

Ana Claudia Gondim Bastos

A crítica social na indústria cultural: a resistência administrada no rock brasileiro dos anos 80

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Psicologia Social, sob a orientação do Professor Doutor Odair Sass

PUC - São Paulo

2005

FOLHA DE APROVAÇÃO

BANCA EXAMINADORA

Autorizo exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos de fotocopiadoras ou eletrônicos.

São Paulo, de de 2005.

Ana Claudia Gondim Bastos

Dedico este trabalho a meus pais, que sempre proporcionaram a realização de sonhos e projetos; e ao Guilherme, meu companheiro, parceiro de sonhos e de tantos projetos pela vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao CNPq que me concedeu bolsa, (processo n. 132.300/2003-6), sem a qual não teria sido possível a realização desta dissertação de mestrado.

Ao prof. Dr. Odair Sass e ao prof. Dr. José Leon Crochick , orientadores atentos que estabeleceram uma interlocução firme e cuidadosa que propiciou reflexões fundamentais para meu desenvolvimento e amadurecimento intelectual.

À banca examinadora, formada pelo prof. Dr. Bruno Bontempi e pelo prof. Dr. Antônio da Costa Ciampa, pela colaboração, acolhida e presteza a todos os chamados.

Aos professores do programa de Psicologia Social da PUCSP que participaram de forma direta ou indireta desta dissertação, especialmente aos professores: Dr. Raul Pacheco que me apresentou a Psicologia Social de forma agradável e apaixonante, Dra. Mari Jane Spink, Dr. Peter Spink e Dr. Sérgio Ozella pela acolhida e carinho;

À Marlene que sempre esteve a postos para solucionar problemas, tornando os trâmites burocráticos mais agradáveis.

Ao Prof. Dr. Lúcio Flavio Almeida que abriu as portas para a minha inserção na pesquisa acadêmica, me apresentando de forma apaixonante esse universo.

Ao meu pai Joaquim que sempre me encorajou a encarar os obstáculos da vida, com amor, doçura e força, à minha mãe Lourdes, pelo colo e carinho a cada queda e pela torcida a cada vitória – em suma, pelo amor incondicional.

Ao Prof. Dr. Luiz Carlos Borges, meu querido “pa(i)drasto” Lula, que esteve incansavelmente ao meu lado, cuja colaboração e estímulo é de fundamental importância desde o início de minha trajetória na vida acadêmica.

Ao meu amado companheiro Guilherme que me apoiou e fez de meus projetos os dele, com dedicação, ternura e amor.

Aos meus irmãos, à Ana Lucia, minha amiga e parceira de tantas histórias, sempre disposta a ouvir e solucionar o que parece impossível, e ao Luis Paulo, companheiro-irmão, cujo comprometimento com a vida contagia a todos a sua volta.

Às minhas amadas sobrinhas Mariana e Júlia, pelo amor e encantamento.

À Profa. Dra. Linda Gondim, minha amada tia, que sempre se faz presente.

Aos primos, Carol e Aquiles, que, com carinho, me disponibilizaram seu acervo pessoal.

Aos amigos queridos da “sociais PUC2000”, pela compreensão de minha ausência em tantos eventos e pela presteza a cada chamado, às vezes desesperado, de colo. Em especial à Júlia Gomes, que sempre estava disponível para uma prosa e um café, tranquilizando-me com o acalanto: “ah, tem tempo!”; à Karen, fiel escudeira, companheira de todas as horas, com sua disposição, disponibilidade e praticidade; ao Daniel, pelas tardes agradáveis de caça aos sebos; à Vivian, Juliano, Caio, Gabriel, Tati, Jaime, Mel, Júlia Rodrigues, Cris, Marquito e aos Cris de Santos – amigos que sei que de perto ou de longe torcem por mim e participam de todos os momentos da minha vida com os braços sempre abertos e o colo a postos.

À amiga Heloisa, parceira-amiga de tantas discussões produtivas.

Ao Alexandre Lara que dispôs seu trabalho antes mesmo de publica-lo.

Aos colegas e amigos da Psicologia Social da PUCSP, parceiros de discussões, de aflições e alegrias. Em especial, à Denise e ao Alex, aos amigos de núcleo, à Carol, Aguinaldo, Neisa, Alexandre, Priscila, Silvinha, participantes ativos desta empreitada.

Aos amigos do Neils que sempre me acolheram com tanto carinho.


À amiga–tia Fátima Klautau que sempre esteve torcendo e colaborando em todos os momentos.

À todos os familiares (de sangue e de coração) que estão sempre, de perto ou de longe torcendo por mim.

“Tenho palavras em mim buscando canal,
são roucas e duras,
irritadas e enérgicas,
comprimidas há tanto tempo,
perderam o sentido, apenas querem explodir.”

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

Este trabalho visa contribuir para a discussão das canções de crítica inseridas no aparato tecnológico da indústria cultural no Brasil. Objetiva-se identificar as possibilidades e limites de crítica, assim como examinar o potencial e as limitações críticas presentes nas músicas de conteúdo crítico ao *status quo*. Para análise escolheu-se o rock brasileiro surgido na década de 1980, pois caracterizava-se por conter canções de conteúdo rebelde. Para representar o rock brasileiro foi eleito o grupo musical Titãs, constituído em 1982. As principais razões que fundamentam essa escolha estão nas características artístico-musicais e nos posicionamentos políticos do grupo, notadamente marcados pela rebeldia. Além de tratar-se de uma banda com uma presença significativa no mercado fonográfico, dada a constância de sua produção musical, possibilitando observar e analisar as diferentes fases que atravessou nos últimos vinte anos e, assim, verificar os limites em que se dá o exercício dessa crítica e até que ponto esse potencial persistiu, foi esvaziado ou suprimido. O referencial teórico que norteará a análise, e em que se circunscreve meu objeto é fornecido pela Teoria Crítica desenvolvida pelos integrantes da chamada Escola de Frankfurt. São analisados os diversos momentos e envolvimento dos Titãs com a indústria cultural brasileira, sempre direcionando a atenção para as músicas que apresentam elementos de crítica e rebeldia. As fases do grupo são examinadas mediante a análise de letras de canções de conteúdo rebelde escolhidas como representantes significativas.  Este trabalho verifica-se que no percurso dos Titãs pode-se observar uma crescente adequação da banda aos mecanismos da indústria fonográfica, visto que, ao longo de sua carreira os Titãs regulam suas canções sua rebeldia, conformando-as aos ditames da indústria cultural em uma eficiente administração da rebeldia.

ABSTRACT

This work intends to enrich the discussion on critical songs vesting the technical pomp of cultural industry in Brazil. It aims to identify their critical limits and possibilities, as well as to analyze the critical potential and limits of songs which behold critical contents to the status quo. The Brazilian rock from the 1980s was picked as subject of analysis, because it presents songs of rebel contents. The musical band "Titãs", created in 1982, was taken in order to represent the Brazilian rock. The main reasons sustaining this choice are based on both the band's artistic-musical features and also on its political view, which are greatly marked by rebelliousness. In addition, this band holds a meaningful impact to the phonographic market, due to its unremitting musical production, which offers the possibility to observe and analyze the different phases the band went through during the last twenty years. Therefore there are elements enough to verify both the limits of this critical attitude, and also to what level this potential perpetuated, was emptied or suppressed. The theoretical approach sustaining this analysis, and under which my subject is constrained, is based on the Critical Theory. Such theory was developed by a group belonging to the so-called Frankfurt School. The analysis considers the several moments and involvements Titãs took part with the Brazilian industrial culture and focus on songs that provide critical and rebel elements. The phases the band went through are scrutinized in accordance to the analysis of rebel lyrics, which were considered meaningful to represent each phase of the band. As a result from this research we verify Titãs' trajectory on an ever-growing adaptation to the mechanisms of the phonographic industry. Along the band's career, Titãs adapt rebelliousness through their songs, as they adjust themselves to the impositions of the culture industry under an efficient management of rebelliousness.

SUMÁRIO

LISTA DE TABELA E QUADROS	11
APRESENTAÇÃO	12
1 A CULTURA REIFICADA	17
1.1 A administração social	17
1.2 A indústria cultural	22
1.3 Resistência e resignação na sociedade administrada	28
1.4 Conceito de crítica	33
2 A PRODUÇÃO DA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA NO BRASIL	36
2.1 Titãs – sua relevância para o estudo	40
2.2 Titãs – seus componentes	41
2.3 Titãs – discografia	43
2.3.1 Primeiro momento: “a lei que não é minha, a lei que eu não queria.”	65
2.3.2 Segundo momento: “Quem é que se importa com o que os outros vão pensar?”	67
2.3.3 Terceiro momento: “Estão tirando o pé/andando em marcha ré, com medo de entrar na contramão.”	68
2.3.4 Quarto momento: “Os bons meninos de hoje eram os rebeldes da outra estação.”	69
3 RESISTÊNCIA E ADMINISTRAÇÃO: CONTRADIÇÃO OU ADEQUAÇÃO?	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
REFERÊNCIAS	83
ANEXOS	85
ANEXO I – MÚSICAS SELECIONADAS PARA ANÁLISE	85
ANEXO II – DISCOGRAFIA	90

LISTA DE QUADROS E TABELA

Quadro I – Componentes da banda	42
Quadro II – Discografia do grupo musical Titãs	44
Tabela I – Participação autoral na produção discográfica dos Titãs	62

APRESENTAÇÃO

A motivação para esta pesquisa remonta ao período em que elaborava o projeto do Programa de Iniciação Científica PIBIC/PUC¹, tendo como objeto de estudo analisar a greve geral de 1962. As manifestações e movimentos de resistência ao *status quo* têm constituído, a partir de então, o foco principal de minhas reflexões. Após concluir a graduação em ciências sociais na PUC-SP, em 2000, ingressei no curso de especialização em arte-educação na Escola de Comunicação e Arte da USP. Desde então, as questões centradas nas relações entre a indústria cultural e a produção artística passam a integrar o campo de minhas investigações. A presente pesquisa, portanto, é resultado da conjunção de meus questionamentos concernentes aos movimentos sociais com a reflexão acerca do processo em que a indústria cultural esvazia a arte de seu papel instituinte, ao reduzi-la a um produto de consumo. Assim, meu encontro com a psicologia social ocorre motivado pela busca de um espaço em que minhas inquietações, resultantes da percepção das imbricações que, em diversos níveis, se dão entre política, arte, sociedade e indivíduo, fossem compartilhadas e, a partir do que, eu pudesse desenvolver uma análise acerca dessas imbricações.

O objetivo é discutir as manifestações de resistência e crítica identificadas no interior do aparato tecnológico da indústria cultural. Especificamente, pretende-se verificar as possibilidades e limitações da crítica social em músicas produzidas e difundidas pela indústria cultural no Brasil; assim como analisar o processo de produção realizado pela indústria fonográfica, atentando para a possível utilização, para fins comerciais, do potencial de crítica presente nessas músicas. Por processo de produção deve-se entender as diversas fases que envolvem a elaboração e a difusão de uma obra musical, desde sua concepção até as estratégias de divulgação. Ocorre também uma “diluição da autoria”, uma vez que a instituição e a manutenção de um modelo pré-estabelecido implica, necessariamente, a destituição ou esvaziamento da autoria. Mais especificamente, o objeto escolhido para esta pesquisa é o estilo musical denominado rock brasileiro da década de 1980, em vista de ser muito difundido entre os jovens, principalmente devido à influência do *punk* inglês dos anos 1977/78. É interessante observar que muitas bandas apareceram,

¹ *Nacional-Populismo e Ideologia: a greve geral de 5 de julho de 1962*, sob orientação do prof. Dr. Lúcio Flavio de Almeida. Trabalho desenvolvido sobre a greve geral que durou 24 horas que tinha como reivindicação a mudança do ministro do trabalho.

neste período, no cenário musical brasileiro, fora do circuito da indústria cultural. Nesse período André Midani fundou a gravadora WEA (braço brasileiro da Warner Bros), da qual era co-proprietário e presidente, com o objetivo de consolidar o consumo de discos entre os jovens. Junto com o produtor Pena Schmidt, investe na divulgação e produção de bandas de rock no Brasil. Pena Schmidt destaca duas importantes características do rock que determinaram sua escolha para receber investimentos da gravadora: a efervescência desse estilo musical nas principais capitais do país e o baixo custo de investimento aliado ao retorno financeiro muito rápido (Dias, 2000).

Além do fato de ter sido um estilo escolhido e bastante difundido pela indústria cultural, escolhi-o por se caracterizar por um forte conteúdo de rebeldia e de crítica à sociedade.

Os meios de comunicação de massa no Brasil tiveram grande expansão após o golpe militar de 1964. O projeto econômico dos governos militares caracterizou-se pela internacionalização do capital e pelo investimento no desenvolvimento industrial. Houve também um intenso investimento em bens culturais no país, sob o rigoroso controle do governo, visto que esse reconhece a importância dos meios de comunicação de massa para a difusão de idéias e, portanto, para um de seus principais objetivos políticos-sociais, a “integração nacional”. Portanto, promove-se uma grande inversão de capital para o desenvolvimento do setor de comunicações. Em 1967 o Brasil associa-se ao sistema internacional de satélites (INTELSAT), e, no ano seguinte, é criado um sistema de microondas que possibilita a integração de todo o território nacional. Se para o governo militar a integração nacional correspondia a um propósito político-ideológico, para o empresariado brasileiro, que recebe o projeto com muito entusiasmo, representava a viabilização da integração do mercado. A implantação de satélites, nesse período, possibilitou que as programações de rádio e TV deixassem de ser regionais e passassem a ser nacionais, o que acarretou padronização nos programas, assim como na publicidade e até nas vozes dos apresentadores (Ortiz, 1999). A indústria cultural brasileira fortalece-se em sua técnica, guarnecendo com mais eficiência a padronização e a produção em série, elementos fundamentais para o funcionamento eficiente da indústria cultural, como será visto adiante.

Outro fator que justifica a escolha da década de 1980 como marco temporal da pesquisa refere-se ao fato de que essa década foi marcada por uma crescente

abertura política, consolidando um processo iniciado em meados da década de 1970.²

Assim, após 20 anos de ditadura militar, torna-se possível a utilização da indústria cultural para manifestações de rebeldia e crítica explícita, produzindo-se, a partir desse período, um rico material para análise de como essa crítica é apresentada e de como se relaciona com o aparato da indústria cultural.

Para representar o rock brasileiro, escolhi o grupo musical Titãs, constituído em 1982. Várias razões fundamentam essa escolha, a começar pelas características artístico-musicais e pelos posicionamentos políticos do grupo, notadamente marcados pela rebeldia. Trata-se também de uma banda que tem presença significativa no mercado fonográfico, pois desde sua inserção na indústria fonográfica (1984) apresenta uma constância na produção de discos somando 16 álbuns (sendo duas coletâneas) ao longo desses 20 anos. Dado o vigor de produção musical da banda, é possível observar e analisar as diferentes fases que ela atravessou nos últimos vinte anos e, deste modo, perceber as nuances pelas quais passaram o seu potencial crítico, desde o início da carreira até a atualidade. Em outras palavras, pode-se verificar os limites em que se dá o exercício dessa crítica e até que ponto esse potencial persistiu, foi esvaziado ou suprimido.

O referencial teórico que norteará a análise, e em que se circunscreve meu objeto, é fornecido pela Teoria Crítica desenvolvida pelos integrantes da chamada Escola de Frankfurt, como ficou conhecido o grupo de pensadores da esquerda alemã, pertencentes ao Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt, fundado em 1924. Nesse aparato teórico-metodológico encontro elementos de interlocução no que diz respeito às relações complexas entre política, arte e a sociedade que, como dito acima, constituem o cerne de minhas inquietações. Um dos pontos-chave abordados pelos frankfurtianos reside na relação entre racionalidade e irracionalidade da sociedade capitalista, fundamental para compreender os mecanismos de reprodução e de coerção sociais instituídos em contraposição aos ideais iluministas de liberdade sob a égide da razão que, segundo os princípios fundadores do Iluminismo, trabalhariam em função da humanidade³. Os autores da Escola de Frankfurt realizaram investigações nos mais diversos setores da


² Os marcos da consolidação do processo de abertura foram: a supressão do AI5 e de outros instrumentos de exceção, em fins de 1987; a aprovação da lei da anistia, em meados de 1979; a reforma partidária, em 1980 e as eleições diretas para os governos estaduais (CRUZ, 1997).

sociedade, estudando as relações contraditórias entre a racionalidade autônoma, idealizada pelo projeto iluminista, e a racionalidade heteronômica, condição necessária para a sobrevivência eficaz da sociedade capitalista.

É importante salientar que a indústria cultural funciona de forma a tolher a crítica, tornando-a impotente. É necessário considerar, porém, as contradições inerentes aos processos sociais, que colocam possibilidades de resistência e crítica nas músicas produzidas e difundidas pela indústria cultural, levando em conta os diversos momentos histórico-sociais. No caso da banda Os Titãs, seu relacionamento com a indústria cultural ao longo do tempo vai sofrendo alterações, sendo importante questionar se a mudança no lugar ocupado pelo grupo no processo de produção da indústria cultural reflete no potencial de suas críticas.

Tendo em vista os fatores acima discutidos e a fim de melhor desenvolver a pesquisa, estruturei a disposição dos capítulos da seguinte forma:

1- Desenvolvimento do referencial teórico, no qual apresentam-se questões relativas aos conceitos que serão utilizados e a relação desses com a realidade histórico-social da indústria cultural brasileira no período estudado.

2- Os Titãs, sua história, seus diversos momentos e envolvimento com a indústria cultural brasileira, sempre direcionando a atenção para as músicas que apresentam elementos de crítica e rebeldia. Para a divisão das fases foi levado em consideração, principalmente, o conteúdo de rebeldia e crítica das músicas, relacionando-o com o envolvimento da banda com o público e a crítica especializada, mediados pelo aparato da indústria cultural. As fases são examinadas mediante a análise de letras de canções de conteúdo rebelde, escolhidas como representantes significativas de cada fase do grupo.  Considera-se também a importância da música para uma análise mais completa da canção. Para tanto, usarei como referência a análise que Adorno e Simpson (1986) fizeram da música popular produzida pela indústria cultural⁴. Ora, sendo o rock uma das modalidades da música popular, recorrerei às caracterizações desses dois autores para complementar minha análise.

³ Trabalhando especialmente com os conceitos de sociedade administrada, cultura, indústria cultural e crítica.

⁴ Vale destacar que o ensaio “Sobre a música popular” refere-se à música difundida pela indústria cultural na década de 1940, nos Estados Unidos – o *Jazz*. No entanto, a análise desse estilo musical é apenas um elemento para verificar a apropriação da música popular pela indústria cultural. Do mesmo modo, esta pesquisa utiliza a produção do grupo musical Titãs como subsídio para a compreensão da apropriação de canções de conteúdo rebelde pela indústria cultural.

3- Análise das músicas selecionadas. Portanto, considera-se importante salientar que este projeto não tem a intenção de verificar o efeito dessas músicas nos ouvintes, mas sim, o estímulo presente nessas. A análise das canções será feita sob dois aspectos que estão intimamente ligados: a forma como ela foi escrita e o conteúdo – que seria a identificação do objeto de crítica e a sua relação com a forma.

1 A CULTURA REIFICADA

1.1 A administração social

Para discutir a resistência e a crítica no interior da indústria cultural, entendida como um componente do aparato ideológico da sociedade capitalista contemporânea, é necessário compreender os processos mediante os quais historicamente se apresentam a resistência e a crítica na indústria cultural. Para tanto, é indispensável analisar as condições materiais em que se encontram os indivíduos que trataremos nesta pesquisa. Nesse sentido, é igualmente importante verificar as implicações sociais que o exercício de resistência e crítica desempenham na sociedade atual. A teoria crítica chama atenção para os processos materiais formadores da sociedade capitalista, cujo arcabouço ideológico é constituído pelo desenvolvimento dos ideais liberais burgueses que, por sua vez, têm como matriz o projeto iluminista⁵.

Trata-se de um programa que busca a dominação do desconhecido, da natureza, e do caótico, visando atingir o *desencantamento do mundo* e, com isso, livrar os homens do medo e, desse modo, colocá-los na posição de senhores, via a dominação da razão, tendo penetrado em todos os estratos do complexo social. Entretanto, o programa de esclarecimento tornou-se um fim em si mesmo, deixando de ser um meio para propiciar o bem-estar, uma vez que, segundo Horkheimer e Adorno (1985), leva o homem a sacrificar-se para alcançar a dominação "absoluta" da sociedade e da natureza, uma vez que a dominação torna-se o fim último. A racionalidade e a busca máxima da eficácia, por sua vez, levaram ao advento da sociedade administrada, ou industrial⁶, na qual "a racionalidade é sempre uma

⁵ O projeto iluminista, que remonta ao século XVII, fundamentava-se no princípio da racionalidade – de uma qualidade própria e socialmente construída da atividade humana adequada às finalidades visadas – com o que se queria alcançar o desvendamento da verdade universal e da liberdade, desligando-se do jugo da natureza e dos dogmas o que, por conseguinte, levaria ao desvelamento do mundo. Assim, um novo projeto de humanidade deveria estar calcado na *ratio* e na individualidade, uma vez que era em torno do indivíduo que incidiam as responsabilidades de consecução dos ideais iluministas. Mediante o domínio racional da natureza, que só poderia dar-se por meio da ciência, isto é, do novo modelo de cientificidade baseado, sobretudo, no desenvolvimento da física e da matemática que, por ser fruto da razão positiva, contrapunha-se ao modelo de conhecimento que, até, então, se encontrava sob o controle da Igreja, tal projeto prometia libertar os indivíduos das irracionalidades que regiam a sociedade. Só a razão positiva, a faculdade de conhecer o real, o encontro de equações universais de controle da natureza sob a égide de um denominador comum, poderia libertar os homens da escassez e das arbitrariedades do uso do poder social (HARVEY, 1989).

⁶ O primeiro termo é mais utilizado por Adorno e Horkheimer (1985), enquanto o segundo é desenvolvido por Marcuse (1965). A escolha de utilizar o termo sociedade administrada, neste

medida de sacrifício inútil e com isto tão irracional como seria um estado sem sacrifício que já não necessitaria nenhuma *ratio*”⁷ (Adorno, 1986, p.42).

A racionalidade da sociedade moderna, assim como seus meios físicos, salienta Horkheimer (1991), estão subordinados a interesses particulares e conflitivos, não estando, por conseguinte, direcionados para a vida em coletividade. A produção, nessa sociedade, subordina-se à exigência de poder individual, mas, concomitantemente, encarrega-se “também da penúria na vida da coletividade”. Em consequência, no que tange ao sistema social em que predomina a propriedade, verifica-se que, de modo inevitável, ocorre a “aplicação (...) do princípio progressista de que é suficiente que os indivíduos se preocupem apenas consigo mesmo” (Horkheimer, 1991, p. 48).

Na sociedade administrada, o medo é contornado pela lógica da racionalidade, não é abolido nem minimizado, mas sim apropriado pelo sistema que o coloca a serviço do modo de produção capitalista. Por isso, a padronização e a previsibilidade das ações em todos os campos da sociedade, efeitos da racionalidade administrada, também atuam no sentido de dissimular o medo. Nesse sentido a padronização substitui a verdade universal do iluminismo. Entretanto, ao seguir os padrões matematicamente padronizados, o indivíduo sacrifica-se para além das necessidades específicas de melhoria humana, destarte, agindo de forma irracional. Nesse contexto, a padronização age de forma a substituir o sentido inicial de liberdade por uma lógica mais produtiva e racional, conforme assevera Marcuse, para quem:

(...) a liberdade econômica significaria liberdade de economia – de ser controlado pelas forças e relações econômicas; liberdade de luta cotidiana pela existência, de ganhar a vida. Liberdade política significaria a libertação do indivíduo da política sobre a qual ele não tem controle eficaz algum. Do mesmo modo, liberdade intelectual significaria a restauração do pensamento individual, ora absorvido pela comunicação e doutrinação em massa, abolição da ‘opinião pública’ juntamente com seus forjadores. (Marcuse, 1965, p. 26)

Na sociedade administrada, a padronização assume um papel cada vez maior no processo histórico de formação do sujeito. A individualidade, base do ideal iluminista, sofre de obsolescência, cada vez mais enfraquecida pelas determinações

trabalho, deve-se ao fato de entender que ele corresponde de forma mais eficaz à sociedade atual, englobando tanto o aspecto industrial quanto financeiro de uma sociedade sob o rígido controle administrativo.

⁷ “la racionalidad es siempre una medida de sacrificio inútil y con ello tan irracional como lo sería un estado sin sacrificio que ya no necesitará ninguna ratio”

coercitivas da sociedade. Cada vez mais o sujeito fica submetido aos controles sociais produzidos por uma lógica tecno-administrativa que, a despeito de se pautar em princípios racionais, desloca-se para a irracionalidade, no sentido de desumanizar os indivíduos, pois a busca da eficácia leva à reificação do homem.

