos sobre si mesmo.

A intenção punk de agressão simbólica, no âmbito visual e sonoro (CAIAFA, 1985), seria suavizada a partir do momento que o punk integra a moda e ocorre sua cooptação pelo mercado, visto que o punk ganharia status de exotismo, um emblema prototípico de rebeldia jovem utilizado como estratégia comunicativa pela indústria fonográfica. Como aponta Gonçalves (2005, p. 81), os punks se tornam arquétipos de personagens rebeldes em telenovelas, modelos estilizados “à moda punk” brilham nas passarelas e “artigos punks” são vendidos enquanto excentricidades no mercado. A absorção resultaria nos “punks de boutique” ou “punk chic” (TEIXEIRA, 2007, p. 52), em contraposição aos “verdadeiros punks”. Os primeiros seriam “jovens de classe média que sentiram o impacto das questões colocadas pelo punk e adaptam seu visual e adotam seu estilo de tocar música” (idem). Desta forma, “bandas de fora do Movimento começam a aproveitar algumas ideias punks e tomam conta do cenário musical [rock dos anos 1980]” (idem).

Nesta perspectiva, as bandas do *mainstream* tocariam “à moda punk” (CAIAFA, 1985, p. 117). A adoção de elementos visuais e sonoros referentes ao punk pela música articulada pelas *majors* não “exasperava mais, era só mais um ingrediente” (idem). Assim, a moda, endossada pelo mercado fonográfico, englobaria o protesto, a agressão (sonora e visual), o punk: “Tudo pode e deve ser comercializado, todos tem o direito e o dever de aparecer no desfile. Que nenhuma penumbra venha assombrar essa visibilidade” (CAIAFA, 1985, p. 118).

Portanto, “a estética punk dizia tanto sobre o estilo musical quanto sobre o estilo de vida que o acompanhava, o que, de certa forma, servia como elemento de distinção entre os que simplesmente se vestiam como punks e os que viviam como punks” (SEVILLANO, 2016, p. 77). Desta perspectiva emerge o binômio *estar* e *ser* punk. O último aponta para um congelamento identitário, no qual as características comportamentais e ideológicas articuladas pelo punk, respeitando as diferenças das apropriações locais, são adotadas enquanto forma de apreensão da realidade. Disto, surgem as acusações de “traidor do movimento”, uma vez que as identificações não seriam situacionais e fluídas, e sim um determinismo de ser ou não ser.

O *estar* punk diria respeito a adoção de um amontoado de signos comportamentais, sonoros e visuais que seriam suficientes, na perspectiva da mídia, para o alcance do *ser punk*.

Tal prática atuaria como estratégia de inserção em uma “província de significado” (VELHO, 1994), onde não há necessidade de pertencimento ao Movimento ou se adequar às exigências caras ao grupo para o status de pertencimento, como a relação próxima entre músico e plateia (declínio do arquétipo de ídolo), pertencimento à cena independente e pertencimento a uma classe social específica. Conforme Caiafa (1985), que esteve em campo, no Rio de Janeiro, com os punks do Movimento entre 1983 e 1985, é impossível estar *com* eles sem estar *entre* eles, visto que o bando rejeita qualquer observador. Há, portanto, um rigor no pertencimento ao Movimento, a exigência de um desempenho que “nem todos são capazes” (CAIAFA, 1985, p. 15).

Uma atitude punk, irreverente, logo se tornou caricatural e, com a emergência de novos grupos *no wave*, converteu-se também em objeto de consumo da indústria cultural de massa, revertendo todas as expectativas iniciais que o movimento havia tecido sobre si mesmo enquanto rebeldia incorruptível. [...] A partir disto, os novos grupos teriam abandonado os princípios fundamentais das origens do punk como uma ideologia, um espírito de rebelião, para fazer do punk um gênero, uma moda (GALLO, 2010 apud SEVILLANO, 2016, p. 86).

A partir disto, busco refletir no próximo item sobre como os Titãs - uma banda que, já em 1986, possuía contrato com uma das maiores gravadoras do Brasil e contava com integrantes que não pertenciam ao Movimento - articulam sua identificação com o punk em sua produção artística iniciando pela posição dos Titãs no mercado fonográfico e a interferência do produtor Liminha. Busco, também, refletir como tal identificação foi vista pela mídia especializada, pelos músicos da cena e pelos próprios Titãs.

4.3.3 O papel do produtor e da produção

Liminha, além de ser o produtor do álbum *Cabeça Dinossauro*, também atuou como instrumentista, gravando guitarras em *Família* e *O que*, percussão em *Cabeça Dinossauro*, sequenciou efeitos e *drumulator* em *O que* e participou na composição do solo de baixo na canção *Bichos Escrotos*. Liminha é tido como o responsável por transportar a energia das apresentações ao vivo dos Titãs para os discos (NANINI, 2016). O produtor afirma: “Eu me sinto um pouco pai do *Cabeça*, sim. Acho que ajudei os caras a encontrarem o caminho [...] eles chegavam com as músicas nem sempre muito adiantadas, mas sempre trabalhavam muito para fazer o melhor” (LIMINHA apud NANINI, 2016).

Na perspectiva das forças que transformam o rock, Liminha é tido como responsável por ajudar “a banda a encontrar a sonoridade uniforme, marcando sua identidade musical” (STEFANINI, 2013, p. 91). Assim, o “nono titã” firma, em *Cabeça Dinossauro*, uma relação

com a banda que se perpetua nos discos vindouros na década de 1980. Neste entendimento, Liminha adequa as pretensões dos músicos com os interesses da gravadora, culminando em um projeto com alta aceitação comercial – no filme *Titãs: A vida até parece uma festa* (2009), podemos escutar o seguinte diálogo entre Liminha e Charles Gavin:

“[Liminha]: ou o Charles muda o jeito dele tocar ou eu não gravo mais essa música [Violência] [...] tem que simplificar, não dá para ficar dando solo de bateria nessa música [...] isso é uma banda de rock, cara. Você ‘tá’ acompanhando a banda [...] [Charles]: Mas é minha concepção também... [Liminha]: Sua concepção tá ‘furada’ [...] Parece o Yes”.

Aqui, percebe-se que o produtor sugere, de forma bastante enfática, que Gavin mude sua maneira de tocar – a despeito de sua “concepção” musical – a fim de adequar a canção a uma lógica preconizada, principalmente, pelo punk, que difere da complexidade do rock progressivo, citado por Liminha através da comparação com a banda Yes. O trecho transcrito aponta para o papel criativo do produtor, que se compara em importância com a dos próprios músicos, e como este imprime no disco suas próprias concepções musicais. A oposição entre Yes (progressivo) e “uma banda de rock” é significativa pois carrega, de forma tácita, uma crítica ao virtuosismo. Liminha, que fora baixista da banda Mutantes e é um experimentado produtor musical, está pedindo a Gavin outra atitude: além de uma questão comercial, é a questão de concepção musical e linearidade estilística que estão em jogo.

O conteúdo temático, que aborda a violência, se adequa de forma mais condizente aos tipos relativamente estáveis do punk (que possui uma bateria “crua”) do que o do progressivo (cujo os conteúdos temáticos usuais abordam fantasia, religião, guerra e amor). Gavin entende a crítica de Liminha e muda sua maneira de tocar justamente porque compartilha as referências em trânsito no ideário do rock. Este trecho demonstra como a categoria “rock” é muito mais do que um gênero musical: é uma atitude, é um *ethos*, em oposição ao que o Yes representa – música tecnocrática. Assim, há o compartilhamento de um senso comum que dita que a bateria de rock tem que ter “pegada”⁶⁷, e o excesso de virtuosismo a distancia dos elementos preconizados pelo punk e o aproxima do progressivo e do metal. Como apontado, o compartilhamento de gêneros e subgêneros musicais não implica apenas em determinações de forma e sonoridades, mas também na articulação de visões de mundo e estéticas que são compartilhadas por músicos e audiência, contribuindo na produção de sentido das canções. Em

⁶⁷ “Pegada” é uma categoria nativa que diz respeito a forma particular que um músico toca e domina seu instrumento - ela pode ser “forte” ou com “raiva”, assim como pode ser “leve” e “sutil”. O termo pode ser compreendido como o índice deixado por um humano ou animal, ou seja, a marca ou assinatura deixada por um músico ou banda, imprimindo sua individualidade em contraposição a uma forma de tocar “padronizada” (JACQUES, 2007, p. 102).

entrevista⁶⁸, Liminha se depara com a pergunta: “como produtor, você interfere muito na obra do artista?”. Liminha responde:

Não, eu acho que produção é uma negociação, uma troca de ideias. É uma eterna negociação [...] Nessa época [final da década de 1970 e início de 1980], para você gravar, era uma coisa cara, difícil, tinha que ter uma gravadora por trás bancando, então o artista entrava no estúdio uma vez por ano ou uma vez a cada dois anos. Eu não podia abortar nenhuma ideia, se o artista queria experimentar alguma coisa eu *deixava*, as vezes já de antemão sabendo que não ia dar certo, mas eu não podia abortar aquela ideia. Eu deixava fazer, e quando não dava certo [dizia]: “vamos tentar isso aqui”.

Nota-se a posição de poder assumida pelo produtor em estúdio, a partir do momento que Liminha “deixa” os músicos experimentarem, apontando para uma negociação entre produtor e artistas para a confecção do produto final. Portanto, a contribuição de Liminha, por vezes, contrariava a vontade dos integrantes dos Titãs. Bellotto afirma que em *Família* (1986), por exemplo, Liminha deixou a canção reggae muito mais rápida e do que foi apresentado inicialmente pela banda. Entretanto, o sucesso midiático alcançado pela canção fez o guitarrista reconhecer o tratamento dado por Liminha: “No final, a gente viu que ele tinha razão, e a música ficou ótima” (BELLOTTO apud NANINI, 2016)⁶⁹. Portanto, na perspectiva da literatura consultada, “[...] a participação de Liminha possibilitou aos Titãs o encontro com a identidade sonora que necessitavam e agregou pontos de profissionalismo a eles, pois conferiu ao grupo as demandas do mercado para que pudessem atingir a consagração” (STEFANINI, 2013, p. 91).

A sonoridade de “Cabeça Dinossauro” acabou formatando o estilo dos Titãs em seus trabalhos posteriores, conforme pode ser visto até hoje nos discos mais recentes do grupo. Em entrevista para a Folha de São Paulo, em 2006, Sérgio Britto reconheceu o trabalho do produtor: “O Liminha foi o responsável pela realização do nosso maior sonho: gravar com qualidade, liberdade e em altíssimo astral” (CAETANO, 2013, p. 7).

Em entrevista⁷⁰, Paulo Miklos recorda que, antes de iniciarem a parceria com Liminha, os Titãs acusaram o produtor de “plastificar” o som das bandas, visto que Liminha participou do sucesso de muitas bandas que se aproximavam mais fortemente de uma sonoridade pop, como o Kid Abelha. Na mesma entrevista, Bellotto afirma:

Entre as bandas do underground paulista rolava esse papo. Era tido como se o Liminha padronizasse as bandas *mainstream* e “nós [do *underground*] fazemos coisas mais autênticas”. Ao contrário do que a gente achava, o Liminha se mostrou um cara que soube respeitar as coisas legais que a gente tinha feito e na hora que nos deparávamos com algo que a gente não estava contente ele sabia entrar com sugestões precisas. Aí entrou a coisa do baixista dos Mutantes, do grande conhecimento do rock que ele tem. Eu lembro que aquilo foi uma aula.

⁶⁸ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=m6RsKIJcPUk>.

⁶⁹ Em 2012, no relançamento comemorativo de *Cabeça Dinossauro* em função do aniversário de trinta anos dos Titãs, foi disponibilizado as versões demo das canções, onde da comparação do álbum de 1986 pode-se escutar a intervenção de Liminha em *Família* e nas outras faixas.

⁷⁰ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Wv6DM6WzLEw&t=743s>.

A questão que emerge é: a que se deve a acusação, que logo foi abandonada, de que Liminha “plastificaria” os álbuns por ele produzidos? Kid Vinil afirma⁷¹:

Ser independente sempre foi muito mais negócio no sentido de nunca *poluir* o lado musical da banda. Trabalhando com uma gravadora independente, você tem muita mais liberdade, liberdade criativa, liberdade de fazer o que você bem entender com o seu trabalho. Nas grandes gravadoras, quem dita as ordens é a própria gravadora: de repente tem que ser esse produtor, o som tem que estar “assim” para tocar no rádio, tem uma série de imposições que vão ter que ser seguidas.

Aqui, percebe-se que a interferência dos profissionais das gravadoras é compreendida enquanto “poluição” e não como um modo particular de construção artística na música popular. Diferentemente da interpelação direta de Liminha citada acima, Chicão, proprietário da gravadora independente Devil Discos, que foi responsável pelo lançamento de seis álbuns do Cólera, afirma⁷²: “Quando eles [Cólera] entram no estúdio, eu não vou lá acompanhar e dizer ‘não, isso não é legal, isso não serve’. Eles ficam livres e a vontade”.

Assim, na concepção nativa aqui em questão, o excesso de produção corromperia a artisticidade dos sujeitos, tornando a obra menos autêntica para se adequar a uma forma mercadológica que se prevê antes “bonita” (o “cozido”) do que “espontânea” (o “cru”). Cesar Gavin pergunta⁷³ a João Gordo sobre quais bandas o músico considera “bonitas” no cenário nacional além de Ratos de Porão, e João Gordo responde: “Eu não acho Ratos bonito, eu acho Ratos foda. São coisas diferentes”. Sobre o processo de gravação do disco *Não Há Futuro?* (2006), da banda Horda Punk, Houly (vocalista) afirma:

Porra, sempre foi foda arrumar lugar para ensaiar, aí descolamos uma borracharia para poder fazer barulho, e já estávamos com várias músicas prontas, e havíamos tentado fazer registros delas, e a captação sempre era muito ruim, então resolvemos levar o computador e tudo mais para a borracharia. Rodeamos a bateria com pneus e a acústica deu certo. Claro, o resultado final tem uns abafamentos, mas para nós, da forma como foi feito, ficou ótimo, a “podreira” que sempre cultivamos (HOULY apud CRIXXX, 2009).

