



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS - CCSA  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL - JORNALISMO  
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO**

**NATAN BARROS PEREIRA**

**"Ô Cride! Fala prá mãe que o discurso anti-consumismo dos Titãs os capturam": Análise do álbum *Televisão***

CAMPINA GRANDE – PB  
2010

**NATAN BARROS PEREIRA**

**"Ô Cride! Fala prá mãe que o discurso anti-consumismo dos Titãs os capturam": Análise do álbum *Televisão***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Comunicação Social da Universidade Estadual da Paraíba – UEPB, como requisito parcial para obtenção do diploma de Bacharel em Comunicação Social.

Orientador: Prof. Dr. Moisés de Araújo Silva

CAMPINA GRANDE – PB  
2010

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

P436c

Pereira, Natan Barros.

"Ô Cride! Fala prá mãe que o discurso anti-consumismo dos Titãs os capturam" [manuscrito]: Análise do álbum *Televisão* / Natan Barros Pereira. – 2010.

65 f.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) – Centro de Ciências Sociais Aplicadas, 2010.

“Orientação: Prof. Dr. Moisés de Araújo Silva, Departamento de Comunicação Social”.

1. Análise do Discurso. 2. Rock Nacional. 3. Música.  
I. Título.

21. ed. CDD 401.41

NATAN BARROS PEREIRA

**"Ô Cride! Fala prá mãe que o discurso anti-consumismo dos Titãs os capturam": Análise do álbum *Televisão***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Comunicação Social da Universidade Estadual da Paraíba – UEPB, como requisito parcial para obtenção do diploma de Bacharel em Comunicação Social.

Aprovado em 17/12/2010.

Nota: 10

COMISSÃO EXAMINADORA

Moisés de Araújo Silva  
Prof. Dr. Moisés de Araújo Silva  
Orientador

Robéria Nádia A. Nascimento  
Prof<sup>ª</sup>. Dra. Robéria Nádia Nascimento  
Examinadora

Maria de Fátima Cavalcante Luna  
Prof<sup>ª</sup>. Ms. Maria de Fátima Cavalcante Luna  
Examinadora

## **AGRADECIMENTOS**

Em primeiríssimo lugar agradeço a Deus, o grande amado da minh'alma por toda inspiração concedida, toda força de vontade e toda inteligência que me foi prestada para a conclusão deste trabalho. Toda gratidão a Ele é insuficiente perto das bênçãos que já recebi no decorrer da minha biografia.

Sou grato também à minha família por todo o incentivo e todas as palavras que sempre me fizeram prosseguir na conclusão de objetivos como, por exemplo, essa monografia. Em especial, me recordo agora dos conselhos dados pela minha mãe, Diva, e meu pelo pai, Aroldo, grandes responsáveis pelo que sou hoje. Não posso esquecer-me das palavras sábias do meu avô, Urbano, mais conhecido como Seu Baninho, um homem que realmente me serve de exemplo na sua maneira de conduzir a vida. Alguns tios também me deram ricas contribuições em forma de entusiasmos, como por exemplo, Daniel e Delúcia, mais conhecida como Deta. Deposito aqui também os meus sinceros agradecimentos às minhas irmãs e a todos meus parentes e amigos que contribuíram de forma direta e indireta no desenvolvimento da minha pessoa. Não posso deixar de lembrar uma pessoa mais que especial em minha história, Manuela, que apesar de distante sempre se manteve presente de uma forma bastante peculiar na nossa afinidade.

No âmbito acadêmico, sou extremamente agradecido ao meu professor e orientador Moisés de Araújo Silva, que sempre confiou e nunca desistiu de me apoiar, mesmo com algumas falhas da minha parte. Meus colegas de curso também foram essências para que eu pudesse hoje ter uma visão de mundo diferenciada e mais clara com relação à realidade global. Em especial, deixo uma lembrança (in memoriam) a colega e amiga Cláudia Cibele, que partiu cedo demais; e a colega Marimélia, que apesar da deficiência visual sempre surpreendia aos demais com uma alegria contagiante e força de vontade surpreendente. Enfim, sou grato a todos os professores do curso de Comunicação Social que muito contribuíram para a minha formação profissional.