Considerando que as necessidades individuais são mediadas socialmente, na sociedade administrada as necessidades tornam-se exógenas aos indivíduos e a satisfação se transforma em obediência ao jogo publicitário. Pode-se dizer que a sociedade irracional tende a diluir, ou mesmo abolir, o desejo de autonomia, uma vez que “a essência da racionalidade autoconservadora dos indivíduos está condenada à irracionalidade porque fracassou a constituição de um sujeito total e racional, a humanidade”⁸ (Adorno, 1986, p.49).

Uma das características da sociedade administrada de maior realce no campo da cultura é a padronização, seja da produção, seja do gosto artístico, um fator que, no que se refere à autonomização e à capacidade crítica, desempenha um papel destacado, uma vez que atua diretamente na formação dos indivíduos. Para Horkheimer e Adorno (1985), a sociedade administrada submete o conjunto das formações sociais a um processo geral de reificação, o que pode ser observado na conversão da cultura em mercadoria que passa a ser “difundida como uma informação, sem penetrar nos indivíduos dela informados”, de modo que “o pensamento perde o fôlego e limita-se à apreensão do factual solado” (Horkheimer; e Adorno, 1985, p. 184). Assim, coisificada, a cultura fica esvaziada de sua função precípua que é a de dotar os indivíduos da capacidade de discernimento, da mesma forma que, pelo mesmo processo de reificação, a função do saber passa a ser a de instrumentar os indivíduos para o mercado de trabalho. Isto é, desprovido de uma cultura e de um saber verdadeiramente esclarecedores, e na medida em que a grande indústria, a fim de manter seus próprios interesses - sua eficácia administrativa - contribui para a atrofia da reflexão, o indivíduo fica restrito à projeção que, embora seja um modo de percepção, representa um legado da história humana na forma de um mecanismo primário de autoconservação. É justamente essa atrofia da razão, em parte resultante do contínuo processo de reificação e de padronização, que propicia a formação da *falsa projeção*⁹.

⁸ “La esencia de la racionalidad autoconservadora de los individuos está condenada a la irracionalidad porque fracasó la constitución de un sujeto total y racional, la humanidad.”

⁹ Cabe salientar que, ao lado da atrofia da razão, há a projeção consciente que se efetua como reflexão, o cerne da razão.

Por falsa projeção entende-se uma experiência social marcada pela ausência de reflexão, tanto sobre o objeto, quanto sobre o próprio sujeito. Pela falsa projeção tem-se a manifestação irrefletida de conteúdos cristalizados ou estereotipados (por exemplo, o senso comum e o gosto, tal qual produzido pela indústria cultural) que, no entanto, para o sujeito, têm status de verdade. Ao agir movido pela falsa projeção, o indivíduo é privado (ou é inconscientemente levado à privação) da capacidade de reflexão, geradora de discernimento e conhecimento, de forma a dotar “ilimitadamente o mundo exterior de tudo que está nele mesmo; mas aquilo de que o dota é o perfeito nada, a simples proliferação dos meios, relações, manobras, a práxis sinistra sem perspectiva de pensamento.” (Horkheimer; Adorno, 1985, p. 177). Com isso, o que consubstancia o indivíduo heteronômico da sociedade administrada é a ilusão de verdade, uma vez que se encontra imerso na padronização do pensamento e da prática social, devido à sua “[...] identificação pronta e imediata com as escalas de valores estereotipadas” (Horkheimer e Adorno, 1985, p 185).

Visto que a falsa projeção inviabiliza o conhecimento, pois a relação de apreensão real do objeto externo não se efetiva, sendo barrada pela falta de reflexão, ela atinge diretamente a cultura e a liberdade entendidas de acordo com o projeto iluminista. Horkheimer e Adorno (1985) consideram a cultura como resultado do processo reflexivo dos indivíduos, da relação direta com o mundo externo e da apropriação desse pelos indivíduos.

A cultura apresenta-se como um complexo de valores morais, intelectuais e estéticos em torno dos quais uma sociedade se organiza. Ao discorrer sobre a cultura, Marcuse enfatiza a sua função no processo de humanização, bem como a sua importância para a organização social:

Observando os objetivos declarados da civilização ocidental e sua pretensão de realizá-los, poderíamos definir a cultura como processo de humanização, caracterizado pelo esforço coletivo para proteger a vida humana, para apaziguar a luta pela existência mantendo-a dentro de limites governáveis, por estabilizar uma organização produtiva da sociedade, por desenvolver as faculdades intelectuais do homem e para reduzir e sublimar as agressões, a violência e a miséria¹⁰. (Marcuse, 1970, p.90)

¹⁰ “Observando los objetivos declarados de la civilización occidental y su pretención de realizarlos, podríamos definir la cultura como proceso de humanización, caracterizado por el esfuerzo colectivo por proteger la vida humana, por apaziguar la lucha por la existencia manteniéndola dentro de límites gobernables, por estabilizar una organización prouctiva de la sociedad, por desarrollar las facultades intelectuales del hombre, y por reducir y sublimar las agresiones, la violencia y la miseria.”

Uma contradição da sociedade administrada, em que se observa o crescimento constante da violência e da miséria, é explicada pela cisão que, no interior da sociedade, ocorre entre cultura e civilização, se se considera, como Marcuse (1970), que a cultura implica uma dimensão superior de autonomia e realização, enquanto a civilização está diretamente ligada ao “reino” das necessidades. Dessa forma a cultura, tal como definida por Marcuse (1970) em sua função primeva, entra em conflito com os princípios reguladores civilizatórios da sociedade industrial, uma vez que se relaciona com o trabalho, isto é, com as atividades produtivas socialmente necessárias. Logo, a cultura atua na sociedade administrada em uma tensão entre heteronomia e autonomia.

A tensão entre a heteronomia, pressuposta pela civilização da sociedade industrial, e a autonomia, necessária para a cultura, no entanto, sobrevive sob a dissimulação administrativa, promovida por estratégias mediante as quais a cultura é tratada de forma essencialmente heteronômica, uma vez que deve subordinar-se a regras preestabelecidas por padrões determinados por uma lógica externa à sua função originária, como Marcuse (1970) salienta.

Disso resulta que, em nome da razão objetiva geral, ocorra a destituição de grande parte das normas internas da cultura. De modo que a cultura, separada do processo produtivo material, assume uma função acessória na vida do indivíduo. É o que Marcuse aponta, ao dizer que, na sociedade administrada, “.os conteúdos autônomos e críticos se convertem em conteúdos educativos, sublimadores e relaxantes: em um veículo de adaptação.” (Marcuse,1970, p.101)¹¹.

¹¹ *“la consecuencia es que los contenidos autónomos y críticos se convierten en contenidos educativos, sublimantes y relajantes: en un vehículo de adaptación”*

1.2 A Indústria Cultural

“A arte sem sonho destinada ao povo realiza aquele idealismo sonhador que ia longe demais para o idealismo crítico”

(Horkheimer; Adorno, 1985)

No âmbito da sociedade administrada, a indústria cultural, um dos componentes de maior relevância da esfera da cultura, apresenta-se como uma importante representante dos ideais dessa sociedade, pois possui características que se encontram perfeitamente ajustadas à dinâmica social. Um dos marcos distintivos da indústria cultural, no que tange às suas condições de produção, é o predomínio da técnica sobre a obra, de modo a sacrificar “... o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social.” (Horkheimer; Adorno, 1985, p. 114). Com isso, a cultura esvazia-se de sua função primordial para tornar-se um poderoso instrumento ideológico do sistema capitalista, passando a operar, em termos marcuseanos, sob a lógica da civilização. Marcuse explica essa relação:

Os elementos de oposição da cultura se vêem reduzidos assim: a civilização toma, organiza, compra e vende cultura; idéias substancialmente não operativas e não condutivistas se traduzem a termos operativos e condutivistas, esta tradução não é simplesmente um processo metodológico, e sim um processo social e político¹² (Marcuse, 1970 p. 100/101).

No que concerne ao processo de produção, a indústria cultural difere ainda de outras indústrias, pois aquilo que produz origina-se de processos manufatureiros; porém, aproxima-se das demais indústrias pelo tratamento dado a seus produtos, seguindo rígidos controles de padronização, dos quais resulta a fabricação de mercadorias culturais idênticas. Cria-se uma ilusória diferenciação mediante a presença de pequenos detalhes que, estruturalmente, são insignificantes para a obra. O “peculiar” — aquilo que nos faz diferenciar um produto do outro — no produto fabricado pela indústria cultural é, no entanto, algo descolado do todo, mas sobre o qual a atenção é inteiramente requerida; uma marca exterior que funciona como suporte ideológico.

¹² *Los elementos de oposición de la cultura se ven disminuidos así: la civilización toma, organiza, compra y vende cultura; ideas sustancialmente no operativas y no conductistas se traducen a términos operativos y conductistas, y esta traducción no es simplemente un proceso metodológico, sino un proceso social e incluso político*

Deve-se observar que é sobre o detalhe que a indústria cultural faz recair a atenção do consumidor, de modo a suprir-lhe as necessidades individualistas, cumprindo uma dupla função ideológica. Enquanto o prazer da identificação, efeito da padronização no produto, desobriga o consumidor a pensar, o detalhe possibilita a dissimulação do controle, pela qual o sistema impede que as conseqüências de suas técnicas se tornem visíveis em seus produtos. Em vista disso, a indústria Cultural consegue prover a dupla demanda do consumidor, aquela relativa ao conforto do reconhecimento e a que se refere à liberdade de escolha e de gosto.

No campo da música popular, a abrangência da indústria cultural é muito ampla, atuando de forma “onipresente”, uma vez que se encontra presente nas residências, no trabalho, na rua e no lazer¹³. A música funciona como receptáculo dos *desejos institucionalizados* dos indivíduos, os quais são, na realidade, suscitados por necessidades exógenas que, por sua vez, são determinadas pela lógica do mercado.

A música produzida pela indústria cultural contém uma forte dosagem de naturalização, considerando-se que é formalmente definida por padrões estereotipados, cujo efeito ideológico é fazer com que o ouvinte reconheça a obra de imediato, assumindo-a como natural (eis aqui um dos efeitos da falsa projeção). A cada indivíduo cabe gostar ou não gostar do que lhe é oferecido. Entretanto, nesse caso, o gosto não é, como já dito, determinado autonomamente, mas resulta do efeito causado pelos detalhes, descolados da estrutura musical, que integram a obra e, simultaneamente, do processo de padronização. Os valores atribuídos à obra estão fora dela, a música torna-se fetiche, tendo em vista que, os valores são consumidos e atraídos por afetos “... sem que suas qualidades específicas sejam sequer compreendidas ou apreendidas pelo consumidor...” (Adorno, 1991, p. 86).

Do estudo realizado por Adorno e Simpson (1986) é viável associar, na música popular, a padronização e o detalhe aos efeitos de *standardização* e

¹³ O desenvolvimento do aparato tecnológico da indústria cultural ampliou o campo de atuação da música, a qual é difundida como “pano de fundo” em trilhas de novelas e de filmes, assim como em primeiro plano nos rádios, equipamentos de som e na internet. Um exemplo significativo desse efeito no Brasil foi a criação da gravadora Som Livre, da Rede Globo, cuja função, desde o início de sua atuação em 1971, era a criação e comercialização de trilhas sonoras de novelas produzidas pela rede de televisão. A Som Livre tinha vantagens sobre as outras gravadoras, era propriedade da rede de televisão de maior índice de audiência, que utilizava seus programas para a divulgação de músicas produzidas em sua gravadora. O resultado foi muito significativo, em 1974 tinha 38% do mercado de discos mais vendidos, em 1975 eram 56%, tornando-se líder em 1977. (Dias, 2000)

pseudo-individualização que subsistem na produção e promoção da música popular. A *estandardização* constitui um elemento importante para a análise da produção musical (ou artística, em geral) no âmbito da indústria cultural. Em termos sociopsicológicos, a estandardização consiste na inculcação de estruturas preestabelecidas que, relacionadas ao mecanismo da falsa projeção, são assumidas pelos indivíduos previamente à ocorrência da experiência musical, uma vez que representam o *natural institucionalizado*, ou seja, a naturalização exógena estabelecida pela padronização da sociedade. Com isso, a indústria cultural busca produzir nos indivíduos um efeito de reação canalizada, desta forma, Adorno e Simpson entendem por padronização não apenas a existência de modelos estruturais responsáveis pelo direcionamento da criação musical, mas principalmente o fato de que esses padrões referem-se a uma imposição externa, para atender interesses comerciais, de modo a criar uma *audição facilitada*.

A imposição de padrões formais na produção musical também está relacionada ao gosto, isto é, ao modo pelo qual o ouvinte assimila, fruindo, os produtos que são promovidos pela indústria cultural. Por outro lado, a estandardização e o gosto produzem, no ouvinte, um mecanismo de substituição, pelo qual, ao ouvir determinada música, o ouvinte é psicologicamente levado a subsumir a estrutura padronizada de qualquer ocorrência, seja melódica, rítmica ou harmônica, que lhe pareça estranha. Isto é, a música popular, por seu caráter de mercadoria e graças à estandardização, é *pré-digerida*, pois, segundo esses autores, “a construção esquemática dita o modo como ele [o consumidor] deve ouvir, enquanto torna, ao mesmo tempo, qualquer esforço no escutar desnecessário” (Adorno e Simpson, 1986 p. 121).

Em uma sociedade administrada, os mecanismos de controle são, constitutivamente, dissimulados no próprio procedimento de controle social, criando nos indivíduos a ilusão de que são inteiramente responsáveis pelo seu jeito próprio de ser. Na música popular, e relacionado à estandardização (pelo que a música popular prescreve a maneira satisfatória de ser consumida, ou, em outros termos, prescreve o hábito de audição), “o ouvinte é psicologicamente encorajado pela inexorável presença desses tipos a saltar ao que lhe desgosta e deter-se no que lhe agrada” (Adorno; Simpson, 1986, p. 125). Esse fato que propicia o reconhecimento que, por estar associado aos mecanismos e redes de promoção, é condição essencial para a fruição dos produtos musicais. Afinal no âmbito da música popular, o reconhecimento é o fim da totalidade da experiência de fruição, o que, por sua vez,

assegura ao ouvinte a sensação de estar em terreno conhecido. É justamente nessa ilusão de autonomamente decidir suas escolhas, seja produzindo ou consumindo, que consiste a *pseudo-individualização*.

A pseudo-indivuação age dissimuladamente no sentido de realçar os resíduos de individualismo, vivos sob a forma de categorias da livre escolha e do gosto e atuam encobrendo os mecanismos da padronização, causando a falsa impressão de repetir, a cada vez, uma experiência nova, uma vez que os detalhes, muitas vezes representados pelo improvisado, mantêm viva a auréola da livre escolha e do mercado aberto, fazendo com que os ouvintes não percebam que a música escutada já foi escutada por eles. Esse mecanismo age de maneira a suprir a demanda do consumidor, pois, enquanto a *standardização* “acolhe” e destitui o indivíduo de qualquer esforço na audição, visto que reconhece e aceita *a priori* o esquema musical, a pseudo-indivuação assume o papel de dissimular a *standardização*, naturalizando-a. Isso permite que o reconhecimento e a identificação tornem-se o fim último da audição, uma vez que:

... o detalhe permanece abertamente ligado ao esquema subjacente, de tal modo que o ouvinte sempre se sente pisando em solo firme. A escolha, em termos de alterações individuais, é tão estreita que o eterno retorno das mesmas variações é um sinal reasegurador do idêntico por trás delas. (Adorno e Simpson, 1986, p. 124)

Esse procedimento pelo qual a indústria cultural conforma a audição, por meio de mecanismos de reconhecimento e de auto-indivuação, desviando a atenção do ouvinte da estrutura e fazendo-o centrar-se quase que exclusivamente no detalhe, torna-se cada vez mais amplo e eficiente. A partir do desenvolvimento e aperfeiçoamento do instrumental técnico, como, por exemplo, os equipamentos digitalizados e os softwares, que possibilitam a criação de um ambiente virtual que, por sua vez, abre um sem número de possibilidades no campo musical, a padronização alcança, hoje, um patamar nunca atingido.

Um dos efeitos do uso padronizado de determinados tipos timbrísticos, na música popular, consiste no reconhecimento da atualidade ou da obsolescência de produto musical. Neste caso, o tipo característico do timbre presente na obra, marca do tipo de recurso técnico utilizado na gravação, é o detalhe que se sobressai e sobre o qual recai a atenção do ouvinte, e que, além disso, funciona como um duplo marco: como elemento de datação e como aquilo que assinala o envelhecimento de um determinado produto musical (som, arranjo, recurso técnico etc.).

O uso desses recursos, nos estúdios de gravação, por permitir a elaboração de uma gama variada de sons e timbres, altera de maneira marcante o processo de produção musical, visto que não necessitam mais ser produzidos pelo compositor ou músico, mas somente selecionados e combinados por eles. Isso faz com que, em larga medida, a autoria seja diluída, pois a sonoridade passa a ser produzida por uma nova categoria profissional, os *sound designers*, que se especializam em criar novos sons. Assim, os compositores, ao deixarem de ser produtores de som, tornam-se usuários, passando a integrar uma também nova categoria, a de *técnico-músico* (Vicente, 1996).

Deve-se ressaltar que a perda de autonomia atinge tanto o compositor quanto o ouvinte. O compositor é afetado pela ilusão de estar criando (pseudo-individação) quando, na verdade, reproduz os padrões que a indústria cultural coloca a sua disposição, da mesma forma que o ouvinte o é pela ilusão do gosto e da livre escolha, quando, de fato, a audição é conformada por estruturas pré-estabelecidas. Desta forma, ambos encontram-se destituídos da ação reflexiva, estando sujeitos à falsa projeção. De acordo com Adorno e Simpson (1986), a autonomia, no âmbito da produção e consumo de música popular produzida pela indústria cultural, é substituída por uma função *sociopsicológica*. Eles apontam dois principais tipos sociopsicológico de comportamento de massa relacionados à música: o tipo *ritmicamente obediente* e o tipo *emocional*.

No primeiro, mais comumente encontrado em indivíduos jovens, ocorre um ajustamento à música maquínica, por meio do qual o indivíduo fica seduzido pelo fetichismo da máquina. Podemos relacionar esse tipo com as manifestações encontradas no rock, não só pela repetição das células rítmicas que o caracterizam, como também pelo comportamento encontrado em grupo de jovens apreciadores do rock. Adorno e Simpson descrevem a experiência musical desse tipo ritmicamente obediente da seguinte forma:

Qualquer experiência musical desse tipo é baseada na unidade rítmica da música, uma unidade enfatizadora e irreduzível: a sua 'batida'. Tocar ritmicamente significa, para essa gente, tocar de um modo tal que, mesmo que ocorram pseudo-individações – contratempos e outra 'diferenciações' – preserva-se a relação com o ritmo fundamental. Para eles ser musical significa ser capaz de acompanhar modelos rítmicos dados, sem ser perturbado por aberrações 'individualizadoras', inclusive ajustando as síncopes dentro das unidades básicas de tempo. (Adorno e Simpson, 1986, p.139)

O segundo tipo, associado à música sentimental, caracteriza-se por sua função catártica, uma vez que proporciona ao ouvinte um temporário alívio dado à consciência, por conseguinte, age de maneira a amenizar a angústia da constatação do fracasso e do desgaste que a vida do trabalho do indivíduo proporciona. Adorno e Simpson analisam o tipo sociopsicológico emocional como:

É catarse para as massas, mas uma catarse que os mantém todos ainda mais firmemente na linha. Quem chora não resiste mais do que quem marcha. Uma música que permita a seus ouvintes a confissão de sua infelicidade reconcilia-os com a sua dependência social por meio dessa 'liberação' (Adorno e Simpson, 1986, p.139)

Verifica-se nesses dois tipos sociopsicológicos manifestados nas músicas da indústria cultural elementos importantes de sobrevivência eficaz da sociedade administrada, a catarse, a identificação ao processo maquínico e a pseudo-individualização, que, isolada ou combinadamente, preparam o indivíduo para o processo de trabalho. De acordo com Horkheimer e Adorno (1985), a indústria cultural funciona como uma indústria da diversão. Entretanto, se consideramos os mecanismos de concentração e controle da sociedade administrada, observamos que se divertir significa estar de acordo, adaptar-se ao modo de ser dessa sociedade. O divertimento, nessa sociedade fundada na eficácia, funciona como o refúgio procurado por quem quer escapar do trabalho mecanizado para se pôr de novo em condições de enfrentá-lo. A diversão tem a função, sociopsicologicamente necessária, de relaxamento ou de entorpecimento e, como tal, desvia o indivíduo da ação reflexiva. No campo da música popular, verifica-se que é justamente isso que sucede, pois, conforme analisam Adorno e Simpson:

Em nossa presente sociedade, as próprias massas são moldadas pelo mesmo modo de produção que o material a elas impingido. Os usuários da diversão musical são eles mesmos mecanismos que determinam a produção musical popular. O tempo de lazer desses usuários serve apenas para repor a sua capacidade de trabalho. É um meio ao invés de ser um fim (Adorno e Simpson, 1986, p. 137).

Pode-se deduzir, que a indústria cultural é um dos mais expressivos elementos ideológicos postos a serviço da sociedade administrada, uma vez que ela, em síntese, reproduz, no lazer, a lógica do trabalho, garantindo com isso a eficácia do controle da sociedade. É a isso que Marcuse se refere, ao enfatizar que os meios de coerção da sociedade são marcados pela tecnologia: “nossa sociedade se distingue por conquistar as forças sociais centrífugas mais pela Tecnologia do

que pelo Terror, com dúplice base numa eficiência esmagadora e num padrão de vida crescente.” (Marcuse, 1969, p.14)

Não é, pois, sem razão que a sociedade responde às “necessidades” dos indivíduos seguindo padrões que são pautados pelo controle tecnológico com vistas à eficiência dos resultados previamente calculados. Com isso, o indivíduo vê-se subordinado a padrões externos, sujeitando-se à heteronomia. O estabelecimento das redes sociais tem como mediador a manipulação dos que detêm o poder, de forma que, na sociedade administrada, como asseveram Horkheimer e Adorno (1985), não é possível falar no poder que a técnica exerce sobre a sociedade, sem mostrar que esse poder é um dos *locus* em que se exerce sobre a sociedade o poder dos mais fortes.

1.3 Resistência e resignação na sociedade administrada

Em nome da eficiência, o indivíduo é compelido a subordinar-se ao processo maquínico da sociedade, de mesmo modo que a racionalidade termina por submeter-se aos padrões técnicos preestabelecidos pela sociedade, a fim de manter incondicionalmente o aparato tecnológico. Esta estrutura coercitiva permite entender porque:

Todo protesto é insensato e o indivíduo que persiste em sua liberdade de ação seria considerado excêntrico. Não há saída pessoal do aparato que mecanizou e padronizou o mundo. É um aparato racional, combinando a máxima eficiência com a máxima conveniência, economizando tempo e energia, eliminando o desperdício, adaptando todos os meios à um fim, antecipando as conseqüências, sustentando a calculabilidade e a segurança (Marcuse, 1998, p. 80)

Por sua vez, Horkheimer e Adorno (1985) salientam que o indivíduo inserido na sociedade administrada torna-se enfraquecido. A exigência de que o indivíduo deve se conformar aos padrões sociais significa, por sua vez, que o não se conformar resulta em punição, usualmente na forma de impotência econômica. A conseqüência imediata dessa coerção é comprovar, frente à sociedade, a insuficiência e a impotência do indivíduo. O conformismo torna-se uma saída para "sobreviver". Trata-se de um mecanismo pelo qual a sociedade busca coagir e/ou barrar as formas de resistência, de maneira que:

Quem resiste só pode sobreviver integrando-se. (...) A rebeldia realista torna-se a marca registrada de quem tem uma nova idéia a trazer à atividade industrial. A esfera pública da sociedade atual não admite nenhuma acusação perceptível em cujo tom os bons entendedores não vislumbrem a proeminência sob cujo signo o revoltado com eles se reconcilia (Horkheimer e Adorno, 1985 p. 23).

Deve-se observar que, apesar disso, a resistência individual não é totalmente destruída. Entretanto, devido à desproporção que existe entre o poder individual e o social, há um forte desinvestimento à rebeldia fazendo com que a resistência mude de caráter (Horkheimer e Adorno, 1985). O inconformismo individual é levado a um nível de latência graças aos efeitos dos mecanismos de padronização da sociedade administrada, de forma que é necessário um investimento muito grande de energia psíquica para que o indivíduo seja capaz de superar o conformismo a que é coagido. A resistência é, então, reorientada de modo a fazer-se socialmente útil, isto é, torna-se um componente de transformação social reformista, trabalhando em prol da sociedade administrada, a que se pode denominar rebeldia administrada. No entanto, não se trata de uma situação confortável para o indivíduo, mas de uma estratégia de sobrevivência frente ao poder coercitivo da sociedade administrada, cujo sintoma mais comum é a angústia, considerando-se que:

... tem-se generalizado tanto, em vista da desproporção entre o poder das instituições e a impotência do indivíduo, que se necessitaria forças sobre-humanas para manter-se fora, enquanto que, ao mesmo tempo, a engrenagem reduz incessantemente as forças de resistência em cada indivíduo¹⁴ (Adorno, 1986, p.41).