Percebe-se, então, que a valoração creditada às gravadoras independentes está justamente na ausência de excesso de produção, visto que este excesso levaria a uma homogeneização prevista pela indústria fonográfica – que seria o equivalente à morte da criatividade, individualidade e da artisticidade. Conforme Jacques (2007), o antônimo de simplicidade, nesta perspectiva, não é complexidade, e sim prolixidade. Se o excesso corrompe, o produto “não processado” conteria qualidades de originalidade e espontaneidade, conservando a força criativa e artística “natural” dos músicos que não passa pela interferência

⁷¹ Fonte: https://www.youtube.com/watch?time_continue=5&v=fg3iLoO6hj8.

⁷² Fonte: https://www.youtube.com/watch?time_continue=5&v=fg3iLoO6hj8.

⁷³ Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=ukcZ5_Ofda0.

da racionalização e tecnocracia. Houly afirma que, apesar da melhoria atingida através de novos equipamentos adquiridos pela banda, o resultado sonoro é a mesma “tosqueira”:

Nosso baterista carregava a bateria num carrinho de mão e levava quase um quilometro para a gente ensaiar, em um dos buracos que conseguíamos para fazer barulho. Para ele tocar o bumbo, como não tínhamos pedal, calçava uma bota de borracha e saía chutando [...] Os instrumentos eram assim, tudo enjambrado, não tínhamos microfone, era na goela mesmo, e aí aos poucos fomos melhorando os “equipos” [equipamentos], mas a barulheira continua a mesma, desde aqueles tempos, a mesma tosquera (HOULY apud CRIXXX, 2009).

No sentido dicionarizado, tosco significa: “1. Tal como veio da natureza. 2. Não lapidado nem polido. 3. Bronco, grosseiro, rude” (Aurélio, 1988: 641). Assim, a categoria “tosco”, no discurso dos músicos, se referiria a uma ideia de naturalidade não domesticada pela racionalização da técnica. Portanto, “tosqueira” não é um adjetivo pejorativo, e sim um elogio à “autenticidade” e “naturalidade” (JACQUES, 2007, p. 106). A categoria “natural”, que é, conforme mostrado anteriormente, constantemente usada pelos Titãs para descrever sua produção, diria respeito à valorização da espontaneidade e intuição do músico, elementos que revelariam a expressão “verdadeira” do fazer musical – que se opõe ao excesso de técnica e sua decorrente “artificialização” -, uma vez que “a técnica aparece às vezes no discurso dos músicos como mecanização do tocar, destruição da criatividade e redução da música a ‘padrões’ associados ao establishment e à comercialização” (JACQUES, 2007, p. 104-105). Portanto,

O que há é o questionamento da técnica como valor fundamental - ela deve ser submetida à criatividade, originalidade, espontaneidade e expressão dos sentimentos do músico; tomada, pois, como base sobre a qual se cria. O questionamento da tradição ocidental não é uma negação desta, mas uma apropriação, de acordo com a qual o valor do indivíduo é posto em relevo e o da técnica não é percebido como garantia da supremacia daquele (JACQUES, 2007, p. 105).

Assim, no *underground*, valoriza-se uma sonoridade “crua” antes de uma sonoridade “cozida”, sendo a última a estética comum às *majors*, - onde o som é lapidado e finamente trabalhado. Desta forma, João Gordo caracteriza a produção do Ratos enquanto “foda”, algo visceral e espontâneo, e não como algo “bonito”, algo lapidado e excessivamente trabalhado. Houly, por sua vez, aponta que a “podreira” da Horda Punk é *cultivada*, visto que carrega um ideário de autenticidade e negação à tecnocracia através de um resultado sonoro “tosco”. Portanto, originalidade e “naturalidade” marcam a vitória contra a comercialização, obscuridade que, impreterivelmente, assombraria os artistas contratados pelas *majors*.

O discurso que aponta a homogeneização pelas grandes gravadoras está presente nas falas dos Titãs, como podemos observar a partir das afirmações de Miklos e Mello, em

entrevista⁷⁴: “[Miklos]: Essa coisa da busca do sucesso acaba deixando tudo igual. Então se alguma coisa vai bem, todo mundo vai para aquela direção, todo mundo faz uma coisa suave, bonitinha, coraçãozinho, e fica aquela coisa [Mello]: Por dinheiro, fica praticamente tudo vendido”. Os Titãs, portanto, cunham sua autenticidade ao afirmar que buscavam, antes de sucesso comercial, satisfação artística no processo de criação de *Cabeça Dinossauro*. Tony Bellotto apostou com Branco Mello uma garrafa de whisky, na véspera do lançamento do *Cabeça Dinossauro*, afirmando que o álbum não alcançaria boa vendagem visto que a sonoridade “não era comercial”. Mello, após ganhar o whisky e o *Cabeça* conceder o primeiro disco de ouro da banda, afirma⁷⁵: “A gente estava fazendo uma coisa que tinha um conceito e uma consistência no álbum como um todo. Todas as músicas se relacionavam”. Tony, na mesma entrevista, continua:

Eu realmente achava que o disco seria um fracasso comercial, pois a maneira em que fomos ao estúdio, a gente não estava preocupado com isso [comercialização]. A gente tinha se preocupado muito com isso no primeiro e no segundo disco, mas no *Cabeça* a gente tinha outras prioridades. É claro que a gente também se preocupava, mas de uma maneira que realmente não era o mais importante.

Bellotto continua⁷⁶: “A gravadora fazia pressão para ter foto da banda na capa [como nos dois primeiros discos dos Titãs]”. A respeito da escolha da capa e contracapa de *Cabeça*, desenhos de Leonardo da Vinci, Sérgio Britto afirma: “Isso faz parte dessa atitude que a gente teve, de valorizar o lado artístico do que a gente estava fazendo, e essa foi uma das coisas que não foi facilmente aceita pela gravadora”. Assim, os Titãs, em certos momentos, se opõem às determinações da gravadora em função de uma concepção artística, reverberando a dualidade do rock entre arte e produto. Branco Mello afirma que, apesar da posição que os Titãs ocupam dentro do mercado fonográfico, a produção da banda é “verdadeira”, visto que aposta antes na arte do que no produto: “Nosso trabalho é comercial [...] Há muitas bandas e nem sempre o público consegue distinguir um trabalho verdadeiro de uma trama armada, produzida puramente para dar dinheiro” (FOLHA DE SÃO PAULO, 1986, p. 14).

Sobre o processo de gravação e produção em *Cabeça Dinossauro*, tomemos como exemplo as canções *O que* (1986) e a *Face do Destruidor*. Como apontado, o tratamento de estúdio em *Cabeça* o distanciaria de uma prática compreendida enquanto punk. Em entrevista⁷⁷, Cesar Gavin indaga sobre o álbum *Não, Obrigado!* (2005) da Lixomania, banda punk paulista formada em 1979, e Moreno (vocalista) afirma: “A gente entrou no horário do almoço no

⁷⁴ Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=ASOhC4Z9_R4.

⁷⁵ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Wv6DM6WzLEw&t=743s>.

⁷⁶ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Wv6DM6WzLEw&t=743s>.

⁷⁷ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=FnFLg3Fbcd8&t=2s>

estúdio e saímos com ele mixado às 6 da tarde”. A produção da única faixa *O que*, entretanto, durou horas, dias, fugindo até mesmo dos padrões da indústria fonográfica, como faz notar Liminha: “A gravadora não podia nem saber que a gente gastou tanto tempo em uma música só, fugiu totalmente dos padrões de trabalho. Ficou bem diferente do original [que] o Arnaldo mostrou para a gente no violão” (LIMINHA apud NANINI, 2016).

O que marca o caráter eletrônico do álbum e, junto a *Família*, um reggae, é a faixa mais distante do punk, visto a instrumentação com sintetizadores, timbres, conteúdo temático e duração de 05:46 minutos. *A Face do Destruidor*, entretanto, é descrita enquanto um hardcore. Sobre a última, Britto e Mello afirmam⁷⁸: “[Britto]: Ela tem essa coisa de ser micro, de ser tão sintética por causa da letra [Mello]: Tem *O que* em uma ponta e *A Face* na outra, são os dois extremos do *Cabeça*”. *A Face do Destruidor* possui 40 segundos de duração e foi gravada em “um só fôlego”, em apenas um take e os instrumentos foram adicionados tocando “ao contrário”, visto uma experimentação de estúdio proposta por Liminha (NANINI, 2016).

No quesito de instrumentação e experimentação, os Titãs se diferenciavam da simplicidade de arranjo do punk (onde utiliza-se a instrumentação diretamente ligada com o rock: guitarras, baixo, bateria e voz). Visto a utilização de sintetizadores, experimentação com música eletrônica, incorporação de poesia concreta (em *O que*), colagens sonoras e sonoridade “cozida”, os Titãs se aproximariam do pós-punk - corrente ligada ao academicismo e intelectualismo, tendo o estudante universitário como representante, enquanto o punk estaria ligado à classe operária e suburbana, representado pelo proletário.

A associação da instrumentação base do punk é muito potente, conforme faz notar o episódio onde a Lixomania esteve em reunião com o então diretor da RCA no Brasil, em 1983, a fim de discutir a probabilidade de lançamento de um LP da banda. Visto que o contrato previa a adição de teclados e saxofone nas canções, a banda prontamente recusou a proposta. Miro de Melo, baterista da banda, reconhece⁷⁹ que a intenção dos profissionais da gravadora com a adição dos instrumentos era tornar o produto musical mais “mercadológico”. Apesar de Melo supor que a iniciativa poderia ser comercialmente bem-sucedida e abrir muitas portas profissionais para a banda, o baterista afirma que o álbum não seria tão *respeitado* na cena punk por ceder a técnicas de promoção que distanciariam as canções de uma estética punk e da cena independente.

⁷⁸ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Wv6DM6WzLEw&t=743s>.

⁷⁹ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=FnFLg3Fbcd8>.

Desta forma, apesar das aproximações estéticas, sonoras e comportamentais com o punk, a aproximação dos Titãs com o *mainstream* resultou, segundo Britto⁸⁰, em acusações de que a banda, com *Cabeça Dinossauro*, estaria diluindo o que as bandas punks paulistas faziam. Conforme Caiafa (1985, p. 11), “uma situação de comércio e capitalização dilui essa potência [do rock], banalizando-o, fazendo dele mera mercadoria vendável, moda, onda. É o punk que resgata a força política do rock ao fazer dele (imediatamente, diretamente) um instrumento de intervenção - na forma da música, nas letras, na atitude”. Desta forma, os Titãs estariam fazendo uma produção “à moda punk”, que não seria considerada dentro do Movimento enquanto integrante de repertório punk brasileiro.

Entretanto, Clemente, que fora integrante das bandas Condutores de Cadáver, Inocentes e Plebe Rude, aponta um progresso na sonoridade da banda em relação aos dois primeiros álbuns, visto a adoção, em *Cabeça Dinossauro*, de uma estética mais próxima ao punk de minimalismo: “Tinha muita informação no som da banda, eles estavam indo por um caminho que de repente não era o caminho certo. Daí quando eles acertaram o pique, aí ficou legal, daí deu aquela coisa forte que é o Titãs hoje”⁸¹.

Desta forma, na perspectiva “dentro de estúdio”, o álbum marca a bem-sucedida parceria entre Liminha e Titãs, que será revisitada nos próximos álbuns na década de 1980, visto que a experiência com a produção de *Televisão* (1985) foi insatisfatória, onde Arnaldo Antunes aponta uma padronização que extirpou a artisticidade e energia dos Titãs em favor a uma estratégia de vendagem: “Esse [*Televisão*], a banda considerou uma experiência péssima: o produtor, na mixagem, adulterou o som do grupo – então herdeiro do punk, roubando-lhe toda a energia em busca do mítico padrão-FM” (ANTUNES, 1985 apud OLIVEIRA, 2011, p. 266).

Os Titãs, portanto, se apropriam de elementos do punk para sua constituição artística e identitária, ainda que fossem contratados por uma *major*. Esta condição resulta em situações que não estariam presentes na produção dos punks do Movimento, que articulam sua música através das gravadoras independentes. A adoção do punk, portanto, confere significados associados que o distanciariam de uma sonoridade pop - e seu caráter compreendido como alienado pelas visões de mundo de algumas bandas de rock. Conforme Bellotto: “Já estávamos cheios de sermos confundidos com uma espécie de banda popezinha” (BELLOTTO apud VILLAS, 1986, p. 253).

Logo que o rock se estabeleceu no mercado, as letras eram bem simples, tinha muita gente falando bobagem e a imprensa caiu de pau dizendo que o rock brasileiro era banal, que todo mundo era garotinho de praia. Antes, só Caetano falava a verdade, só

⁸⁰ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=28T-25T942k>.

⁸¹ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=28T-25T942k>.

os caras da MPB eram conscientes politicamente. E existem grupos que vêm vindo com algo a dizer: Titãs, Inocentes, Legião Urbana, Capital Inicial (GAVIN apud VILLAS, 1986, p. 253).

Desta forma, no próximo item, reflito sobre a incorporação de uma estética punk no álbum *Cabeça Dinossauro*.