Quem é como o sábio? E quem sabe a interpretação das coisas? A sabedoria do homem faz brilhar o seu rosto, e a dureza de sua face se muda. **Eclesiastes 8.1**

## RESUMO

Esta monografia analisa as letras da banda brasileira de rock Titãs, visando encontrar os discursos presentes nelas. Os resultados foram obtidos seguindo a teoria da Análise de Discurso da Escola Francesa, analisando as letras de cinco músicas: *Televisão*, *Pavimentação*, *Não vou me adaptar*, *Autonomia* e *Massacre*. A conclusão que se chega é que os Titãs apresentam um discurso repleto de críticas radicais ao consumismo, aos sistemas políticos, aos meios de comunicação, às instituições sociais, indústria cultural de uma forma geral, entre outros discursos que se encontram presentes e que norteiam boa parte do álbum *Televisão*, lançado no ano de 1985. O álbum *Televisão* foi lançado em condições de produção específicas para aquele momento, era o período de abertura política pelo qual o país estava passando, é o nome que se dá ao processo de liberalização da ditadura militar que governou o Brasil durante 20 anos, processo esse iniciado em 1974 e terminado em 1985 (ano de lançamento do álbum *Televisão*), com o fim da ditadura. Além de desferir críticas a tudo isso, os Titãs deixam claro que o objetivo da mensagem perpassada por todas as letras verificadas é conclamar os fãs da banda, ou ouvintes de uma forma geral a tomarem uma postura diferenciada frente às situações estabelecidas e não se tornarem como os sujeitos das canções, ou seja, indiferentes, inertes, alienados, conformados, consumidores passivos, etc.

**PALAVRAS-CHAVE:** Análise do Discurso. Rock Nacional. Consumismo.

## **ABSTRACT**

This monograpy analyses the lirycs of the Brazilian rock band Titãs, aiming to find the speeches present in them. The results were gotten following the theory of the Analise de Discurso da Escola Francesa, analysing the lirycs of Five musics: Televisão, Pavimentação, Não vou me adaptar, Autonomia e Massacre. The conclusion that we get is that the Titãs present a speech full of radical criticism to the consumism, to the politital system, to the means of communication, to the social institutions, cultural industry and that lead a good part of the álbum Television, launched in 1985. The album Televisão was launched in conditions of specifics production for that moment, it was the period of political liberty which the country was going through, it is the name of the process of liberalization of the military dictatorship that governed Brazil during 20 years, this process started in 1974 and finished in 1985 (when the álbum Televisão was launched), with the end of the dictatorship. Besides of criticizing all of this, the Titãs let it clear that the objective of the message of all the lirycs verified is to urge the band fans, or the listeners to have a differentiated posture behind the established situations and never be as the people of the songs, in other words, indifferents, inerts, alienated, resigned, passive consumers, etc.

**KEY-WORDS:** Discourse Analysis. National Rock. Consumism.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
I HISTÓRICO DOS TITÃS (CONJUNTURA HISTÓRICA).....	12
I.I O Aparecimento de Bandas Subversivas.....	12
I.II Titãs e o início de sua carreira.....	15
I.III O Processo de Produção do Álbum <i>Televisão</i> de 1985.....	20
I.IV Cronologia dos Titãs Pós 1985.....	24
II. ANÁLISE DE DISCURSO: CONCEITOS DO DISPOSITIVO.....	29
II.I A Ideologia na Análise do Discurso.....	32
II.II Conceitos da Análise do Discurso.....	34
II.II.I Aspectos Conceituais de Discurso.....	34
II.II.II Aspectos Conceituais das Condições de Produção.....	36
II.II.III Formação Discursiva.....	37
II.II.IV Aspectos Conceituais de Interdiscurso.....	38
II.II.V A Análise do Discurso nas Letras dos Titãs.....	41
III. ÁLBUM <i>TELEVISÃO (1985)</i> DOS TITÃS: ASPECTOS METODOLÓGICOS E ANÁLISE.....	43
III.I Análise da letra <i>Televisão</i> .....	44
III.II Análise da letra <i>Pavimentação</i> .....	48
III.III Análise da letra <i>Não vou me adaptar</i> .....	53
III.IV Análise da letra <i>Autonomia</i> .....	55
III.V Análise da letra <i>Massacre</i> .....	57
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	60
REFERÊNCIAS.....	64
ANEXOS	

## INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como base teórica a Análise do Discurso (AD), aplicada no estudo de cinco canções dos Titãs presentes no álbum *Televisão* de 1985, como forma de comunicação, foram elas: *Televisão*, *Pavimentação*, *Não vou me adaptar*, *Autonomia* e *Massacre*. De um total de onze faixas presentes no LP *Televisão*, consideramos pertinente analisar apenas as cinco citadas, já que elas satisfazem o objetivo almejado nesse trabalho, que foi o de buscar discursos que transpassassem a obra por inteiro. Mesmo sendo colocada em uma posição do gênero da poesia, a música tem um papel fundamental na cultura popular brasileira, tanto dos tempos remotos quanto da atualidade.

Através de bandas de *rock* como os Titãs, a música ganhou força e significado sendo utilizada como forma de protesto e um meio de produzir sentidos.

Nascido na década de 50, o *rock* surgiu a partir da mistura de ritmos como o *blues*, o *jazz* e o *rhythm & blues*. Sua origem está relacionada aos negros norte-americanos, que o criaram como forma antagônica dos estilos musicais predominantes na época: as baladas românticas e a música erudita; ambas disseminadas por artistas brancos. O *rock* seria, então, o grito de protesto dos afro-americanos contra a discriminação sofrida pelos meios de comunicação estadunidenses, como coloca Tupã Gomes Correa: “por trás da origem negra desse gênero forte, o *rock*, está o espírito de protesto da raça negra contra todas as formas de discriminação, de dominação e de proscricção a que foi submetida desde sua chegada em território americano” (CORRÊA, 1989, p. 49).

A Análise do Discurso, um dos campos da pesquisa em Comunicação conquistou desenvolvimentos notáveis nos últimos anos, procurando descrever, explicar e avaliar criticamente os processos de produção, circulação e consumo dos sentidos vinculados a produtos culturais. A AD abrange no seu estudo as variedades de uso da linguagem e das formas textuais, bem como, a idéia da comunicação através de formas escritas e orais, adaptadas a certos lugares e sujeitos sociais.

Os padrões de acesso ao discurso e aos eventos comunicativos são elementos essenciais para a Análise do Discurso. Em termos de método, a AD pode ser descrita como hiperlinguística ou supralinguística, no sentido de que os

profissionais no campo da análise consideram o contexto discursivo de maneira não restrita, indo além das estruturas gramaticais e dos contextos políticos e econômicos do uso da língua.

O grupo Titãs faz parte de uma geração de grupos de *rock* surgida nos anos 80 que teve grande sucesso em um período marcado pela redemocratização do país, após a ditadura militar. (Dapieve, 1996, p. 51) Algumas dessas bandas ainda são atuantes, como os próprios Titãs, Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso, Capital Inicial, entre outros.

Os Titãs foram contemplados neste trabalho, pois, apesar de serem da mesma geração das bandas citadas, há uma característica que os diferencia dos outros, a saber: uma forma de construção da canção de *rock* que, *em alguns casos*, privilegia um perfil mais experimental e provocativo, em vez de se manterem dentro das fórmulas mais fáceis do sucesso comercial. (Morin, 1973) Claro que o grupo tem consciência e usa todas as estruturas de consagração das indústrias culturais, como ter músicas em trilhas de telenovelas e tocadas por emissoras de rádio, ter seus discos nas listas dos mais vendidos, participar de programas de TV, etc. Porém, há canções que desafiam alguns desses padrões de sucesso, seja nas letras, na música ou nos arranjos.

Nesse sentido, busca-se analisar e interpretar as músicas sabendo que o objetivo geral deste trabalho é fazer uma Análise do Discurso nas composições dos Titãs presentes no álbum *Televisão* (1985). Assim, o objetivo específico é compreender as letras através da Análise do Discurso, relatando o significado de suas canções, levando-se em conta o tempo, o espaço e as condições sociais da época, procurando conhecer o não-dito. Para tal, foi utilizada a teoria da Análise do Discurso segundo a escola de linha francesa de Michael Pêcheux e suas idéias de interdiscurso, cuja perspectiva levava em conta a constituição de sentidos construídos em um contexto histórico-social.

