

# Gêneros musicais e indústria fonográfica na construção identitária da banda Titãs<sup>1</sup>

**Matheus Rocha Grain<sup>2</sup>**

Universidade do Estado de Santa Catarina | Brasil

**Resumo:** Este artigo trata da construção do que é compreendido como identidade musical da banda Titãs, durante a década de 1980, a partir de sua relação com diferentes gêneros e subgêneros musicais e o lugar ocupado na indústria fonográfica. Por meio da pesquisa na mídia especializada, busco acompanhar e descrever o impacto do disco *Cabeça Dinossauro* (1986) na constituição do estilo e identidade da banda. No processo, os gêneros e subgêneros musicais são utilizados enquanto elementos de um léxico musical que incorporam significados em trânsito na cultura popular. Também busco apontar como esse processo de construção identitária, a partir do conceito de identidade emergido em Velho (1994), Hall (2005), Agier (2001) e Maffesoli (1996), liga-se tanto a questões estéticas e de identificação coletiva quanto a demandas de mercado, envolvendo músicos, produtores, agentes da indústria fonográfica e a aceitação do público.

---

<sup>1</sup> *Musical genres and phonographic industry in the identity construction of the band Titãs*. Submetido em: 06/06/2018. Aprovado em: 20/02/2019.

<sup>2</sup> Graduado pela UNESPAR - Escola de Música e Belas Artes do Paraná e mestre em musicologia-etnomusicologia pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Desenvolve pesquisa nas áreas de música popular, rock e semiótica aplicada à música. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6231-3593>. E-mail: [matheus\\_rocha541@hotmail.com](mailto:matheus_rocha541@hotmail.com)

**Palavras-chave:** Titãs, *Cabeça Dinossauro*, identidade, gênero musical, indústria fonográfica

**Abstract:** This article deals with the construction of what is understood as 'Titãs' musical identity, during the 1980's, starting on the relations of the band with different musical genres and subgenres and 'Titãs' position in phonographic industry. By researching in specialized media, this article seeks to keep up with and describe the impact of the album *Cabeça Dinossauro* (1986) in the formation of the band's style and identity. In the process, the musical genres and subgenres are used as elements of a musical lexicon that incorporate flowing meanings in the popular culture. I will point out how the process of identity construction emerged from the concept of identity in Velho (1994), Hall (2005), Agier (2001) and Maffesoli (1996), is linked with esthetics and collective identification issues as well as musical market demands, involving musicians, producers, phonographic industry agents and the public's acceptance.

**Keywords:** Titãs; *Cabeça Dinossauro*; identity; musical genre; phonographic industry.

\* \* \*

Formados em 1982, os Titãs completam, em 2018, 36 anos de carreira. Durante esse período, a banda atravessou diversas fases, dialogando com diferentes gêneros e estilos musicais, respondendo a novas correntes musicais e ideias artísticas, acompanhando as trajetórias, fases da vida e reagrupamentos de seus integrantes e adequando-se a novas demandas do mundo profissional e mercado fonográfico. Tendo isso em vista, objetivo analisar a construção da identidade musical dos Titãs durante a década de 1980 enquanto um processo fluído e dialógico, no qual a banda dialoga com diferentes gêneros e estilos musicais.

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

## 1. Titãs

Na virada dos anos 1970 para 1980, a música alternativa paulista se concentraria, entre outros lugares, no Teatro Lira Paulistana. Neste local, em agosto de 1982, estreou o octeto chamado Titãs do Iê-Iê<sup>3</sup>, formado pelos músicos Marcelo Fromer, Tony Bellotto, Branco Mello, Paulo Miklos, Arnaldo Antunes, Nando Reis, Ciro Pessoa e Sérgio Britto, que se juntaram para tocar na peça estudantil *A idade da pedra jovem*.