4.3.4 Titãs e punk

Enquanto as aproximações dos Titãs com a MPB e, sobretudo, com o reggae são atribuídas principalmente a Nando Reis (MONTEIRO, 2014), as aproximações com punk seriam maioritariamente responsabilidade de Branco Mello (TRIGO, 2011). Mello foi um dos produtores do álbum *Pânico em SP* (1986) – mesmo ano de lançamento de *Cabeça Dinossauro* -, da banda punk Inocentes, e frequentava a cena *underground* paulista, convivendo com músicos como João Gordo, Clemente e Redson, chegando a tocar junto aos Inocentes a canção *Pânico em SP* (1986) e, junto aos Titãs, interpretou a canção *Cretin Hop* (1977), dos Ramones. Mello afirma que desde que tocava baixo com Os Jetsons, grupo que participara junto a Ciro Pessoa e Charles Gavin antes da criação dos Titãs do Iê-Iê, sua relação com o contrabaixo sempre se aproximara do punk. Sobre a canção *Eu não sei fazer música* (1991)⁸², Mello explica⁸³ que esta é a materialização sonora de um dos ideais da cultura punk, do “faça você mesmo”.

Junto a Sérgio Britto e Roberta Parisi, Branco fundou a banda Kleiderman, que possui o repertório fortemente influenciado pela estética punk – o único disco lançado pela banda, *Com el Mundo a Mis Pies* (1994), foi descrito pela mídia especializada como “um disco punk” (COLOMBO, 1994). Em entrevista⁸⁴, Sérgio Britto recebe a pergunta: “Richard Cleyderman é um dos pianistas mais vendidos do mundo, careta e *muzak*. Foi daí que veio o nome?”. Britto responde: “Daí mesmo. É uma auto ironia, porque a nossa banda é um trio de rock pesado, é tudo muito gritado e tudo rápido e tal. E na verdade o rock independente *underground* se leva muito a sério, em geral. Então, ao batizarmos a banda com esse nome, deu a entender que a gente não se leva tão a sério”.

Tais aproximações estéticas e comportamentais referentes a visões do mundo do punk, articuladas principalmente por Mello, são adotadas na produção artística e constituição identitária dos Titãs, ainda que os integrantes da banda não pertencessem ao Movimento. Paulo

⁸² Eu não sei fazer música/ Mas eu faço/ Eu não sei cantar as músicas que faço/ Mas eu canto.

⁸³ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=CR-c0k1Z7VA&t=120s>.

⁸⁴ Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=e5a_yfsPaWE&t=540s.

Miklos revela um ideal de autenticidade semelhante àquele veiculado pelas visões de mundo do punk, onde o excesso de virtuosismo e complexidade formal destituiriam a autenticidade do repertório da banda:

Não tem cabimento ficar sobrando, fazer 700 acordes, 800 frases, isso não cabe na música que a gente faz. E o público reconhece a autenticidade, de recuperar uma origem não só da sonoridade, mas como a gente se completa [...] Passamos por um longo período que chamávamos músicos sensacionais, mas isso dava uma afrouxada na coisa da banda. Obviamente tínhamos músicos fantásticos de apoio, caras que tocam para caralho, mas isso não interessa nem um pouco para nossa estética (MIKLOS apud BERNARDO; AMADO, 2014).

Como apontado por Miklos, tal ideal de “o pequeno é bonito” deve ser compartilhado pelos músicos que integram os Titãs: após a saída de Charles Gavin, em 2010, Branco Mello⁸⁵ comenta sobre a entrada de Mario Fabre: “Quando ele [Fabre] foi tocar com a gente, já estava incorporado em como a gente funciona. Ele não foi lá querer mostrar mais do que precisa [tecnicamente]. Para tocar com a gente não precisa disso. Não é a exuberância que funciona, é mais a *Inteligência*”. Nesta perspectiva, o excesso de racionalização, representado musicalmente pela técnica e o virtuosismo, apagaria a expressividade da banda. A “inteligência”, nesta perspectiva, é a capacidade de permanecer fiel ao que é compreendido como “espírito do rock” – uma característica enérgica e espontânea que seria corrompida pela racionalização.

Portanto, o punk revive ideais de originalidade e inovação ao desafiar o controle capitalista da indústria de massa ao se apropriar dos meios de produção musical (reverbera, portanto, o lema *do it yourself*). O “realismo musical” (FRITH, 1981, p. 158) do punk é fruto de convenções musicais formais e sonoras que se opunham à “irrealidade” do pop e rock do *mainstream*. A dicotomia entre real/irreal deriva de uma série de conotações musicais compreendidas enquanto opostas: feio e bonito; áspero e tranquilizante; energia e arte; e, principalmente, o “cru” e o “cozido”. Entretanto, como apontado anteriormente, os Titãs possuíam contrato com uma major e a sonoridade divergia grandemente de bandas punks da cena independente. Paulo Miklos afirma:

A gente nunca foi do movimento punk. Tocávamos nos mesmos lugares e temos a mesma influência, mas nós também temos uma influência muito maior do legado da música popular brasileira. Nós somos essa trombada estética da música brasileira, que reconhece a importância das letras, do tropicalismo, do Clube da Esquina. Sempre fomos muito interessados nisso e no rock ‘n’ roll em todas as suas fases, começando pelo punk com a ideia do “faça você mesmo” (MIKLOS apud BERNARDO; AMADO, 2014).

⁸⁵

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=CR-c0k1Z7VA&t=120s>

Conforme Nogueira (2017), as bandas nacionais que se identificavam enquanto bandas de punk incorporavam outros estilos e gêneros musicais. Isso revelaria, além da vontade dos músicos por si só, uma estratégia de ingresso e continuidade no mercado fonográfico. Jão, guitarrista da banda Ratos de Porão, afirma: "O Ratos nunca perdeu suas raízes de contestação, mas na parte musical incluiu coisas que vão além do punk e isso trouxe uma abertura maior para tocar por aí" (JÃO apud NOGUEIRA 2017). Ainda sobre a incorporação de gêneros do Ratos de Porão, Juninho (baixista), falando sobre o álbum *Século Sinistro* (2014), afirma: "*Século Sinistro* é a soma de tudo que ouvimos e fomos influenciados a vida toda. Acredito que o pessoal vai curtir bastante. Uma coisa legal é ver uma banda tão antiga ainda produzindo algo novo" (JUNINHO apud BIANCHIN, 2014). Entretanto, tal abertura para incorporação de diferentes gêneros e subgêneros nem sempre era bem recebida, visto as acusações sofridas por João Gordo, vocalista do Ratos de Porão, por "trair o Movimento":

Não tenho nada a perder no quesito "traidor do Movimento". Sou criticado há muitos anos, desde que falei, no *fanzine* Lixo Cultural, em 1983, que o Ratos não era mais punk – era hardcore. Foi aí que começou essa lenda da "traição do movimento". Em 1983, época do hardcore europeu e americano, eu estava ouvindo coisas tipo Rystetiit, Discharge, Dead Kennedys, Rattus, Minor Threat, Disorder. Não tinha internet, e as coisas demoravam para chegar, mas a gente tinha contato com o pessoal de fora, via carta, e estava ligado no que estava rolando. Enquanto a gente ouvia hardcore, a maioria dos punks daqui só ouvia Sex Pistols, Exploited, Clash, Ramones, as bandas [de] "77". Daí eu disse que o Ratos não era punk, era hardcore, e o bicho pegou. Eu fui agredido e me ameaçaram [...] Depois, a coisa ficou ainda pior quando o Ratos começou a tocar metal [...] Daí, lançamos o *Descanse em Paz* (1986), que já tinha todos os clichês de metal, era uma tentativa *tosca* de fazer um metal-punk (JOÃO GORDO apud BARCINSKI, 2013).

Os músicos do Movimento estavam cientes deste pertencimento vacilante, que seria perdido no momento em que o sujeito assumisse posições identitárias não valorizadas pela comunidade, uma vez que "qualquer sujeito que se nomeia como punk pode ser considerado um punk de boutique, caso as posturas e práticas dos sujeitos que se narram punks não correspondam aos discursos em torno do que é ser punk" (GONÇALVEZ, 2005, p. 61). Assim, Redson, vocalista e guitarrista da banda Cólera, afirma⁸⁶: "Eu era mais envolvido com a ideia punk cultural. A coisa mais voltada para a cultura, para a música, para a inovação, para lançar novas ideias, novas possibilidades e também com a coisa política em relação ao estado de ditadura que a gente vivia". Adotando uma postura, apontada por Redson, como pacifista no álbum *Pela Paz em Todo Mundo* (1986), o músico afirma: "Quando a gente fez o *Pela Paz*, a ideia do álbum e a coisa toda, eu sabia do risco que a gente estava correndo de ser taxado de ser traidor pelos punks, porque os punks não eram pacifistas".

⁸⁶

Fonte: https://www.youtube.com/watch?time_continue=5&v=fg3iLoO6hj8.

Desta forma, o rigor do movimento, conforme Jão e Juninho, estaria mais atrelado à esfera comportamental do que a sonora, conservando as características de agressividade, rebeldia e ofensa ainda que a produção musical aceitasse permutação com diferentes estilos musicais. Esta posição, entretanto, não era unanimidade entre os punks, como faz notar João Gordo. A demarcação simbólica através da música toma posição central na cultura punk: Caiafa (1985, p. 118) observa a transformação sonora da banda Coquetel Molotov - que inicialmente articulava seus enunciados sob os pressupostos estéticos do punk e, posteriormente, se aproximou de uma estética do pós-punk. Com o “novo som”, a banda apresentou músicas formalmente mais elaboradas, solos de guitarra e letras *depression* - influência, segundo a autora, de bandas como Joy Division. Sob acusações em que os membros da banda “estavam virando *boys*”⁸⁷ e que não “eram mais punks”, Tatu, vocalista da banda, responde: “A gente aprendeu a tocar, é só isso” (TATU, apud CAIAFA, 1985, p. 119).

Em entrevista, Paulo Miklos comenta sobre a identificação dos Titãs com o punk e acusações de bandas como o Ira! de que os Titãs seriam uma banda de pop rock. Na fala de Miklos, emerge a incompatibilidade do virtuosismo de Edgar Scandurra (guitarrista do Ira!) com uma estética punk, levando Miklos a recorrer, semelhante a Jão e Juninho, à esfera comportamental para justificar legitimidade da aproximação dos Titãs com o punk, visto que a banda compila vertentes variadas em sua produção artística e possuía contrato com uma *major*.

Os Titãs nunca tiveram vergonha de ser, em determinadas fases, uma banda pop. Mas antes de compor *Sonífera Ilha*, a gente já fazia punk-rock. Sempre fizemos um monte de coisa. Já o Ira!, não, tinha essa coisa de vender “integridade”, de ser a banda fiel às suas origens, fiel ao punk. Eles eram os roqueiros de verdade e a gente os caras que faziam “até MPB”. E o curioso é que se você levar ao pé da letra o lema original do punk, essa coisa do *do it yourself*, do faça você mesmo, a gente era muito mais punk do que os caras. O Ira! era uma banda toda organizada. Os caras tinham amigos na imprensa, eram amigos dos críticos musicais, eram todos grandes músicos. O Edgar Scandurra é um virtuose. Faziam tudo direitinho. A gente, não. Ninguém sabia tocar direito, nem o que ia fazer no palco. Era uma bagunça só e havia uma liberdade para testar outros formatos. Nunca fomos engessados. Nesse sentido, sempre fomos muito mais punks do que eles (MIKLOS apud CARDOSO, 2014).

Miklos está ciente das visões de mundo em trânsito no rock e considera “ser uma banda pop” como uma acusação, visto que no discurso de algumas bandas de rock as canções pop seriam alienadas e não estariam atreladas à experiência individual, artisticidade e à contestação. O *Cabeça Dinossauro*, apesar de ter sido produzido sob o contrato de uma *major*, articula elementos de subversão e experiência individual (canções que surgiram após o episódio da

⁸⁷ Nesta perspectiva, a categoria nativa “*boys*” diria respeito a todos aqueles que não são punks, e o termo frequentemente inclui uma distinção de classe social, sendo os *boys* os “burgueses”.

prisão de Bellotto e Antunes, como *Estado Violência e Polícia*, e a aproximação de Arnaldo com a poesia concreta em *O que*). Sobre o *Cabeça Dinossauro*, Clemente afirma⁸⁸: “foi o primeiro disco com uma temática forte a vender [no Brasil]. Redefiniu uma maneira de abordagem da música pop. Antes a música pop tinha que ser idiota, e a partir daquele momento a música pop não precisava ser mais idiota, ela podia ter conteúdo e mesmo assim atingir um grande público”.

Assim, conforme Morais (2014), ocorre a cisão entre o “Titãs das baladas” dos dois primeiros álbuns, artificiais por sua aproximação com o pop, e o “bom e velho Titãs”, aquele de sonoridade pesada que articula uma memória ao *Cabeça Dinossauro*, portanto autêntico. Segundo Sérgio Britto, “com o *Cabeça*, passaram a nos ver com outros olhos. Mas o disco não foi feito do dia para a noite, a gente não decidiu virar punk. Os ingredientes estavam presentes há um bom tempo, e o nosso desejo era fazer algo focado nesse tipo de música” (BRITTO apud NANINI, 2016). Logo, Sérgio Britto contradiz as afirmações de que *Cabeça Dinossauro* seria uma guinada sem precedentes na carreira dos Titãs:

Embora possa parecer, *Cabeça Dinossauro* não foi propriamente uma mudança de rumo, uma “guinada radical” na nossa maneira de pensar e fazer música. Foi, isso sim, fruto de algo que já vinha acontecendo há algum tempo. Por exemplo: *Bichos Escrotos* é anterior à gravação do nosso primeiro disco [Titãs, 1984], que só não gravamos naquela ocasião por que a censura não permitiu. No disco que antecede o *Cabeça* [Televisão, 1985], a faixa título, *Massacre*, *Pavimentação* e *Autonomia* já apontavam também para essa direção. *Babi índio* e *Pule*, do primeiro disco, se tivessem sido gravadas com um pouco mais de qualidade, também poderiam ser vistas desse modo. Fazer um disco com uma sonoridade e um repertório mais pesado era um desejo antigo de alguns de nós que aos poucos contaminou todo mundo. A prisão do Arnaldo e do Tony e o relativo fracasso [comercial] de *Televisão* são fatores extramusicais que naquele momento talvez também tenham contribuído para essa virada (BRITTO apud GONÇALVES, 2012).