A impotência experimentada pelo indivíduo é real. Ela se origina dos mecanismos repressivos sociais diante dos quais o indivíduo revela sua fragilidade. Entretanto, essa experiência de impotência é interiorizada e, desse modo, ressignificada na forma de energia afetiva. Esses elementos apontam para a fragilidade do *eu* do indivíduo inserido na sociedade administrada. A sobreposição desenfreada da sociedade sobre o indivíduo termina por fortalecer mecanismos psíquicos em que, no indivíduo, prevaleçam atitudes de ordem *primitiva*, ou seja, em que o *id* se sobreponha ao *ego*, pois, como assevera Adorno. “os triunfais impulsos arcaicos, a vitória do *id* sobre o *ego*, harmonizam-se com o triunfo da sociedade

¹⁴ ... se há generalizado tanto, en vista de la desproporcion entre el poder de las instituciones y la impotencia del individuo, que se necesitarian fuerzas sobrehumanas para mantenerse afuera, mientras que, al mismo tiempo, el engranaje reduce incesantemente las fuerzas de resistencia en cada individuo.

sobre o indivíduo”¹⁵ (Adorno, 1986, p.74). Assim, as necessidades individuais surgem da sobreposição da sociedade sobre o indivíduo, e significa que a satisfação dos desejos *primitivos* igualmente se realiza por necessidades exógenas. Isso por sua vez implica que, na sociedade administrada:

Oportunos são aqueles tipos que não têm um ego nem atuam de maneira propriamente inconsciente, mas sim os que produzem o arroubo objetivo a maneira de reflexo. Praticam em conjunto um ritual absurdo, seguem o ritmo compulsivo da repetição, empobrecem afetivamente: com a destruição do ego aumentam o narcisismo ou seus derivados coletivistas (Adorno, 1986 p.74)¹⁶.

A *racionalização*¹⁷, enquanto um mecanismo psíquico de função defensiva, é uma das saídas desenvolvidas pelo indivíduo para amenizar, lógica e moralmente, os seus incômodos, justificando-se diante de si mesmo. Na angústia da consciência da impotência, o indivíduo recorre à racionalização para se conformar à sua realidade. Em seu sentido sociopsicológico, a racionalização é um recurso que o indivíduo utiliza para se resignar às contingências de sua vida, para tanto é necessário que ele dissimule as suas próprias resistências. Por sua vez, a resignação obtida via racionalização implica, em suma, na inviabilização das possibilidades de transformação social. Em termos sociais, é através da racionalização que o indivíduo justifica a sua impotência, fazendo uso de argumentos fundados na lógica instituída, de modo a dissimular para si mesmo o seu conformismo diante da impossibilidade de transformação. Nesse processo, o inconsciente, o caminho de menor resistência, apóia-se no que a realidade lhe oferece, isto é, a racionalização se estrutura tendo por base elementos reais. Logo, a afirmação dada pelo indivíduo é falsa e verdadeira, pois é baseada em dados objetivos, mas atua de forma irracional, uma vez que é um mecanismo que funciona de modo a encobrir os interesses individuais mediante a satisfação das necessidades que, conquanto sejam individuais, referem-se, de fato, a exigência exógenas. É o que Adorno atesta, ao dizer que:

¹⁵ (...) *los triunfales impulsos arcaicos, la victoria del ello sobre el yo, armonizan con el triunfo de la sociedad sobre el individuo*

¹⁶ *Oportunos son aquellos tipos que no tienen un yo ni actúan de manera propriamente inconsciente, sino que reproducen el rasgo objetivo a manera de reflejo. Practican en conjunto un ritual absurdo, siguen el ritmo compulsivo de la repetición, empobrecen afectivamente: con la destrucción del yo aumentan el narcisismo o sus derivados colectivistas*

¹⁷ “Processo pelo qual o sujeito procura apresentar uma explicação coerente do ponto de vista lógico, ou aceitável do ponto de vista moral, para uma atitude, uma ação, uma idéia, um sentimento, etc., cujos motivos verdadeiros não percebe (...)” (Laplanche; Pontalis, 2001)

Nas racionalizações, a saber, no feito que o objetivamente verdadeiro pode entrar a serviço do subjetivamente falso, tal como se aprecia reiteradamente na psicologia social dos típicos mecanismos de defesa contemporâneos, se manifesta não só a neurose, mas também a falsa sociedade. (...) As racionalizações são as cicatrizes da *ratio* no estado da irracionalidade¹⁸ (Adorno, 1986, p.56).

A racionalização é, portanto, um dos mais importantes mecanismos de “sobrevivência” nesta sociedade coercitiva em que o medo é um dos principais instrumentos de manipulação e de controle social. Ao tratar dos mecanismos coercitivos da sociedade, Marcuse salienta que:

“(...) a iminência de aniquilamento; a rendição do pensamento, das esperanças e do temor às decisões dos poderes existentes; a preservação da miséria em face de riqueza sem precedente, constitui a mais imparcial acusação – ainda que não sejam a razão de ser desta sociedade, mas apenas um subproduto, o seu racionalismo arrasador que impele a eficiência e o crescimento, é, em si, irracional” (Marcuse, 1965, p. 17).

A sociedade construída sob princípios racionais — princípios que, histórica e filosoficamente, tinham por fim libertar os indivíduos das amarras das superstições de um mundo encantado e misterioso —, pelos quais visa-se a máxima eficiência do funcionamento, lucro e reprodução sociais, deve, para que logicamente possa alcançar esse fim, evitar que os indivíduos comprometam essa eficiência. Logo, cabe à sociedade determinar a melhor organização e funcionamento do todo social, aplicando às últimas conseqüências os princípios racionais em que se baseia. Com isso, o que fica excluído da lógica racional é justamente a autonomia individual, uma vez que, para ser plenamente racional a sociedade não pode admitir espaços sociais que estejam fora de seu controle. Afinal, todos os setores da sociedade são perpassados pelo aparato administrativo e técnico da sociedade. O que resulta da aplicação dessa lógica administrativa é uma irracionalidade, no sentido de que, se o fim idealmente visado era a plenitude humana, o que se vê realizado é a plenitude, a qualquer custo, do aparato tecnológico, via de regra, amparado por um complexo policial-censório. Por isso a crítica, enquanto rompimento (e não reformismo) com o *status quo*, é tolhida pela sociedade industrial, que age de forma repressiva sobre

¹⁸ *En las racionalizaciones, a saber, en el hecho de que lo objetivamente verdadero puede entrar al servicio de lo subjetivamente falso, tal como se aprecia reiteradamente en la psicología social de los típicos mecanismos de defensa contemporâneos, se manifesta no só la neurosis, sino la falsa sociedade. (...) . La racionalizaciones son las cicatrices de la ratio en el estado de la irracionalidade*

aqueles que apresentam uma nova idéia que ameace desestabilizar econômica-politicamente a cultura estabelecida. Pois,

... a sociedade industrial contemporânea tende a tornar-se autoritária. Pois totalitária não é apenas uma coordenação política terrorista da sociedade, mas também uma coordenação técnico-econômica não-terrorista que operava através da manipulação das necessidades por interesses adquiridos. Impede assim, o surgimento de uma oposição eficaz ao todo. (Marcuse, 1965, p. 24-5).

Em vista disso, torna-se ainda mais relevante a insistência sobre a função da resistência na sociedade administrada. Resistir é não compactuar, nem aceitar (re)conciliar com a ordem vigente e, portanto, estar em constante vigilância. A resistência, em suma, traduz-se por uma aposta na utopia, vivê-la e erigi-la cotidianamente. O desencantamento do mundo, patrocinado pela modernidade burguesa, sob a égide da mecanização, da reificação, da quantificação e da urbanização, leva a uma paulatina perda da sociabilidade, ao investir massivamente na autonomização do indivíduo. Todavia, é justamente nesse locus que germina a resistência. Nesse sentido, a resistência configura-se como um encantamento perigoso, pois assenta numa atitude política de estar permanentemente denunciando, negando e desmistificando as ilusões fetichizantes engendradas pela sociedade capitalista, sobretudo pela indústria cultural.

É fundamental, contudo, a vigilância como suporte da resistência, especialmente considerando a capacidade cooptadora da sociedade capitalista. O pensamento crítico, núcleo de qualquer forma de resistência, no entanto, pode ser absorvido pelo sistema que, ao apropriar-se do que outrora fora uma manifestação de crítica e resistência, conforma-a a ser um instrumento ideológico, uma vez que desloca o pensamento crítico de seu contexto e o adapta a uma nova função, por exemplo, publicitária. Assim sendo, o conteúdo revolucionário da afirmativa crítica perde seu potencial e funciona como mais um elemento do aparato de dominação e de poder do sistema, integrando-se, dessa forma, ao consenso social, considerando-se que:

à medida que estas afirmações se tornam parte da cultura estabelecida, no entanto, parecem perder seu poder de ataque e se fundem ao antigo e ao familiar. Esta familiaridade com a verdade mostra a que grau a sociedade se tornou indiferente e insensível ao impacto do pensamento crítico. Pois as categorias do pensamento crítico preservam seu valor de verdade somente quando levam à completa realização das potencialidades sociais que vislumbra, e perdem seu vigor se determinam uma atitude de submissão fatalista ou assimilação competitiva (Marcuse, 1998, p.86).

1.4 Conceito de Crítica

O desenvolvimento da noção de crítica ocupa um lugar central no quadro das reflexões e investigações da Teoria Crítica, tendo em vista que, para os teóricos que se agrupavam no Instituto de Pesquisas Sociais da Universidade de Frankfurt, a efetiva emancipação autônoma do indivíduo é viabilizada mediante o recurso à ação reflexiva que, ao revelar as contradições da realidade sócio-histórica, possibilita ações socialmente transformadoras. Dessa forma, somente com o desvelamento de que são as relações sociais que determinam a consciência, os indivíduos se tornam capazes de desenvolver as potencialidades de seu pensar e agir verdadeiramente autônomos, enquanto seres sociais. Estabelecendo com o mundo uma relação que, por ser crítica¹⁹, dota-os de uma consciência que os capacita a evitar a sedução maquínica e alienante da sociedade administrada.

A ação reflexiva crítica contrapõe-se ao modelo teórico e reflexivo tradicional, que se encontra cristalizado em todas as esferas sociais e que se constitui na base das relações que se estabelecem entre os indivíduos e a sociedade. Por isso, é o modelo mais comumente encontrado entre os indivíduos, mormente os que estão inseridos na sociedade administrada. A diferença mais notável entre esses dois modelos reflexivos reside no fato de que o primeiro visa à formação de um indivíduo criticamente autônomo, ao passo que o segundo, por encobrir a relação entre sistemas de pensamento (e organização social) e a materialidade do processo sócio-histórico, embute, em sua procura pela autonomia, uma determinação heteronômica.

De acordo com o pensamento tradicional, as condições materiais que conformam a sociedade e o pensamento encontram-se cindidos. O processo social aparece como estranho aos indivíduos, de modo que as irracionalidades que lhe são constitutivas, tal qual se verifica na sociedade administrada, parecem fazer parte de um “destino sobre-humano”. A sociedade é, assim, naturalizada e encarada como algo descolado do processo histórico, ou seja, como uma entidade destituída de humanidade e regida por uma lógica própria que nada tem a ver com os indivíduos. Apresenta-se aí uma contradição já que “ O mesmo mundo que, para o indivíduo, é

¹⁹ Considera-se crítica o exame de um princípio, idéia, fato ou percepção com a intenção de produzir uma apreciação lógica, epistemológica, estética ou moral sobre um objeto, indiferente a preconceitos convenções ou dogmas.

algo em si existente e que tem que captar e tomar em consideração é, por outro lado, na figura que existe e se mantém, produto da práxis social geral” (Horkheimer, 1991, p.39).

Uma vez que o processo histórico-social sofre uma naturalização, ocorre simultaneamente uma cisão entre o indivíduo e a sociedade. Na sociedade administrada não é possível separar o processo de naturalização do processo de submissão a que o indivíduo está constantemente exposto. Em ambos os casos isso se dá pela interiorização, por parte do indivíduo, das regras sociais as quais são instituídas sob a égide da racionalidade tecnológica que tem como padrão de comportamento a lógica da eficiência mecânica. Ao indivíduo, assim submetido, cabe adequar-se da melhor forma ao mundo que lhe é dado, de modo que, em geral:

...aceita naturalmente como preestabelecidas as determinações básicas da sua existência, e se esforça para preenchê-la. Ademais ele encontra a sua satisfação e sua honra ao empregar todas as suas forças na realização das tarefas, apesar de toda a crítica enérgica que talvez fosse parcialmente apropriada, cumprindo com afã a sua parte (Horkheimer, 1991, p. 44)

Por sua vez, o pensamento crítico não naturaliza nem coisifica a contradição que, de modo intrínseco, existe entre o proceder irracional da sociedade, resultante da própria lógica racional-administrada e a razão crítico-reflexiva do indivíduo, pois, o que concerne ao pensamento crítico é a busca efetiva de superação da tensão entre indivíduo e sociedade. Essa superação ocorre quando o caráter cindido do todo social torna-se uma “contradição consciente”, isto é, uma contradição criticamente revelada. Essa contradição apresenta-se, no pensamento crítico, na forma de assunção, por parte do indivíduo, da responsabilidade de suas ações na formação da sociedade, ou seja, na assunção de que a sociedade, enquanto produto do trabalho dos indivíduos, é seu próprio mundo. Por isso, o indivíduo consciente se depara com o fato de que o tratamento naturalizado dado à sociedade configura-se como mero mecanismo extra-humano. Além disso, ainda de acordo com Horkheimer, a existência de formas culturais que estão fundadas em luta e opressão, “não é prova de uma vontade autoconsciente e unitária”, do que se conclui que, de fato, “(...) o mundo não é deles, mas sim (...) do capital” (Horkheimer, 1991, p. 44).

A racionalidade crítica denuncia o percurso realizado pela sociedade individualista e iluminista apontando e acusando a injustiça social. A sociedade

administrada, que tem como uma de suas características principais a submissão à lógica racional da eficiência que resulta na heteronomia do indivíduo. Logo, como contradição constitutiva de uma tal sociedade, a autonomia torna-se irrealizável e, em vista disso, a sociedade racional “absorve os esforços libertadores do pensamento” de modo a fazer com que “as várias funções da razão se convertem para a manutenção incondicional do aparato” (Marcuse, 1998, p. 80). Reside justamente aí a contradição que torna irracional, em seu devir, uma sociedade que se auto-representa como racional. As “verdades críticas” podem ser afetadas e redimensionadas a fim de que, o que outrora se apresentava com teor revolucionário, seja arrancado de seu contexto, mudando seu lugar e sendo ressignificado no processo social. Assim, a crítica que antes tinha conteúdo revolucionário, apresenta-se como mero artifício ideológico da sociedade tecnológica, passando a funcionar como mecanismo de justificação e reprodução da sociedade – crítica administrada. Eis novamente a contradição que denuncia o modo perfeitamente racional pelo qual o processo sócio-histórico fundado na *ratio*, cuja meta consistia na libertação do sujeito social, fazendo-o atingir sua autonomia, sujeita-o à heteronomia, já que o submete a uma prática social na qual há uma cisão entre o devir histórico-social e suas determinações materiais e, portanto, constitui-se também irracionalidade.

2 A PRODUÇÃO DA INDÚSTRIA FONOGRAFICA NO BRASIL

A partir de 1964 é ampliado o investimento em bens culturais²⁰, havendo um crescimento significativo desse setor durante o período do governo militar. O projeto político-econômico do governo autoritário militar, que visava a integração nacional em nome da segurança nacional, propunha a retomada do investimento estatal, abrindo as portas para o capital internacional, mediante o processo de industrialização, dando continuidade ao projeto econômico idealizado pelo presidente Juscelino Kubitschek (1956 a 1961)²¹.

É nesse contexto histórico e econômico que a indústria cultural brasileira se fortalece tecnicamente, ampliando a padronização e a produção em série. O mercado de bens culturais se especializa e cresce o número de institutos de pesquisas mercadológicas. É também nesse período que o mercado publicitário se expande em grandes proporções, com os grandes investimentos no mercado industrial e de bens de consumo. Cabe salientar a relevância do avanço da publicidade para a consolidação da indústria cultural, visto que, em grande parte, é através dela que todo o complexo de comunicação se mantém (Ortiz, 1999). Não devemos esquecer também da importância, para o sucesso da indústria cultural, da rede de agências que contribuem para a formação do gosto e para a aceitação dos produtos dirigidos ao consumo.

O volume do mercado de bens culturais se expande durante a década de 1960 e por toda a década de 1970. Na área cinematográfica é criado, em 1966, o Instituto Nacional do Cinema (INC) e, posteriormente, a Empresa Brasileira de

²⁰ A indústria cultural no Brasil tem, na década de 1940, um marco histórico pois é nesse período que ocorre um maior investimento em atividades voltadas à produção de bens culturais de massa (ORTIZ,1999). Devemos lembrar que, em 1922, ocorre a introdução do rádio, com 19 emissoras, sucedido pela chegada do rádio de válvula, em 1930, quando é aprovada a legislação que permite que 10% da programação seja destinada à publicidade. Em 1941, as rádios começam a promover programações de espetáculos de auditório, radionovela e de músicas variadas, com crescente ampliação do setor verificada pelos dados de que em 1944 o número de emissoras no território brasileiro já era 106, número que, em 1950, é ampliado para 300 emissoras. Outro fator relevante é a presença, nas décadas de 1940 e 1950, da difusão de filmes americanos, que dominaram o mercado no período pós II guerra, ocasião em que também se verifica o investimento de produção nacional de cinema com a criação da Atlântida, em 1941, e da Companhia Vera Cruz, em 1949. No setor livreiro, há, ainda, uma crescente expansão. Entre 1938 e 1950 o volume de livros editados cresce 300% e o número de editoras dobra entre 1936 e 1948. Na década de 1950, a televisão é introduzida no país e, ainda nessa década, é que o setor publicitário se desenvolve em estreita relação com as matrizes norte-americanas, seguindo modelos já bem sucedidos em seu país. (ORTIZ, 1999)

Filmes (EMBRASILFILME), baseada em uma política estatal ostensiva, traduzida em medidas protecionistas de incentivo à produção nacional. Além do cinema, outros setores da indústria cultural se beneficiaram da política estatal como, por exemplo, o setor livreiro e editorial que foram favorecidos pelo estímulo concedido à indústria de papel, que tornou possível baixar os custos²², e pela criação, em 1966, do Grupo Executivo das Indústrias de Papel e Artes Gráficas (GEIPAG) – órgão que favorecia a importação de novas maquinarias para impressão²³. Também foi significativa a expansão da indústria fonográfica, a partir de meados da década de 1960, principalmente em função do desenvolvimento do mercado de aparelhos eletrônicos. A expansão no mercado fonográfico pode ser avaliada pelo crescimento médio de 400% nas vendas de discos entre 1965 e 1970, chegando em 1978/79 à quinta posição no mercado mundial (Dias, 2000).

O mercado da indústria fonográfica transforma-se com o abalo provocado pela introdução do *Long Play* (doravante LP), ocupando lugar dos discos compactos que continham uma ou duas músicas. Na década de 1970, a indústria fonográfica recebeu significativos investimentos das novas empresas que se instalavam no Brasil, assim como pela implantação das novas tecnologias, como a chegada do LP e a expansão dos meios de comunicação, iniciada na década anterior. Houve, igualmente, uma grande difusão e diversificação da música que, assim, estava presente, seja como atração principal, seja como elemento acessório, nas mais diversas situações, seja na forma de trilhas para novelas, filmes ou como veículo de publicidade. Ao mesmo tempo, e graças a esses meios veiculadores da produção musical, garantia-se o sucesso das vendas dos álbuns contendo as músicas de novelas e filmes de sucesso. Os diversos setores da indústria cultural passam, de uma forma mais eficaz, a se autodivulgarem e auto-reproduzirem, em uma espécie de simbiose, formando uma rede de divulgação e de produção.

O investimento da indústria fonográfica em produções nacionais, que se inicia na década de 1960, é fortalecido na década seguinte pela implantação e aperfeiçoamento de novas tecnologias de produção – tanto nos suportes e veículos

²¹ Devemos lembrar que, no governo de Juscelino Kubitschek, a produção industrial brasileira cresceu cerca de 80%.

²² Em 1967 praticamente toda a produção do setor livreiro (91%) utilizava-se do papel produzido no Brasil (ORTIZ, 1999)

²³ Verifica-se o resultado dessas políticas com os dados de crescimento de produção de papel *off-set* para livros no Brasil cresce de 7% em 1960 para 58% em 1978; assim como no crescimento da produção de revistas de 104 milhões de exemplares em 1960 para 202 milhões em 1975. (ORTIZ, 1999)

de execução dos produtos musicais, quanto nas etapas de realização de um disco²⁴. É na década de 1970 que as gravadoras diversificam o mercado, segmentando-o em estilos musicais autônomos. Nesse período, as gravadoras passaram a contar com um quadro estável de músicos, garantindo para si a exclusividade desses artistas.

Se no decorrer da década de 1970 observa-se um grande crescimento no mercado da indústria fonográfica (em 1979, por exemplo, o Brasil ocupa a 5ª posição no *ranking* mundial no setor), o mesmo não ocorre na de 1980, que foi marcada por um crescimento inconstante, resultante da derrocada do *Milagre Brasileiro*²⁵. A sucessão de planos econômicos, na segunda metade da década de 1980²⁶, anuncia uma nova crise que terá início na década seguinte. O setor fonográfico recupera-se da crise, graças à relativa estabilização da economia, após os planos econômicos do governo Itamar Franco (FHC e Real) e com popularização do CD (Dias, 2000).

Nesse cenário, o empresário André Midani, já consagrado por investir entre as décadas de 1950 e 1970 em músicas brasileiras, funda a gravadora WEA, com o intuito de consolidar um mercado voltado especificamente para jovens, a fim de mudar o perfil consumidor do mercado nacional. Diferentemente do mercado internacional, que tinha compradores com média etária de 13 a 25 anos, o mercado nacional, durante a década de 1970, caracterizava-se por um comprador de discos cuja média etária era de 30 anos (Dias, 2000).

Midani associou-se ao produtor Pena Schmidt. Em 1982, ao conversarem sobre os rumos da música paulistana, Pena Schmidt declarou a Midani seu estranhamento em relação ao tipo de música que estava sendo produzida: “ Tudo é não convencional, não comercial. É irreverente, sai dos padrões

²⁴ Trata-se aqui da crescente especializações e divisão do trabalho no processo de produção do disco.

²⁵ No governo do presidente Médici, tendo Delfim Neto como ministro da Fazenda, “nasce” o “Milagre Brasileiro”, caracterizado pela acumulação acelerada do capital (utilizando como uma das vias o empréstimo internacional) e pela concentração de renda – política idealizada e defendida por Delfim Neto como o “capitalismo selvagem”. Nesse período, graças a uma política expansionista de crédito, o rápido crescimento de exportação e importação (facilitados pelo *boom* do comércio mundial e apoiados por incentivos internos), o capitalismo agrário-exportador cresce e moderniza-se vertiginosamente, há um aumento do mercado informal, sobem os preços de alimentos, transporte e aluguel e cai o preço relativo dos eletrodomésticos e automóveis. A partir de fins da década de 70, esse modelo econômico começou a se esgotar. A década de 80 foi marcada por uma grande crise econômica devido à crise internacional do modelo fordista, à crise do petróleo, a uma crescente dívida externa, e à abertura política, levando a uma sólida estrutura capitalista no país.

²⁶ Plano Cruzado, Plano Cruzado II em 1986, Plano Bresser em 1987 e Plano Verão em 1989.

estéticos tradicionais, não dá para entender direito. Não sei se é horrível ou perfeito, mas é completamente diferente (apud Marmo e Alzer, 2002, p. 48).

Schmidt referia-se ao rock e ao punk que tinham influência do punk inglês, difundido internacionalmente durante os anos 1977/78. Os grupos que produziam esse tipo de música multiplicavam-se fora do circuito das gravadoras, apontando uma tendência que denominava de “darwiniana” – baseando-se no fato de que se a oferta é grande é porque a procura é muito maior. Letras de conteúdo rebelde era uma característica marcante desses grupos que surgiam em um período de crescente abertura política, porém os produtores avaliaram que não ameaçariam o *status quo*, e portanto tendo um grande potencial vendável, tal como aponta Pena Schmidt:

Foram eles que aproveitaram a abertura, foram eles que trouxeram à luz um texto sem censura interior. Eles não foram censurados porque, como adolescentes, eles não eram censuráveis, aquela coisa de cultura de adolescente que adora o idiota, o não lógico, o não. Isso é altamente apetitoso do ponto de vista do entretenimento. Porque rima fácil no ouvido, é uma linguagem infantil, espontânea, que todo mundo está a fim de ouvir, pois fazia 20 anos que ninguém ouvia, estavam então altamente identificados com a geração, de Porto Alegre à Recife estavam querendo se expressar da mesma forma e dizer: essa vida amarga é sua e não a minha; a minha vida vai ser muito legal. Essa juventude que parecia oca, vazia, parecia altamente “Produto”, produto mesmo da indústria cultural. Uma coisa implantada, não era. A indústria fez apenas constatar. (Pena Schmidt apud Dias, 2000, p. 84)

Pena Schmidt propõe a Midani um projeto de produzir bandas com duas músicas em um disco compacto, para ver o resultado. Foi o momento de divulgação de bandas como Verminose (que a gravadora renomearia como Magazine) com a música “Eu sou boy”, assim como o Ira! e o Ultraje a Rigor.