Os integrantes da banda tiveram experiências musicais distintas: conforme Dapieve, o Trio Mamão, composto por Fromer, Bellotto e Mello, executava uma MPB “esquisitíssima” (DAPIEVE, 2015: 92). O Sossega Leão, que acolheu Nando Reis e Miklos, seria “uma banda para gente chegada a afro-latinidades” (idem) e a Aguilar e Banda Performática, que um dia contou com Miklos e Antunes, fazia um “mix entre música e teatro” (idem). O baterista André Jung, que mais tarde iria fazer parte do Titãs e participar da gravação do primeiro álbum, foi integrante da banda de jazz Perplexos (DAPIEVE, 2015: 92).

No que diria respeito a distribuição dos instrumentos, ela pode ser resumida pela frase de Miklos: “Lembro que na época foi meio assim: ‘Quem vai tocar o quê?’” (DAPIEVE, 2015: 92). Note-se, com isso, como já desde o início a banda constituiu-se em diálogo não apenas com a música brasileira e o rock inglês no estilo dos Beatles, que, entre outras influências e bandas, marca o rock brasileiro desde a década de 1960 e o movimento musical que se popularizou como Jovem Guarda, mas com o punk, um movimento musical, político e comportamental que emerge na Inglaterra e nos Estados Unidos na década de 1970, fortemente marcado pela crítica ao virtuosismo e ao elitismo musical e orientado pela máxima “faça você mesmo” (FRITH, 1981). Esta concepção questiona a restrição do fazer artístico a um grupo determinado que possui um saber privilegiado, apontando para uma democratização da prática musical. Nesta perspectiva, a indeterminação de “quem toca o quê” aponta para a negação aos estereótipos de músicos virtuosos, revelando a adoção de critérios contraculturais que reavaliam o papel da racionalidade e da técnica (JACQUES, 2007: 65).

O período Iê-Iê precede a consagração da banda, fazendo que a mídia sequer se preocupasse em grafar corretamente o nome do noneto. Em Folha de São Paulo (1982), lê-se: “Titãs do Iê-Iê-Iê – O grupo

---

<sup>3</sup> Termo usado para denominar o rock brasileiro da década de 1960, a Jovem Guarda. Surgiu da expressão *yeah yeah yeah*, presente em canções dos Beatles (*She Loves You*, por exemplo) e de outras bandas canônicas do rock internacional.

estará animando a festa dançante e para participar dela o traje obrigatório deverá ser maiô, biquíni ou lingerie.”. A nota revela o caráter lúdico e pautado pela performance de palco, traço marcante dos Titãs, que já se revela nos anos iniciais da banda. Para Stefanini (2013: 61), o abandono das sílabas “Iê-Iê” marca o amadurecimento e profissionalização da banda, deixando de ser um grupo de amigos que tocavam e compunham para se tornarem os Titãs do cenário musical brasileiro. É sobre a questão do que é percebido por críticos e músicos como “amadurecimento” e como “identidade” da banda que me debruçarei neste artigo. Investigarei e buscarei descrever e evidenciar quais características musicais são incorporadas nessa época que se tornam distintivas e centrais à consagração dos Titãs.

## **2. Identidade**

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

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

permanentemente reconstruídos ao acionarem códigos associados a diferentes contextos e domínios - ao passo que, simultaneamente, participam no processo de construção social da realidade (VELHO, 1994: 30).

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

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

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

Visto as conotações semânticas que o significante “identidade” evoca - ideias de interioridade,

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

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

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

e compósito.

Como mostrarei a frente, os Titãs sofriam interpelações da indústria fonográfica que exigia adoção de uma “identidade sonora” a fim de adequar o repertório em nichos adequados, facilitando a veiculação e divulgação em segmentos de mercados já consolidados. Na literatura consultada percebo que há o congelamento do que se entende como identidade dos Titãs na estética desenvolvida no álbum *Cabeça Dinossauro*. Entretanto, a banda, que completa, em 2018, trinta e seis anos de atividade, articula seus enunciados através de diferentes identificações, e que o *Cabeça Dinossauro*, apesar de sua relevância para a história da banda, é uma das várias facetas exibidas pelos Titãs.