Ainda que os Titãs fossem acusados de fazer um “punk de plástico”, que seria uma cópia das bandas *realmente* punks de São Paulo, e que o *Cabeça Dinossauro* dissesse respeito à “revolta dos jovens dos Jardins” (tradicional bairro de classe média e alta de São Paulo) (COSTA, 2013), o público, a mídia e outros músicos do cenário rock da década de 1980 reconheceram o conteúdo simbólico articulado através da identificação com o punk.

Desta forma, a apropriação “autêntica” do punk ultrapassaria a adoção de formas de construção temática e composicional, visto que estes elementos devem ser articulados a gestos cotidianos e pertencimento grupal (CAIAFA, 1985). Portanto, o pertencimento ao Movimento, o *ser* punk, envolveria mais do que uma aproximação sonoro-textual e visual, exigindo formas compartilhadas de apropriação de realidade e de continuidade com relação às vivências cotidianas, superando somente a produção artística em favor da adoção de uma identificação

⁸⁸ Fonte: https://www.youtube.com/watch?time_continue=361&v=mjkgRQJFCmQ

imersiva do sujeito nos pressupostos das visões de mundo do punk – que seriam exteriorizadas pela atitude, vestimenta, corte de cabelo e, tão importante quanto o consumo da arte, a *forma* de consumo da arte (que privilegia a cena independente em oposição às *majors*).

A absorção do punk enquanto gênero comercial, pela indústria fonográfica, fez com que a distinção entre bandas “vendidas” e “autênticas” (essas eram confinadas a áreas locais e audiências específicas). Os punks, assim como os hippies antes deles, adotaram a distinção entre arte e mercado – que reverbera a sintomática noção de honestidade contra burocracia. Frith (1981, p. 160) observa uma cisão entre “punk populista” e “punk de vanguarda”. O primeiro, “de raiz”, se mantém ancorado em sua posição e local de criação, reverberando os ideais anti-hegemônicos, identidade subcultural, de honestidade e prevenção contra a comercialização do punk. O segundo se aproximava do mercado fonográfico na busca de unir diferentes subculturas (utilizando-se de montagens musicais que unem rock, reggae e funk), se distanciando do seu local de gênese.

Nesta perspectiva, a desterritorialização do punk, canções que são identificadas enquanto punk compostas e interpretadas por bandas que não participam do Movimento, aponta para a emergência de um conceito-punk, tornando o gênero um elemento de um manancial semântico musical que possui significados relativamente estáveis de contestação, subversão e rejeição à tecnocracia que são ativados na *poiesis*, podendo ser acessados através de aproximações sonoras, textuais e comportamentais sem a necessidade de pertencimento ao Movimento. Assim, a adoção de uma identificação com o punk aponta para uma forma no rock de se opor à uma suposta homogeneização no cenário pop, de explorar um conceito de arte que investe na autenticidade e espontaneidade assim como um carrega significados de subversão que se adequam à composição temática contestatória de *Cabeça Dinossauro*. Conforme Castro (2015):

Apesar da adesão estética ao movimento punk, os Titãs e o *Cabeça Dinossauro* escapam ao estereótipo e ao rótulo de punk. É um álbum de referência que aponta novos caminhos tanto para a banda como para o rock brasileiro em efervescência na época. A estrutura poética e a avalanche sonora inaugurada no mesmo influencia não só todos os trabalhos da banda que o sucederam como também a outros músicos, compositores e bandas que bebem na fonte visceral, grotesca, concretista, urbana, verdadeira miscelânea de ritmos e ideias e força brutal do *Cabeça Dinossauro* que deu a “porrada” que faltava ao pop rock nacional - pelo menos no mercado fonográfico, pois no *underground*, a galera do Movimento já fazia punk rock de raiz, e emergia do submundo com muito, muito barulho (CASTRO, 2015).

Na adoção de uma estética e modos comportamentais que apontam para valores relacionados ao movimento punk, os Titãs operam em uma “província de significado” (VELHO, 1994), onde os artistas articulavam seus enunciados conforme uma rede de

significados em trânsito global, compartilhando conteúdos, crenças e valores. Este acesso a um universo simbólico cede elementos para a constituição identitária da banda. Arnaldo Antunes afirma⁸⁹: “Talvez tenha sido o primeiro disco em que a gente amadureceu a identidade própria, como estilo, como marca registrada do que é a sonoridade dos Titãs”. Mesmo com a variação estilística dos Titãs ao adotar este subgênero, percebe-se continuidades nos âmbitos sonoros e comportamentais que foram reconhecidas pelo público e mídia especializada. Arnaldo Antunes nomeia tal identificação como um “dado” punk, visto que a aproximação da banda é temporária e estratégica:

É mais invocado esse disco. A gente sempre foi mais agressivo em show, mas os dois primeiros LPs não registraram isso. Tem um dado punk, mas não é só punk, continuamos com o funk e o reggae. O dado punk é a coisa da vitalidade. Como movimento, [o punk] passou, e o que passa sempre deixa frutos, assim como nos anos 60 havia dados estéticos do rockabilly com os quais se compôs uma coisa nova (ANTUNES apud VILLAS, 1986, p. 253).

Assim, os Titãs transitam por diferentes mundos de significado na medida em que estes ofereçam elementos relevantes para sua constituição identitária (VELHO, 1994). Tais mundos, articulados, aqui, pelos gêneros e subgêneros musicais, seriam previamente dados, uma vez que sem tais “dados” o estar e o significar o mundo seriam inconcebíveis:

Nenhum de nós pode construir o mundo das significações e sentidos a partir do nada: cada um ingressa num mundo “pré-fabricado”, em que certas coisas são importantes e outras não o são; em que conveniências estabelecidas trazem certas coisas para a luz e deixam outras na sombra. (BAUMAN, 1998, p. 17).

Tony Bellotto, entretanto, sugere que tal identificação parte do interior da banda, de seu DNA, se distanciando de um caráter em composição, em constante arranjo e rearranjo, onde as identificações são fruto de uma construção em que os sujeitos articulam seus projetos dentro de condições de possibilidades específicas: “O tempo mostrou que essa vertente estava no nosso DNA, por isso o *Cabeça* é uma grande marca, com toda a coisa do questionamento, com a crítica que a gente vê nas letras, com o punk, mas também o reggae, o funk. Acho que nesse disco a gente achou o caminho” (BELLOTTO apud NANINI, 2016). Branco Mello afirma:

Eu acho que um dos elementos desde o começo foi esse [o punk]. A gente sempre teve uma influência estética da música punk. Até por uma identificação de a agente ter começado a aprender a tocar, a lidar com música, já no palco, fazendo música. Na época existia uma certa coisa que ligava todos os estudantes, que era um jeito de pensar em música que tem um pouco daqueles elementos da música punk dos 70, começo dos 80. Eu acho que até hoje, mesmo depois de 16 anos, são elementos que a gente incorporou, como a música punk, obviamente misturada com várias outras influências que pode ter um grupo com oito pessoas (MELLO apud FOLHA ONLINE, 2001).

⁸⁹

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ShFb8PwDLGc>

Logo, o peso em *Cabeça Dinossauro*, “a mais eficiente faceta dos Titãs” (MONTEIRO, 2014), coaduna elementos sonoros característicos como subversão, ironia e denúncia a instituições e se tornou um marco bastante definido na literatura pesquisada, fazendo que os álbuns posteriores sejam avaliados enquanto revisitações ou distanciamentos ao *Cabeça* - sendo que as revisitações revelariam o acesso “à mais pura essência dos Titãs” (MONTEIRO, 2014). A característica de continuidade está no próprio discurso dos Titãs, como afirmam, respectivamente, Britto e Bellotto sobre o álbum *Nheengatu* (2014): “Cabeça foi inspiração para o *Nheengatu*, com certeza”; “A gente quis resgatar um pouco, os riffs, os vocais. Foi proposital” (NANINI, 2016).

Para a produção e composição das canções do álbum *Nheengatu* (2014), Paulo Miklos aponta a rememoração do *Cabeça Dinossauro*, através da edição especial do álbum lançada em 2012 junto a uma turnê onde a banda executou o *Cabeça* na íntegra, como acesso ao DNA da banda (este está na sonoridade pesada, letras contestatórias e atitude subversiva), e essa percepção seria compartilhada com o público:

O que pesou e está sendo importante para esse novo trabalho [*Nheengatu*] foi o que vivemos com o *Cabeça Dinossauro*, um show especial que montamos para tocar um disco completo, clássico. Isso foi fundamental. Começamos a nos debruçar sobre o DNA da banda, ver como a gente solucionava os arranjos de uma maneira simples, como não precisa de muita firula para mandar um recado, como a gente agia na época. E saborear novamente esse repertório foi muito inspirador. É um disco que tem os maiores *hits* e o público também o identifica como “a cara dos Titãs” (MIKLOS apud BERNARDO; AMADI, 2014).

O marco alcançado em *Cabeça Dinossauro* é singularmente relevante para a constituição identitária dos Titãs, conforme faz notar Britto ao elencar quais elementos musicais são característicos da banda: “*Riffs* de guitarra enxutos, vocais gritados, esses slogans, economia de elementos, são vários traços que nos diferenciam como banda.” (BRITTO apud BOMFIM, 2012). Sobre *AA UU*, primeira música de trabalho do *Cabeça Dinossauro* a tocar nas rádios, Bellotto afirma⁹⁰: “É um *riff* bem besta. São dois acordes, aquela coisa mais básica do rock and roll e virou um clássico do rock brasileiro”.

A canção contém os *riffs* “enxutos” descritos por Britto (imagem 17) assim como na canção *Polícia*, também considerada um “clássico” da banda (imagem 18). Tal característica de “economia” é visível em canções marcadas pela estética punk e que mantêm, a nível de conteúdo temático (assim como *Polícia*), críticas contra indivíduos e instituições que são compreendidas como perpetuadoras de um *status quo*: em *Presidente*⁹¹(2014), da Lixomania, questiona-se quais são as reais intenções do presidente da República – “Eu acho que o

⁹⁰ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=mjkrQJFCmQ>.

⁹¹ A canção foi oficialmente lançada em 2014, no álbum *O Fim do Mundo, Enfim!* (2014), mas há gravações na internet onde a banca interpreta a mesma em 1982 (fonte: https://www.youtube.com/watch?v=UWySo0gk_uo).

presidente não é gente não/ Eu acho que o presidente quer foder a nação” (Imagem 19). Em *Veraneio Vascaína* (1986), Capital Inicial, questiona-se o abuso de poder e o sadismo da polícia brasileira – “Com uma arma na mão eu boto fogo no país/ E não vai ter problema eu sei, estou do lado da lei” (Imagem 20).



Imagem 17: Riff da canção AA UU



Imagem 18: Riff da canção Polícia



Imagem 19: Riff da canção Presidente



Imagem 20: Riff da canção Veraneio Vascaína

Nota-se que os elementos apontados por Britto estão presentes em outras bandas que articulam seus enunciados através dos tipos relativamente estáveis do punk, tornando a escolha por temáticas contestatórias, uso de timbres característicos, a presença de vocais “gritados” e o caráter composicional “enxuto” um reflexo da identificação com o punk, visto que os músicos colhem significados e formas de estruturação de enunciados a partir de elementos previamente formatados nos gêneros e subgêneros musicais. Tal processo, entretanto, não destitui o artista de sua individualidade, visto que na produção de seus enunciados adiciona-se o estilo, que é individual por excelência. Os elementos denotativos em trânsito na música popular –

schematas, padrões rítmicos e clichês interpretativos – não pertencem a ninguém, e alcançam significação no momento em que são utilizados nos enunciados dos músicos

Portanto, Britto credita a formulação da “identidade” dos Titãs, que posteriormente seria resgatada ou abandonada, em *Cabeça Dinossauro*⁹²: “Acho que o *Cabeça* tem essa virtude, você ouve e fala: isso é aquilo que aqueles caras inventaram, isso é Titãs, esse tipo de *riff*, aqueles *backing* gritados em uníssono, o tipo de temática. Eu acho que é uma coisa reconhecível, e a gente inventou isso ali”.

Os “*backings* em uníssono” estão presentes em todas as canções do álbum. Tomemos como exemplos as canções *AA UU* e *Família*. Em *AA UU*, há a utilização dos vocábulos sem significado lexical, semelhante ao doowop, conforme pode ser identificado logo no início da canção (Imagem 21). Nos álbuns anteriores, os Titãs, a partir de um projeto compreendido pelos próprios membros como “Tropicalista”, faziam apropriações literais de diferentes gêneros e subgêneros musicais – onde demonstrei, com mais detalhes, a apropriação do doowop. Em *Cabeça Dinossauro*, entretanto, ocorre a incorporação das diferentes vertentes musicais de forma mais diluída e orgânica. As canções do álbum não são classificadas, na mídia especializada, enquanto doowop, ainda que os elementos de canto em conjunto e sem significado semântico sejam recorrentemente utilizados e apontados como características que concederiam “a cara” dos Titãs.