Midani previa economizar o máximo que pudesse, por isso era feita uma tiragem baixa de discos compactos, que continham duas ou três músicas. Esses discos seriam distribuídos em rádios e emissoras de TV e, caso houvessem boa aceitação, o grupo musical gravaria o primeiro LP. O primeiro sucesso comercial veio com “Eu sou boy”, seguido de “Tic-tic nervoso”, ambos do Magazine. Em seguida, Ultraje a Rigor alcançou o sucesso com dois compactos. O primeiro, em 1983, com “Inútil” e “Mim quer tocar”, sendo que a primeira teve grande repercussão na campanha das “Diretas Já” por conta dos versos: (...) *a gente não sabemos escolher presidente/ a gente não sabemos tomar conta da gente/ inútil/ a gente somos inútil* (...). Em maio de 1984, o compacto já havia vendido 30.000 cópias

(Dapieve, 1995). O segundo, lançado em outubro de 1984, continha as canções “Eu me amo” e “Rebelde sem causa”:

Há tanto tempo eu vinha me procurando/ quanto tempo faz, já nem me lembro mais/ sempre correndo atrás de mim feito um louco/ tentando sair desse meu sufoco/ era tão simples e eu custei pra aprender/ daqui pra frente nova vida eu terei/ sempre ao meu lado bem feliz eu serei/ eu me amo, eu me amo/ não posso mais viver sem mim (...) (Eu me Amo)

Meus dois pais me tratam muito bem/ (O que é que você tem que não fala com ninguém?)/ meus dois pais me dão muito carinho/ (Então por que você se sente sempre tão sozinho?)/ meus dois pais me dão apoio moral/ (Não dá pra ser legal, só pode ficar mal!)/(...)/não vai dar, assim não vai dar/ como é que eu vou crescer sem ter com quem me revoltar/ não vai dar, assim não vai dar/ pra eu amadurecer sem ter com quem me rebelar (...) (Rebelde sem Causa)

2.1 Titãs – sua relevância para o estudo

A década de 1980 inicia-se com um amplo desenvolvimento tecnológico e pela expansão da indústria cultural. Nesse contexto os Titãs consagram-se e passam, a partir de então, a integrar ativamente a história da indústria cultural brasileira, numa carreira que dura mais de vinte anos²⁷. Durante esses anos em que estão envolvidos com a indústria cultural, mais especificamente, com a indústria fonográfica, a produção dos Titãs vem mantendo, como uma constante em suas músicas, mensagens de cunho político, nas quais manifestam sua rebeldia contra as instituições sociais.

A trajetória dos Titãs possibilita entender como o trabalho da indústria fonográfica atuou durante as duas últimas décadas do século passado, no Brasil, na medida em que fornece dados significativos acerca da inserção e assimilação, no sistema de produção cultural, de obras com conteúdo rebelde, em que o alvo das críticas é o próprio sistema. Analisar os sujeitos dessa rebeldia institucionalizada constitui um enfoque de relevância para compreensão, e não apenas do ponto de vista sociológico, do funcionamento de um sistema que se destaca por escamotear a crítica, esvaziando-a de sua potencialidade transformadora, realocando-a na condição fetichizada de objeto ideológico e na rede de sustentação do próprio sistema; mas também, do ponto de vista do indivíduo submetido à matriz de uma sociedade administrada, os mecanismos e as armadilhas a que o sujeito, produtor

de rebeldia inserido na indústria cultural, está passível. Essa dinâmica social, com sua complexidade assimétrica e não linear, fornece subsídios para que se possa verificar sistematicamente as contradições e as limitações no que se refere ao exercício de resistência e da crítica emancipadora, gerada produzida e assimilada no interior do próprio sistema.

2.2 Titãs – seus componentes

O encontro entre os componentes dos Titãs foi propiciado pelo fato destes circularem pelos mesmos lugares, sendo que alguns tocavam em bandas que percorriam o mesmos ambientes culturais, encontrando-se em shows e bares do circuito alternativo de São Paulo. Grande parte dos membros dos Titãs estudou numa mesma instituição de ensino de classe média, inaugurada em 1971, que constituiu-se como *locus* acolhedor de artistas que, por serem reprimidos pela ditadura, não dispunham de locais para se apresentarem. Nessa mesma escola estudaram Sérgio Britto, Arnaldo Antunes, Paulo Miklos, Branco Mello, Marcelo Fromer, Ciro Pessoa e Nando Reis. Os futuros Titãs estavam sempre envolvidos com as atividades culturais da escola, lideradas pelo então estudante de comunicação Serginho Groisman²⁸.

O quadro I, abaixo, permite traçar um breve perfil sociocultural dos componentes da banda. De acordo com as informações disponíveis, trata-se de um grupo musical formado por jovens da classe média de grandes centros urbanos. Com exceção de Sergio Britto, os demais são oriundos de São Paulo.

²⁷ Os dados históricos da banda foram retirados de Marmo e Alzer (2002).

QUADRO I - Componentes da banda Titãs

COMPONENTES	ENTRADA NA BANDA	SAÍDA DA BANDA	CIDADE DE ORIGEM	SEGUNDO GRAU	GRAU DE INSTRUÇÃO	ESTUDO DE MÚSICA	EXPERIÊNCIA PROFISSIONAL ANTERIOR À BANDA
Charles Gavin	1984	-	SP	Particular	S. C.	Irregular	Já atuava profissionalmente, tocou nas bandas: <i>Santa Gang, Cabine C, Ira!, RPM</i> , entre outras
Sérgio Britto	1982	-	RJ	Particular	SG.C	Regular	-
Arnaldo Antunes	1982	1992	SP	Particular	S.I.	Irregular	Já atuava profissionalmente na <i>Banda Performática</i>
Branco Mello	1982	-	SP	Particular	SG.C	Irregular	<i>Trio Mamão</i> , apresentando-se em festivais e em escolas
Tony Belloto	1982	-	SP	Particular	S. I	Irregular	<i>Trio Mamão</i> , apresentando-se em festivais e em escolas
André Jung	1982	1984	SP	Particular	S.Inf	S Inf	S.Inf
Paulo Miklos	1982	-	SP	Particular	SG.C	Regular	Já atuava profissionalmente na <i>Banda Performática</i> , ou acompanhando o músico Arrigo Barnabé
Marcelo Fromer	1982	2001	SP	Particular	SG.C	Irregular	<i>Trio Mamão</i> . apresentando-se em festivais e em escolas
Ciro Pessoa	1982	1983	SP	Particular	SG.C	Irregular	-
Nando Reis	1982	2003	SP	Particular	SG.C	Irregular	Atuava profissionalmente com a banda <i>Os Camarões</i> , apresentando-se em festivais e em escolas

As informações que subsidiaram a confecção quadro foram retiradas de Marmo e Alzer, 2000

SP – cidade de São Paulo

RJ – cidade do Rio de Janeiro

S.C – superior completo

S.I – superior incompleto

SG.C – segundo grau completo

SG.I – segundo grau incompleto

S.Inf – Sem informação

Verifica-se no quadro acima que grande parte dos componentes da banda não tinham uma contínua formação musical, cf. Marmo e Alzer (2000) e Trotta (1995), o que sinaliza a pouca preocupação por parte da indústria fonográfica por este quesito. O critério valorizado, pode-se supor, era a performance de palco apresentada pelo grupo que, segundo Trotta (1995), podia ser considerada bastante

²⁸Todas as informações históricas do grupo musical foram retiradas de Marmo e Alzer (2000)

diferenciada. A este critério, não só somavam-se, como relacionavam-se os fatores de vendagem e comercialização já referidos.

2.3 – Titãs: Discografia

Com mais de vinte anos de inserção na indústria fonográfica, período no qual produziram 16 discos, sendo 14 inéditos e duas coletâneas²⁹, a carreira dos Titãs constitui um importante panorama de análise, no que tange aos diferentes momentos de sua relação com os mecanismos da indústria cultural. O levantamento do processo de produção dos discos do grupo fornece dados que contribuem para a avaliação das concessões que, ao longo de sua carreira, os Titãs fizeram, ou não, às demandas da indústria cultural.

No quadro a seguir apresenta-se a discografia dos Titãs, indicando o ano e selo de lançamento, qual a música escolhida para divulgar o álbum, bem como o tipo de repercussão que teve no público, assinalada pelo sucesso ou não de venda.

²⁹ Não foram investigadas as coletâneas tendo em vista que não são significativas para este trabalho.

QUADRO II – Discografia do Grupo musical Titãs

DISCOGRAFIA	SELO	ANO	MÚSICA DE TRABALHO	CARACTERÍSTICAS
<i>Titãs</i>	WEA	1984	Sonífera Ilha e Toda Cor	Pouca vendagem, boa receptividade do público e da mídia.
<i>Televisão</i>	WEA	1985	Insensível	Disco bem recebido pelo público e pela crítica especializada.
<i>Cabeça Dinossauro</i>	WEA	1986	AA UU	1º disco de ouro do grupo. Ótima receptividade pelo público e crítica.
<i>Jesus não tem dentes no país dos banguelas</i>	WEA	1987		Boa vendagem, bem recebido pelo público e pela crítica especializada.
<i>Go back</i>	WEA	1988		300.000 cópias vendidas. Boa receptividade de público e crítica especializada.
<i>Õ Blésq Blom</i>	WEA	1989	Flores	Com mais de 220.000 cópias o disco teve boa repercussão no público e na crítica.
<i>Tudo ao mesmo tempo agora</i>	WEA	1991	Saia de mim	Disco pouco aceito pelo público e crítica especializada, tendo vendido durante o ano do lançamento somente 150.000 cópias, número muito inferior se comparado com os anteriores.
<i>Titanomaquia</i>	WEA	1993	Será que é isso que necessito?	Disco igualmente marcado pela baixa repercussão no público e na crítica especializada. Baixa vendagem e pouca repercussão na mídia.
<i>Domingo</i>	WEA	1995	Domingo	Boa recepção do público, em apenas 3 semanas após o lançamento vendeu 150.000 cópias, porém não muito bem recebido pela crítica.
<i>Acústico</i>	WEA	1997		Apice da carreira, sucesso de público e crítica. Chegou a 1,7 milhão de cópias vendidas
<i>Volume dois</i>	WEA	1998	É preciso saber viver	Rechaçado pela crítica e com ótima receptividade do público, em um ano vendeu 800.000 cópias.
<i>As Dez Mais</i>	WEA	1999	Pelados em Santos	Apesar das críticas negativas, o disco foi bem recebido pelo público e vendeu 500 mil cópias.
<i>A melhor banda de todos os tempos da última semana</i>	Abril Music	2001	A melhor banda de todos os tempos da última semana	A crítica especializada e o público aprovaram o novo álbum. O disco vendeu no primeiro ano 250.000 cópias
<i>Como estão vocês?</i>	BMG	2003	-	-

Fonte: Elaborado com base em informações retiradas de Marmo e Alzer, 2000

A introdução dos Titãs na indústria fonográfica ocorreu após o produtor Pena Schmidt ter assistido a um ensaio da banda, o que ocorreu depois ter ouvido a fita demo enviada pelo grupo ao seu escritório. O produtor, então, convocou-os para a gravação do primeiro compacto, explicando que, de acordo com as diretrizes da

gravadora para lançar novos talentos, dependeria do resultado que obtivesse o compacto, isto é, de como ele seria aceito pelos meios de divulgação e pelo público, para lhes ser dada a oportunidade de gravar o primeiro LP. De modo surpreendente, o grupo não foi favorável à proposta, argumentando que a gravação de um compacto demonstração não se coadunava com a proposta musical de uma banda que era muito plural. Comunicaram a Pena Schmidt que não gravariam um compacto, que preferiam esperar para gravar um LP.

Pena Shimidt, por sua vez, convencido do potencial da banda, empenhou-se em convencer a gravadora a lançar o LP dos Titãs, argumentando que “... se no papel de executivo ele achava que os rapazes tinham feito uma grande besteira, como homem de música percebeu que a banda estava certa” (Marmo; Alzer, 2002, p. 58).

Em junho de 1984, os oito³⁰ Titãs entram no estúdio para a gravação do seu primeiro LP, o qual foi gravado em um pequeno estúdio publicitário, entre gravações de *Jingles*. O produtor Pena Schmidt pouco interferiu no processo.

O disco foi gravado às pressas e sem muitos recursos técnicos, especialmente por conta do pouco dinheiro que a gravadora lhes dispusera. Musicalmente, o disco caracteriza-se por ter um estilo bastante diversificado, com distintas propostas musicais (ritmos, arranjos) e vozes diferentes em cada faixa. A falta de unidade temática e musical tornava difícil reconhecer que se tratava de um só grupo e não de uma pluralidade de bandas. Em relação à resposta do público, o disco não teve boa vendagem, apesar da boa receptividade que obteve nos meios de comunicação. Uma vez que o LP não vendera como o esperado, a WEA decidiu lançar um compacto, o único da carreira da banda, com a música “Sonífera Ilha” de um lado, e “Toda Cor”, do outro. A estratégia da gravadora deu resultado e o compacto vendeu 32.000 cópias, quase o dobro das vendas do LP.

O segundo LP, *Televisão*, foi marcado pela substituição do baterista André Jung por Charles Gavin. Os Titãs, insatisfeitos com o resultado do primeiro LP, decidiram chamar para os produzir alguém que estivesse ligado ao Pop/Rock. Lulu Santos foi o nome escolhido pelo grupo, pois além de ser admirador confesso do grupo e de ser muito respeitado pela banda, tinha intimidade com o público carioca. Os Titãs sabiam da importância que o Rio de Janeiro gozava na qualidade de centro

³⁰ No início de 1984, Ciro Pessoa, que há alguns meses fazia grandes críticas a André Jung, dá um ultimato à banda: “Não dá para continuar assim. Ou sai o André ou saio eu” (apud Marmo e Alzer, 2002 p. 51). Ciro Pessoa desligou-se da banda neste dia.

de divulgação cultural que dispunha de abrangência nacional. Nesse sentido também, ter como produtor Lulu Santos parecia importante. Não obstante, houve pouca interferência do produtor na gravação do disco que contém canções de conteúdo rebelde. À semelhança do trabalho anterior, esse novo disco ainda não apresenta uma unidade estilística.

Um exemplo significativo de resistência ocorreu na produção do LP *Televisão*, quando o grupo negou-se a retirar a música que dava título ao disco, independentemente do risco, apontado pelo produtor e pela gravadora, que o trabalho poderia correr, com o boicote das emissoras de TV. Apesar da resistência do grupo, a canção-título foi desprezada pela gravadora na hora de escolher a música de trabalho, com receio de que a música viesse a ser refutada pelas emissoras de TV, como Lulu Santos, o produtor musical do disco, já havia adiantado. A música escolhida para ser trabalhada junto à mídia foi “Insensível”, cujo refrão, facilmente memorizável, era repetido 11 vezes: “*Insensível, insensível você diz/impossível fazer você feliz*”. Para surpresa da gravadora, depois do sucesso de “insensível”, “Televisão” tocou exaustivamente em diversos meios de comunicação, inclusive na TV. Esse fato apresenta elementos importantes para refletirmos acerca das manobras que o sistema dispõe para o esvaziamento do conteúdo de rebeldia contido na canção. Além do mais, possibilita relacioná-lo com a discussão que Adorno faz acerca da função ideológica da indústria cultural, a qual, em síntese, consiste em substituir a consciência pelo conformismo, de tal sorte que, “... a indústria cultural não se preocupe mais com tal fato, que ela venda a ordem in abstracto, isso apenas atesta a impotência e a carência de fundamento das mensagens que ela transmite” (Adorno, 1975). Diferentemente do primeiro LP, esse novo trabalho dos Titãs foi muito bem recebido pela crítica e o público lotava os shows de lançamento. Porém, comercialmente o resultado foi muito abaixo do esperado, se considerarmos que, apesar da boa receptividade, o disco vendeu somente 24 mil cópias. Uma explicação possível para a baixa vendagem reside no fato da WEA ter, após duas semanas do lançamento de *Televisão*, posto à venda o primeiro LP do Ultraje a Rigor, *Nós vamos invadir sua praia*, o qual já tinha um sucesso garantido, a canção “Inútil” que, como já mencionado, havia se tornado uma referência popular dada a sua associação com a campanha das “Diretas Já”.

O terceiro LP, *Cabeça Dinossauro*, consagra os Titãs na indústria fonográfica, uma vez que lhes rendeu o primeiro disco de ouro. A preocupação com a qualidade técnica de gravação determinou a escolha do novo produtor. Liminha, que havia

produzido discos de alta técnica, foi então chamado, porém, pouco interferiu nas gravações. Nesse álbum observa-se que existe uma unidade estilística, especialmente delineada pelas canções de crítica às instituições. A gravadora escolheu para música de trabalho a canção “AAUU”, pois julgava que ao emplacarem as músicas consideradas mais difíceis, essas, por sua vez, “abririam caminho para as mais pop” (Marmo; Alzer, 2002, p. 112). No entanto, a música não foi bem recebida pelas rádios que, durante um bom tempo, se recusaram a tocá-la. A Rede Globo, que investira na divulgação desse LP, gravou o clipe da música de trabalho (“AA UU”) para o lançamento do LP no programa dos domingos, o *Fantástico*. O clipe, dirigido por José Bonifácio de Oliveira, o Boninho, filho do então vice-presidente da emissora, converteu-se no impulso necessário para que todas as rádios passassem a executar a música. A repercussão foi tamanha que a música integrou a trilha sonora da novela das sete, *Hiper Tensão*, da Rede Globo. Esse papel divulgador desempenhado pela Globo possibilitou que outras músicas do disco entrassem na programação das rádios, “algumas emissoras se davam ao luxo de pagar multa para tocar até a proibida ‘Bichos Escrotos’. A princípio com um apito em cima do palavrão e, mais tarde, praticamente livre da censura, em sua versão integral” (Marmo e Alzer, 2002, p. 116). Além da aclamação popular, o LP também recebeu da crítica especializada muitos elogios.

Em 1987, os Titãs lançaram o quarto LP, *Jesus não tem dentes no país dos Banguelas*. O sucesso de *Cabeça Dinossauro* contribuiu para a estabilização da banda e possibilitou condições de gravação ideais para o octeto. A banda comprou equipamento de última geração e o novo LP pôde ser gravado calmamente. Chamaram novamente Liminha para produzir e, dessa vez, atuou ativamente no processo de gravação, contribuindo para introduzir mudanças significativas em quase todas as músicas, seja na harmonia, melodia ou letra.

Um exemplo disso foi a música “Diversão” (de Nando Reis, Marcelo Fromer, Tony Belotto com letra de Sérgio Britto) que, depois de sofrer as mudanças sugeridas por Liminha, ficou tão diferente da versão original que levou Tony Belotto e Marcelo Fromer a sugerir a retirada de seus nomes da composição, por não mais se reconhecerem nela. Nando Reis, no entanto, argumentou que a “levada” feita por ele fora importante para a criação da música e que, por essa razão, manteria seu nome na autoria. Diante disso, a música passou a ter como autores Nando Reis e Sérgio Britto.

Esse episódio fornece um dado importante a partir do qual podemos observar em ação o processo de diluição de autoria, assim como da limitação de autonomia, como efeito da efetiva divisão do trabalho de produção musical no âmbito da indústria cultural, uma vez que a interferência de profissionais especializados na formatação final da obra afeta, em alguns momentos, significativamente, o resultado final, de forma a dificultar a atribuição de autoria.

O LP intitulado *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*, no lugar das tradicionais letras A e B, para indicar os lados do disco, estampava as letras “J” e “T”. A idéia era causar um estranhamento, de modo a fazer com que os ouvintes se descondicionassem de um comportamento mecânico que os conduzia a automaticamente iniciar a audição do disco pelo lado A (é por essa razão que, costumeiramente, era no lado A que também era gravada a música de trabalho). Assim, as letras J e T, estranhas a esse sentido já estabilizado, além de suscitar a imaginação sobre seu possível significado, também servia para não influenciar os ouvintes na hora de escolher o melhor lado para começar ouvir.

A música do álbum que mais causou polêmica foi “Nome aos Bois”, de Nando Reis, Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer e Tony Belotto, na qual discorriam uma lista com nomes de personalidades denominadas pela banda como ditadores, assassinos e reacionários: *Garrastazu/ Stalin/ Erasmo Dias/ Franco/ Lindomar Castilho/ Nixon/ Delfim/ Ronaldo Boscoli/ Baby Doc/ Papa Doc/ Mengele/ Doca Street/ Rockefeller/ (...)*. A retomada da democracia, após mais de vinte anos de ditadura militar, fez com que o cunho político que caracterizava o LP anterior, assim como esse, evidente nas canções “Desordem”, “Comida” e “Nome aos Bois”, tivesse boa receptividade da crítica, aumentando o espaço para esse tipo de manifestação musical e política em veículos de comunicação considerados mais sérios.

A banda chamava atenção e se impunha, especialmente pelo seu perfil politicamente contestatório. Um fato que era reconhecido e explorado pela mídia, como se observa pela matéria da revista *Veja* (27 de janeiro de 1988) intitulada “Política da Pauleira”, sobre as canções que expressavam a “contestação” e “inconformismo” das bandas de rock, representadas, na matéria, pelos Titãs e Legião Urbana (que divulgava, na ocasião, o LP *Que país é este – 1978/1987*). Em abril de 1987, a revista *Isto É* que fez uma matéria de capa com os Titãs, intitulada “O sucesso do Rock Rebelde”, dedicando oito páginas de reportagem que, além de apresentar os integrantes da banda em sua intimidade (como, por exemplo, a coleção de caramujos de Nando Reis e os exercícios diários de tai-chi-chuan de

Tony Belotto), trazia depoimentos de admiradores famosos como Caetano Veloso e Raul Seixas (Marmo e Alzer, 2000).

Em 1988, os Titãs foram convidados para gravar um disco ao vivo no festival de Montreux, o qual seria intitulado *Go Back*. Ao serem comunicados do convite, aceitaram de imediato. Mas fizeram uma ressalva, queriam tocar na noite dedicada ao rock, e não na Noite Brasileira. De acordo com o que haviam solicitado, os Titãs abriram a Noite de Rock de Montreux com um repertório que incluía músicas selecionadas de todos os LPs do grupo.

No que se refere à crítica especializada, o grupo não obteve muito retorno positivo, ao passo que do público o retorno foi imediato, visto que, no mês de lançamento, o disco já havia vendido 100 mil cópias. As apresentações em programas de TV se tornaram freqüentes, e os Titãs participaram de cerca de 100 grandes shows, o que refletiu nas mais de 300 mil cópias vendidas. A aprovação do público ao trabalho dos Titãs revelou-se não só com o recorde de vendas do LP e os shows lotados, mas também com a eleição de melhor show e grupo, pelo segundo ano consecutivo, pela revista *Bizz* (1988) e pelo *Jornal do Brasil*, e por terem recebido o prêmio Diretas na Música, como melhor banda e disco (Marmo e Alzer, 2000).

O período da turnê de *Go Back* foi bastante produtivo para os Titãs. Quando começaram a pensar no novo LP, os Titãs já haviam feito mais de 30 canções novas, dentre as quais se destacam “Miséria” (Arnaldo Antunes, Sérgio Britto e Paulo Miklos) e “O Pulso” (Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer e Tony Belotto). Os Titãs, antes de viajarem ao Rio de Janeiro para gravar o sexto LP, *Ô Blesq Blom*, outra vez com a produção de Liminha, ainda em São Paulo, gravaram em uma fita caseira, que mostrariam ao produtor, todas as músicas que haviam selecionado para esse novo LP.

O encontro com os repentistas, sr. Mauro e sra. Quitéria, na Praia de Boa Viagem no nordeste do país, influenciou muito a concepção do novo LP. O sr. Mauro e a sra. Quitéria participaram da gravação de “Miséria”, além das vinhetas que abriam e fechavam o disco.

Os Titãs ficaram satisfeitos com o resultado do novo LP, tecnicamente de alta qualidade, no qual havia canções de conteúdo rebelde e em que sobressaía um tom de denúncia frente a atos considerados injustos e desumanos. As críticas, que vieram logo em seguida, foram bem diversas. Enquanto André Forastieri, da *Folha de São Paulo*, elogiava os Titãs, afirmando “...eles são, de fato e de direito, a maior

banda de rock do Brasil” (Forastieri apud Marmo; Alzer, 2002, p. 174), Sonia Maia, do *Jornal da Tarde*, acusava-os de “...picaretas mais refinados que o rock tupiniquim já produziu (...). Faltou neste LP um material coeso e menos dispersivo” (Maia apud Marmo; Alzer, 2002, p. 175).