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

### **3. Titãs (1984) e Televisão (1985)**

A popularização dos Titãs está relacionada à grande difusão do rock no Brasil que ocorre na década de 1980. Os Titãs alcançaram notáveis vendas de discos nessa época, quando o rock era um gênero fortemente veiculado nas rádios e casas de discos brasileiras. Na década de 1990, entretanto, os nichos da indústria do disco são rearranjados, havendo menos investimento das grandes gravadoras (ou majors) nas bandas de rock e um maior investimento nos gêneros musicais axé e sertanejo.

Na conjuntura favorável da década de 1980, os Titãs, em 1984, lançam seu primeiro álbum, *Titãs*. A época em que a banda conquistou a atenção da TV coincidiu com a saída de Ciro Pessoa, ainda em 1983, quando os Titãs estavam prestes a firmar contrato com a WEA. Ainda que a presença dos Titãs fosse frequente em programas como Chacrinha, Bolinha, Barros de Alencar, Raul Gil e Hebe Camargo, havia

certa relutância das gravadoras em endossar a banda paulista diante do trabalho percebido como “[...] irrotulável, tão não segmentado” (DAPIEVE, 2015: 94), visto que a banda compilava influências diversas de gêneros e estilos musicais em seu trabalho.

A literatura consultada e a mídia especializada enquadram a ausência de unicidade na escolha de um gênero musical para a construção dos enunciados (canções) e conteúdos temáticos abordados enquanto falta de profissionalismo ou abstenção de identidade (a materialização desse argumento aparece em frases como “falta de fio condutor”, “experimentação sonora” ou “sem identidade”), desconsiderando a multiplicidade de vertentes enquanto marca identitária. Esse argumento aponta para uma condição de mercado onde os nichos são bem definidos, e a falta de categorização única refletiria a falta de profissionalismo e caráter insipiente da banda. Nas palavras de Stefanini:

Ao analisarmos o projeto que envolve a criação desse álbum, notamos que não há um direcionamento claro quanto à execução e concepção das músicas que foram agregadas e gravadas. Essa posição denuncia que a banda ainda não tinha um projeto delineado sobre a elaboração das músicas que comporiam esse disco [...] No início da carreira da banda, eles não tinham qualquer fidelidade sonora, não tinham constituído a identidade sonora do grupo, por isso transitavam pelos estilos que julgavam interessantes, passando pela MPB, reggae, brega, new wave, etc. Por isso os discursos de suas músicas podiam mudar drasticamente (STEFANINI, 2013: 81-82).

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

As fronteiras e delimitações de um determinado gênero, entretanto, não são claras, devido à constante apropriação de novas tendências e fusão de estilos. Acerca da determinação da indústria fonográfica, o autor afirma que a música mediática, em seu afã de alcançar o maior público possível, deve “se render à tendência crescente de segmentações do mercado” (JANOTTI JR., 2003b: 9). Tal segmentação forma um conjunto de consumidores com interesses em comum. De acordo com Janotti Jr (2003b) esse conjunto é composto por “[...] indivíduos de diferentes partes do planeta, consumidores esses que, às vezes, tem muito mais em comum com os valores de seus pares do que sujeitos com os quais partilham um mesmo país, cultura ou etnia”.

Compreender o gênero musical como característica fundadora da produção de sentido na música popular é “entender que grande parte das músicas que povoam a paisagem cultural contemporânea podem ser classificadas e valorizadas a partir de suas similaridades com outras sonoridades” (JANOTTI JR., 2004: 195).

Portanto, as gravadoras dividiam o mercado de rock, na década de 1980, em gêneros musicais a fim de minimizar os riscos financeiros (FRITH, 1981: 154). Tais divisões precedem a posição que os fonogramas ocuparão em rádios, mídia, casas de shows, lojas de discos e assim por diante. Nesta perspectiva, todo lançamento deve se adequar a um nicho fonográfico. Isso reverbera na tentativa de oferecer ao ouvinte “o que ele deseja”: ao fragmentar a audiência, as majors formatam a produção a partir de parâmetros já experimentados a fim de eliminar surpresas e otimizar o lucro (FRITH, 1981: 155), tornando a demarcação de grupos de consumidores uma forma segura de capitalizar junto à música de massa (FRITH, 1981: 215).