Imagem 21: Uso de vocábulos na canção *AA UU*

Em *Família*, a partir de 00:20 minutos da canção, os integrantes cantam em conjunto uma frase sem uso de significado lexical (Imagem 22). O canto, entretanto, não aparece em

⁹² Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=mjkrQJFCmQ>.

terças ou em quintas, e sim em uníssono, aspecto identitário apontado por Britto que marcaria a adoção “homogênea” de diferentes gêneros e subgêneros musicais. Desta forma, a canção se insere nos tipos relativamente estáveis do reggae ao mesmo tempo que remonta o passado do rock através do doowop. O último, entretanto, não é apropriado de forma literal, como nos álbuns anteriores, justificando as críticas da mídia especializada que o *Cabeça Dinossauro* ultrapassou o caráter de “salada musical” e “mistura desconexa” de vertentes musicais para se tornar um projeto estilisticamente linear.

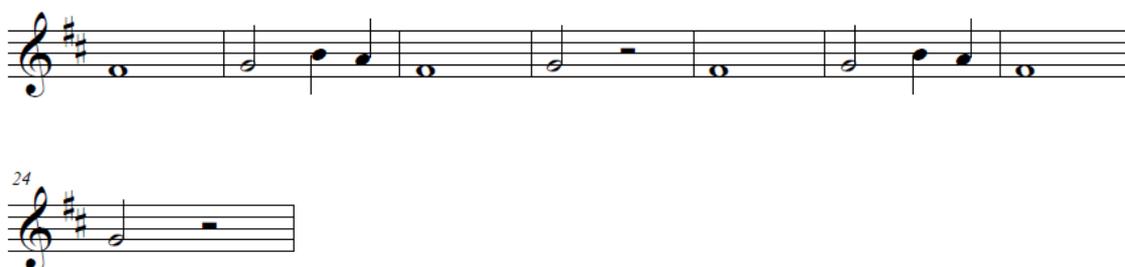


Imagem 22: Uso de vocábulos na canção *Família*

De forma semelhante, os integrantes da banda e o “nono Titã”, visto as críticas recebidas nos dois primeiros álbuns de um trabalho não segmentado e sem um “fio condutor”, apontam a superação de um caráter compreendido como insipiente e ausente de profissionalismo – uma vez que os dois primeiros álbuns eram incapazes de ingressar em um nicho mercadológico previamente formatado. Liminha, sobre *Cabeça Dinossauro*, afirma: “Acho que o disco provou que era possível fazer uma música com diversidade, tem rock, punk, reggae, eletrônico, mas com coesão. O legal era que cada vez que mudava o cantor, parecia outra banda, mas sem virar uma coisa estranha. Tudo com uma conexão, o que contribuía muito para o disco ficar interessante” (LIMINHA apud NANINI, 2016).

Os integrantes dos Titãs se mostraram igualmente satisfeitos com o resultado, conforme Bellotto⁹³: “acho que no *Cabeça* a gente conseguiu unir todas as nossas ‘diferenças positivas’ de estilos como funk, punk rock, reggae, tudo isso a gente juntou em uma linguagem homogênea”. Assim, as características “homogênea” e “coesa” estariam na diluição das referências de cada subgênero em favor de uma macro visão dos elementos que caracterizariam os Titãs enquanto banda. Sérgio Britto afirma⁹⁴:

Eu acho que o Titãs já conseguiu fazer isso mais de uma vez. O *Cabeça Dinossauro* é uma marca nossa, quem ouve aquilo sabe que é um álbum nosso, porque tem a cara da banda. Tem outros trabalhos que poderiam ser citados, é claro, mas o *Cabeça Dinossauro* é o mais clássico. Eu acho que a gente vive nessa busca, porque quando você fica muitos anos gravando e trabalhando da mesma forma a tendência é que,

⁹³ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=2T4f1R8OXlg>

⁹⁴ Fonte: <http://noize.com.br/tita-sergio-britto-fala-sobre-disco-solo-pura-bossa-nova-entrevista/>

numa hora, você comece a fazer um trabalho burocrático, mais acomodado. Mas agora a gente tem um desafio pela frente. Nas nossas músicas novas, a gente tem tentado fazer uma fusão, mesmo que a grosso modo, do punk rock com elementos brasileiros. Embora sejam coisas opostas, eu procuro fazer com o Titãs o que eu faço com a minha carreira solo, que é essa tentativa de integrar coisas que não parecem se encaixar.

Conforme apontado anteriormente, características de “interioridade” e “naturalidade” emergem no discurso dos Titãs, fazendo que as decisões composicionais e criativas sejam compreendidas como inerentes aos indivíduos. Charles Gavin afirma⁹⁵: “Acho que os outros também não partem do princípio ‘isso aqui foi feito para ser um rock’. Normalmente a pessoa [algum Titã] vem com a canção em estado bruto, no violão ou no piano, canta, aí cada um pensa alguma coisa a respeito e *naturalmente* a gente acha uma roupagem que seja adequada”. O que busco apontar, entretanto, é que a “roupagem” adequada surge a partir do compartilhamento de significados colados nas estruturas musicais que são articulados através dos gêneros e subgêneros musicais, apontando que cada “roupagem” diz respeito a um *ethos* específico: como apontado, o doowop é o escolhido para vestir as canções de amor e o punk para acompanhar o protesto e a subversão. Assim, a adoção de uma identificação sonora não surgiria “naturalmente”, e sim do acesso a um repositório semântico, constituído pela intertextualidade, de elementos musicais em trânsito na cultura popular.

Os Titãs, assim como outras bandas do período, se apropriam dos tipos relativamente estáveis dos gêneros e subgêneros musicais – e seus decorrentes significados associados - como forma de comunicação entre plateia, artistas e profissionais do mercado, indicando que a articulação de gêneros musicais opera para além da segmentação de mercado ao possibilitar ingresso em diferentes universos de significação. Bellotto⁹⁶ afirma: “musicalmente, [o *Cabeça*] era muito forte, muito contundente, a gente optou por uma estética de som muito crua, que realmente fica fora do padrão do que se ouve nas rádios [...] a gente quis dar um grito de revolta, e o som tinha que ficar coerente com isso, um som forte, rock, rock de garagem”.

Como faz notar Jacques (2007), o caráter contestatório do rock ultrapassa a dimensão articulada pelo discurso verbal, uma vez que o rock contrapõe o domínio da racionalização ocidental através da relativização técnica, rejeição daquilo que é compreendido enquanto “padrões” da indústria fonográfica e oposição ao comportamento racionalmente orientado – na década de 1950, Elvis com sua corporalidade afrontosa, no ponto de vista de uma sociedade moralista; na década de 1970 e início de 1980, o punk com o lema “faça você mesmo”. Portanto, os valores estéticos que fundamentam a produção artística dos Titãs refletem as visões de

⁹⁵ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=qj0U00OoZ34&t=458s>.

⁹⁶ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=KLXgLOxRX04&t=335s>.

mundo de seus integrantes, fazendo do som, por si próprio, um potente grito contestatório contra o que é compreendido enquanto desacertos do Estado, sociedade conservadora e instituições que atuam enquanto perpetuadoras de um *status quo*. Neste capítulo, portanto, busquei refletir de que formas os gêneros e subgêneros musicais são apropriados pelos Titãs no processo de constituição identitária e como os aspectos sonoros das canções (leia-se não verbais) podem conter significados culturalmente colados nas estruturas – significados que são decodificados por uma comunidade específica de ouvintes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os Titãs, ao longo de mais de 35 anos de carreira, passaram por diversas reformulações estéticas e de composição dos integrantes da banda. Desde a sua formação até a atualidade, a banda acompanha as mudanças no mercado fonográfico nos anos 1980, 1990, 2000 e 2010, articulando sua produção artística frente às diferentes demandas da indústria e integrando diferentes subgêneros emergentes de rock, transitando pela new wave, na década de 1980, até a produção da ópera rock *Doze Flores Amarelas*, em 2018.

Os mais de trinta anos de banda revelam aproximações estéticas com diferentes gêneros musicais e, sobretudo, subgêneros de rock, tais como doowop, punk e grunge, tanto como formas de apropriação de referências musicais assim como estratégias de ingresso no mercado fonográfico, visto a posição privilegiada de determinados estilos musicais em períodos específicos dentro do *mainstream* – vide a popularização, na década de 1990, de subgêneros de rock como grunge e trash metal e a apropriação pelos Titãs de elementos destes. Assim, os gêneros e subgêneros aparecem como repositórios semânticos acessados pelos músicos quando tentam articular determinado universo de significados e determinado nicho de mercado. Os significados associados aos gêneros, que se “colam” às esturras musicais através da veiculação de discursos dentro de uma comunidade específica, evocam valores e visões de mundo em trânsito na cultura popular.

Desta forma, os Titãs, nos dois primeiros álbuns, fazem uso de diversos gêneros e subgêneros musicais em sua produção artística. Tal característica plural é apontada pelos membros da banda como “tropicalista”, visto que, a fim de alcançar um *ethos* de nacionalidade, o rock, significante de modernidade, é acrescido de ritmos autóctones que revelariam um Brasil profundo e que supostamente não são permeados pelo processo unificador da globalização, concedendo, assim, a brasilidade para o repertório titânico. Entretanto, tal remissão à brasilidade é resinificada pelos Titãs uma vez que não apostam em formas estereotipadas de ritmos e estilos compreendidos como brasileiros. Nesta perspectiva, a presença de diferentes estilos musicais por si só seria reflexo de um caráter brasileiro – que privilegia a mistura, a diversidade, a miscigenação.

Tal projeto, entretanto, fora taxado, pela mídia especializada, de “não segmentado” e “desconexo”. Esta crítica revela a noção moderna de “indivíduo” (fechado, imutável), onde se exige uma narrativização do “eu” unitária e permanente, uma concepção que prevê a identidade enquanto interiorizada - que difere do conceito de identificação, que é compósito e em

permanente mutação por excelência e é epitomado pela noção de pessoa (aberta, mutável). Além disso, a depreciação ao caráter “não segmentado” dos álbuns aponta para a não adequação da banda à lógica comercial da indústria do disco da década de 1980, onde a oferta musical é ramificada em nichos de mercado previamente consolidados – os gêneros musicais -, visto que a adoção de uma taxonomia, no mercado musical, orienta a forma de promoção do produto, locais de venda, programas de rádio nos quais os fonogramas serão reproduzidos, locais de shows e assim por diante.

Desta forma, frente às interpelações impostas pela indústria fonográfica, os Titãs buscam, no terceiro álbum, o que é compreendido como “identidade sonora” – um projeto estilisticamente linear que possibilitasse a lógica de segmentação de mercado da década de 1980. Assim, o álbum *Cabeça Dinossauro* (1986) se adequa às exigências mercadológicas assim como contempla as aspirações artísticas dos membros da banda, culminando em um trabalho de alta aceitação comercial e bem aclamado pela crítica. O álbum é marcado por uma sonoridade pesada e pelo conteúdo temático subversivo e contestatório, justificando o apontamento recorrente, pela mídia especializada, de que *Cabeça Dinossauro* seria um álbum fortemente influenciado pelo punk – por vezes descrito *como* um álbum punk. A “identidade sonora”, tão cara à indústria fonográfica, fora alcançada neste álbum através da remissão a diferentes gêneros de forma diluída e orgânica, gêneros que aparecem circunscritos a uma estética que prevê o uso mínimo das técnicas de construção musical – em contestação a uma perspectiva tecnocrata que privilegia o virtuosismo e a construção formal complexa.

Visto o momento emblemático alcançado em *Cabeça Dinossauro*, onde a mídia especializada efusivamente o aponta como um dos melhores álbuns de rock brasileiro e as vendagens de fonogramas alcançam patamares que só seriam replicados na década de 1990, os Titãs apontam o álbum como “a identidade” da banda, onde este se torna centro, simultaneamente centrípeto e centrífugo, da produção titânica, fazendo que os álbuns seguintes sejam compreendidos como revisitações ou afastamentos deste. É importante ressaltar, entretanto, que, por mais que o trabalho de construção sonora realizado no *Cabeça Dinossauro* tenha sido emblemático e fundamental à constituição identitária da banda, a identidade dos Titãs não pode ser tomada como algo congelado e já constituído na década de 1980, mas esta deve ser acompanhada como um processo, no qual canções e características sonoras desse disco são constantemente retomadas e apontadas como constituintes da “cara dos Titãs”.

Desta forma, é observável que a noção de “identidade”, articulada pela banda, passa pelas interpelações da indústria fonográfica, interferência dos profissionais da gravadora –

privilegiando a figura do produtor – e, sobretudo, os usos dos gêneros e subgêneros musicais, que, além de fornecer formas relativamente estáveis de estruturação de enunciados - clichês que sugerem a dissolução do mito do criador individual -, apontam para visões de mundos que são articuladas pela produção artística.

Assim, os gêneros e subgêneros musicais apontam para formas de representação, sedimentadas através de sua repetição e uso histórico (que as transformam, portanto, em artefatos históricos), que são utilizadas por compositores a fim de facilitar (ou possibilitar) a comunicação com o ouvinte – nas palavras de Bakhtin, “aprender a falar [comunicar] é aprender a estruturar enunciados” (1997, p. 302). As obras e músicas (enunciados) se reportam a outras obras e músicas formando um fluxo intertextual e dialógico que medeia a comunicação entre sujeitos, constituindo um potencial discursivo. Nesta perspectiva, os Titãs, simultaneamente, acessam e depositam novos significados nos repositórios semânticos articulados pelos gêneros musicais.

Portanto, a partir da arte, onde a intenção simbólica é o aspecto dominante no ato criativo, formam-se comunidades, mesmo que invisíveis, constituídas pela partilha de formas de sentir e interpretar o mundo (MAFFESOLI, 1996, p. 339). Nesta perspectiva, a estética não seria individualizada e sim constituída através de uma rede global que condensa, de modo orgânico, elementos materiais e simbólicos de diferentes grupos sociais. A arte possibilitaria a ultrapassagem da existência particular para a integração do sujeito em uma vida global (MAFFESOLI, 1996, p. 340).