O ano de 1989 foi de grandes acontecimentos políticos no Brasil, em novembro seria escolhido o primeiro presidente eleito por voto direto, depois de 29 anos. Os Titãs, que tinham em seu repertório canções que denunciavam o que o grupo acreditava ser errado, eram sempre interrogados, nos meios de comunicação, sobre seus candidatos à presidência. À pergunta feita por Fausto Silva, no programa da Rede Globo que comanda aos domingos (*Domingão do Faustão*), Sérgio Britto, filho do político Almino Affonso, respondeu da seguinte maneira: “a banda procura não ter um candidato de consenso para as eleições presidenciais. Cada um tem, democraticamente, sua posição pessoal” (Britto apud Marmo; Alzer, 2002, p. 176). Em 9 de dezembro de 1989, no segundo turno, o grupo apoiaria, participando de um comício, a campanha do candidato à presidência Luis Inácio Lula da Silva.

No fim de 1990, *Õ Blesq Blom* vendeu mais de 220 mil cópias. Nesse ano, o grupo renovou seu contrato milionário com a WEA. Os Titãs haviam se tornado uma unanimidade, depois de quase uma década de sucesso e passaram a ser referência em diversas áreas, para além da musical. Arnaldo Antunes escrevia poemas para jornal; revistas de moda citavam o “estilo titânico” de se vestir; sem contar as especulações sobre o namoro de Tony Belotto e a atriz global, Malu Mader.

A produção do sétimo disco, *Tudo ao mesmo tempo agora*, foi de integral responsabilidade dos Titãs. Tanto a produção quanto a autoria foram compartilhadas pelos oito músicos da banda, por considerarem que a participação ativa de todos na criação das canções caracterizava uma autoria coletiva, aliás, uma das marcas estilísticas da banda.

Para esse disco, os Titãs, que desde *Televisão*, o segundo LP da banda, vinham eles mesmos fazendo a concepção da capa, decidiram confiar a confecção da capa a outra pessoa. Na capa, assinada pelo Artista Plástico Fernando Zarif, havia uma colagem com fragmentos de um corpo humano, extraído de uma enciclopédia de anatomia. No encarte, Zarif dispôs radiografias dos oito integrantes da banda usando enfeites de metal, tais como correntes, cadeados e molas.

A WEA considerou esse novo trabalho “indigesto” para o mercado e elaborou uma estratégia para que o disco chegasse de uma só vez e com impacto ao mercado brasileiro. Num mesmo dia, a audição inaugural do novo disco aconteceria

simultaneamente em oito capitais, Porto Alegre, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Salvador, São Paulo, Brasília, Curitiba e Recife. Ao contrário do habitual, a audição inaugural não foi restrita, mas aberta ao público em boates da moda, com exceção de Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte, cidades nas quais as audições ocorreram ao ar livre.

O disco recebeu pouca aceitação por parte da crítica, que comumente estigmatizava o LP como escatológico. André Forastieri, na revista *Bizz*, salienta que os Titãs haviam sido infelizes na realização de um disco que se perdia “...entre *riffs* descarnados, palavrões e concretismo juvenil...” (Forastieri,1991). O crítico aponta a falta que o produtor Liminha fez na produção desse novo disco, salientando que “bem ou mal os três discos da banda que ele produziu continham vários momentos memoráveis. Sem ele os Titãs acabaram produzindo um disco retrógrado, totalmente 85” (Forastieri,1991). A baixa qualidade técnica de produção e de som foi um elemento importante para determinar a baixa receptividade do disco, uma vez que, em função da técnica de gravação utilizada, tornara-se obsoleto, de acordo com os cânones de atualização técnica e sonora, conforme destaca Vicente (1996). Ao responder às críticas, Sergio Britto destaca que os críticos ficaram presos a aspectos superficiais do disco, sem conseguir ultrapassar a questão vocabular, pois segundo ele,

... os comentários quase se restringem ao vocabulário. O cara vai comentar uma música como ‘Isso para mim é perfume’ que diz ‘amor quero te ver cagar’, e acabou, pára por aí mesmo. E quem não fica chocado diz que nós tentamos ser iconoclastas, mas que as letras não passam de brincadeira juvenil. O que em alguns casos até é – e eu não vejo mal nenhum nisso! Na verdade os caras ficam indignados por nos darmos a licença de fazer isso. Tem alguém que escreveu que ‘desta vez os Titãs abusaram do direito de ser Titãs!’ (Britto, 1991)

Entretanto, a questão realçada pelo comentário de Forastieri ultrapassa o mero aspecto tecnológico e toca uma das características da produção musical, cuja relação com a razão instrumental é bem evidente. Trata-se de um importante componente referente ao formato do produto musical cuja relevância para a indústria cultural pode determinar a avaliação crítica que a obra receberá. A atualidade do som (arranjos, instrumentos, refinamento de gravação), isto é, estar de acordo com o desenvolvimento dos equipamentos e recursos de estúdio é uma das metas a ser alcançada pela produção, além de se tornar uma qualidade a mais incorporada ao produto para o consumidor considerar na hora de adquirir um disco. Pena Schmidt considera que a importância do produtor musical reside basicamente na eficiência técnica, uma vez que é preciso conhecer bem e saber utilizar os recursos técnicos

disponíveis, “por mais anti-máquina, anti-acabamento, que ela queira ser”, uma vez que “para soar ‘de garagem’ precisa ter muito domínio da tecnologia” (apud Dias, 2000).

A música de trabalho demorou a ser executada nas rádios, por ser considerada muito grosseira. O programa Fantástico, da Rede Globo, rompeu o contrato com a WEA, pois se negou a exibir o clipe da música de trabalho, “Saia de Mim”, alegando que a canção poderia “chocar a tradicional família brasileira” (Marmo e Alzer, 2002, p. 176). O clipe acabou sendo exibido em outro programa da Rede Globo, o *Video Show*, com um apito de censura sonora encobrendo os palavrões. A letra de “Saia de mim” diz:

*Saia de mim como suor/ Tudo que eu sei de cor/ Saia de mim como excreto/
Tudo que está correto/ (...)/ Saia de mim como um peido/ Tudo que for
perfeito/ Saia de mim como um grito/ Tudo que eu acredito/ (...)/ Saia de
mim vomitando/ Expelido, exorcizado/ Tudo que está estagnado/ saia de
mim como escarro/ Espirro, pus, porra, sarro/ Sangue lágrima catarro/ Saia
de mim como a verdade/ saia de mim como a verdade*

Não é de estranhar que, em consequência das celeumas que provocou, das restrições que sofreu, *Tudo ao mesmo tempo agora* tenha obtido um índice de vendagem muito inferior ao do disco anterior, não passando de 150 mil cópias vendidas, após um ano do lançamento.

Titanomaquia (combate de titãs) foi o nome dado ao novo disco que, pela primeira vez, também seria lançado em CD. Um episódio que marca esse novo trabalho refere-se à saída de Arnaldo Antunes da banda. O resultado de uma autoprodução, contudo, não agradou muito aos próprios Titãs, que consideraram a gravação razoável e a mixagem ruim. Sentiam falta de alguém que desse uma unidade ao disco. Foram, então, em busca de um produtor e o nome sugerido foi o de Jack Endino, produtor americano que produzira bandas que influenciaram o novo trabalho dos Titãs, como Nirvana, Gruntruck, Mudhoney e Skin Yard.

A escolha de um produtor para esse disco aponta, inegavelmente, para a necessidade que o grupo sentiu de obter uma maior qualidade técnica na gravação; mas sugere igualmente a necessidade de dar legitimidade ao produto, pois o fato de ter um produtor de renome internacional constitui um fator a mais que contribui para a aceitação do disco. O papel legitimador do produtor musical é ressaltado por Dias (2000), quando afirma que o produtor empresta ao disco seu nome e posição, investindo o produto de um bom argumento de *marketing* para sua divulgação.

O disco vinha embrulhado em um saco de lixo, o que pode ser traduzido como uma clara provocação que pretendia responder às críticas feitas ao seu último trabalho, *Tudo ao mesmo tempo agora*. Aliás, respostas a essas críticas também eram encontradas em algumas canções do álbum, principalmente nas duas primeiras: a música de trabalho “Será que é isso que eu necessito?”, de Sérgio Britto e “Nem sempre se pode ser Deus”, de Branco Mello e Sérgio Britto, cujas letras, respectivamente, dizem:

Quem é que se importa com o que os outros vão dizer?/ Quem é que se importa com o que os outros vão pensar?/ Será que é isso que eu necessito?/ Será que é isso que eu necessito?/ Não sei o que você quer, nem do que você gosta/ Não sei qual é o problema!/ Qual é o problema, seu bosta?!/ Quem aqui não tem medo de se achar ridículo?/ Quem aqui, como eu, tem a idade de Cristo quando morreu?

Não é que eu me arrependi/ Eu tô com vontade de rir/ Não é que eu me sinto mal/ Eu posso fazer igual/ Não é que vou fazer igual/ Eu vou fazer pior/ Não é que vou fazer igual/ Eu vou fazer pior/ Eu vou fazer pior/ Nem sempre se pode ser Deus/ Nem sempre se pode ser Deus.

É significativo o fato de que, embora o disco tivesse os mesmos atributos estilísticos do álbum anterior, a produção de Jack Endino tenha sido elogiada, fazendo diferença na avaliação dos críticos. Alex Antunes, da *Folha de Paulo*, elogiou o desempenho do produtor, afirmando, em 10 de julho de 1993, que “entregar a produção do álbum ao gringo Jack Endino foi um risco calculado e necessário. (...). Deu certo: rock sem adjetivos, sem truques” (Antunes apud Marmo; Alzer, 2002, p. 222). Na revista *Veja*, de 14 de julho de 1993, Okky de Souza desaprova as canções do disco, alegando que o grupo apresentava seu “habitual filmezinho de terror-cabeça”, porém não deixa de elogiar a qualidade da produção do disco (apud Marmo; Alzer, 2002). Tal como ocorrera com o disco anterior, as rádios ficaram reticentes quanto a tocar as músicas do LP, o mesmo, aliás, acontecia com os empresários de casas noturnas que evitavam contratar os shows da banda.

Apesar dessas restrições locais, antes do início da turnê, em setembro de 1993, os Titãs foram a Los Angeles receber o prêmio de Melhor Vídeo Brasil do MTV Awards por “Será que é isso que eu necessito?”, dirigido por Ralph Strelow e Beto Brant. O prêmio e a divulgação pela MTV do disco estimularam os espetáculos em que *Titanomaquia* era promovido, além de encorajarem as rádios que ainda resistiam a tocar suas músicas.

Essa fase, os Titãs encontravam-se em um processo de expansão de suas atuações no âmbito da indústria cultural. Durante as férias, após a turnê de *Titanomaquia*, Charles Gavin foi à Londres fazer um curso de engenharia de áudio, financiado pela gravadora, que estava investindo em novos produtores. Durante os sete meses que passou na Inglaterra, comprou 600 discos e voltou com muitas idéias para um novo disco dos Titãs.

Nando Reis investiu em sua carreira individual, com a gravação de seu primeiro disco solo, *12 de Janeiro*. Seu trabalho como compositor já estava muito difundido, principalmente com o show de lançamento de disco de Marisa Monte, *Verde anil amarelo cor-de-rosa e carvão*, no qual havia muitas músicas compostas por ele. Marcelo Fromer assinava, junto com Nando Reis, uma coluna de futebol, “Minuto de Silêncio”, na *Folha de São Paulo*. Marcelo Fromer também produziu o disco *Loucuras de Amor*, do cantor Tivas Miguel, lançado pela Continental -extensão da Warner e selo responsável por artistas “populares”.

Paulo Miklos, assim como Nando Reis, lançou um disco solo, *Paulo Miklos*, cujo o estilo, em entrevista a Carlos Antônio Miguel, no Jornal *O Globo*, de 8 de novembro de 1994, era descrito como “...mistura MPB e um pouco da bagagem que trago do Pop. Trabalho calcado em violão, voz, baixo acústico e muitas cordas”. Tanto o disco de Nando Reis como o de Paulo Miklos não venderam mais que 20 mil cópias. Tony Belotto escreveu o romance policial *Bellini e a esfinge* (o primeiro de uma série) que, lançado em junho de 1995, esgotou em um mês a primeira edição.

O disco que se seguiu a *Titanomaquia*, foi anunciado no primeiro *Video Music Brasil*, uma versão brasileira da *Video Music Award* da MTV americana. Entre uma premiação e outra, havia os shows musicais e os Titãs se apresentaram como atração surpresa, com a música que daria nome ao disco, “Domingo”, de Tony Belotto e Sérgio Britto, interpretada por Paulo Miklos. Trata-se de uma canção na qual, diferentemente dos discos anteriores, encontramos os Titãs compondo letra menos agressiva e música mais melódica, distanciando-se do estilo que vinha até então caracterizando o trabalho da banda:

*Não sei o que fazer/ Não sei o que fazer/ Eu saio por aí/ Sem ter aonde ir/
Não é sete de setembro/ Nem dia de finados/ Não é sexta-feira santa/ Nem
um outro feriado/ E antes que eu esqueça aonde estou/ Antes que eu
esqueça aonde estou/ Aonde estou com a cabeça ?/ Tudo está fechado/
Tudo está fechado/ Domingo é sempre assim/ E quem não está
acostumado ?/ É dia de descanso/ Nem precisava tanto/ É dia de descanso/
Programa Silvio Santos/ E antes que eu confunda o domingo/ Antes que eu
confunda o domingo/ O domingo com a segunda/ Domingo eu quero ver o
domingo passar/ Domingo eu quero ver o domingo acabar/ Domingo eu*

quero ver o domingo passar/ Domingo eu quero ver o domingo acabar/ Até o próximo, até o próximo, até o próximo domingo

Na semana seguinte à apresentação, os Titãs entraram no estúdio para gravarem seu nono disco, novamente sob a produção de Jack Endino. Marmo e Alzer salientam que a mudança para um estilo mais *pop*, em que sobressaem canções mais melódicas, dera-se por “questão de sobrevivência”; “o repertório cru e sujo restringia cada vez mais o público e o grupo estava perdendo fãs e vendendo menos discos” (Marmo e Alzer, 2002, p. 257). Alguns músicos do Paralamas do Sucesso e Sepultura, bandas que estavam cada vez mais próximas dos Titãs, foram convidados para fazerem participações especiais. O disco traria, ainda, uma música de Mauro e Quitéria, adaptada por Sérgio Britto, “Rock Americano”; além de duas músicas cantadas em outro idioma (“Vámonos”, de Sérgio Britto, em espanhol e “Ridi Pagliaccio”, de Branco Mello, Tony Belotto e Sérgio Britto, cantada em italiano).

Em três meses, o disco alcançou a marca das 150 mil cópias vendidas. Os Titãs voltaram a ser bem aceitos pela mídia, porém sofriam restrições da Rede Globo, por conta dos versos da música de trabalho: “*É dia de descanso/ Programa Sílvio Santos*”; por outro lado, o SBT (Sistema Brasileiro de Televisão) de propriedade do apresentador Sílvio Santos, abriu as portas para o grupo.

O décimo disco dos Titãs foi gravado em parceria com a MTV (*Music Television*) Brasil, fórmula já utilizada anteriormente pela MTV americana – bandas de rock e *pop* em formato acústico, registrado pelo nome “*Unplugged*”. A fórmula americana deu certo e a MTV brasileira seguiu o mesmo modelo, com os músicos brasileiros. Gilberto Gil e Moraes Moreira foram os primeiros a produzirem um show nesse formato a que se sucederam os discos. A MTV brasileira procurava uma banda de rock para firmar o selo Acústico MTV e os Titãs foram convidados.

Os Titãs e o produtor Liminha propuseram algumas inovações para o formato. Assim, para acompanhar a banda foi contratada uma orquestra de cordas, sob o comando de Jacques Morelenbaum, que também fez os arranjos, além de convidados especiais, o que, posteriormente, se tornaria freqüente nos outros discos do Acústico MTV. O disco contou com a participação de Arnaldo Antunes em “O Pulso”; Marisa Monte em “Flores”; Jimmy Cliff em “Querem meu sangue” (uma versão de Nando Reis para “The harder they come”, do próprio Jimmy Cliff); Fito Paez, na versão em espanhol de “Go Back”; Rita Lee, em “Televisão” e Marina Lima, que recitou os versos de “Cabeça Dinossauro”.

Em março de 1997, o álbum foi gravado, ao vivo, num show realizado no teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro. O lançamento foi em maio de 1997, com grande repercussão na mídia. Um sucesso de crítica e de público, visto que em apenas uma semana o disco vendeu 150 mil cópias e, em dezembro do mesmo ano, os Titãs receberam o disco de diamante pelas 1,5 milhão de cópias vendidas. Com os espetáculos lotados, os Titãs chegariam à marca de 1,7 milhão de cópias vendidas, recorde de vendagem da banda e da gravadora.

O disco *Volume Dois* é uma continuação do *Acústico MTV*, assim como o próprio nome indica. Da mesma forma que o álbum anterior, *Volume Dois* contou com a participação de Jacques Morelenbaum para o arranjo de cordas e metal e de músicos convidados para a gravação de algumas faixas. O disco trazia regravações, como “Senhor Delegado”, de Antoninho Lopes e Jaú, “Eu não agüento” e “É preciso saber viver”, de Roberto Carlos e Erasmo Carlos. *Volume Dois* tinha ainda seis canções inéditas da banda, “Amanhã não se sabe”, de Sérgio Britto; “Eu e ela” e “Sua impossível chance”, de Nando Reis; “Caras como eu”, de Tony Belotto; “Senhora Senhor”, de Paulo Miklos, Marcelo Fromer e Arnaldo Antunes e “Era uma vez”, de Sérgio Britto, Branco Mello, Marcelo Fromer, Tony Belotto e Arnaldo Antunes. Algumas músicas antigas como “Sonífera Ilha”, “Não vou me adaptar”, “Desordem” e “Insensível” foram ajustadas. As duas últimas sofreram alterações não só na música, mas também na letra.

A preocupação com a “suavidade” nas mensagens transmitidas pelas músicas é exemplificada pelas mudanças que fizeram na letra da canção “Insensível” e, principalmente, em “Desordem” do disco *Volume Dois*. Em “Insensível”, foram acrescentados à letra os versos *Às vezes você esquece/ O que finjo esquecer/ Mas você pra mim é difícil/ Não consigo entender*. E em “Desordem”, os versos *Os preços fogem do controle/ Mas que loucura esta nação*, foram modificados para *Quando estão fora de controle/ Não são as regras da exceção*; o verso *População enlouquecida/ começa então o linchamento* foi suavizado para *Nas invasões, nos linchamentos/ Como não ver contradição*; os versos *O que mais pode acontecer/ Num país pobre e miserável?/ E ainda pode se encontrar/ Quem acredite no futuro* foram alterados para *O que mais pode acontecer/ Neste país e no entanto miserável/ Em que pese isso sempre há, graças a Deus/ Quem acredite no futuro*; também mudaram significativamente os versos *Os sindicatos fazem greve/ Porque ninguém é consultado para Põem a esperança de lado/ Às filas de desempregados*. Essas reescrituras, enquanto fatos ao mesmo tempo poético e político, produzem

um efeito de amenização da rebeldia, visto que as alterações são expressivas, enfraquecendo o potencial de denúncia contido na primeira versão da canção. Com isso, ocorre igualmente um movimento de diluição ou esvaziamento do político, em que a resistência se enfraquece e, se não é de todo possível falar em capitulação, observa-se, no entanto, uma mediação atenuante que leva à reconciliação.

O disco teve boa recepção do público, mas desagradou à crítica que os acusou de somente aproveitar o sucesso anterior e se renderem ao mercado. Foi, por exemplo, essa a posição que assumiu o jornalista Carlos Albuquerque, de *O Globo*, em 7 de outubro de 1998, que intitulou seu artigo de “Titãs acomodados e novamente desplugados”, argumentando que “infelizmente, o *Volume Dois* traz os Titãs se submetendo ao mercado, em vez de subvertê-lo, como já fizeram em outras ocasiões” (apud Marmo e Alzer, 2002, p. 297). Paulo Miklos, em resposta às acusações dos críticos, em entrevista à *Folha de São Paulo*, de 7 de outubro de 1998, disse: “entramos na massa e não acho que isso seja nojento” (apud Marmo e Alzer, 2002, p. 297).

Em um ano, o disco vendeu 800 mil cópias. Em 1999, os Titãs receberam o Prêmio Multishow em três categorias: melhor grupo, melhor CD e melhor música, com “É preciso saber viver”.

A fim de aproveitar o sucesso obtido desde o *Acústico*, a banda foi convencida pelo empresário Manoel Poladian de que deveria gravar um novo álbum ainda em 1999, durante a turnê. Os Titãs só dispunham de três semanas para gravar. Com tão pouco tempo disponível, não tinham como gravar um disco com músicas inéditas. Por isso, o diretor executivo da WEA, Sérgio Affonso, propôs que fizessem um disco de *covers*. Sérgio Britto foi o único que se colocou contra, porque estava cansado e sem ânimo para tocar e produzir mais um disco antes das férias, também pelo fato do projeto de *covers* não o agradar, alegando que o que mais caracterizava o estilo dos Titãs eram suas composições, além disso, nunca tinham sido considerados bons músicos e intérpretes. Mas, foi convencido que essa seria uma solução prática. Fazer um disco fácil e, ainda por cima, eliminar mais um disco do contrato que tinham com a gravadora.

O disco, gravado nos Estados Unidos e produzido por Jack Endino, não fugia do formato dos dois anteriores. O grupo era acompanhado por um naipe de vinte e quatro instrumentos de cordas e metais. O resultado, porém, não agradou à crítica. Assim como ocorrera com o disco anterior, os Titãs foram acusados de se “venderem” à Indústria Fonográfica. Mário Reis, em 31 de outubro de 1999, no jornal

O *Globo*, critica o disco dizendo: “o recém-lançado *As Dez Mais* é a sombria confirmação de que o grupo virou um portentoso supermercado de *hits*, de que estão a serviço da indústria fonográfica e não da música” (apud Marmo e Alzer, 2002, p. 304).

Os Titãs prepararam uma resposta às críticas que sabiam que receberiam, com o clipe da música “Pelados em Santos”, dirigido por Washington Olivetto. Durante o clipe, os Titãs anunciavam produtos com a marca da banda como: o xampu Titãs com o careca Sérgio Britto, como garoto propaganda; batata frita *Cannabis*; camisinha gigante e a famosa Brasília amarela, da música dos Mamoma Assassinas. Apesar das críticas, o disco foi bem recebido pelo público e vendeu 500 mil cópias.

O 13º disco dos Titãs foi o primeiro em que o grupo cedeu ao produtor e ao diretor artístico a responsabilidade pela escolha do repertório. Em conformidade com essa nova atitude, eles apresentaram a Jack Endino e João Augusto 20 músicas, das quais deveriam ser selecionadas 12 ou 13.

No dia 11 de junho de 2001, véspera do início da gravação do novo disco, Marcelo Fromer foi atropelado por uma moto, enquanto atravessava uma rua nos Jardins, bairro nobre de São Paulo. No dia 13 de junho, Marcelo Fromer não resistiu ao traumatismo craniano e morreu.

Os Titãs decidiram prosseguir o trabalho e produzir o disco exatamente como estava quando Marcelo Fromer morreu. Para assumir a guitarra, convidaram Emerson, guitarrista do grupo Funk Como Le Gusta, que já havia substituído Marcelo Fromer em outras ocasiões.

O disco recebeu o nome *A melhor banda de todos os tempos da última semana*, título extraído da música de trabalho composta por Sérgio Britto e Branco Mello, sátira aos críticos musicais que alternavam seu posicionamento em relação à banda nos últimos anos:

Quinze minutos de fama/ Mais um pros comerciais/ Quinze minutos de fama/ Depois descansa em paz/ O Gênio da última hora/ É o idiota do ano seguinte/ O último novo-rico/ É o mais novo pedinte/ A melhor banda de todos os tempos da última semana/ o melhor disco brasileiro de música americana/ O melhor disco dos últimos anos de sucesso do passado/ O maior sucesso de de todos os tempos de todos os tempos entre os dez maiores fracassos/ Não importa contradição/ O que importa é televisão/ Dizem que não há nada que você não se acostume/ Cala a boca e aumenta o volume então (...)

Para a distribuição do disco, valeram-se de uma nova estratégia de venda, já utilizada por Lobão com relativo sucesso em seu disco independente, *Manifesto – a vida é um doce*, a distribuição em banca de revista. Junto com o CD, vinha uma revista com uma fotonovela, contando a história do grupo e um teste de conhecimentos sobre os músicos. No início de outubro, o disco já estava em todas as bancas.