Nota-se a partir dessas questões como há uma demanda do próprio mercado do disco para a construção do que aqui é tratado como “identidade” da banda, que implicaria em que a banda assumisse uma postura coerente com relação aos gêneros musicais e aos nichos fonográficos já constituídos. Essa interpelação do mercado fonográfico pelo que é nesse contexto percebido como “coerência musical” é uma porta de entrada interessante para a reflexão sobre a construção de identidades de forma mais abrangente na modernidade.

Soares (2016) aponta a característica eclética dos Titãs, junto ao vestuário e cortes de cabelo atípicos, como particularidade entre outras bandas do rock nacional da década de 1980. Na “primeira fase”, aquela que, para o autor, precede o lançamento do *Cabeça Dinossauro*, os Titãs transitariam entre “MPB, Jazz e música latina e tinham ainda influências da Tropicália. O som resultante dessa mistura era basicamente uma new wave com elementos da MPB e do reggae” (:103).

A aproximação com a tropicália não é exclusividade do primeiro álbum. Caetano (2013: 4) afirma: “Em 1989, os Titãs lançam o experimental álbum *Ô Blésq Blom* e, conduzidos por influências regionais, passam a resgatar elementos tropicalistas abandonando o hardcore dos discos anteriores”.

Os músicos da Tropicália, liderado pelos baianos Veloso e Gil, se apropriavam de gêneros musicais que apontavam para um Brasil profundo e ancestral, com um germe da pureza, que conferiam um ethos de brasilidade às composições do movimento, ao passo que utilizavam o rock (o mesmo que era rechaçado na luta anti-imperialista dos artistas da MPB da década de 1960) como signo da modernidade – a





próprio som revela um essencialismo da identidade, onde esta não foi forjada em um momento específico dentro de certas condições de possibilidade particulares, e sim a resgata "do interior" da banda, que sempre esteve ali a espera de submergir.

As informações sobre gêneros musicais chegavam, na década de 1980, de forma ampla e com velocidade nunca antes vista (através de discotecas, shows, revistas, rádios, fonogramas, televisão, jornais), fazendo com que a construção de uma memória e reconhecimento dos mesmos não fossem alcançadas exclusivamente pela prática instrumental. Nota-se, na declaração identitária, um apagamento do "trabalho cultural" (AGIER, 2001) que auxiliou na geração da identificação "forte e unitária" da banda a fim de melhor apontar para um caráter autêntico, natural e mais verdadeiro: ao "cavarem o próprio som", se distanciam do fluxo global de informações da música popular e apontam para um ideal essencialista dos Titãs.

No segundo álbum, *Televisão*, os Titãs conservaram a característica de pluralidade de gêneros, porém com uma mudança na formação da banda: ainda em 84, Charles Gavin, do Ira, assume a bateria dos Titãs e André Jung assume a bateria do Ira. Entre março e abril de 1985, os Titãs se reúnem no estúdio Transamérica, em São Paulo, para gravar o álbum. Contaram com a produção de Lulu Santos, direção artística de Liminha e produção executiva de Paulo Schmidt. O grupo demonstrou uma vez mais as influências heterogêneas que refletem os gostos e experiências individuais dos integrantes - segundo Pereira (2010: 21) e Stefanini (2013: 85), o conceito de *Televisão* é de que cada faixa representa um canal, refletindo a característica multifacetada dos Titãs. Na mídia especializada, Marcos Gonçalves (1985: 38), com a matéria intitulada "Titãs – No ar o LP que troca de canal", creditada a multiplicidade de gêneros a um esquema de mercado, fazendo do álbum *Televisão* um "mosaico mercadológico e de gêneros que é feita a TV". A mudança de canais é representada pela rápida, e entendida pelo jornalista como desconexa, mudança de gêneros musicais entre as faixas: "do rock ao reggae, ao funk, ao brega romântico".