Desta forma, os Titãs operam com diferentes identificações ao longo de sua trajetória através da utilização de diferentes gêneros e subgêneros musicais e seus respectivos universos simbólicos. A adoção de um estilo ou comportamento, chamada por Maffesoli (1996, p. 316) de “usar uma máscara”, insere as pessoas em uma rede ampla de significados articulada por diferentes grupos. Desta forma, o álbum *Cabeça Dinossauro* se torna um marco na carreira dos Titãs por se adequar às interpelações do mercado fonográfico que previa a produção unitária em nichos de mercado específicos (o que não aconteceu nos álbuns anteriores) e por canalizar os anseios criativos e artísticos do octeto de forma satisfatória a ponto de indicarem o álbum como a “assinatura dos Titãs”.

O repertório dos Titãs, que é muito mais extenso do que o escopo delimitado, é plural e em permanente mutação, levando à sugestão de Tony Bellotto que o elemento constante nas diferentes identificações dos Titãs, que concederia a “cara dos Titãs”, é justamente a mutação: “É sempre é preciso mudar para continuar igual, portanto estamos experimentando algumas

coisas inusitadas para chegarmos aonde queremos: um disco com a sonoridade dos Titãs”
(BELLOTTO apud KREMPEL, 2012).

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Sobre Música Popular* in ADORNO, T. Theodor Adorno. São Paulo: Ática, 1986.
- AGAWU, Kofi. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classical Music*. Princeton, NJ, Princeton University Press, 1991.
- AGAWU, Kofi. *Analyzing music under the new musicological regime*. The Journal of Musicology, v. 15, n. 3, p. 297-307, 1997.
- AGAWU, Kofi. *Beethoven's Op. 18 No. 3, first movement: two readings, with a comment on analysis*. In: MIRKA, Danuta; AGAWU, Kofi. *Communication in eighteenth-century music*. Cambridge University Press, 2008. P. 230-253.
- AGAWU, Kofi. *Music as discourse: Semiotic adventures in romantic music*. Oxford University Press, 2009.
- AGIER, Michel. Distúrbios identitários em tempos de globalização. *Mana* 7 (2). 2001: 7-33.
- ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: O rock e o Brasil dos anos 80*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002.
- ALVES, Daise. *O auge do rock nacional durante a década de 1980*. 2017. Disponível em: <<http://universoretro.com.br/o-auge-do-rock-nacional-durante-a-decada-de-1980/>>. Acesso em: 04/05/2018.
- ALZER, Luíz André; MARMO, Hérica. *A vida até parece uma festa: toda a história dos Titãs*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.
- AMARAL, Shirlena Campos de Souza; PINHO, Leandro Garcia; NASCIMENTO, Giovane do. Os anos 60 e o movimento negro norte-americano: uma década de elevação de consciência, eclosão de sentimentos e mobilização social. *Interscience Place*, [s.l.], v. 1, n. 30, p.182-197, 22 ago. 2014. Interscience Place.
- APPEL, Nadav. 'Ga, ga, ooh-la-la': the childlike use of language in pop-rock music. *Popular Music*, [s.l.], v. 33, n. 01, p.91-108, jan. 2014. Cambridge University Press (CUP). 2014.
- AURÉLIO, Buarque de Holanda Ferreira. *Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- AUSLANDER, Philip. *Good Old Rock and Roll: Performing the 1950 s in the 1970 s*. *Journal of Popular Music Studies*, v. 15, n. 2, p. 166-194, 2003
- ÁVILA, ROBERTA. *Após 30 anos, Titãs regravam as 13 faixas do mítico Cabeça Dinossauro*. 2013. Disponível em: <<http://dc.clicrbs.com.br/sc/entretenimento/noticia/2013/01/apos-30-anos-titas-regravam-as-13-faixas-do-mitico-cabeca-dinossauro-4002418.html>>. Acesso em: 09/05/2018.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

- BARBOSA, Marco Antonio. *Top 20: O melhores álbuns do pós-punk brasileiro*. 2017; Disponível em: <<https://medium.com/telhado-de-vidro/top-20-os-melhores-%C3%A1lbuns-do-p%C3%B3s-punk-brasileiro-ddd0b34f76f9>>. Acesso em: 12/06/2018.
- BARCINSKI, André. *De pioneiro do punk a ídolo da garotada, João Gordo explica como consegue se reinventar*. 2013. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-82/joao-gordo-pioneiro-punk-icone-garotada#imagem7>>. Acesso em: 26/06/2018.
- BARROS, Guilherme Sauerbronn de. *Dois olhares divergentes sobre a cultura de massa*. Revista Música Hodie, v. 8, n. 1, 2008.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BASTOS, Marina Beraldo; PIEDADE, Acácio Tadeu. *Análise de improvisações na música instrumental: em busca da retórica do jazz brasileiro*. Revista eletrônica de Musicologia-REM, v. 11, 2006.
- BEARD, David; GLOAG, Kenneth. *Musicology: The key concepts*. London: Routledge, 2005.
- BERNARDO, Kaluan; AMADO, Miguel. *Entrevista com Paulo Miklos*. 2014. Disponível em: <<https://medium.com/perdidos-no-ar/entrevista-paulo-miklos-titas-ae8ee7dd144a>>. Acesso em: 10/05/2018.
- BIANCHIN, Bruno. *Ratos de Porão*. 2014. Disponível em: <<http://www.zonapunk.com.br/?m=interviews&id=290>>. Acesso em: 12/06/2018.
- BOMFIM, Emanuel. *Titãs farão aparição histórica com Arnaldo Antunes, Charles Gavin e Nando Reis*. 2012. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,titas-farao-aparicao-historica-com-arnaldo-antunes-charles-gavin-e-nando-reis-imp-937638>>. Acesso em: 11/05/2018.
- BORDERS, James. *Form and the concept album: aspects of modernism in Frank Zappa's early releases*. Perspectives of New Music, p. 118-160, 2001.
- BRACKETT, David. *Elvis Costello, the empire of the E chord, and a magic momento or two*. 2005. Popular Music, Vol. 24, Nº 3, p. 357-367
- BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. *Movimentos culturais de juventude*. 2. ed. São Paulo: Moderna, 1990.
- BUSCACIO, Gabriela Cordeiro. *O campo artístico brasileiro na redemocratização política: MPB e Rock Nacional*. XVI Simpósio Nacional de História, 2013.
- CAETANO, Sílvia Howart de Moraes. *Um estudo semântico das letras do disco Cabeça Dinossauro da banda Titãs*. 1º Congresso internacional de estudos do rock. Cascavel, p. 1-13, 2013.
- CAIAFA, Janice. *Movimento Punk na Cidade: invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

CAMARA, Fabio Adour da. *Sobre harmonia: uma proposta de perfil conceitual*. 502 f. Tese (Doutorado) - Curso de Educação, UFMG, Belo Horizonte, 2008.

CARDOSO, Tom. *Paulo Miklos*. 2014. Disponível em: <<http://www.revistastatus.com.br/2014/07/14/paulo-miklos/>>. Acesso em: 11/05/2018.

CARDOSO FILHO, Jorge. *O cultivo retórico da escuta*. In: XXIII Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2014, Belém. ANAIS da XXIII COMPÓS, 2014.

CASTRO, Penha de. *Cabeça Dinossauro – Titãs, 1986 (WM BRASIL)*. 2015. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/cabeça-dinossauro-titas-1986-wm-brasil>>. Acesso em: 10/05/2018.

CLARKE, Eric F. *Music and psychology*. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; YORK, MIDLETON, Richard. Routledge New (Ed.). *The Cultural Study of Music: a critical introduction*. New York: Routledge, 2003. p. 113-123.

COLE, Clay. *Sh-Boom! The Explosion of Rock and Roll (1953-1968)*. Garden City, Morgan James Publishing, 2009.

COLOMBO, SYLVIA. *Trio Kleiderman chega com rock agressivo*. 1994. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/11/28/ilustrada/16.html>>. Acesso em: 12/07/2018.

COSTA, Rubens Leme de. *Titãs: Cabeça Dinossauro*. 2013. Disponível em: <<http://www.beatrix.pro.br/mofo/titas.htm>>. Acesso em 10/05/2018.

COOK, Nicholas. *Agora somos todos (etno)musicólogos*. Ictus, 7, 2006, p.7-32.

CRIXXX. *Horda Punk*. 2009. Disponível em: <<http://www.zonapunk.com.br/?m=interviews&id=163>>. Acesso em: 12/06/2018.

CRUZ, MARCOS A. M. *Rock brasileiro da década de 70*. 2000. Disponível em: <<https://whiplash.net/materias/biografias/000104.html>>. Acesso em: 11/02/2018.

DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: Editora 34, 2015.

DIBBEN, Nicola. *Musical materials, perception, and listening*. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; YORK, MIDLETON, Richard. Routledge New (Ed.). *The Cultural Study of Music: a critical introduction*. New York: Routledge, 2003. p. 193-203.

DOMÍNGUEZ, Maria Eugenia. *Suena el Río. Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicas e gêneros rio-platenses em Buenos Aires*. 2009. 266f. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2009.

ESTIVALET, Felipe. *Hibridações na canção Amigo Punk, da Graforréia Xilarmônica*. Sonora, v. 6, n. 11, 2016.

EVERRET, Walter. *The foundations of rock: from "Blue suede shoes" to "Suite: Judy blue eyes"*. New York, Oxford University Press, 2009.

- FEITOSA, Therence Santiago Alves. *Pop Filosofia: pós-modernidade e a produção de sentidos nas letras da banda Titãs*. Contemporânea (Título não-corrente), v. 12, n. 2, p. 132-141, 2014.
- FENERICK, José Adriano. *A ditadura, a indústria fonográfica e os “Independentes” de São Paulo nos anos 70/80*. MÉTIS: história & cultura – v. 3, n. 6, p. 155-178, jul./dez. 2004.
- FERRI, René; ALICE, Maria. *40 anos de rock - vol. 1*. Editora 34, 1995.
- FOLHA DE SÃO PAULO. São Paulo, 20 nov. 1982.
- FOLHA DE SÃO PAULO. São Paulo, 01 fev. 1986.
- FOLHA ONLINE. *Leia entrevista com os Titãs publicada na Folha em 98*. 2001. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u14418.shtml>>. Acesso em: 10/05/2018.
- FOLHA ONLINE. *Íntegra de entrevista: Sérgio Britto, vocalista e tecladista dos Titãs*. 2006. Disponível: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/treinamento/novoemfolha41/te21062006022.shtml>>. Acesso em: 10/05/2018.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Da harmonia pela harmonia: sobre formalismo e seus impactos na ideia de harmonia funcional*. Revista do Conservatório de Música da Ufpel, Pelotas, v. 5, n. 5, p.1-35, 2012.
- FRITH, Simon. *Sound effects: youth, leisure, and the politics of rock'n'roll*. Nova Iorque: 1981.
- GONÇALVES, Marcos. *Titãs: No ar o LP que troca de canal*. **Folha de São Paulo**. São Paulo, p. 38. 19 jun. 1985.
- HALL, Stuart. *Fantasy, identity, politics*, in: CARTER, E; DONALD, J; SQUITES, J. (orgs). *Cultural remix: Theories of politics and the popular*. Londres: Lawrence & Wishart, 1995.
- HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Editora Vozes, 2005.
- FRÓES, Marcelo. *Jovem Guarda em ritmo de aventura*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2004.
- G1 ONLINE. *Arnaldo Antunes volta à “mistura de punk com Raul Gil”*. 2009. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/arnaldo-antunes-volta-a-mistura-de-punk-com-raul-gil-btgztn9a7xyibgc0yzcz8jnta..>>. Acesso em: 11/05/2018.
- GARSON, Marcelo. *Roquianos, suburbanos e dançarinos: Rock and roll carioca (55-60)*. Música Popular em Revista, v. 2, 2013.

GARSON, Marcelo. *Rock and roll e juventude em debate no Brasil (1956-58): o impacto do filme Ao Balanço das Horas*. Contemporanea-Revista de Comunicação e Cultura, v. 14, n. 1, p. 105-124, 2016.

GAÚNA, Regiane Sanches. *Duprat e a tropicália*. In: Anais do V Congresso da Seção Latino- Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, IASPM - LA, Rio de Janeiro, 2004, p.1-11.

GUERRERO, Juliana. *El genero musical em la música popular: algunos problemas para su caracterización*. Revista transcultural de música, nº 16, p. 1-22, 2012.

GUSHIKEN, Rafael. *1982: O marco zero da década de ouro do rock nacional*. 2012. Disponível em: <<http://www.palcoalternativo.com.br/2012/11/13/1982-marco-zero-da-decada-de-ouro-do-rock-brasileiro/>>. Acesso em: 04/05/2018.

GOLDBLATT, David. *Nonsense in public places: songs of black vocal rhythm and blues or Doo-Wop*. The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol 71, N 1, Special Issue: Song, Songs and Singing. Winter 2013, p. 101-110.

GONÇALVES, Marcos Augusto. *Titãs: No ar o LP que troca de canal*. Folha de São Paulo. São Paulo, p. 38. 19 jun. 1985.

GONÇALVES, Marcos Augusto. *Dinossauro na Cabeça: Com “Cabeça Dinossauro” os Titãs lançam disco que une e confronta barbárie e civilização*. 2012. Disponível em: <<http://titas30anos.blogspot.com.br/2012/08/dinossauro-na-cabeça.html>>. Acesso em: 09/05/2018.