A crítica especializada aprovou o novo álbum. Mário Marques, do jornal *O globo*, em 9 de outubro de 2001, elogiou-o, iniciando seu artigo da seguinte maneira: “Titãs se purificaram do ‘mal’ em disco que surpreende. Grupo retoma pegada do início da carreira e transborda musicalidade”. No jornal *Estado de São Paulo*, em 9 de outubro de 2001, Jotabê Medeiros exalta o disco e a “maturidade” da banda:

Cristalizada uma fórmula pop rock, distante daquele hard rock que gestou discos nervosos como Jesus não tem dentes no país dos banguelas e Cabeça Dinossauro, eles agora assumem sua condição de banda de ponta do rock nacional. Não são alternativos, mas um bando de sujeitos inteligentes e calejados (apud Marmo e Alzer, 2002, p. 336)

O disco tinha, de um lado, a intenção de retomar a musicalidade do disco *Cabeça Dinossauro*, de 1986, como fica indicado pela referência que se faz na capa à ilustração da capa do disco *Cabeça Dinossauro*. Por outro lado, preocupavam-se com a receptividade que o disco poderia ter na mídia, o que pode ser exemplificado pelo fato dos Titãs terem aceitado a sugestão do diretor artístico João Augusto para mudarem a música “Isso”, a música de abertura do disco, tornando-a “mais melódica”, para que pudesse ser mais bem aceita pelas rádios. Deste modo, os Titãs criaram uma versão “mais leve” para “Isso”, diferente da versão em CD, especialmente para ser veiculada nas rádios. Porém, a música que foi mais difundida pela mídia foi “Epitáfio”, escolhida para integrar a trilha da novela *Desejos de Mulher*, da Rede Globo:

Devia ter amado mais, ter chorado mais/ Ter visto o sol nascer/ Devia ter arriscado mais e até errado mais/ Ter feito o que eu queria fazer/ Queria ter aceitado as pessoas como elas são/ Cada um sabe a alegria e a dor que tem no coração/ O acaso vai me proteger/ Enquanto eu andar distraído/ O acaso vai me proteger enquanto eu andar/ (...)

A inserção dessa canção na trilha da novela foi a guinada necessária para o CD atingir o montante de 250 mil cópias vendidas. Em 22 de agosto de 2002, os Titãs foram premiados no Video Music Brasil da MTV, pelo clipe da canção “Epitáfio”, dirigido por Oscar e Francisco Rodrigues Alves, nas categorias melhor na categoria Rock, melhor do ano e escolha da audiência.

Em novembro de 2003, os Titãs lançam *Como estão vocês?* Pela gravadora BMG, também produzido por Liminha. O projeto gráfico é de autoria de Rogério Duarte, estilista visual dos discos tropicalistas da década de 1970, em parceria com o filho, Rogério Duarte Filho. O disco traz canções de cunho político, com a intenção de produzir um trabalho crítico. Temas classificáveis como políticos atravessam as canções "KGB", "A Guerra É Aqui" e "Pelo Averso", respectivamente:

*São todos ex-agentes da Kgb/ que não tem o que fazer/ Em tempos de paz/
São ex-agentes do sni/ que não tem aonde ir/ em tempos de amor/ são
todos ex-agentes do Dops/ que não têm mais/ que agora estão sós/ em
tempos de paz/ (...)/ e mesmo em tempos de paz e amor/ ainda querem
salvar o mundo/ ainda estão enterrados embaixo da cama/ desaparecidos
generais de pijama/ estão bem guardados no fundo do armário/
seqüestradores e seqüestrados/ainda vão todos voltar e vão voltar juntos/
ainda vão todos voltar para assombrar o mundo.*

*Essa noite uma bomba vai explodir/ quem é que vai conseguir dormir?/
Essa noite, essa noite, muitos tiros!/ Quem é que vai ligar pra isso?/se
acontecer comigo ou com você/ Vamos saber nos programas da TV/ Se a
culpa é minha ou sua/ Não faz diferença nenhuma/ A guerra é aqui, a
guerra é aqui/ A guerra é aqui, a guerra é aqui/ A guerra é aqui, a guerra é
aqui/ Essa noite você vai querer sair/ (...)/ Hoje é dia dos índios, das
crianças e dos animais/ Hoje é dia dos negros, das mulheres e dos
homossexuais/ Hoje é o dia internacional da paz/ e amanhã não será nunca
mais/ (...).*

*Vamos deixar que entrem/ Que invadam seu lar/ Pedir que pedir que
quebrem/ O que eu construí pra mim/ que joguem no lixo/ Que destruam
meu jardim/ Eu quero o mesmo inferno/ a mesma cela da prisão – a falta de
futuro/ Eu quero a mesma humilhação – a falta de futuro/ (...)/ Vamos deixar
que entrem/ Como uma interrogação/ Até os inocentes/ Aqui já não tem
perdão/ Vamos pedir que quebrem/ destruir qualquer certeza/ Até o que é
mesmo belo/ Aqui já não tem beleza/ (...).*

Paulo Miklos, autor de "KGB", juntamente com Sergio Britto, em entrevista ao jornalista da *Folha de S. Paulo*, Pedro Alexandre Sanches, em 5 de novembro de 2003, diz que acredita na atualidade, mas duvida do clima de liberdade vivido pelo Brasil de Lula, afirmando que "a polícia ainda tortura, a impunidade continua. São coisas presentes, apenas estão submersas", afirma, remetendo à letra da música KGB.

O disco teve boa repercussão na mídia, principalmente as canções "Eu não sou um bom lugar" e "Enquanto houver sol" que foram incluídas na trilha sonora da novela *Celebridade*, da Rede Globo.

Verifica-se, na trajetória dos Titãs, alterações estilísticas e temáticas. Essas mudanças podem ser atribuídas à intercalação de compositores na elaboração do

disco. Para tanto, foi elaborado um quadro de participação autoral dos integrantes do grupo em cada álbum. A partir da análise da participação autoral dos membros do grupo Titãs³¹ (vide tabela I ³²), nota-se que esta não é uma variável explicativa para essas mudanças.

³¹ A produção discográfica do Titãs, assim como as músicas de cada disco, podem ser consultadas no anexo II.

³² Os 7º e 8º discos, correspondentes a *Tudo ao mesmo tempo agora* e *Titanomaquia* não entraram no quadro pois as canções correspondentes a esses foram assinadas coletivamente, e ainda o 12º disco não participou do quadro pois eram de autoria de terceiros.

Tabela I - Participação Autoral na Produção Discográfica dos Titãs

DISCOS			Participação Autoral	AUTORES									Ponderação Total
Ordem de Lançamento	Título	Quantidade de Canções		Branco Mello	Charles Gavin	Marcelo Frommer	Paulo Miklos	Sérgio Brito	Nando Reis	Arnaldo Antunes	Ciro Pessoa	Tony Belotto	
1	TITÃS	11	Canções	2		2	2	3	2	3	3	2	19
			Ponderação Percentual	10,53		10,53	10,53	15,79	10,53	15,79	15,79	10,53	100,00
2	TELEVISÃO	12	Canções	3		4	3	4	1	4	3	2	24
			Ponderação Percentual	12,50		16,67	12,50	16,67	4,17	16,67	12,50	8,33	100,00
3	CABEÇA DE DINOSSAURO	13	Canções	3	1	2	2	4	3	7	1	2	25
			Ponderação Percentual	12,00	4,00	8,00	8,00	16,00	12,00	28,00	4,00	8,00	100,00
4	JESUS NÃO TEM DENTES NO PAÍS DOS BANGUELAS	12	Canções	2	2	9		7	3	5		5	33
			Ponderação Percentual	6,06	6,06	27,27		21,21	9,09	15,15		15,15	100,00
5	GO BACK	15	Canções	1	1	5	2	9	6	6		3	33
			Ponderação Percentual	3,03	3,03	15,15	6,06	27,27	18,18	18,18		9,09	100,00
6	Õ BLESQ BLOM	11	Canções	3	1	7	6	6	3	6		4	36
			Ponderação Percentual	8,33	2,78	19,44	16,67	16,67	8,33	16,67		11,11	100,00
9	DOMINGO	12	Canções	5	4	3	2	10	2,00	1,00		5	32
			Ponderação Percentual	15,63	12,50	9,38	6,25	31,25	6,25	3,13		15,63	100,00
10	ACÚSTICO	21	Canções	3	1	7	5	12	5	7	1	6	47
			Ponderação Percentual	6,38	2,13	14,89	10,64	25,53	10,64	14,89	2,13	12,77	100,00
11	VOLUME DOIS	16	Canções	2	2	6	2	7	2	5	2	5	33
			Ponderação Percentual	6,06	6,06	18,18	6,06	21,21	6,06	15,15	6,06	15,15	100,00
13	A MELHOR BANDA DE TODOS OS TEMPOS DA ÚLTIMA SEMANA	16	Canções	4	2	5	2	7	3	1,00	1	6	31
			Ponderação Percentual	12,90	6,45	16,13	6,45	22,58	9,68	3,23	3,23	19,35	100,00
14	COMO ESTÃO VOCÊS?	15	Canções	6	4		6	7		1		9	33
			Ponderação Percentual	18,18	12,12		18,18	21,21		3,03		27,27	100,00
Total		154	Canções	34	18	50	32	76	30	46	11	49	346
			Ponderação Percentual	9,83	5,20	14,45	9,25	21,97	8,67	13,29	3,18	14,16	100,00

Na tabela verifica-se uma certa regularidade em relação a produção individual de cada componente do grupo e na elaboração dos discos durante toda sua trajetória. As nuances e mudanças na produção musical do grupo não correspondem nem explicam as alterações estilísticas que podem ser verificadas ao longo da carreira dos Titãs. Afinal, percebe-se uma participação muito significativa do compositor Sérgio Britto em todos os discos, assim como a de Arnaldo Antunes (até sua saída da banda, isto é, até o oitavo disco) que volta a aparecer significativamente no 11º disco, sendo este de regravações de sucessos antigos da banda. Outro compositor de importância no grupo, durante todo o percurso dos Titãs, foi Marcelo Frommer. Vale destacar a participação de Tony Belotto que aparece com significativa importância no quarto disco e a partir do décimo. Porém, a ampliação da participação de Tony Belotto pode ser atribuída à redução de membros no grupo Titãs (agora com cinco integrantes).

Na trajetória dos Titãs na indústria fonográfica, observa-se momentos distintos que os caracterizam, seja em termos de estilo musical, de conteúdo de rebeldia nas letras e quanto à repercussão que suas produções musicais tiveram no público (vendagem de discos, aparições em espetáculos e na mídia) e na crítica especializada.

A indústria fonográfica dispõe de uma rede de sustentação cujos principais elementos formadores são: o setor criativo, reunindo os autores das obras; setor produtivo, englobando produtores e diretores artísticos, aparato tecnológico, gravadoras, editoras, estúdio e agentes; o setor distribuidor-comercializador, composto de agentes distribuidores, postos de venda e revenda; setor divulgador, em que atuam rádios, televisão, cinemas, teatro, clubes; setor opinativo, do qual faz parte o conjunto da mídia, agências de publicidade, a crítica especializada ou não e setor consumidor, destino final dos produtos culturais.

Atingir uma boa receptividade do público é o alvo principal dos produtos que são lançados pela indústria fonográfica. Alguns setores contribuem para a melhor aceitação do público, como o publicitário, que atua diretamente na emulação do consumidor, e o da crítica especializada, que atua indiretamente, funcionando como mediadora entre os setores criativo, produtivo e consumidor, isto é, ligando a obra ao público.

A crítica opera como uma fábrica de opiniões, uma vez que responde pela consagração (avaliando positivamente a obra e, desse modo, abalizando o consumo) ou execração da obra e de seus elaboradores. Como fiel da balança, a

crítica sobrepõe ao produto um certificado de qualidade técnica e artística, induzindo e respaldando sua aquisição pelos consumidores. Em termos de fetichização e mistificação, a crítica é, juntamente com o aparato publicitário, responsável pela fabricação de fenômenos artísticos, desde que a obra e o artista satisfaçam as exigências do paradigma vigente, independente, muitas vezes, da qualidade intrínseca do produto.

Deve ser ressaltada a forma como a relação constitutiva entre a crítica e os demais setores da indústria cultural é dissimulada pela prévia assunção da autonomia de que, formalmente, reveste-se o aparato crítico; o mesmo, aliás, ocorre com o papel desempenhado pelo produtor. Se, por um lado, isso garante a independência com que os críticos analisam e qualificam os produtos culturais, por outro, revela a sutileza com que os mecanismos de controle, que, em sua essência, existem para dar legitimidade e sustentação à indústria cultural, estruturam-se para criar a ilusão de liberdade de gosto e escolha, especialmente no imaginário do consumidor. Essa forma de controle exercida pela indústria cultural é igualmente importante componente legitimador, pois, ao reforçar a ilusão de independência entre os diversos setores de que se compõe, como um mecanismo de alienação, certamente favorece a aceitação pública e, conseqüentemente, a venda dos produtos, especialmente dada a maneira planejada com que a necessidade de consumo é induzida no público.

Ainda que aparentemente autônoma – ao lado da ilusão de liberdade, de criação, de gosto e de escolha, ilusão de sujeito autônomo, aquele que sabe realmente quem é e o que quer; ilusão que, afinal, submete artistas, produtores, críticos e consumidores à alienação e, como tal, forma uma barreira alienante à crítica e à prática verdadeiramente emancipatórias – a crítica social responde às demandas do mercado cultural, isto é, aos interesses imediatos da indústria cultural que, como qualquer outra indústria na sociedade capitalista, e ainda que lidando com produtos de cunho simbólico, é regida pela lógica da busca do lucro máximo, ou seja, é determinada pela lógica da racionalidade instrumental, quantificável, expressa na prevalência do cálculo imediato de perdas e lucratividade. Os modelos estéticos favoráveis ao mercado são induzidos de acordo com os interesses comerciais em jogo e não, como somos levados a pensar, surgem como conseqüências naturais resultantes do confronto de diferentes estilos ou propostas estéticas que ocorrem concomitantemente em determinado momento histórico.

É possível verificar a importância da reação do público (por intermédio dos números de venda) e da crítica especializada como aparato medidor do sucesso de um disco e, logo, como medidor de integração do produto com o aparato da indústria cultural. Dessa forma, tendo como objeto os produtos difundidos pela indústria cultural, mais especificamente, canções de conteúdo rebelde, verifica-se a relevância de levar em consideração a receptividade do público e da crítica como indicadores de circunstâncias diferentes que marcam as relações da banda com a indústria cultural. A partir da determinação desses momentos (marcados por traços estilísticos caracterizadores e reação/recepção de público e críticas), pode-se organizar um conjunto de informações com vistas a analisar as potencialidades críticas das canções de conteúdo rebelde nas diversas situações.

A carreira dos Titãs, levando em consideração os aspectos vistos, pode ser dividida em quatro momentos demarcados, tendo-se em conta as características estilísticas (música e letra de conteúdo rebelde), o tipo de relação da banda com o público e com a crítica especializada, mediada pelo aparato da indústria cultural. Esses momentos constituem elementos importantes para a avaliação da inserção e adequação da banda à indústria cultural, uma vez que, enquanto a produção é feita para público, a crítica especializada, que é um importante componente ideológico da indústria cultural, cumpre uma dupla função: a de legitimar o produto e a de formar a opinião pública. De cada um desses momentos, é selecionada uma canção representativa, em geral a música de trabalho, para analisar as potencialidades de crítica de cada um deles.

2.3.1 Primeiro momento: “A lei que não é minha, a lei que eu não queria”

“Estado Violência”

Em um primeiro momento, a banda está pouco comprometida com a estrutura da indústria cultural no que se refere à confecção e idealização do disco. É claro que não está à parte das implicações sociais da indústria cultural, uma vez que, inseridos na sociedade administrada, os indivíduos são diretamente atingidos e mobilizados por ela de acordo como foi sustentado no capítulo 1. Porém, fica evidente que o propósito de composição e criação do grupo vai além das

determinações mercadológicas. Trata-se mesmo de um projeto que se encontra deslocado do contexto mercadológico, inclusive porque grande parte de suas composições havia sido composta antes mesmo do ingresso da banda na indústria fonográfica.

Os Titãs mostram-se resistentes às concessões solicitadas pela gravadora, no momento de sua convocação, para gravar o primeiro compacto. Procurando agir coerentemente com o propósito do grupo, Marcelo Fromer (que sempre esteve à frente para resolver os problemas práticos de interesse da banda) argumentou que a gravação de um compacto não representaria o trabalho do grupo, pois a banda era muito plural. Os Titãs assumem uma postura de resistência frente às determinações da indústria fonográfica, ao colocarem em primeiro plano o projeto musical do grupo.

O disco impulsionador para a obtenção do reconhecimento do público e da crítica especializada foi *Cabeça Dinossauro*, o terceiro álbum do grupo. O disco caracteriza-se por canções de reprovação às instituições sociais. Os discos anteriores, apesar de conterem canções de conteúdo crítico a aspectos da sociedade, não são caracterizados por esse tipo estilístico uma vez que, tematicamente, apresentam uma certa dispersão. Nesse sentido, *Cabeça Dinossauro*, diferenciando-se daqueles pois apresenta uma unidade temática. É importante ressaltar que apesar de não cederem a algumas exigências da produção, os Titãs não deixavam de ser interessantes para o mercado, pois, de alguma forma, não rompiam, de fato, com o *status quo* – sendo, aliás, importante para a indústria cultural contar com um grupo com as características dos Titãs.

A tônica de crítica e rebeldia presente nas letras das músicas, assim como o sucesso que esse estilo obteve, repetira-se em *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*. As canções de cunho rebelde adequavam-se ao momento sociopolítico brasileiro do período. A retomada da democracia e a proximidade das eleições diretas à presidência da república no Brasil, que aconteceria em 1989, depois de mais de vinte anos de ditadura militar, fez com que o cunho político apresentado no LP *Cabeça Dinossauro* e no *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*, em músicas como “Desordem”, “Comida” e “Nome aos Bois”, obtivessem boa receptividade na crítica, aumentando o espaço para esse tipo de manifestação musical e política em veículos de comunicação considerados mais sérios.

A banda chamava atenção especialmente pelo seu perfil contestatário – e contudo exemplo de sucesso e aceitação por parte da indústria cultural - uma confirmação foram as matérias divulgadas em 1987 na revista Isto É e em 1988 na

revista *Veja*. Tendo assumido frente a mídia um *status* de referência, por aliar o rock à crítica social, os Titãs, eram constantemente interrogados pelos meios de comunicação a respeito de seus posicionamentos políticos.

No disco *Go Back*, gravado ao vivo no festival de Montreux, tudo indicava um fechamento de ciclo. Um LP ao vivo com músicas de todos os discos anteriores, ainda trazia fotos antigas e desse período de trabalho. Sobre o LP, Branco Mello declarou para a revista *Roll*, em novembro de 1988, “o interessante é o clima de retomada aos velhos tempos, no começo da nossa carreira, quando o público não nos conhecia” (Marmo e Alzer, 2002, p. 154). Os Titãs já estavam desfrutando de todos os benefícios de uma banda bem sucedida no mercado. E o mesmo ocorreu com o álbum seguinte, *Õ blesq Blom*, que vendeu mais de 220 mil cópias. Encerravam, assim, a década de 1980 com “louvor”.

Outra característica desse período é a pouca interferência do produtor na confecção dos discos. Observa-se também que a presença do produtor torna-se crescente a cada novo disco produzido. Em *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*, a intervenção do produtor Liminha foi muito maior. Em quase todas as músicas ocorreram mudanças significativas, seja na harmonia, melodia ou na letra (um exemplo disso foi o episódio ocorrido com a música “Diversão”).

2.3.2 Segundo momento: “ Quem é que se importa com o que os outros vão pensar?”

“Será que é isso que eu necessito?”

No segundo momento, inaugurado com o lançamento de *Tudo ao mesmo tempo agora* (1991), a banda rompe as barreiras dos critérios considerados “razoáveis” pela sociedade e pela indústria cultural, produzindo músicas carregadas de palavras de baixo calão, declaradamente escatológicas. Essa fase é marcada pelo distanciamento da banda em relação ao grande público e à crítica especializada que, por sua vez, avaliou negativamente os álbuns - avaliação medida, respectivamente, pela baixa vendagem e pelos comentários desfavoráveis às obras. O primeiro disco, *Tudo ao mesmo tempo agora*, seguramente o mais rechaçado, principalmente pela crítica, não contou com a participação de nenhum produtor. A baixa qualidade técnica de produção e de som foi um elemento importante para

determinar a pouca aceitação do disco, uma vez que, em função da técnica de gravação utilizada, soava obsoleto, tal com aponta Forastieri, ao destacar a falta que fizera Liminha na produção desse novo disco.

Para a realização do segundo álbum dessa fase, *Titanomaquia*, os Titãs recorreram à competência de um produtor que fez diferença na opinião da crítica que foi, em geral, elogiosa com relação ao trabalho de produção do disco, apesar de julgar o álbum de baixa qualidade musical.

Pode-se inferir que, nessa altura de suas carreiras, os Titãs já se encontravam bastante familiarizados com os meandros da indústria cultural. Essa familiaridade se evidencia face à necessidade que o grupo sentiu de contar com um produtor de renome para dar legitimidade ao disco. Apesar de seguir o mesmo estilo musical do álbum anterior, além das críticas acerbadas que recebera e da pouca receptividade por parte do público, *Titanomaquia* difere qualitativamente do trabalho anterior, sem contudo abrir mão do que pode ser considerada uma proposta estética do grupo, por contar com o auxílio técnico e abalizador de um produtor reconhecido internacionalmente.

O resultado dos álbuns *Tudo ao mesmo tempo agora* e *Titanomaquia* não os distanciaram, contudo, da indústria fonográfica. Ao contrário disso, os Titãs atuavam em várias frentes desse campo, desempenhando papéis não só como músicos, mas igualmente como empresários do ramo, na condição de sócios do selo musical Banguela, e como produtores.

2.3.3 Terceiro momento: “Estão tirando o pé/ andando em marcha ré/ com medo de entrar na contramão”

“Caras como eu”

O terceiro momento se caracteriza por composições em que o grupo se apresenta de maneira mais suave, palatável. As músicas e regravações são mais melodiosas, há o predomínio de letras menos agressivas e a rebeldia característica do grupo torna-se “domesticada”. Essa fase é inaugurada com o lançamento do disco *Domingo*.

Nesse período, os Titãs voltam a ter boa receptividade do público. O ápice do retorno, tanto de público como de mídia, foi *Acústico MTV*, com 1,7 milhão de cópias

vendidas e boa aceitação por parte da crítica especializada. Os discos seguintes, no entanto, são rejeitados pelos críticos que os acusam de se renderem ao mercado. A crítica especializada ressentia-se de um possível esvaziamento da função social que havia sido associada à “marca” Titãs, uma vez que a eles foi designado o papel de rebeldia, de contestação.

Nota-se que os Titãs radicalizam para um outro lado, inverso ao da fase anterior, na qual o grupo explicitava sua autonomia autoral, contrapondo-se em larga medida, às determinações do mercado. Agora, o grupo inverte essa relação, abrindo-se escancaradamente para o mercado, fazendo da aceitação do grande público e da vendagem o seu projeto musical. Assim, há um maior comprometimento com o mercado, se comparado com as fases anteriores do grupo. Em consequência, essa nova atitude mercadológica dos Titãs implica necessariamente uma mudança significativa no projeto musical do grupo. Se antes, em graus diferentes, a banda procurava adequar-se às determinações impostas pela indústria cultural mas sem abrir mão de seu projeto musical, agora, o grupo procura moldar seu projeto musical às determinações do mercado cultural.

O corolário desse momento musical do grupo é o álbum *As Dez Mais*, de 1999, que encerra essa etapa, produzido com o objetivo de aproveitar o sucesso obtido com o *Acústico*. Este momento parece ser o ponto alto de uma tendência que se torna nítida a partir do disco *Domingo*, em que os Titãs não apresentam nenhuma ou quase nenhuma resistência às imposições do mercado cultural. O disco *As Dez Mais*, gravado nos Estados Unidos e produzido por Jack Endino, não fugia do formato dos dois discos anteriores.

2.3.4 Quarto momento: “Os bons meninos de hoje eram os rebeldes da outra estação”

“A melhor banda de todos os tempos da última semana”

O último momento, em que atualmente se encontram os Titãs, caracteriza-se pela busca da recuperação, em parte, da musicalidade da primeira fase. As críticas reaparecem e os instrumentos elétricos tomam lugar novamente dos instrumentos acústicos. Observa-se, entretanto, que esse retorno ao que se pode chamar de projeto estético-político original, é permeado por uma maior preocupação com a

aceitação por parte do grande público, o que faz com que as músicas sejam mais palatáveis, comparadas à produção da primeira fase. Essa preocupação pode ser exemplificada pela divulgação do disco *A melhor banda de todos os tempos da última semana*, em virtude dos Titãs terem aceito a sugestão do diretor artístico João Augusto para alterarem a música “Isso”.