A análise das composições inseridas no contexto dos anos 80 avança a discussão de que a música vem se tornando um meio comunicador muito usado. Nesse sentido, perguntas são feitas para melhor entender essa análise, como por exemplo, que tipo de sentimento pessoal essas composições traziam consigo? Qual o acontecimento da época para que cada letra fosse composta? Ou qual era o movimento vivido pelo compositor para criar as letras em forma de metáforas?

Este trabalho tem a hipótese de mostrar que a comunicação, desde muito tempo, usa vários artifícios para levar ao público o que está acontecendo no mundo. A música, nos anos 80, foi um dos meios encontrados por muitas bandas para se manifestar junto à sociedade, para mostrar o que acontecia naquele período de fim da ditadura militar com a abertura democrática, a campanha Diretas Já, a eleição indireta de Tancredo Neves e sua morte, a posse de José Sarney e o Plano Cruzado. Enfim, para expor o que estava acontecendo no país.

O trabalho se divide em três capítulos. No primeiro, é traçado o histórico da banda de *rock* brasileira *Titãs* e seus integrantes, dando uma base de sua influência no cenário do estilo musical. O objetivo é situar a banda dentro de um contexto, definido pelo estilo de som que ela toca e o país em que se localiza.

No segundo capítulo se falará sobre a teoria da Análise do Discurso ligada à escola francesa de Michel Pêcheux. Esta foi escolhida por haver uma preocupação tanto com a forma do texto quanto com seu conteúdo histórico, buscando-se identificar as relações de interdiscurso com outras obras anteriores. Conseqüentemente, a AD identifica o não-dito presente nas letras das músicas dos Titãs, através de interligações com outras obras.

Por fim, o terceiro capítulo tratará dos aspectos metodológicos, as escolhas das análises e o estudo das letras presentes no álbum *Televisão (1985)*.

## I. HISTÓRICO DOS TITÃS (CONJUNTURA HISTÓRICA)

### I. I O Aparecimento de Bandas Subversivas:

Antes de tratar do surgimento de conjuntos subversivos como os Titãs, torna-se imprescindível discutir o período histórico daquele momento que ainda se apresentava em uma conjuntura da ditadura militar.

Na medida em que se torna possível perceber os vinte anos de autoritarismo militar em períodos de maior ou menor repressão social e perseguição política, pode-se visualizar sua segunda metade (1974-1985) a partir de um paulatino movimento de distensão. O processo fazia parte de um plano idealizado por Geisel de abertura política “lenta, gradual, e segura”. Ainda que houvera “passos para trás”, como o Pacote de Abril de 1977, o período foi de fato marcado por um movimento em direção ao retorno da democracia. Nas palavras de Carvalho (2001, p. 173), “a abertura começou em 1974, quando o general presidente diminuiu as restrições à propaganda eleitoral, e deu um grande passo em 1978, com a revogação do AI-5, o fim da censura prévia e a volta dos primeiros exilados políticos”.

Até 1985, não se poderia fazer críticas ao regime ou a qualquer seara da moral e dos bons costumes que colocasse em risco os fundamentos da sociedade sob governo autoritário, porém, como já citado acima, lentamente e gradualmente as ocorrências foram abrandadas. Músicas com conteúdo dessa natureza seriam, assim, vetadas pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). Assim, Carocha (2005), que dedica seu trabalho à análise da censura musical do período, afirma que:

Mesmo em meio ao processo de abertura não houve um afrouxamento da censura musical nem um desgaste como aconteceu com a censura feita à imprensa. Pelo contrário, a DCDP esteve funcionando até o ano de 1988, embora a partir de 1985, com o fim do regime, o número de vetos tenha caído drasticamente. (CAROCHA, 2005, p. 61)

A abertura militar nos anos 80 possibilitou o surgimento de dezenas de bandas nacionais que dominaram a cena musical no Brasil. A partir deste cenário,

nasceram as bandas de *pop-rock* brasileiro ou *BRock*<sup>1</sup>, como *Legião Urbana*, *Titãs*, *Paralamas do Sucesso* e *Kid Abelha*<sup>2</sup>. Sua principal diferença em relação às estrangeiras está na combinação entre o *pop-rock* e o *punk*.