GONÇALVES, Paula Vanessa Pires de Azevedo. *Ser Punk: a narrativa de uma identidade jovem centrada no estilo e sua trajetória*. 2005. 290 f. Dissertação (Mestrado em Educação) Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.

GRIPP, Alan. *Titãs parecem fazer autocovertura em releitura do disco ‘Cabeça’*. 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/30808-titas-parecem-fazer-autocovertura-em-releitura-do-disco-cabeça.shtml>>. Acesso em 09/05/2018.

HATTEN, Robert S. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

HENNION, Antoine. *The production of success: an anti-musicology of the pop song*. Popular Music 3: 159-193. 1983.

HENNION, Antoine. *Music and mediation: towards a new sociology of music*. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; YORK, MIDLETON, Richard. Routledge New (Ed.). *The Cultural Study of Music: a critical introduction*. New York: Routledge, 2003. p. 80-91.

HOOPER, Giles. *The discourse of musicology*. Routledge, 2006.

JACQUES, Mario Jorge. *Glossário do Jazz*. Biblioteca24horas, 2009.

JACQUES, Tatyana de Alencar. *Jovem Guarda*. In: *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World, Vol. III Caribbean and Latin America*, eds. John Shepherd, David Horn and Dave Laing. London: Continuum, 403 – 406. 2014a.

JACQUES, Tatyana de Alencar. *Rock in Brasil*. In: *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World, Vol. III Caribbean and Latin America*, eds. John Shepherd, David Horn and Dave Laing. London: Continuum, 684 – 689. 2014b

JACQUES, Tatyana de Alencar. *Comunidade rock e bandas independentes de Florianópolis: uma etnografia sobre socialidade e concepções musicais*. 2007. 142 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

JANOTTI JR, Jeder. *À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva*. Revista ECO-Pós, v. 6, n. 2, 2003a.

JANOTTI JR, Jeder. *Aumenta que isso aí é rock and roll: mídia, gênero musical e identidade*. Rio de Janeiro: E-papers, 2003b.

JANOTTI JR, Jeder. *Gêneros musicais, performance, afeto e ritmo: uma proposta de análise midiática da música popular massiva*. Contemporanea-Revista de Comunicação e Cultura, v. 2, n. 2, 2004.

JANOTTI JR, Jeder. *Mídia, música popular massiva e gêneros musicais: a produção de sentido no formato canção a partir de suas condições de produção e reconhecimento*. XV Encontro da Compós, p. 1-11, 2006.

KRAMER, Lawrence. *Subjectivity Rampant!: Music, Hermeneutics, and History*. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; YORK, MIDLETON, Richard. Routledge New (Ed.). *The Cultural Study of Music: a critical introduction*. New York: Routledge, 2003. p. 124-135.

KREMPEL, Lucas. *Entrevista – Tony Bellotto (Titãs)*. 2012. Disponível em: <http://blogs.tribuna.com.br/blognroll/2012/08/entrevista-tony-bellotto-titas/>. Acesso em: 10/05/2018.

KUIPERS, Joel. *Comments on ritual unintelligibility*. Text & Talk-An Interdisciplinary Journal of Language, Discourse Communication Studies, v. 27, n. 4, p. 559-566, 2007.

MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Vozes, 1996.

MARIANO, Marcos. *Analisando letra: Titãs – Televisão*. 2012. Disponível em: <http://rebobinandomemoria.blogspot.com.br/2012/08/analisando-letra-titas-televisao.html>>. Acesso em:12/06/2018.

MELLO, Mozart. *Manual Guitarra Blues*. SD. Disponível em: https://www.academia.edu/10195395/Mozart_Mello>. Acesso em: 27 maio 2018.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. *Esboço de uma Teoria da Música: Para além de uma Antropologia sem Música e de uma Musicologia sem Homem*. ACENO, Vol. 1, N. 1, p. 49-101. Jan. a Jul. de 1995.

MENDES, Heloisa. *Breves considerações acerca da prática discursiva da Jovem Guarda*. Estudos Linguísticos, p. 137-151, 2009a.

MENDES, Heloisa. *Transgressão e conservadorismo na prática discursiva da Jovem Guarda*. Dissertação de mestrado. Programa de pós-graduação em estudos linguísticos, Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2009b.

MCKAY, Nicholas. *On topics today*. Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie, v. 4, n. 1, p. 1-30, 2007.

MEYER, Leonard B. *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*.

Madrid: Ed. Pirámide, 2000.

MIGUEL, Antônio Carlos. *Blues-rock e punk-funk para jogar luz no Brasil*. Somtrês, São Paulo, Editora Três, n. 91, p. 78, jul. 1986.

MIGUEL, Antônio Carlos. *Punk irado procura país*. Somtrês, São Paulo, Editora Três, n. 112, p. 59, abr. 1988.

MIRANDA, Dhiancarlo. “*Cabeça Dinossauro*”: o tempo em que os Titãs tinham fôlego de sobra para causar na música brasileira. 2014. Disponível em: <<https://dhiancarlomiranda.wordpress.com/2014/09/30/3331/>>. Acesso em: 04/05/2018.

MONSON, Ingrid. *Saying something: jazz improvisation and interaction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

MONTEIRO, Cesar. *Crítica: com “Nheengatu”, Titãs reafirma sua relevância no BRock*. 2014. Disponível em: <<https://ambrosia.com.br/musica/critica-com-nheengatu-titas-reafirma-sua-relevancia-brock/>>. Acesso em: 04/05/2018.

MOORE, Allan. *The so-called ‘flattened seventh’ in rock*. 1995. Vol. 14, Nº 2, p. 185-201.

MORAIS, Gustavo. *Titãs resgatam fúria criativa e lançam disco que o Brock precisava*. 2014. Disponível em: <<http://www.cifraclubnews.com.br/noticias/77704-titas-resgatam-furia-criativa-e-lancam-disco-que-o-brock-precisava.html>>. Acesso em: 04/05/2018.

MORAIS, Fagner. *Discos para história: Cabeça Dinossauro, dos Titãs (1986)*. 2014. Disponível em: <<http://www.musicontherun.net/2014/06/discos-para-historia-cabeça-dinossauro.html>>. Acesso em: 04/05/2018.

MUGGIATI, Roberto. *Rock, o grito e o mito: a música pop como forma de comunicação e contracultura*. Pôrpolis: Vozes, 1973.

MUGGIATI, Roberto. *Rock: do sonho ao pesadelo*. L & PM Editores, 1984.

MYERS, Ben. *What music needs right now is a dose of doo-wop*. 2008. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/musicblog/2008/oct/09/doo-wop-music>>. Acesso em: 22/07/2017.

NANINI, Lucas. “*Faltava barulho na música brasileira*”, dizem Titãs sobre “*Cabeça Dinossauro*”. 2016. Disponível em: <<http://g1.globo.com/distrito->

federal/musica/noticia/2016/06/faltava-barulho-na-musica-brasileira-dizem-titas-sobre-cabeca-dinossauro.html>. Acesso em: 04/05/2018.

NANINI, Lucas. *Liminha celebra show sobre a história do BRock: “melhor coisa para mim”*. 2016a. Disponível em: <http://g1.globo.com/distrito-federal/musica/noticia/2016/06/liminha-celebra-show-sobre-historia-do-brock-melhor-coisa-para-mim.html>. Acesso em> 04/05/2018.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu. Ensaios de semiologia musical aplicada*. São Paulo: Via Lettera, 2005a.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *O desconforto da musicologia*. Per Musi, p. 5-18, 2005b.

NOGUEIRA, Amanda. *Movimento punk é celebrado com programação no Sesc Pompéia, em SP*. 2017. Disponível em: <https://tnonline.uol.com.br/noticias/cotidiano/67,444586,20,11,movimento-punk-e-celebrado-com-programacao-no-sesc-pompeia-em-sp.shtml>>. Acesso em: 09/05/2018.

OLIVEIRA, Allan de Paula. *Miguilim foi para cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2009.

OLIVEIRA, Cassiano Francisco Scherner de. *O criticismo do rock brasileiro no jornalismo de revista especializado em som, música e juventude: da Rolling Stone (1972 - 1973) à Bizz (1985 - 2001)*. Tese (Doutorado). Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica, 2011.

PAIVA, Marília Luana Pinheiro de. *Rock, política e sociedade: “Estado Violência”, da banda Titãs, geração 1980*. In: II CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA UEPG-UNICENTRO, 2., 2015.

PETERIK, Jim; AUSTIM, Dave; LYNN, Cathy. *Songwriting for dummies*. Indianópolis, Wiley Publishing, 2010.

PEREIRA, Anísio Batista. *Discurso, história e resistência ao poder do Estado na letra musical Estado Violência, dos Titãs*. Emblemas, v. 13, n. 2, p. 40-53, 2016.

PEREIRA, Angélica Silvana. *Somos expressão, não subversão!: a gurizada punk em Porto Alegre*. 2006. 167 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre - RS, 2006.

PEREIRA, Natan Barros. *“Ó Cride! Fala prá mãe que o discurso anti-consumismo dos Titãs os capturam”*: Análise do álbum *Televisão*. Trabalho de conclusão de curso, Departamento de Comunicação Social, Universidade Estadual da Paraíba. Campina Grande, 2010.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Música e retoricidade*. Trabalho apresentado no IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto–USP, 2012.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Algumas questões da pesquisa em etnomusicologia*. In Vanda Bellard Freire (org.). *Horizontes de pesquisa em música*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010. p. 63-81.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *La teoría de los tópicos y la musicalidad brasileira: reflexiones sobre la retoricidad en música*. El oído pensante, v. 1, n. 1, 2013.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos*. Per Musi, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112.

PRUTER, Robert. *A history of Doowop Fanzines*. Popular Music & Society, v. 21, n. 1, p. 11-41, 1997.

REIS, Luiz Felipe; LICHOTE, Leonardo. *Peça e livro celebram os 30 anos de 'Cabeça dinossauro', dos Titãs: Novos projetos propõem diálogo entre a urgência do disco e o momento atual*. 2016. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/peca-livro-celebram-os-30-anos-de-cabeça-dinossauro-dos-titas-20317034>>. Acesso em: 09/08/2018.

RIBEIRO, Júlio Neves. *Lugar nenhum ou Bora Bora? Narrativas do "rock brasileiro anos 80"*. São Paulo: Annablume, 2009.

SAGGIORATO, Alexandre. *Rock brasileiro na década de 1970: contracultura e filosofia hippie*. História: Debates e Tendências (Passo Fundo), v. 12, p. 290-299, 2012.

SAMUELS, David. *Language, meaning, modernity, and doowop*. Semiotica-La Haye Then Berlin-, v. 149, p. 297-324, 2004.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Zahar, 2001.

SANTINO, Jack. *The Spirit of American Music: 'Nobody Ever Told Me It Was the Blues'*. Journal of American Culture. V: 4, 1982, pp. 20-26.

SANTOS, José Júlio do Espírito Santo. *A festa parece uma vida: Com 30 anos de mudanças de planos, sucessos inesperados, brigas e amor, o Titãs tenta explicar como chegou até aqui*. 2012. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-73/festa-parece-uma-vida#imagem0>>. Acesso em: 13/02/2018.

SCOTT, Richad J. *Chord progressions for songwriters*. Lincoln: Writers Club Press, 2003.

SCOTT, Richad J. *Chord progressions*. 2009. Disponível em: <http://www.jdarks.com/files/Chord_Progressions_MoneyChords.com.pdf>. Acesso: 08/07/2017.

SCHMIDT, Róbi J. *Nas Trilhas do Rock*. Espaço Plural, v. 5, n. 11, p. 14-15, 2004.

SCHNEIDER, Cynthia. *Um estudo da formalidade sonoro-narrativa no documentário musical Titãs - a vida até parece uma festa*. Revista Digital de Cinema Documentário, v. 151, n. 12, p. 151-166, 2012.

SCHOEREDER, Gilberto. *Os Beatles e o Oriente*. 2013. Disponível em: http://www.mondox.com.br/mondox_verConteudo.aspx?tipo=artigo&id=31W60P89>. Acesso em: 26/05/2018.

SEVILLANO, Daniel Cantinelli. *Pro dia nascer feliz?: Utopia, distopia e juventude no rock brasileiro da década de 1980*. 285 f. Tese (Doutorado) - Curso de História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SILVA, Herom Vargas. *Exercícios Titânicos: criação estética e MPB sob o signo da relação*. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Comunicação e Semiótica, Comunicação, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1994.

SILVA, Danilo Kuhn da; MEDEIROS, Daniel Ribeiro. Ares de milonga: apontamentos sobre elementos característicos como bases para performance. *Revista do centro de artes da UDESC*, n.11 abril/2014.

SIMÕES, Lucas. *Titãs retornam ao punk rock com disco "Nheengatu"*. 2014. Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/hotsites/concha/tit%C3%A3s-retornam-ao-punk-rock-com-disco-nheengatu-1.851890>>. Acesso em: 04/05/2018.

SINGER, André. *Titãs Mostram a Cabeça do Dinossauro*. Folha de São Paulo. São Paulo, 23 ago. 1986.

SOARES, Nelson Souza. *Rock, juventude e rebeldia: um estudo do álbum cabeça dinossauro-1986*. Dossiê: Música, Linguagem e Sociedade. e-hum, v. 9, n. 1, p. 85-93, 2016a.

SOARES, Nelson Souza. *O Rock brasileiro como música de protesto: novos objetos nas letras dos Engenheiros do Hawaii, Legião Urbana e Titãs*. 164 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Montes Claros, Montes Claros, 2016b.

STEFANINI, M. *Eu não sei fazer música, mas eu faço: a banda de rock paulista Titãs*. 2013. 176p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2013.

STYCER, Maurício. *Oito Titãs e cem mil cabeças*. Folha de São Paulo. São Paulo, 10 dez. 1986.