A crítica especializada aprovou o disco que inaugura essa fase, *A Melhor Banda de Todos os Tempos da Última Semana*, elogiando principalmente a forma suavizada tanto da música (que passa do hard ao pop rock), quanto do conteúdo crítico, que sempre marcara o estilo Titãs. Contudo, é importante ressaltar que o componente de rebeldia dos últimos dois discos é muito menos agressivo, apresentando letras com denúncias menos incisivas, menos polêmicas, aliadas a músicas mais melodiosas. Deve ser ressaltado que são justamente essas características conciliatórias que os tornam bem aceitos pela crítica, especialmente se atentarmos que para o fato de os críticos as qualificarem como índice de “maturidade” (ou, ainda, pelo elogio ao abrandamento da rebeldia juvenil). Em suma, este é um momento de reconciliação entre Titãs, público e crítica. Percebe-se que os elogios que enaltecem o novo trabalho dos Titãs realçam principalmente a mudança na atitude do grupo (aliás também explicitada por eles em um dos trechos da letra da música título, com se verá mais adiante), mediante a qual a banda, através de composições musicalmente palatáveis e letras amenizadas, encontra seu lugar de consagração na indústria cultural. Por sua vez, a preocupação com a aprovação da crítica especializada aponta para a importância de que se reveste a imprensa especializada junto ao público e as gravadoras para a valorização do produto cultural. Por outro lado, essa guinada (de “hard” rebelde a “pop” rebelde) mostra a inconsistência da ação crítico-reflexiva dos Titãs. Isto é, nesse ponto da carreira dos Titãs, sua atitude crítica revela-se explicitamente uma manifestação da rebeldia administrada. Ou, dito de outra forma, o componente crítico da obra dos Titãs, longe de ser emancipatório, constituía uma mercadoria fetichizada, um bem de consumo, a serviço da sociedade administrada.

3 RESISTÊNCIA E ADMINISTRAÇÃO: CONTRADIÇÃO OU ADEQUAÇÃO?

O estudo das formas de resistência, existente em canções promovidas pela indústria cultural, mostra sua relevância na medida em que possibilita discutir as forças contraditórias no interior do aparato tecnológico da sociedade administrada. Uma vez que a eficácia técnica dos mecanismos de controle da resistência social não é de todo infalível, há a possibilidade de ação crítica reflexiva em diversos níveis de potencialidade. Os conteúdos de rebeldia são qualitativamente diferentes, visto que as críticas estruturadas sob a lógica do pensamento tradicional (a crítica permitida socialmente) se ajustam de forma mais eficaz aos mecanismos de controle da sociedade administrada, ao passo que a crítica formulada com bases em uma reflexão autônoma apresenta um maior potencial de resistência a esses mecanismos.

Este capítulo discutirá a potencialidade das críticas explicitadas nas canções do rock brasileiro, mais especificamente, do grupo musical Titãs. De cada uma das quatro fases do grupo apontadas no capítulo anterior será escolhida uma canção de conteúdo rebelde que a represente em suas características mais marcantes. As canções selecionadas são respectivamente: AA UU (*Cabeça Dinossauro*, 1986), Saia de mim (*Tudo ao Mesmo Tempo agora*, 1993), Desordem (*Volume Dois*, 1998) e A Melhor Banda de Todos os Tempos da Última Semana (*A Melhor Banda de Todos os Tempos da Última Semana*, 2001)³³.

Na canção AA UU, da primeira fase dos Titãs, há uma crítica explícita ao processo rígido e mecanizado da sociedade. Refere-se a um mundo no qual as ações se fazem de modo repetitivo e mecânico, alheio às vontades, aos desejos. Há somente ação intransitiva, representada por verbos que, utilizados normalmente como transitivos, aparecem despossuídos de seus complementos, em forma de verbo intransitivo e, desse modo, o sujeito desses verbos foi despossuído de seu caráter individualizado, pois o ato de comer, por exemplo, é genérico sem especificar o que é comido, esvaziando a relação entre o sujeito e aquilo que ele come. Sendo assim, mais do que sujeito da ação verbal, o sujeito é tomado por essa ação, manifestada pelos verbos no presente habitual. Não há vontade e escolha. A ação praticada pelo sujeito, os atos descritos pelos verbos, demonstram-se

³³ As letras das músicas selecionadas encontram-se no Anexo I

mecânicos, como algo que se repete e obriga o sujeito a praticá-lo. A repetição dessa série ao longo da música reforça essa idéia. E um mundo formado pelas ações intransitivas e no qual a única contraposição se dá entre ativar/desativar, um mundo emoldurado por sons primitivos ao modo de desarticulação, só pode gerar uma existência mecânica, impessoalizada, que forma sujeitos despossuídos de vontade e desejo.

A idéia veiculada pelo conjunto música, letra e interpretação vocal (modo como essa música é cantada), de momentos alheios à vontade do sujeito (em nenhum momento a letra aponta para a atuação desejante do sujeito), em que ele é ativado (como, durmo), contrapondo-se a momentos em que ele é desativado (não como, não durmo). As duas séries verbais (ativa/desativa) formam a antítese da existência desse sujeito, da qual foi excluído ou despossuído. As duas séries de frases nominais estruturadas por antíteses internas (*louco de tanto pensar, rouco de tanto gritar, cego de tanto enxergar e surdo de tanto escutar*) nas quais o eixo da transformação se opera sob o sujeito no sentido de levá-lo à inutilidade marcada pelo intensificador *tanto*: é de tanto pensar/gritar que ele fica louco/rouco. Do mesmo modo que é de tanto enxergar/escutar que ele fica cego/surdo. Nesse caso, o ficar cego, surdo e louco deriva de uma ação que, noutras circunstâncias possibilitaria atuação autônoma no mundo. Mas, o (tanto) enxergar, cega e o (tanto) escutar, ensurdece; assim como o tanto pensar, enlouquece e o tanto gritar enrouquece. Temos em suma, um processo de desordenação do sujeito, em que suas ações produzem um efeito contrário, alheando o sujeito do mundo do qual deseja atuar. A música critica a heteronomia característica dessa sociedade, a rigidez de mobilidade e transformação social.

A canção “Saia de Mim” é uma crítica aos costumes da sociedade, explicitando o que as regras das boas maneiras silenciam. O escatológico, que tem a permissão no privado, torna-se público numa deflagração do fisiológico como uma maneira de expelir os valores éticos, em uma relação explícita entre o animal e o humano, tal como os versos: *Saia de mim como suor/Tudo que eu sei de cor/Saia de mim como excreto/Tudo que está correto*.

Significativamente, à agressividade da letra, aliada ao estilo musical (melodia, arranjos) primitivo, em que predominam sons aparentemente pouco elaborados (por exemplo, ausência de solo em benefício da massa sonora produzida pelo grupo), a música, mais que cantada, é gritada, como um desabafo, um lançar em nossa cara pudica os subprodutos da nossa humanidade.

Podemos analisar este tipo de manifestação em dois níveis. De um lado, uma expressão angustiante da condição humana mais básica, aquela que nos conduz ao biológico, às necessidades e instintos elementares, os quais, a nossa civilização faz questão de deixar interdita: somos o que comemos e excretamos, nosso corpo, desmaterializado pela cultura, são as suas secreções (*Saia de mim como escarro/Espirro pus, porra, sarro/Sangue, lágrima, catarro*). De outro, de um ponto de vista moral, esse grito releva a hipocrisia dos nossos valores, daquilo que ostentamos como nossa vitória sobre o animal que existe em cada um de nós e que, mesmo quando censurado, manifesta-se: *Saia de mim como um peido/Tudo que for perfeito/Saia de mim como um grito/Tudo que eu acredito/Tudo que eu não esqueça/Tudo que for certeza/Saia de mim vomitado/Expelido, exorcizado/Tudo que está estagnado*.

Que sujeito é esse que se expressa nessa música? Na canção há uma desvelação da totalidade humana, por intermédio da emersão daquilo que insistentemente escondemos, negamos – aquilo que, ao ser mencionado, soa sempre ofensivo. A resposta da crítica foi à altura da provocação. Pode-se mesmo afirmar que os críticos vestiram a carapuça e deixaram-se enredar pela ofensividade óbvia das letras e melodias, sem perceber que, numa espécie de espelho negativo, os sentimentos ali expressos são os mesmos a que estamos habituados a ler, a ouvir e a manifestar em enunciados higienizados, nos quais o corpo é apresentado de forma sublimada, escoimado de sua fisiologia. Verifica-se uma relação “saudável” em que, potencialmente, existe a possibilidade de reflexão dos costumes sociais, porém a estrutura da indústria cultural não permite que a discussão se eleve a patamares reflexivos, restringindo-a a uma pseudo-crítica consumível, que não supera a explicitação do incômodo. Uma vez que a música tem a função do entretenimento, não pode atingir certo grau de incômodo e agressão, dessa forma deve ser anulada e negada.

A canção “Desordem” é a representante do terceiro momento dos Titãs na indústria fonográfica. É a única canção selecionada para análise que não foi música de trabalho. Entretanto, alguns fatores contribuem para justificar a sua escolha. O momento da carreira dos Titãs a que pertence “Desordem” é marcado por regravações, tanto de músicas autorais quanto de outros autores; *Domingo*, o disco que inaugura essa fase, a música de trabalho não é caracterizada como de crítica; *Acústico* foi marcado por regravações de canções produzidas para álbuns anteriores; *As Dez Mais* foi exclusivamente gravação de covers. “Desordem”,

regravada no terceiro disco da fase (*Volume Dois*), é representativa desse período, uma vez que apresenta dois importantes elementos: o fato de ser uma regravação (que marca toda a fase) e de ter modificações significativas na letra, o que constitui um elemento a mais a ser analisado, e em que se verifica um processo de suavização no conteúdo rebelde, outra característica desse momento.

Em “Desordem” a crítica está voltada para os fenômenos do cotidiano. Como uma crônica feita de colagens de jornal, as notícias expõem as consequências desta sociedade. Porém, sua crítica é anódina, no sentido de limitar-se a criticar o efeito, sem atingir a sociedade que, de fato, é a causa daquilo que é explorado pela crítica. Todas as situações descritas na música apontam para descontrole das massas e para as ações coercitivas do estado, fechando-se em perguntas que apontam as limitações e os antagonismos referentes à ordem estabelecida.

A música *Desordem* apresenta elementos interessantes para analisarmos as relações dos Titãs com a indústria cultural, em dois momentos distintos. Um refere-se à primeira fase dos Titãs (1987) e outro à terceira fase (1998). Dois períodos marcadamente diferentes que estão bem configurados nas letras. A segunda versão é muito mais otimista, com críticas mais leves, tal qual o arranjo, que é transposto para ser executado por instrumentos acústicos. Um exemplo firmemente otimista dessa versão é a pequena, porém brutal, mudança nos versos, *O que pode acontecer/ Num país pobre e miserável?/ E ainda pode se encontrar quem acredite no futuro...*, para *O que pode acontecer/ Neste país rico e no entanto miserável/ Em que pese isso sempre há, graças a Deus/ Quem acredite no futuro*. Estes versos mostram uma transformação no posicionamento contestador da banda, a eliminação de uma interrogação e o acréscimo de qualidades positivas (como, *rico e no entanto sempre há graças a Deus*) e amenizam a crítica, com um ar de fácil resolução para o problema.

Da mesma forma que as modificações nos versos *população enlouquecida,/começa então o linchamento*, que passam a ser *Nas invasões nos linchamentos/ como não ver contradição/* apresentam mudanças na atitude crítica. Enquanto na primeira versão, a denúncia é direta, revelando o desespero (enlouquecimento) da população nesta sociedade e o efeito maléfico causado (linchamento); a segunda versão fala de uma contradição que há entre uma imagem de uma sociedade ordenada e atos de desarticulação da ordem social (invasões, linchamentos etc.) que apontam para a irracionalidade. O que distingue basicamente

a primeira e a segunda versões é o modo de expor esse desordenamento. Se na primeira, a cena agride, ao anunciar o linchamento (a barbárie em ação), na segunda os atos agressivos são postos em contraposição à ordem normatizadora da sociedade.

Desordem é uma crônica de um cotidiano tumultuado, com diferentes efeitos de sentidos e mercadológicos em suas duas versões. A primeira versão se reporta eficazmente aos efeitos político-sociais, quando pergunta a respeito de quem são os responsáveis por criar ou não criar a ordem e revela a necessidade da manifestação para que a população, em sua fração dominada, tenha visibilidade frente às determinações da sociedade. Verifica-se isso nos versos, *Mas o que é criar desordem?/ quem é que diz o que é ou não?/ são sempre os mesmos governantes/ os mesmos que lucraram antes/ os sindicatos fazem greve/ porque ninguém é consultado/ pois tudo tem que virar óleo/ pra por na máquina do estado*. Esses elementos apontam, de um lado, para o velamento da real causa dessa condição criticada, uma vez que culpabiliza as ações dos políticos, quando, de fato, são conseqüências do sistema capitalista em que se encontram-se inseridos, de outro, denunciam que a “desordem” é um efeito de reação aos mecanismos sociais causada pela “ordem” imposta pela sociedade.

Na segunda versão, esses versos foram substituídos e mudam o contexto e as relações mencionadas acima. A substituição para, *põem a esperança lado a lado, às filas de desempregados/ que tudo tem que virar óleo/ pra por na máquina do estado*, esvazia o conteúdo crítico. A simples mudança da palavra *pois* para *que* indica uma amenização na eficácia da crítica, mudando a relação de causa e efeito, gerando uma impressão de fatalidade (efeito de passividade do ser social).

A letra da canção “A melhor banda de todos os tempos da última semana” apresenta-se na forma de uma crônica social, textualmente fragmentada, tal qual a música “Desordem”. Nela destacam-se fatos que apontam para o mecanismo de manipulação e de persuasão do gosto, isto é, da formação do sujeito consumidor de bens culturais que, em última instância, fica à mercê do fluxo e refluxo dos interesses e das exigências (modismos, novidades) do mercado. Essa canção constitui uma denúncia à indústria cultural em que, contraditoriamente, encontram-se inseridos, tal qual se expressa no próprio título da música. Também deve ser destacado o estilo em que essa denúncia administrada é vazada. Não há acidez de tom, nem palavras mal-comportadas, a música melodiosa, em conjunto com a forma suave em que é cantada a letra, explicita numa contradição a própria condição em

que se conforma a banda nesse momento de sua carreira. Essa contradição sugere o enfronhamento em que a banda apresenta-se em relação à indústria cultural, mostrando a lucidez de análise no que concerne à atuação do mercado e a consciência de sua própria imbricação com as determinações da indústria cultural.

Outro elemento de denúncia contido na música refere-se à padronização das músicas difundidas e veiculadas na indústria fonográfica, conforme observamos nos versos: *O melhor disco dos últimos anos de sucessos do passado/O maior sucesso de todos os tempos entre os dez maiores fracassos*; e ainda em: *As músicas mais pedidas/Os discos que vendem mais/As novidades antigas/Nas páginas dos jornais*, nos quais há referências ao mecanismo massificante e uniformizador da indústria cultural.

É nesse contexto que a indústria cultural através de seu aparato tecnológico utiliza-se do poder para manipular a manifestação de rebeldia, transformando-a em espetáculo consumível, tal como os Titãs apontam nos versos: *Não importa a contradição/ O que importa é televisão/ Dizem que não há nada a que você não se acostume/ Cala a boca e aumenta o volume então*.

A indústria cultural, como um teatro de fantoches, controla a ascensão e o declínio de ídolos conforme sua própria lógica, de forma que, em essência, o sucesso, ou o fracasso, de um determinado artista deve-se mais às articulações do mercado e sua rede de sustentação, do que propriamente ao talento ou às iniciativas individuais. Tal como expressos nos versos: *O gênio da última hora/ É o idiota do ano seguinte/O último novo rico/ É o mais novo pedinte/.../O ilustre desconhecido/É o novo ídolo do próximo verão*.

Do ponto de vista do sujeito social e das escolhas que lhe são postas, nota-se que nesse momento os Titãs, apesar de sua lucidez no que tange ao comprometimento com as necessidades mercadológicas, conformam-se a uma atitude de adequação a essas demandas. É justamente desse entrecruzamento que surge a contradição que observamos entre o conteúdo da letra e a forma em que ela é apresentada. Nesse sentido, essa canção, em sua totalidade, expressa um sujeito socialmente conformado à lógica da sociedade administrada. O que, em certa medida, e ainda no interior da contradição mostrada, revela o mecanismo e o efeito alienador que os mecanismos sociais exercem sobre os sujeitos, como se vê, por exemplo, nos versos: *Não importa a contradição/O que importa é televisão/Dizem que não há nada a que você não se acostume/Cala a boca e aumenta o volume então*. Esse fato, entretanto, é reconhecido como amadurecimento do sujeito, tal

como, por exemplo, foi destacado pela crítica por ocasião do lançamento do disco em questão. Na letra da música isso é mostrado nos versos: *Os bons meninos de hoje/Eram os rebeldes da outra estação.*

As canções representantes de cada fase do percurso dos Titãs apresentam em níveis diferentes a função catártica da crítica consentida pela sociedade administrada. Nas canções de crítica analisadas, verifica-se uma fusão bem sucedida entre os tipos sociopsicológicos, descritos por Adorno e Simpsom (1986) O tipo ritmicamente obediente e o tipo emocional, visto que as batidas incansáveis das músicas hipnotizam os ouvintes, enquanto as letras rechaçam o *status quo*, propiciando o extravasamento dos sentimentos hostis à sociedade.

As pressões coercitivas da sociedade resultam na formação de uma reação contrária a tais pressões, em que se defrontam movimentos de ação e reação. Dada a inevitabilidade da resistência, a sociedade administrada previamente desenvolve mecanismos de forma a controlar os resultados dessa reação. A sociedade administrada, não obstante, permite ações de resistência, mas as canaliza, ressignificando-as, a fim de que cumpram uma função ideológica de controle social. Com isso, as manifestações de rebeldia e resistência passam a funcionar como escape e, conseqüentemente, tendem a esgotar-se em sua função catártica. Vista desse ângulo, a resistência tem uma função sociopsicológica, considerando que a crítica se consome nessa catarse, pela qual o indivíduo extravasa, ao mesmo tempo purgando seus sentimentos de rebeldia, aliviando, assim, as angústias e amenizando seus impulsos de resistência. Isso possibilita uma maior adequação do indivíduo às exigências sociais, uma vez que “a esfera pública da sociedade atual não admite nenhuma acusação perceptível em cujo tom os bons entendedores não vislumbrem a proeminência sob cujo signo o revoltado com eles se reconcilia” (Horkheimer e Adorno, 1985, p.124).

“Idade madura em olhos, receita e pés, ela me invade/ Com sua maré de ciência afinal superadas/ Posso desprezar ou querer os intuitos, as lendas,/descobrir na pele certos sinais que aos vinte anos não via/ Eles dizem o caminho,/ Embora também se acovardem/Em face a tanta claridade roubada ao tempo./ Mas eu sigo, cada vez menos solitário,/ Em ruas extremamente dispersas,/ Transito no canto do homem ou da máquina que roda,/Aborreço-me de tanta riqueza, jogo-a toda por um número de casa, e ganho”

Carlos Drummond de Andrade

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho constitui uma reflexão sobre um momento histórico da indústria fonográfica no Brasil, representado pelo rock da geração de 1980, cuja análise traz subsídios que contribuem para a compreensão de alguns dos mecanismos de controle da sociedade administrada, especialmente no que se refere à indústria cultural.

De forma velada, sob o véu da liberdade e da livre escolha, os indivíduos são levados a direcionar suas atitudes e desejos para se encaixarem na lógica da sociedade. Um desses mecanismos é o “recompensatório”, oferecido pela sociedade àqueles que bem se adaptam à estrutura social, e não constituem, portanto, ameaça os alicerces da sociedade.

O grupo Titãs, em seu percurso e inserção na indústria cultural, teve a oportunidade de desfrutar das agruras e dos benefícios dos processos recompensatórios proporcionados pela adequação, ou não, à lógica da sociedade administrada. Tal como sucesso e fama – *glamour*-, contratos milionários e grandes produções revestidas em shows e discos.

Não se pretende afirmar que se trata de uma explícita mancomunação de uma cúpula que utiliza os indivíduos feito marionetes. Entretanto, e de acordo com Adorno e Horkheimer (1985), sabe-se que os indivíduos tendem a resistir contra forças opressoras – e em toda sociedade há um permanente conflito entre as tendências individuais de dispersão, individualização e autonomia e o aparato censório-coercitivo que atende à lógica da coesão social. A questão central debatida, a partir do material analisado, diz respeito ao reflexo reativo que ocorre face à opressão social (especialmente no âmbito da indústria cultural). Ou seja, analisa-se se ele é, de fato, crítico, ou se é manipulado, ainda que expresso em forma de crítica e utilizado segundo os ditames da lógica administrada.

Neste sentido, é esclarecedor o depoimento de Pena Schmidt (apud Dias, 2000, p. 84) que, ao discorrer sobre os motivos que levaram à escolha do rock, que então se desenvolvia na década de 1980, como o estilo musical que receberia um investimento de vulto por parte da indústria fonográfica, afirma taxativamente que a escolha por esse estilo musical deveu-se ao fato de que eles (os integrantes das bandas, estigmatizadamente rebeldes) *não eram censuráveis*, ou, em outros termos, que a sua rebeldia não se configurava em real incômodo que os incompatibilizasse

com a administração social em geral e, em particular, com o mercado cultural. Não quer dizer que em todas as músicas e grupos não houvesse teor de crítica, mas que, de uma forma geral, principalmente no que diz respeito às bandas eleitas, dentre tantas outras existentes no período, esses grupos, suas músicas, atitudes e rebeldias não se configuravam como real ameaça ao sistema. Outro fator explicitado refere-se ao “aproveitamento” de uma situação já estabelecida, pois esses grupos já atuavam e tinham um público fiel. Foi verificando a existência de grupos e manifestações desse tipo em circuito extra-oficial que a indústria fonográfica entra em ação para, administradamente, selecionar e “organizar” os “escolhidos” - os mais adequados para seu sistema.

A declaração do produtor Pena Schmidt permite avanço na hipótese de que a escolha dos grupos e do estilo de música não se dá de modo aleatório, nem foi determinada levando-se em conta somente o quesito vendagem (ainda que, obviamente, seja um aspecto relevante para o sucesso do investimento). A importância dada ao conteúdo e ao efeito do rótulo já estabelecido (isto é, a imagem de rebeldia, a que se associa o mecanismo recompensatório, especialmente quando se leva em conta a função catártica fortemente estimulada por esse tipo de intervenção simbólica) ou a estabelecer, no público alvo é o ponto de sustentação da política adotada pela indústria fonográfica. Isso fica evidente pelo cuidado de Pena Schmidt em explicitar que não havia qualquer tipo de problema na escolha daqueles grupos para receberem o investimento da indústria fonográfica, uma vez que, “eles não eram censuráveis, mas pelo contrário, eles ocupavam muito bem o lugar do entretenimento”. No percurso dos Titãs, alguns fatos apontam nessa direção.

Um ponto alto da história do grupo foi a reação da crítica especializada em dois episódios distintos – é igualmente interessante observar que a crítica respondeu da mesma maneira, ainda que de forma inversa, às propostas musicais dos Titãs. O primeiro episódio refere-se ao 2º momento do percurso do grupo, o qual foi fortemente rechaçado pela crítica que destacou que eles estavam “abusando” do direito de ser Titãs, tal como foi declarado por Sérgio Britto, realçando, ainda que por meio de uma apreciação negativa, o lugar marcado para o grupo na indústria fonográfica, o de rebeldia. E a questão central não era a rebeldia (que lhes era assegurada e, em termos de *marketing*, intrinsecamente associada ao produto Titãs), mas o fato de, dessa vez, eles terem extrapolado na dose, ultrapassando os limites do espaço de “direito” que tinham de ser anti-sociais. O segundo episódio ocorreu no terceiro momento dos Titãs, em que as músicas, em arranjos

instrumentalmente suaves, com destaque para o melodioso, e as letras menos agressivas também incomodaram a crítica. Nota-se que, inversamente ao que ocorreu no episódio anterior, e ainda no mesmo sentido daquele, o que é posto em evidência é o que se pode denominar de rebeldia diluída. Se naquele o que era criticado era o abuso, nesse, a crítica apontava a descaracterização da rebeldia. Em ambos os casos, a crítica especializada se incomoda com a anomalia da rebeldia titânica, isto é, a uma forma não legitimada de exceder para mais ou para menos os limites ou as fronteiras do bom senso. De todo modo, enquanto local simbólico e publicitário reservado aos Titãs, a rebeldia deveria fazer parte integrante dos discos lançados pelo grupo.