Tínhamos então o fim da ditadura militar com a abertura democrática, a campanha Diretas Já, a eleição indireta de Tancredo Neves e sua morte, a posse de José Sarney e o Plano Cruzado.

Bandas com perfil rebelde agitaram o país de norte a sul, rompendo de vez com as limitações do sistema impostas aos “*filhos da Revolução*”, palavras repletas de uma aversão a toda uma circunstância, foram articuladas sem filosofias ou compromissos, e por isso mesmo traduziam um real sentimento, desvendar a realidade. Uma notável extensão de verdades expostas influenciou os jovens que passaram a compor e a cantar em seu próprio idioma o ritmo que mais gostavam o *Rock and Roll*, trazendo de volta ao auge das paradas nacionais, a língua Portuguesa.

De acordo com Luiz André Alzer e Hérica Marmo (2005, p. 108), “as bandas nacionais despontavam e ocupavam cada vez mais espaço na programação das rádios, nos programas de auditório na TV e até no cinema. Eram ousadas, contestadoras e geograficamente dispersas”.

Conforme Carocha (2005), quando uma letra era considerada imoral ou politicamente desfavorável ao governo, os censores chegavam a arranhar cada cópia de LP. Um exemplo bem próximo era *As aventuras da Blitz*, primeiro álbum da banda carioca, lançado em 1982.

Segundo Rodrigues (2008, p. 83), cerca de 70 mil cópias do LP da banda *Blitz* já haviam sido prensadas quando o Serviço de Censura do Departamento da Polícia Federal conseguiu revogar a lei que permitia que discos com músicas censuradas fossem distribuídos. Não adiantava o lacre e nem a tarja de ‘**impróprio para menores de 18 anos**’ estampada no canto superior esquerdo da capa. A princípio, três faixas estavam no alvo. ‘De manhã’, que parodiava um trecho do hino nacional,

---

<sup>1</sup> Termo criado por Nelson Motta para designar as bandas de *pop-rock* brasileiras dos anos 80. (Dapieve, Arthur. 1996. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. 2. ed. São Paulo: Editora 34).

<sup>2</sup> Originalmente chamado *Kid Abelha & os Abóboras Selvagens*, teve algumas formações até fechar com o trio Paula Toller, George Israel e Bruno Fortunato. A banda começou a se tornar conhecida no Rio de Janeiro em 1982, por meio de uma fita com as músicas *Distração*, executada pela rádio Fluminense. Entre os maiores sucessos estão *Como eu quero*, *Pintura íntima*, *Amanhã é 23* e *A fórmula do amor*. Lançou mais de quinze discos e seus membros têm seguido carreira-solo, mas continuam tocando juntos. (PICCOLI, 2008, p. 233).

escapou. Mas, as outras duas faixas foram inutilizadas: “*Cruel cruel esquizofrenético blues*” e “*Ela quer morar comigo na Lua*”. A primeira dizia assim:

*Esse vazio idiota que te consome, e some com a tua paz  
Que se foi como aquela empregada radical  
Que você mandou embora numa cena feia  
Depois da ceia de Natal  
Só porque ela pegou no peru do seu marido  
Peru de Natal*

O autor Rodrigues, afirma que:

O duplo sentido do ‘peru’ ficou entalado na garganta da censura. Fora isso, a letra ainda contava com um ‘puta que pariu’ em alto e bom som. Na segunda canção censurada, a coisa era mais branda. Mesmo assim, a frase ‘*ela diz que eu ando bundando, que não agito nem uso*’, incomodou. (RODRIGUES, 2008, p. 83)

Os riscos com pregos foram feitos na matriz do LP e repassados às cópias. Fora isso, os títulos das duas músicas foram cobertos com faixas vermelhas na contracapa. E ainda uma espécie de carimbo foi impresso também no verso com os seguintes dizeres: “**ATENÇÃO: Por terem sido vetadas pela censura (DCDP), as últimas faixas do lado B foram intencionalmente inutilizadas**”.