TAGG, Philip. *Musicology and semiotics of popular music*. *Revista Semiótica* nº 66-1/3, pp. 279-298, 1987.

TAGG, Philip. *Analisando a música popular: teoria, método e prática*. *Em Pauta*, v. 14, n. 23, p. 5, 2003.

TAGG, Philip. *Os acordes de Yes we can do vídeo da campanha presidencial de Barak Obama*. *Per Musi* [online]. 2010, n. 22.

TAGG, Philip. *Análise musical para "não-musos": a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais*. *Per Musi*, v. 14, n. 23, 2011

TEDDY, Luiz. *Doo-Wop: O gênero de quase um século de harmonia vocal*. 2016. Disponível em: <<http://universoretro.com.br/doo-wop-o-genero-de-quase-um-seculo-de-harmonia-vocal/>>. Acesso em: 27 jan. 2017.

TEIXEIRA, Aldemir Leonardo. *O movimento punk no ABC paulista: anjos uma vertente radical*. Dissertação (Mestrado) – Programa de mestrado em Ciência Sociais, PUC-SP, 2007.

TRIGO, Tiago. *O terceiro disco dos Titãs*. 2011. Disponível em: <<http://screamyell.com.br/site/2011/09/25/o-terceiro-disco-dos-titas/>>. Acesso em: 04/05/2018.

TROGLIO, Lucas. *Titãs: um dos maiores nomes do rock nacional*. 2012 Disponível em: <<https://whiplash.net/materias/cds/160089-titas.html>>. Acesso em: 04/05/2018.

TROTTA, Felipe. *Música e mercado: a força das classificações*. Contemporânea-Revista de Comunicação e Cultura, v. 3, n. 2, 2005.

TROTTA, Felipe. *Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise*. Ícone, v. 10, n. 2, 2008.

VASCONCELOS, Luiz Gonzaga Falcão; FREITAS, Cláudia Maria de. *O que é (des) ordem no contexto da cidade e do urbano?*. Olhares & Trilhas, 2002.

VEJA. *Os templos do rock: São Paulo consagra as casas noturnas que reúnem shows, vídeos e pistas de dança*. Editora Abril, n. 794, 23 nov. 1983.

VEJA. *Uma batucada de rock*. Editora Abril, n. 852, 02 jan. 1985.

VEJA. *Guitarras em baixa: O rock brasileiro perde público e deixa de monopolizar as atenções dos jovens*. Editora Abril, n. 1247, 12 ago. 1992.

VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Zahar, 1994.

VIEIRA, Tiago de Jesus. *(Des)caminhos da Identidade "Punk": Uma trajetória de especificidades*. Revista Trias, v. 2, p. 01-16, 2011a.

VIEIRA, Tiago de Jesus. *Uma outra historiografia do punk*. Revista História em Reflexão. Revista Eletrônica, v. 5, p. 01-19, 2011.

VILLAS, Alberto. *Cabeça de Titãs*. Folha de São Paulo. São Paulo, 22 jun. 1986.

WAGNER, Naphtali. *"Domestication" of Blue Notes in the Beatles' Songs*. Music Theory Spectrum, v. 25, n. 2, p. 353-365, 2003.

WALSER, Robert. *The polka Mass: Music of postmodern ethnicity*. 1992. American Music, Vol. 10, Nº 2, p. 183-202.

WARWICK, Jacqueline. *Girl groups, girl culture: popular music and identity in the 1960s*. New York: Routledge, 2007.

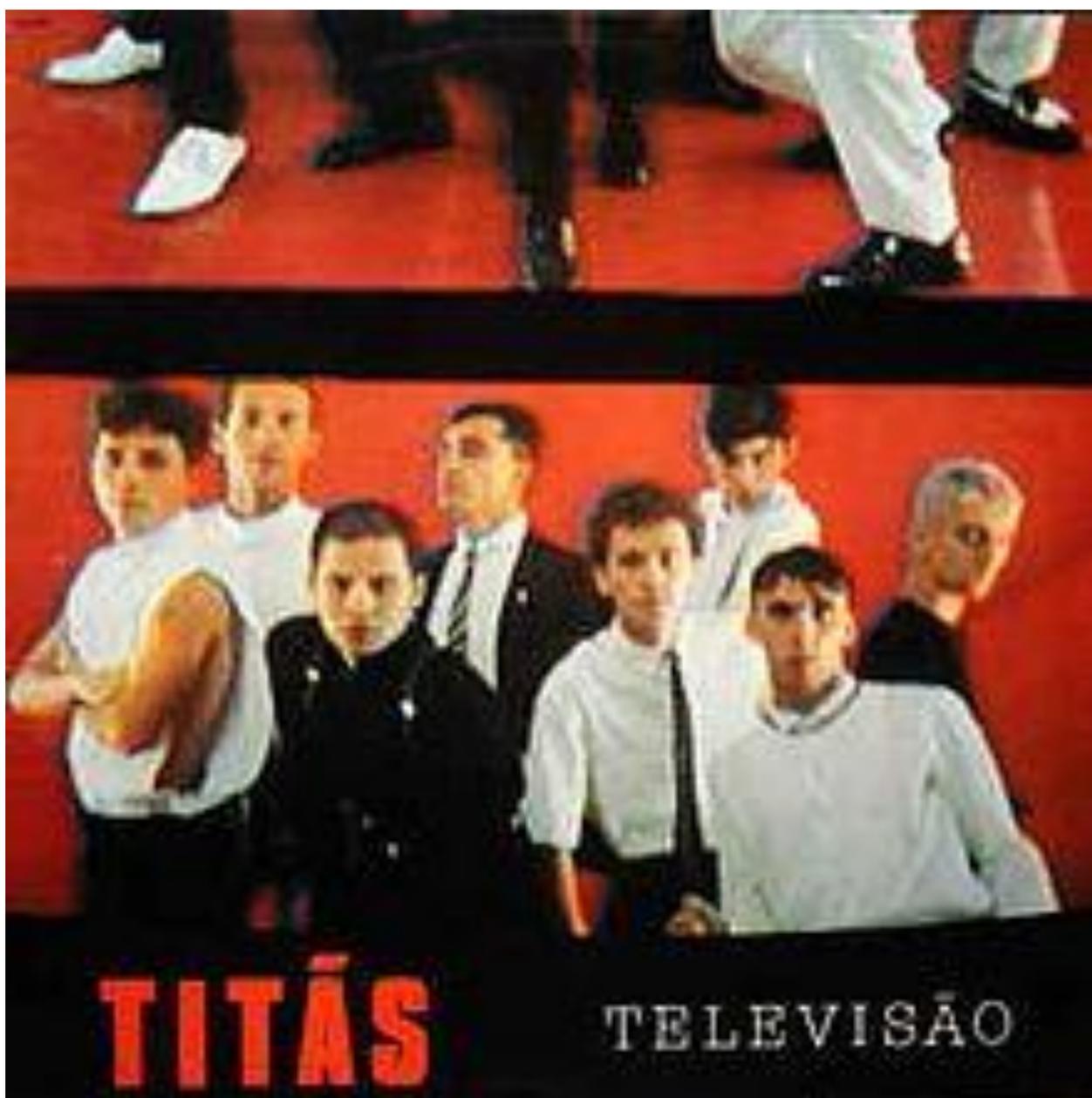
WASHBURNE, C; FABBRI, F. *Continuum encyclopedia of popular music of the world*. Volume II: Performance and Production. London: Continuum, 2003. p. 592.

ANEXOS

ANEXO A – CAPA DO ÁLBUM *TITÃS* (1985).



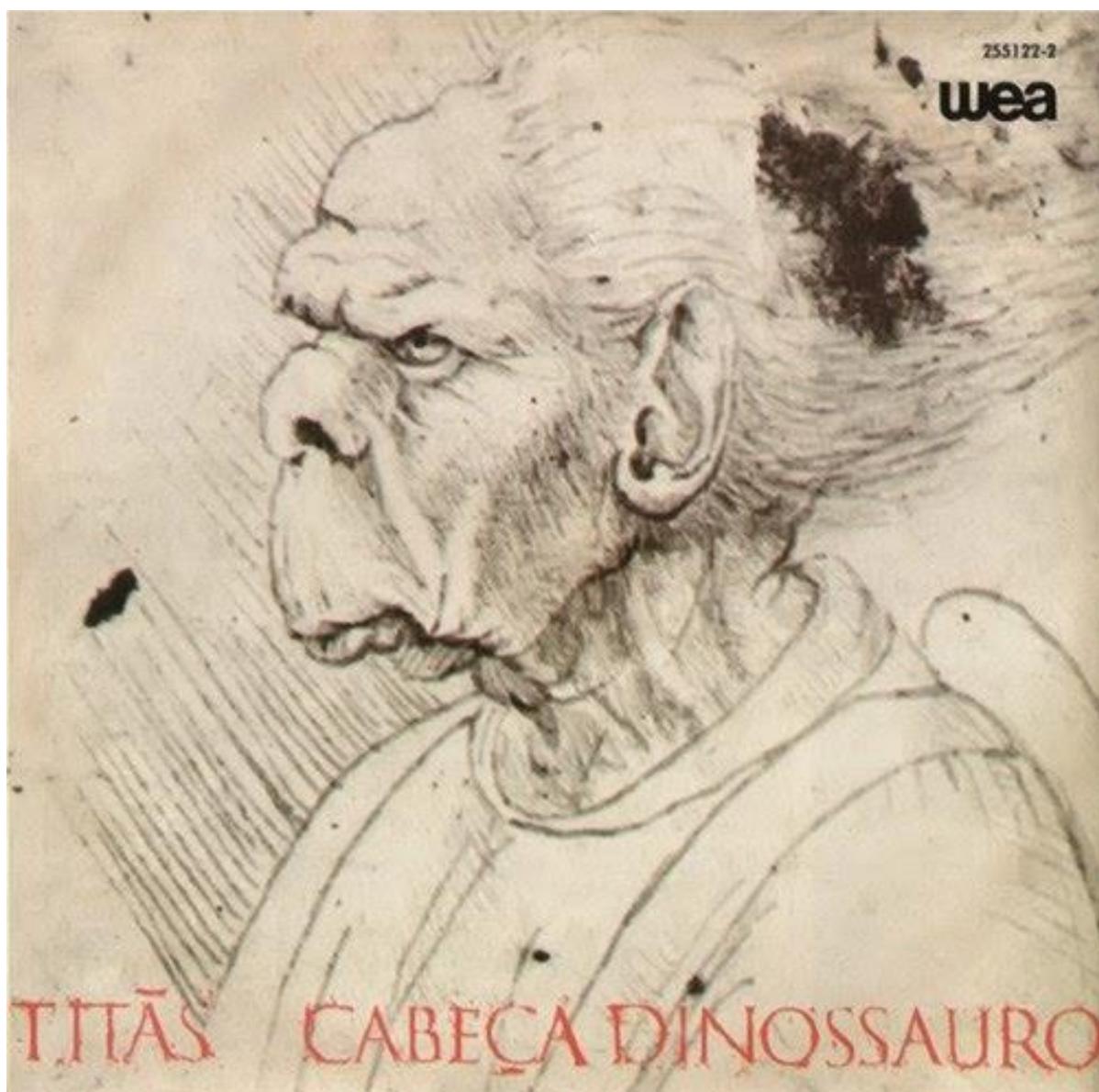
ANEXO B – CAPA DO ÁLBUM *TELEVISÃO* (1985)



ANEXO C – CAPA DO ÁLBUM *CABEÇA DINOSSAURO* (1986)



ANEXO D – CONTRACAPA DO ÁLBUM *CABEÇA DINOSSAURO* (1986)



ANEXO E – LETRA DA CANÇÃO *SONHO COM VOCÊ* (1985)

O que eu sinto é tão simples
Sonho com você
Eu vivo sem conseguir esquecer
Sinto a saudade se aproximar
Meus olhos querem encontrar os seus
Pois estou tão sozinho
Por favor, diga se ainda me quer

Porque estou tão sozinho
Por favor, diga se ainda me quer

O que eu sinto é tão simples
Eu sonho com você
As noites passam vazias, porque
Sinto a saudade se aproximar
Meus olhos querem encontrar os seus
Pois estou tão sozinho
Por favor, diga se ainda me quer
Porque estou tão sozinho
Por favor, diga se ainda me quer

ANEXO F – LETRA DA CANÇÃO *SEU INTERESSE* (1984)

Seu interesse repentino por mim agora
Não é tão difícil perceber

Agora que eu faço sucesso
Você não me dá mais sossego
Quer dizer que agora eu presto pra você brincar

Pra se construir alguma coisa
É preciso respirar
Longe desse seu ar de raposa
Que não dá pra perdoar
A sinceridade de intenção
Só pra quem se pode dar

Seu interesse repentino por mim agora
Não tão difícil perceber

Agora que eu faço sucesso

Você não me dá mais sossego
Quer dizer que agora eu presto pra você brincar
Pra se construir alguma coisa
É preciso respirar
Longe desse seu ar de raposa
Que não dá pra perdoar
A sinceridade de intenção
Só pra quem se pode dar

Seu interesse repentino por mim agora
Não tão difícil perceber

(Agora que eu faço sucesso)
(Você não me dá mais sossego)
(Agora que eu faço sucesso)
(Você não me dá mais sossego)

(Agora)
(Agora que eu faço)
(Agora que eu faço sucesso)
(Você)
Você não me dá mais sossego
(Você não me dá)
Não me dá
(Você não me dá mais sossego)

(Agora)
Quando eu era um pobre coitado
(Agora que eu faço)
Você me olhava de lado
(Agora que eu faço sucesso)
Agora você pega no meu pé
(Você)
(Você não me dá)

(Você não me dá mais sossego)
(Agora)
(Você)
(Você)