Outro fator relevante para compreensão da importância dada pela indústria fonográfica aos efeitos que os rótulos outorgados aos grupos reside na preocupação com o momento histórico que então se vivia, no qual a rebeldia mostra-se sumamente adequada, uma vez que, bem administrada, agia a favor do sistema, pois “fazia 20 anos que ninguém ouvia” músicas de rebeldia explícita, em função do rígido aparato de controle e censura estabelecido pela ditadura militar que, no final dos anos 1970 e início dos 80, iniciava um crescente processo de abertura política e social. Era desse modo que a rebeldia “não censurável” encaixava-se muito bem nos novos rumos que tomava a indústria fonográfica, considerando-se que não ameaçava, de fato, o sistema social administrado e, igualmente, contribuía para a formação de uma percepção “filtrada” da sociedade, mediante a qual o que se realçava do aparato social era a liberdade. As músicas rebeldes funcionavam como entretenimento, além de serem um produto altamente vendável, pois falavam justamente daquilo “que todo mundo está a fim de ouvir”.

Porém, é importante ressaltar algumas das contradições internas e constitutivas desses mecanismos, tal como a busca de uma rebeldia que, sem perder suas características, seja, no entanto, regulada, assumindo um papel de velar a administração social, uma vez que aparentemente é de liberdade e de autonomia que trata o discurso dominante. Outro ponto importante a ser levado em conta é o fato de que a rebeldia é real e que, de uma forma ou de outra – e essa é outra contradição, uma espécie de risco calculado - não é possível ter um controle total das repercussões que essas manifestações rebeldes provocam no público.

No percurso dos titãs pode-se observar uma crescente adequação da banda ao mecanismo da indústria fonográfica, visto que, ao longo de sua carreira os Titãs regulam através de suas canções sua rebeldia, conformando-a aos ditames da

indústria cultural (as alterações que fizeram na letra de “Desordem” são um bom exemplo dessa adaptação). A eficiência na administração da rebeldia é bem vista pela indústria fonográfica, como fica claro pelas sucessivas renovações de contrato da banda com a WEA, (onde ficam até 1999). Não que aparato da indústria cultural imponha a adequação, mas que ela tende, mediante mecanismos recompensatórios, por exemplo, a conduzir seus colaboradores a uma maior adequação à lógica da administração. Uma ilustração disso é a crítica elogiosa que os Titãs receberam pelo seu penúltimo disco, em que o equilíbrio agonístico entre rebeldia e concessões foi louvado como efeito de “maturidade”, isto é os Titãs alcançaram um nível de equilíbrio entre a crítica da *cultura adolescente*, da agressiva inofensividade da *linguagem infantil*, tal como relata Pena Schmidt, e a suavidade conciliatória da *maturidade*.

O rótulo de maturidade, assim como o de rebeldia são índices de um jogo de sentidos estabilizados pela ideologia dominante e, como tal, disseminados por todos os estratos sociais. Dizer de alguém que esse se tornou adulto, significa fazer referência à passagem, em um ritual não explícito, da fase de irresponsabilidade à assunção de lugar de responsabilidade social, na qual inúmeras transgressões concedidas àquela, não são mais aceitáveis. Assim, ao enfatizar seja a rebeldia, seja a maturidade, os críticos estão reproduzindo esse jogo ideológico, usando e reutilizando os sentidos cristalizados que conduzem, direcionam e, em certo limite, circunscrevem os indivíduos aos inscrevê-los em categorias heterônomas. E, nesse jogo, entre a heteronomia social e o desejo de autonomia dos indivíduos, vão-se formando os sujeitos. Pode-se verificar na carreira dos Titãs um percurso que vai da rebeldia adolescente (que, como se viu, foi utilizada pela indústria cultural para motivar a identificação do consumidor adolescente, ao mesmo tempo em que ativava a função catártica) à serenidade da maturidade (igualmente modelar, como que a indicar aos adolescentes o percurso natural a ser seguido).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A Rosa do Povo*. São Paulo: Circulo do Livro, 1945.

ADORNO, T.W. "*Indústria Cultural*" In: CONH, Gabriel (org) *Comunicação e Indústria Cultural: leituras de análises dos meios de comunicação na sociedade contemporânea e das manifestações de opinião pública, propaganda e cultura de massa nessa sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1975.

_____. "*Acerca de la relacion entre sociologia y psicologia*" In: JENSEN, H (org) *Teoria crítica del sujeito* Buenos Aires: Siglo XXI, 1986, p.36-83.
ADORNO e SIMPSON. "Sobre a Música Popular" In: CONH, Gabriel (org) *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de Luta*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002.

BRITTO, Sérgio. In: Revista Bizz, ano 7, 11 de novembro de 1991.

DAPIEVE, Arhur Brock. *O rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: Editora 34, 1995.

DIAS, Marcia T. *Os Donos da Voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

CRUZ, Sebastião C. V. *O Presente como história: economia e política no Brasil pós-64*. Campinas: Ed. Unicamp, 1997.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1989.

HORKHEIMER, M. e ADORNO, T.W. "O conceito de esclarecimento" in: *Dialética do esclarecimento* Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 1985

HORKHEIMER, M. e ADORNO, T.W e "Elementos do anti-semitismo" in: *Dialética do esclarecimento* Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 1985

_____. "*A Indústria Cultural*" In: *Dialética do esclarecimento*,. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 1985

_____. "*Cutura y Administracion*" In: *Sociologica*,. Madri: Taurus Ediciones, 1971

JAMBEIRO, Othon. *Canção de Massa: as contradições da produção*. São Paulo: Pioneira, 1975.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

LAPLANCHE e PONTALIS, *Vocabulário de Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MARCUSE, H. *A Ideologia da Sociedade Industrial*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1965.

_____. "Notas para una nueva definición de la cultura" In: *Ensayos sobre política y Cultura* Barcelona: Ediciones Ariel, 1970

_____ "Algumas implicações sociais da tecnologia moderna" In: *Tecnologia, guerra e fascismo*. São Paulo: Editora Unesp, 1998

TAVARES, Ma. da C. e ASSIS, J. Carlos. *O Grande Salto Para o Caos: a economia política econômica do regime autoritário*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

TROTTA, M. Felipe. *Titânicos caminhos*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1995

VICENTE, Eduardo. *A música popular e as novas tecnologias de produção musical*. Campinas: Unicamp/IFCH, 1996. (Dissertação de mestrado).

FORASTIERI, A. In: Revista Bizz, ano 7, 11 de novembro de 1991.

TITÃS – site oficial. Disponível em:<<http://www.titas.net>>. Acesso em: 28/07/2004, 15/12/2004, 10/01/2005

ANEXOS

ANEXO I – MÚSICAS SELECIONADAS PARA ANÁLISE

Cabeça dinossauro

1986

WEA

AA UU

Marcelo Fromer / Sérgio Britto

AA UU AA UU

AA UU AA UU

Tô ficando louco de tanto pensar

Tô ficando rouco de tanto gritar

AA UU AA UU

AA UU AA UU

Eu como, eu durmo, eu durmo, eu como

Eu como, eu durmo, eu durmo, eu como

Tá na hora de acordar

Tá na hora de deitar

Tá na hora de almoçar

Tá na hora de jantar

AA UU AA UU

AA UU AA UU

Tô ficando cego de tanto enxergar

Tô ficando surdo de tanto escutar

AA UU AA UU

AA UU AA UU

Não como, não durmo, não durmo não como

Não como, não durmo, não durmo, não como

Tá na hora de acordar

Tá na hora de deitar

Tá na hora de almoçar

Tá na hora de jantar

Tudo ao mesmo tempo agora

1991

WEA

Saia de mim

Titãs

Saia de mim como suor
Tudo que eu sei de cor
Saia de mim como excreto
Tudo que está correto
Saia de mim
Saia de mim
Saia de mim como um peido
Tudo que for perfeito
Saia de mim como um grito
Tudo que eu acredito
Tudo que eu não esqueça
Tudo que for certeza
Saia de mim vomitado
Expelido, exorcizado
Tudo que está estagnado
Saia de mim como escarro
Espirro pus, porra, sarro
Sangue, lágrima, catarro
Saia de mim a verdade
Saia de mim a verdade
Saia de mim a verdade

Volume dois

1998

WEA

Desordem (versão de 1987)

Marcelo Fromer / Sérgio Britto / Charles Gavin

Os presos fogem do presídio,
Imagens na televisão.
Mais uma briga de torcidas,
Acaba tudo em confusão.
A multidão enfurecida
Queimou os carros da polícia.
Os preços fogem do controle,
Mas que loucura esta nação!
Não é tentar o suicídio
Querer andar na contramão?
Quem quer manter a ordem?
Quem quer criar desordem?
Não sei se existe mais justiça,
Nem quando é pelas próprias mãos.
População enlouquecida,
Começa então o linchamento.
Não sei se tudo vai arder
Como algum líquido inflamável,
O que mais pode acontecer
Num país pobre e miserável?
E ainda pode se encontrar
Quem acredite no futuro ...
Quem quer manter a ordem?
Quem quer criar desordem?
É seu dever manter a ordem,
É seu dever de cidadão,
Mas o que é criar desordem,
Quem é que diz o que é ou não?
São sempre os mesmos governantes,
Os mesmos que lucraram antes.
Os sindicatos fazem greve
Porque ninguém é consultado,
Pois tudo tem que virar óleo
Pra por na máquina do estado.
Quem quer manter a ordem?
Quem quer criar desordem?

Desordem (versão de 1998)

Marcelo Fromer / Sérgio Britto / Charles Gavin

Os presos fogem do presídio,
Imagens na televisão.
Mais uma briga de torcidas, termina tudo em confusão.
A multidão enfurecida
Queimou os carros da polícia
Quando estão fora de controle, não são as regras da exceção
Não é tentar o suicídio querer andar na contramão
Quem quer manter a ordem?
Quem quer criar desordem?
Não sei se existe uma justiça
Nem quando é pelas próprias mãos
Nas invasões nos linchamentos,
Como não ver contradição?
Não sei se tudo vai arder
Igual a um líquido inflamável,
O que mais pode acontecer
Neste país rico e no entanto miserável
Em que pese isso sempre há, graças a Deus
Quem acredite no futuro.
Quem quer manter a ordem?
Quem quer criar desordem?
É seu dever manter a ordem,
É seu dever de cidadão,
Mas o que é criar desordem,
Quem é que diz o que é ou não?
São sempre os mesmos governantes,
Os mesmos que lucraram antes,
Põem a esperança lado a lado
Às filas de desempregados
Que tudo tem que virar óleo
Pra por na máquina do estado.
Quem quer manter a ordem?
Quem quer criar desordem?

A melhor banda de todos os tempos da última semana
2001
Abril Music

A melhor banda de todos os tempos da última semana
Branco Mello / Sérgio Britto

Quinze minutos de fama
Mais um pros comerciais
Quinze minutos de fama
Depois descanse em paz.
O gênio da última hora
É o idiota do ano seguinte
O último novo rico
É o mais novo pedinte.
A melhor banda de todos os tempos da última semana
O melhor disco brasileiro de música americana.
O melhor disco dos últimos anos de sucessos do passado
O maior sucesso de todos os tempos entre os dez maiores fracassos.
Não importa a contradição
O que importa é televisão
Dizem que não há nada a que você não se acostume
Cala a boca e aumenta o volume então.
As músicas mais pedidas
Os discos que vendem mais
As novidades antigas
Nas páginas dos jornais
Um idiota em inglês
Se é idiota é bem menos que nós
Um idiota em inglês
É bem melhor do que eu e vocês
A melhor banda de todos os tempos da última semana
O melhor disco brasileiro de música americana.
O melhor disco dos últimos anos de sucessos do passado
O maior sucesso de todos os tempos entre os dez maiores fracassos.
Não importa a contradição
O que importa é televisão
Dizem que não há nada a que você não se acostume
Cala a boca e aumenta o volume então.
Os bons meninos de hoje
Eram os rebeldes da outra estação
O ilustre desconhecido
É o novo ídolo do próximo verão...

ANEXO II - DISCOGRAFIA

TITÃS

WEA

1984

Sonífera ilha (1984)

Branco Mello / Marcelo Fromer / Tony Bellotto / Ciro Pessoa / Carlos Barmack

Marvin (1984)

R. Dunbar / G. N. Johnson / Nando Reis / Sérgio Britto

Babi índio (1984)

Branco Mello / Ciro Pessoa

Go back (1984)

Sérgio Britto / Torquato Neto

Pule (1984)

Arnaldo Antunes / Paulo Miklos

Querem meu sangue (1984)

Nando Reis / Jimmy Cliff

Mulher robot (1984)

Tony Bellotto

Demais (1984)

Arnaldo Antunes

Toda cor (1984)

Marcelo Fromer / Ciro Pessoa / Carlos Barmack

Balada para John e Yoko (1984)

Sérgio Britto / John Lennon / Paul McCartney

Seu interesse (1984)

Arnaldo Antunes / Paulo Miklos

TELEVISÃO

1985

WEA

Televisão (1985)

Marcelo Fromer / Tony Bellotto / Arnaldo Antunes

Insensível (1985)

Sérgio Britto

Pavimentação (1985)

Arnaldo Antunes / Paulo Miklos

Dona Nenê (1985)

Branco Mello / Ciro Pessoa

Dona Nenê (1985)

Branco Mello / Ciro Pessoa

Pra dizer adeus (1985)

Tony Bellotto / Paulo Miklos

Não vou me adaptar (1985)

Arnaldo Antunes

Tudo vai passar (1985)

Marcelo Fromer / Sérgio Britto

Sonho com você (1985)

Branco Mello / Ciro Pessoa / Sérgio Britto

O homem cinza (1985)

Nando Reis

Autonomia (1985)

Marcelo Fromer / Arnaldo Antunes / Paulo Miklos

Massacre (1985)

Marcelo Fromer / Sérgio Britto

CABEÇA DINOSSAURO

1986

WEA

Cabeça dinossauro (1986)

Branco Mello / Arnaldo Antunes / Paulo Miklos

AA UU (1986)

Marcelo Fromer / Sérgio Britto

Igreja (1986)

Nando Reis

Polícia (1986)

Tony Bellotto

Estado violência (1986)

Charles Gavin

A face do destruidor (1986)

Arnaldo Antunes / Paulo Miklos

Porrada (1986)

Arnaldo Antunes / Sérgio Britto

Tô cansado (1986)

Branco Mello / Arnaldo Antunes

Bichos escrotos (1986)

Nando Reis / Arnaldo Antunes / Sérgio Britto

Família (1986)

Tony Bellotto / Arnaldo Antunes

Homem primata (1986)

Marcelo Fromer / Ciro Pessoa / Nando Reis / Sérgio Britto

Dívidas (1986)

Branco Mello / Arnaldo Antunes

O que (1986)

Arnaldo Antunes

JESUS NÃO TEM DENTES NO PAÍS DOS BANGUELAS
1987
WEA

Todo mundo quer amor (1987)
Arnaldo Antunes

Comida (1987)
Marcelo Fromer / Arnaldo Antunes / Sérgio Britto

O inimigo (1987)
Branco Mello / Marcelo Fromer / Tony Bellotto

Corações e mentes (1987)
Marcelo Fromer / Sérgio Britto

Diversão (1987)
Nando Reis / Sérgio Britto

Infelizmente (1987)
Sérgio Britto

Jesus não tem dentes no país dos banguelas (1987)
Marcelo Fromer / Nando Reis

Mentiras (1987)
Marcelo Fromer / Tony Bellotto / Sérgio Britto

Desordem (1987)
Marcelo Fromer / Sérgio Britto / Charles Gavin

Lugar nenhum (1987)
Marcelo Fromer / Tony Bellotto / Arnaldo Antunes / Sérgio Britto / Charles Gavin

Armas pra lutar (1987)
Branco Mello / Marcelo Fromer / Tony Bellotto / Arnaldo Antunes

Nome aos bois (1987)

Marcelo Fromer / Tony Bellotto / Nando Reis / Arnaldo

GO BACK

1988

WEA

Jesus não tem dentes no país dos banguelas (1987)

Marcelo Fromer / Nando Reis

Bichos escrotos (1986)

Nando Reis / Arnaldo Antunes / Sérgio Britto

Nome aos bois (1987)

Marcelo Fromer / Tony Bellotto / Nando Reis / Arnaldo

Pavimentação (1985)

Arnaldo Antunes / Paulo Miklos

Diversão (1987)

Nando Reis / Sérgio Britto

Marvin (1984)

R. Dunbar / G. N. Johson / Nando Reis / Sérgio Britto

AA UU (1986)

Marcelo Fromer / Sérgio Britto

Go back (1984)

Sérgio Britto / Torquato Neto

Polícia (1986)

Tony Bellotto

Cabeça dinossauro (1986)

Branco Mello / Arnaldo Antunes / Paulo Miklos

Massacre (1985)

Marcelo Fromer / Sérgio Britto

Não vou me adaptar (1985)

Arnaldo Antunes

Lugar nenhum (1987)

Marcelo Fromer / Tony Bellotto / Arnaldo Antunes / Sérgio Britto / Charles Gavin

Marvin (1984)

R. Dunbar / G. N. Johson / Nando Reis / Sérgio Britto

Go back (1984)

Sérgio Britto / Torquato Neto

Õ BLESQ BLOM

1989

WEA

Miséria (1989)

Arnaldo Antunes / Sérgio Britto / Paulo Miklos

Racio símio (1989)

Marcelo Fromer / Nando Reis / Arnaldo Antunes

O camelo e o dromedário (1989)

Marcelo Fromer / Tony Bellotto / Nando Reis / Paulo

Palavras (1989)

Marcelo Fromer / Sérgio Britto

Medo (1989)

Tony Bellotto / Arnaldo Antunes

Natureza morta (1989)

Branco Mello / Marcelo Fromer / Liminha / Arnaldo Antunes / Sérgio Britto / Paulo Miklos

Flores (1989)

Tony Bellotto / Sérgio Britto / Charles Gavin / Paulo

O pulso (1989)

Marcelo Fromer / Tony Bellotto / Arnaldo Antunes

32 dentes (1989)

Branco Mello / Marcelo Fromer / Sérgio Britto

Faculdade (1989)

Branco Mello / Marcelo Fromer / Nando Reis / Arnaldo Antunes / Paulo Miklos

Deus e o diabo (1989)

Nando Reis / Sérgio Britto / Paulo Miklos

TUDO AO MESMO TEMPO AGORA

1991

WEA

Em todas as composições – autoria coletiva

TITANOMAQUIA

1993

WEA

Em todas as composições – autoria coletiva

DOMINGO

1996

WEA

Eu não aguento (1995)

Banda Tiroteio

Domingo (1995)

Tony Bellotto / Sérgio Britto

Tudo o que você quiser (1995)

Branco Mello / Sérgio Britto / Charles Gavin

Rock americano (1995)

Sérgio Britto / Mauro / Quitéria

Tudo em dia (1995)

Branco Mello / Arnaldo Antunes / Sérgio Britto

Vámonos (1995)

Sérgio Britto

Eu não vou dizer nada (Além do que estou dizendo) (1995)

Marcelo Fromer / Tony Bellotto / Nando Reis / Sérgio Britto / Charles Gavin / Paulo Miklos

O caroço da cabeça (1995)

Marcelo Fromer / Nando Reis / Herbert Vianna

Ridi Pagliaccio (1995)

Branco Mello / Tony Bellotto / Sérgio Britto

Qualquer negócio (1995)

Branco Mello / Marcelo Fromer / Tony Bellotto / Sérgio Britto / Charles Gavin / Paulo Miklos

Brasileiro (1995)

Branco Mello / Tony Bellotto / Sérgio Britto / Charles

Um copo de pinga (1995)

Sérgio Britto

Acústico

1997

WEA

Comida (1987)

Marcelo Fromer / Arnaldo Antunes / Sérgio Britto

Go back (em espanhol) (1984)

Sérgio Britto / Torquato Neto / Martin Cardoso

Pra dizer adeus (1985)

Tony Bellotto / Paulo Miklos

Família (1986)

Tony Bellotto / Arnaldo Antunes

Os cegos do castelo (1997)

Nando Reis

O pulso (1989)

Marcelo Fromer / Tony Bellotto / Arnaldo Antunes

Marvin (1984)

R. Dunbar / G. N. Johson / Nando Reis / Sérgio

Nem cinco minutos guardados (1997)

Marcelo Fromer / Sérgio Britto

Flores (1989)

Tony Bellotto / Sérgio Britto / Charles Gavin / Paulo

Palavras (1989)

Marcelo Fromer / Sérgio Britto

Hereditário (1993)

Titãs / Arnaldo Antunes

A melhor forma (1997)

Branco Mello / Sérgio Britto / Paulo Miklos

Cabeça dinossauro (1986)
Branco Mello / Arnaldo Antunes / Paulo Miklos

32 dentes (1989)
Branco Mello / Marcelo Fromer / Sérgio Britto

Bichos escrotos (1986)
Nando Reis / Arnaldo Antunes / Sérgio Britto

Não vou lutar (1997)
Sérgio Britto / Paulo Miklos

Homem primata (1986)
Marcelo Fromer / Ciro Pessoa / Nando Reis / S

Polícia (1986)
Tony Bellotto

Querem meu sangue (1984)
Nando Reis / Jimmy Cliff

Diversão (1987)
Nando Reis / Sérgio Britto

Televisão (1985)
Marcelo Fromer / Tony Bellotto / Arnaldo Antunes

VOLUME DOIS
1998
WEA

Sonífera ilha (1984)
Branco Mello / Marcelo Fromer / Tony Bellotto / Ciro Pessoa / Carlos Barnack

Lugar nenhum (1987)
Marcelo Fromer / Tony Bellotto / Arnaldo Antunes / Sérgio Britto / Charles Gavin

Sua impossível chance (1998)
Nando Reis

Desordem (1987)
Marcelo Fromer / Sérgio Britto / Charles Gavin

Não vou me adaptar (1985)
Arnaldo Antunes

Domingo (1995)
Tony Bellotto / Sérgio Britto

Amanhã não se sabe (1998)
Sérgio Britto

Caras como eu (1998)
Tony Bellotto

Senhora e senhor (1998)
Marcelo Fromer / Arnaldo Antunes / Paulo Miklos

Era uma vez (1998)
Branco Mello / Marcelo Fromer / Tony Bellotto / Arnaldo Antunes / Sérgio Britto

Miséria (1989)
Arnaldo Antunes / Sérgio Britto / Paulo Miklos

Insensível (1985)
Sérgio Britto

Eu e ela (1998)
Nando Reis

Toda cor (1984)
Marcelo Fromer / Ciro Pessoa / Carlos Barmack

É preciso saber viver (0000)
Roberto Carlos / Erasmo Carlos

Senhor delegado / eu não aguento (0000)
Antoninho Lopes / Jaú / Boneka / Cassio / Trambolho

AS DEZ MAIS
1999
WEA

Todas as canções desse disco são de autoria de terceiros

A MELHOR BANDA DE TODOS OS TEMPOS DA ÚLTIMA SEMANA
2001
Abril Music

Vamos ao trabalho (2001)
Paulo Miklos

A melhor banda de todos os tempos da última semana (2001)
Branco Mello / Sérgio Britto

O mundo é bão, Sebastião! (2001)
Nando Reis

Um morto de férias (2001)
Marcelo Fromer / Tony Bellotto / Sérgio Britto

Bom gosto (2001)
Marcelo Fromer / Tony Bellotto / Sérgio Britto

Epitáfio (2001)
Sérgio Britto

É bom desconfiar (2001)
Nando Reis

Não fuja da dor (2001)
Branco Mello / Marcelo Fromer / Tony Bellotto /

Daqui pra lá (2001)
Sérgio Britto / Torquato Neto

Isso (2001)
Tony Bellotto

Eu não presto (2001)
Branco Mello / Ciro Pessoa

Mundo cão (2001)
Sérgio Britto

Mesmo sozinho (2001)
Nando Reis

Bananas (2001)
Charles Gavin / Paulo Miklos / Sérgio Dias

Alma lavada (2001)
Branco Mello / Marcelo Fromer / Tony Bellotto / Sérgio Britto / Charles Gavin

Cuidado com você (2001)
Marcelo Fromer / Tony Bellotto / Arnaldo Antunes

COMO ESTÃO VOCÊS?
2003
BMG

Nós estamos bem (2003)
Sérgio Britto / Paulo Miklos

Você é minha (2003)
Branco Mello / Tony Bellotto / Sérgio Britto / Charles

Gina Superstar (2003)
Branco Mello / Tony Bellotto / Charles Gavin

KGB (2003)
Sérgio Britto / Paulo Miklos

Livres para escolher (2003)
Tony Bellotto / Sérgio Britto

Eu não sou um bom lugar (2003)
Branco Mello / Tony Bellotto

Pra você ficar (2003)
Tony Bellotto

Enquanto houver sol (2003)
Sérgio Britto

Esperando para atravessar a rua (2003)
Branco Mello / Tony Bellotto / Charles Gavin / Arnaldo

Provas de amor (2003)
Paulo Miklos

Ser estranho (2003)
Branco Mello / Tony Bellotto

Vou duvidar (2003)
Sérgio Britto / Paulo Miklos

Pelo avesso (2003)
Sérgio Britto

A guerra é aqui (2003)
Branco Mello / Tony Bellotto / Charles Gavin / Paulo

As aventuras do guitarrista gourmet atrás da refeição ideal (2003)
Tony Bellotto / Paulo Miklos