*Televisão*, segundo Stefanini (2013: 85), precede a tônica politizada que irá nortear o *Cabeça Dinossauro*, terceiro álbum da banda – que é descrito como centro gravitacional da carreira titânica, tornando os álbuns antecessores protótipos deste e atribuindo relações de continuidade e descontinuidade aos sucessores -, fazendo que as canções *Massacre*, *Autonomia* e *O Homem Cinza* sigam um fio condutor secundário (o da temática social), que será desenvolvido no *Cabeça*. Este álbum, além de marcar a "identidade" da banda, reúne elementos de valoração caros ao rock. Apesar dos gêneros variados presentes em *Televisão* seguirem um conceito que os justifique (de que cada gênero representa um canal), os Titãs

ainda recebem críticas, por parte da mídia especializada, por serem desconexos e “irrotuláveis” e, na literatura pesquisada, pela ausência de uma identidade (STEFANINI, 2013; PEREIRA, 2010). Conforme esta visão, tais carências seriam saciadas no terceiro álbum, *Cabeça Dinossauro*.

#### 4. *Cabeça Dinossauro* (1986)

Em novembro de 1985, Bellotto foi preso por portar heroína, e confessou ter recebido o papelote de Antunes, que também foi preso. Bellotto, encontrado com 30 miligramas da droga, pagou a fiança e foi solto em seguida. Os 128 miligramas de heroína encontrados em poder de Antunes, por outro lado, caracterizaram tráfico de entorpecentes, um crime inafiançável. Arnaldo Antunes passou 26 dias preso. Este episódio repercutiu na agenda de shows da banda, imagem e, principalmente, tornou a relação entre os Titãs bastante delicada.

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

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

Os músicos Paulo Miklos, Tony Bellotto, Arnaldo Antunes, Charles Gavin e Sérgio Britto apontam, respectivamente, o impacto e relevância do álbum:

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

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

Frith (1981: 40) aponta que o rock busca autenticidade em qualidades como intensidade artística e relação verídica com a experiência. Nesta perspectiva, a produção em massa corrompe a arte ao fazer uso de fórmulas previamente testadas que inibem a criação individual. O conceito central de valorização, portanto, é a autenticidade, que é perdida, segundo os roqueiros, através da comercialização – neste estágio, a música segue a lógica comercial que determina a forma e conteúdo (FRITH, 1981: 42). Se o consumo se torna uma necessidade em si mesmo, e o que é consumido passa a ser pouco importante, a música popular se torna estandarizada e seu único valor é o de troca – a arte alcança o status de mercadoria.

Frith (1981: 268) sugere que a tensão fulcral do rock – relações de poder entre artistas, audiência e indústria, que revelam noções de autenticidade (arte) e comercialidade (produto) – perpassa todos os indivíduos e instituições responsáveis pela construção desta arte simbólica. O impulso artístico, nesta perspectiva, não é destruído pelo capital e sim por ele transformado. A concepção de consumo “passivo” ignora a complexidade da cultura popular, onde os significados estão, além do objeto, presentes nos interpretantes, que constituem um imaginário simbólico acerca do que consomem.

O rock, portanto, é uma forma imersa no meio capitalista de produção que, paradoxalmente, critica seu próprio sistema de elaboração e cunha seu ideal de “autenticidade” ao se afastar deste, em razão de uma artisticidade profunda e individual. A transformação do rock em produto não o torna menos real (FRITH, 1981: 270), mas o submete a certas configurações (de venda, embalagem e produção); a

indústria do rock, entretanto, não vende uma ideia hegemônica, e sim “um meio onde centenas de ideias contrastantes fluem” (idem).

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

Na perspectiva das forças que transformam o rock, Liminha, produtor do álbum *Cabeça Dinossauro*, é tido como responsável por ajudar “a banda a encontrar a sonoridade uniforme, marcando sua identidade musical” (STEFANINI, 2013: 91). Assim, o produtor é conhecido como “o nono titã”, firmando a relação com a banda nos discos vindouros na década de 1980 desde que produziu o *Cabeça*. Neste entendimento, Liminha adequa as pretensões dos músicos com os interesses da gravadora, culminando em um projeto com alta aceitação comercial – no filme *Titãs: A vida até parece uma festa*, podemos escutar o seguinte diálogo entre Liminha e Charles Gavin:

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

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

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

Portanto, “[...] a participação de Liminha possibilitou aos Titãs o encontro com a identidade sonora que necessitavam e também agregou pontos de profissionalismo a eles, pois conferiu ao grupo as demandas do mercado para que pudessem atingir a consagração” (STEFANINI, 2013: 91).