Em 1984, apesar do Departamento de Censura e Diversões Públicas já ter perdido o fôlego, ainda trazia alguns problemas. Nesse ano, com o lançamento do primeiro álbum homônimo dos Titãs, duas músicas tiveram que ficar de fora porque poderiam trazer sérias conseqüências. Desse modo, por precaução, foram descartadas do disco de estréia dos *Titãs* “Bichos escrotos” – que ao ser gravada em 1986 ainda ganhou a observação “proibida para a radiodifusão e execução pública” – e “Charles Chacal”, cuja letra falava de um assassino sanguinário e de câmara de gás.

O primeiro álbum, “*Titãs*”, foi lançado em agosto de 1984 e trazia “Sonífera Ilha”, um verdadeiro fenômeno radiofônico. Uma das músicas mais executadas naquele ano, a faixa levou os Titãs a fazerem sucesso em outros estados do Brasil, além de ter ajudado a banda a realizar um sonho antigo: aparecer na TV, em programas consagrados apresentados por Chacrinha, Bolinha e Raul Gil.

No período final do regime ditatorial, com o desmantelamento de boa parte do aparato censor e repressor no governo Figueiredo, parte do pop rock nacional dos

anos 80 virou trilha sonora da redemocratização do país - basta lembrar "Inútil", da banda *Ultraje a Rigor*, que no tempo das Diretas Já, reclamava: "*A gente não sabemos escolher presidente / A gente somos inútil*". Essa canção de consumo em larga escala foi mais um protesto e lamentação contra nossa inoperância como cidadãos sem direito a voto. *Titãs*, *Plebe Rude* e *Ira*, por exemplo, incentivavam em suas canções uma ação imediata pela mudança. Em 1985, ano que marcou o fim da ditadura militar e a posse do primeiro presidente civil após 21 anos, a banda *Legião Urbana*<sup>3</sup> lançou seu primeiro disco e, ressoando no melhor estilo punk, mandou um recado contra os anos de autoritarismo nos versos da canção "Geração Coca-Cola": *Desde pequenos nós comemos lixo/ Comercial e industrial/ mas agora chegou a nossa vez/ vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês*.

## I. II Titãs e o início de sua carreira:

Uma banda de *rock* brasileira formada na década de 1980, ativa há quase 30 anos, a maioria dos integrantes se conheceu no Colégio Equipe, em São Paulo, no final da década de 1970 e, a partir de uma apresentação na *Biblioteca Mário de Andrade* no segundo semestre de 1981, passaram a fazer shows em várias casas noturnas da cidade.

A primeira formação contava com nove integrantes — Arnaldo Antunes, Branco Mello, Marcelo Fromer, Nando Reis, Paulo Miklos, Sérgio Britto, Tony Belloto, Ciro Pessoa e André Jung. Além da quantidade exagerada de vocalistas no palco (seis ao todo), a banda chamava a atenção por seu visual extravagante, que incluía penteados estranhos, ternos e gravatas de bolinhas.

Passaram a existir, assim, os *Titãs do lê-lê*. A idéia do grupo dissidente era fazer uma brincadeira com os galãs da TV e o som da Jovem Guarda. Para tanto, as roupas, a maquiagem e as coreografias eram mais importantes do que propriamente

---

<sup>3</sup> Conjunto brasiliense, de 1982, lançaria seu álbum homônimo de estréia três anos mais tarde pela EMI, atingindo a impressionante marca de 710 mil cópias vendidas e memoráveis sucessos como "Será", "Geração Coca-Cola", "Ainda é Cedo" e "Por Enquanto". Disponível em <http://www.legiao.org>.



o domínio dos instrumentos, algo que a maioria não tinha. A respeito do nome da banda, vale ressaltar que:

O nome foi uma sugestão de Gô, namorada de Arnaldo, que se inspirou numa enciclopédia. Já que tinha os fascículos *Titãs da Ciência*, da *Música*, da *Pintura*, por que não os *Titãs do lê-lê*? A exclusão do terceiro “*lê*” foi proposital, por soar mais tribal, porém pouco compreendida – até cair essa extensão, eles foram constantemente chamados de *Titãs do lê-lê-lê*. Se no início eles não mostraram tanta habilidade musical, roubaram a cena esbanjando criatividade e com euforia contagiante no palco. (ALZER e MARMO, 2005, p.32)