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

O rock carrega ideias de sinceridade, originalidade, autenticidade e concepção artística – ou seja, ideais “não comerciais” (FRITH, 1981: 11). Portanto, “o rock é o resultado de uma combinação em constante mudança de elementos musicais desenvolvidos independentemente, cada um dos quais carrega sua própria mensagem cultural” (FRITH, 1981: 15). O ingresso do rock na produção de massa, portanto, carrega uma série de contradições, fazendo que o gênero critique seus próprios meios de produção e veiculação. A partir da condição de rock como arte, a associação com a música pop carrega conotações ligadas à de uma cultura adolescente e alienada (FRITH, 1981: 54), e estilos como o punk se apresentam como alternativa contestatória da realidade em relação à cultura de massa que era entendida enquanto repetida reiteração do mundo como ele é.

A justificativa da autenticidade repousa em afirmações como “o pequeno é bonito” e que qualquer um está apto a se expressar musicalmente através do punk, democratizando o fazer artístico para aqueles

sem educação musical formal e habilidades técnicas lapidadas. Nesta perspectiva, a mensagem do punk poderia ser deturpada no momento em que o processo de criação e produção musical passasse para as mãos das majors (e, conseqüentemente, pelo seu processo de estandarização da música massiva) e não mais pertencesse aos músicos (os indivíduos imbuídos de artisticidade e autenticidade). Paulo Miklos revela um ideal de autenticidade semelhante àquele veiculado pela ideologia punk, onde o excesso de virtuosismo e complexidade formal destituiria a autenticidade do repertório da banda:

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

O punk revive os ideais de originalidade e inovação ao desafiar o controle capitalista da indústria de massa ao se apropriar dos meios de produção musical (reverbera, portanto, o lema do *it yourself*). O “realismo musical” (FRITH, 1981: 158) do punk era fruto de convenções musicais formais e sonoras que se opunham a “irrealidade” do pop e rock do mainstream. A dicotomia entre real/irreal deriva de uma série de conotações musicais compreendidas enquanto opostas: feio e bonito; áspero e tranquilizante; energia e arte; e, principalmente, o “cru” (letras construídas de forma direta e sem complexidade poética, poucos acordes, performance espontânea e ausência de técnica e virtuosismo) e o “cozido” (poética rebuscada, virtuosismo, complexidade técnica e produção de majors) (FRITH, 1981: 159). Entretanto, os Titãs possuíam contrato com uma major e a sonoridade divergia grandemente de bandas punks da cena independente. Paulo Miklos afirma:

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

Conforme Nogueira (2017), as bandas nacionais que se identificavam enquanto bandas de punk incorporavam outros estilos e gêneros musicais. Isso revelaria, além da vontade dos músicos por si só, uma estratégia de ingresso no mercado fonográfico e continuidade das bandas. Jão, guitarrista da banda Ratos

de Porão, afirma: "O Ratos nunca perdeu suas raízes de contestação, mas na parte musical incluiu coisas que vão além do punk e isso trouxe uma abertura maior para tocar por aí" (JÃO apud NOGUEIRA, 2017). Desta forma, o rigor do movimento estaria mais atrelado à esfera comportamental do que a sonora, conservando as características de agressividade, rebeldia e ofensa ainda que a produção musical aceitasse permutação com diferentes estilos musicais. Em entrevista, Paulo Miklos comenta sobre a identificação dos Titãs com o punk e as acusações de bandas como o Ira! de que os Titãs seriam uma banda de pop rock:

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

Miklos está ciente das ideologias em trânsito no rock e considera "ser uma banda pop" como uma acusação, visto que no discurso de algumas bandas de rock as canções pop seriam alienadas e não estariam atreladas à experiência individual e à contestação. O *Cabeça Dinossauro*, apesar de ter sido produzido sob o contrato de uma major, articula elementos de subversão e experiência individual (canções que surgiram após o episódio da prisão de Bellotto e Antunes, como Estado Violência e Polícia, e a aproximação de Arnaldo com a poesia concreta em O que). Sobre o *Cabeça Dinossauro*, Clemente, integrante da banda punk Inocentes, afirma no documentário *Titãs – A história do disco "Cabeça Dinossauro"*: "foi o primeiro disco com uma temática forte a vender [no Brasil]. Redefiniu uma maneira de abordagem da música pop. Antes a música pop tinha que ser idiota, e a partir daquele momento a música pop não precisava ser mais idiota, ela podia ter conteúdo e mesmo assim atingir um grande público".

Nesta perspectiva, a desterritorialização do punk, canções que são identificadas enquanto punk compostas e interpretada por bandas que não participam do Movimento, aponta para a emergência de um conceito-punk, tornando o gênero um elemento de um manancial semântico musical que possui significados relativamente estáveis de contestação, subversão e rejeição à tecnocracia que são ativados na

---

<sup>7</sup> Fonte: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=361&v=mjlpRQJFCmQ](https://www.youtube.com/watch?time_continue=361&v=mjlpRQJFCmQ)

poiesis, podendo ser acessados através de aproximações sonoras, textuais e comportamentais sem a necessidade de pertencimento ao Movimento. Conforme Castro (2015):

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

Na adoção de uma estética e modos comportamentais que apontam para a adoção da ideologia punk, os Titãs operam em uma “província de significado” (VELHO, 1994), onde os artistas articulavam seus enunciados conforme uma rede de significados em trânsito global, compartilhando conteúdos, crenças e valores. Mesmo com a variação individual dos Titãs ao adotar este subgênero, percebe-se continuidades nos âmbitos sonoros e comportamentais que são reconhecidas pelo público e mídia especializada.

Assim, os elementos que eram valorizados na época foram catalisados em *Cabeça Dinossauro*, fazendo com que os músicos da banda, jornalistas e acadêmicos apontassem o mesmo como “a identidade” da banda, apesar de mais de trinta e cinco anos de carreira marcados por reformulações estéticas e identitárias. Neste álbum os Titãs se ligam a uma posição de engajamento, onde havia um “fio condutor” que perpassava todo o trabalho, distanciando-o dos álbuns iniciais onde a multiplicidade de gêneros e temáticas era compreendida enquanto falta de profissionalização (por não se enquadrar em um nicho fonográfico) e ausência de identidade.

A aproximação com uma sonoridade pesada, frequentemente associada com o punk, revela, além de unidade de gênero musical que conduz as canções, um câmbio valorativo que acompanha as mudanças temáticas: a new wave era associada à disco music e ao pop, relacionando a produção do gênero com o corpo e o entretenimento. O abandono da new wave e adoção do punk aponta para a adequação dos enunciados, que trazem forte crítica social, como o gênero em que as canções são compostas. Assim, se afastam do caráter “não engajado” tanto textualmente quanto sonoramente.

## 5. Conclusões

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

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

O repertório dos Titãs, que é muito mais extenso do que o escopo delimitado, é plural e em permanente mutação, levando à sugestão de Tony Bellotto que o elemento constante nas diferentes identificações dos Titãs, que concederia a “cara dos Titãs”, é justamente a mutação: “É sempre preciso mudar para continuar igual, portanto estamos experimentando algumas coisas inusitadas para chegarmos aonde queremos: um disco com a sonoridade dos Titãs” (BELLOTTO apud KREMPEL, 2012).

## REFERÊNCIAS

AGIER, Michel. *Distúrbios identitários em tempos de globalização*. Mana 7 (2). 2001: 7-33.

BERNARDO, Kaluan; AMADO, Miguel. *Entrevista com Paulo Miklos*. 2014. Disponível em: <<https://medium.com/perdidos-no-ar/entrevista-paulo-miklos-titas-ae8ec7dd144a>>. Acesso em: 10/05/2018.