Em janeiro de 1984, duas mudanças foram significativas. A primeira, o nome da banda. Como ninguém os chamava de *Titãs do lê-lê*, mas sim de *Titãs do lê-lê-lê*, eles optaram por descartar o sobrenome e adotaram simplesmente *Titãs*. A segunda mudança foi a saída de Ciro Pessoa por causa de divergências com André Jung, já que o vocalista (Ciro) fazia questão de desferir críticas ferozes ao baterista (André), alegando que ele não sabia tocar *rock'n'roll* – esquecendo que o som da banda estava longe de ser uniforme e se caracterizava justamente pela vastidão sonora.

Em agosto do mesmo ano, já sem a presença do vocalista Ciro Pessoa, a banda assinou contrato com a gravadora WEA para gravação do primeiro álbum, produzido por Pena Schmidt, que, apesar de modesta vendagem, colocou a banda nas rádios com o *hit* “*Sonífera Ilha*” e garantiu aos *Titãs* as primeiras aparições na TV em programas famosos da época.

Após um show no Rio de Janeiro, no final de 1984, os *Titãs* decidiram substituir o baterista André Jung por Charles Gavin. Há tempos a banda não estava satisfeita com a forma com que André tocava e, conforme a insatisfação com ele aumentava, crescia também a admiração por Charles Gavin, baterista que estava naquele momento ensaiando com o *RPM*<sup>4</sup>, e que também já tinha feito parte do

---

<sup>4</sup> Um dos mais populares grupos de rock do país entre 1986 e 1987, com Paulo Ricardo no vocal. Influenciado pelo pop rock inglês, seu primeiro sucesso foi o *single* *Loiras Geladas*, incluído no LP *Revoluções por Minuto*. Em 1986, *RPM ao Vivo* estourou nacionalmente com Olhar 43, os shows da banda juntavam verdadeiras multidões. O disco seguinte, *Quatro Coiotes*, foi o último antes do grupo se desfazer. (PICCOLI, 2008, p. 235)

grupo Ira<sup>5</sup>!. A notícia de que seria substituído na banda não agradou André, pois ele pretendia passar o ano novo com sua namorada no Rio de Janeiro e celebrar o sucesso da canção "Sonífera Ilha". Com a decisão da banda, André voltou para São Paulo e dois dias depois entrou para o grupo *Ira!*. Outro músico que não ficou satisfeito foi Paulo Ricardo, que descobriu que Charles Gavin tinha saído do *RPM* ao assistir um programa de TV, que mostrava a preparação dos *Titãs* para um show, já com Charles entre seus integrantes. Este fato deixou um clima tenso entre o baixista e vocalista do *RPM* e o novo baterista dos *Titãs*.

O anonimato da banda não durou muito, já que no período era possível observar o sucesso incessante nas rádios, os *Titãs* provaram, tanto para as emissoras de TV quanto para a gravadora WEA, que tinham potencialidade para uma divulgação mais contundente. Primeiro se apresentaram no *Programa Raul Gil*, na TVS. Depois vieram *Clube do Bolinha*, na TV Bandeirantes, *Barros de Alencar*, na Record e *Cassino do Chacrinha*, na Globo. Os três eram exibidos na tarde de sábado, com parte do horário coincidindo.

Depois que o ano de 1984 foi considerado animador por causa do estouro de "Sonífera Ilha", o ano seguinte prenunciava ser o da consagração da banda. O ambiente não podia ser mais favorável, já que "[...] pela primeira vez, a música brasileira ocupava um tempo maior do que as estrangeiras na programação das rádios, e isso se devia em boa parte ao momento impetuoso do *rock* brasileiro, que despejava nas lojas dezenas de *LPs*". (ALZER e MARMO, 2005, p.86).