BOMFIM, Emanuel. *Titãs farão aparição histórica com Arnaldo Antunes, Charles Gavin e Nando Reis*. 2012. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,titas-farao-aparicao-historica-com-arnaldo-antunes-charles-gavin-e-nando-reis-imp-,937638>>. Acesso em: 11/05/2018.

- CAETANO, Sílvia Howart de Moraes. *Um estudo semântico das letras do disco Cabeça Dinossauro da banda Titãs*. 1º Congresso internacional de estudos do rock. Cascavel, p. 1-13, 2013.
- CARDOSO, Tom. *Paulo Miklos*. 2014. Disponível em: <<http://www.revistastatus.com.br/2014/07/14/paulo-miklos/>>. Acesso em: 11/05/2018.
- CASTRO, Penha de. *Cabeça Dinossauro – Titãs, 1986 (WM BRASIL)*. 2015. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/cabeca-dinossauro-titas-1986-wm-brasil>>. Acesso em: 10/05/2018.
- DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: Editora 34, 2015.
- ESTIVALLET, Felipe. *Hibridações na canção Amigo Punk, da Graforréia Xilarmônica*. Sonora, v. 6, n. 11, 2016.
- FOLHA DE SÃO PAULO. São Paulo, 20 nov. 1982.
- FRITH, Simon. *Sound effects: youth, leisure, and the politics of rock'n'roll*. Nova Iorque: 1981.
- GONÇALVES, Marcos. *Titãs: No ar o LP que troca de canal*. Folha de São Paulo. São Paulo, p. 38. 19 jun. 1985.
- HALL, Stuart. *Fantasy, identity, politics*, in: CARTER, E; DONALD, J; SQUITES, J. (orgs). *Cultural remix: Theories of politics and the popular*. Londres: Lawrence & Wishart, 1995.
- HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Editora Vozes, 2005.
- JACQUES, Tatyana de Alencar. *Comunidade rock e bandas independentes de Florianópolis: uma etnografia sobre socialidade e concepções musicais*. 2007. 142 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.
- KREMPEL, Lucas. *Entrevista – Tony Bellotto (Titãs)*. 2012. Disponível em: <http://blogs.atribuna.com.br/blognroll/2012/08/entrevista-tony-bellotto-titas/>. Acesso em: 10/05/2018.
- JANOTTI JR, Jeder. *À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva*. Revista ECO-Pós, v. 6, n. 2, 2003a.
- JANOTTI JR, Jeder. *Aumenta que isso aí é rock and roll: mídia, gênero musical e identidade*. Rio de Janeiro: E-papers, 2003b.
- JANOTTI JR, Jeder. *Gêneros musicais, performance, afeto e ritmo: uma proposta de análise midiática da música popular massiva*. Contemporanea-Revista de Comunicação e Cultura, v. 2, n. 2, 2004.
- MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Vozes, 1996.
- NOGUEIRA, Amanda. *Movimento punk é celebrado com programação no Sesc Pompéia, em SP*. 2017. Disponível em: <<https://tnonline.uol.com.br/noticias/cotidiano/67,444586,20,11,movimento-punk-e-celebrado-com-programacao-no-sesc-pompeia-em-sp.shtml>>. Acesso em: 09/05/2018.
- PEREIRA, Natan Barros. *“Ô Cride! Fala prá mãe que o discurso anti-consumismo dos Titãs os capturam”*: Análise do álbum *Televisão*. Trabalho de conclusão de curso, Departamento de Comunicação Social, Universidade Estadual da Paraíba. Campina Grande, 2010.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Zahar,

2001.

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

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

SOARES, Nelson Souza. *O Rock brasileiro como música de protesto: novos objetos nas letras dos Engenheiros do Hawaii, Legião Urbana e Titãs*. 164 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Montes Claros, Montes Claros, 2016

STEFANINI, M. *Eu não sei fazer música, mas eu faço: a banda de rock paulista Titãs*. 2013. 176p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2013.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Editora 34, 1998.

VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Zahar, 1994.