O momento mais marcante desse período aconteceu logo em janeiro de 1985. Entre os dias 11 e 20, aconteceu no Rio de Janeiro o maior evento de *rock* montado até então no Brasil. Durante dez noites, o *Rock in Rio* enfileirou medalhões do *rock/pop* internacional, ao lado de gratas novidades do *rock* brasileiro. *Queen*, *AC/DC*, *Ozzy Osbourne*, *Scorpions*, *Iron Maiden*, *James Taylor*, *Yes* se apresentaram no palco da Cidade do Rock, especialmente construída para o evento em Jacarepaguá, em shows abertos por Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso,

---

<sup>5</sup> Com Nasi no vocal e Edgard Scandurra na guitarra, o *Ira!* Gravou seu primeiro LP, *Mudança de Comportamento*, em 1985. Mas o sucesso nacional chegou em 1986, com *Vivendo e Não Aprendendo* e com hits como *Envelheço na Cidade* e *Flores em você*. Continuou atuante até 2007, quando anunciou seu fim. (Ibid, p. 233)

Kid Abelha e Blitz – a variedade das atrações brasileiras era imensa e incluía também veteranos como Alceu Valença, Gilberto Gil, Erasmo Carlos e Rita Lee.

O *Rock in Rio*, além de consolidar o gênero no Brasil, simbolizava para os jovens da época o novo estilo musical que se encontrava em ascensão. Depois de 21 anos governado por militares, o país ganharia seu primeiro presidente civil, Tancredo Neves, na última eleição indireta promovida no Brasil. Tancredo, porém, não foi empossado no dia 15 de março, como previsto. Internado com diverticulite, ele passou mais de um mês no hospital e acabou morrendo, de infecção generalizada, em 21 de abril, abrindo caminho para seu vice, José Sarney, assumir definitivamente. Durante o período em que o país acompanhava apreensivo a conturbada internação de Tancredo, os *Titãs* trabalhavam no estúdio Transamérica, em São Paulo, gravando seu segundo LP, *Televisão*<sup>6</sup>.

Depois da frustração com o som do disco de estréia, o grupo resolveu buscar um produtor mais ligado ao estilo *pop/rock* que desejava. Desta vez, a banda tinha à disposição um estúdio bem equipado e a garantia de um tempo mais generoso para trabalhar – coisa que não aconteceu exatamente como prometido. Insatisfeito particularmente com a sonoridade das guitarras no primeiro álbum, Tony Belloto se lembrou de Lulu Santos, que já havia mencionado o fato de ser um grande admirador do grupo. O cantor era muito respeitado por todos os *titãs* e, para facilitar, contratado da WEA, gravadora pela qual havia lançado discos de sucesso no universo pop, como *Tempos Modernos* (1982) e *O ritmo do momento* (1983), havia ainda outra conveniência: Lulu trazia a linguagem do Rio, praça que os *Titãs* sabiam ser fundamental para sua consolidação nacional.

O reduzido número de trabalhos realizados por Lulu Santos, na área de produção, é comprovado por Edgard Piccoli (2008, p. 44):

É verdade que o currículo de Lulu como produtor não era tão vasto. Tinha feito apenas o LP *O melhor dos iguais*, da banda paulista *Premeditando o Breque*, e o primeiro compacto do *Kid Abelha e os Abóboras Selvagens*, que trazia o *hit* "Pintura íntima". Mas ele parecia o nome perfeito. A recíproca era verdadeira. Para Lulu, admirador do atrevido octeto, o desafio era irresistível.

---

<sup>6</sup> Esse LP é o objeto de análise do trabalho monográfico. Lançado no ano de 1985 é o segundo álbum da banda *Titãs*; produzido por Lulu Santos, chegou às lojas em junho daquele ano e emplacou os *hits* "Insensível" e "Televisão". Disponível em [http://pt.wikipedia.org/wiki/Tit%C3%A3s\\_\(banda\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Tit%C3%A3s_(banda))

O primeiro encontro de Lulu Santos, naquele momento excepcionalmente como produtor, com os *Titãs* foi festivo. E um acontecimento bastante pitoresco é comentado por Alzer e Marmo (2005, p. 87):

O produtor-guitarrista ouviu o repertório selecionado para o LP e desandou a dançar no estúdio. Lulu tratou logo de quebrar formalidades, com imitações perfeitas de outros artistas, de produtores e de executivos de gravadoras. Na saída, num carro com alguns integrantes da banda a caminho do hotel Hilton, onde estava hospedado, Lulu saboreava seu prestígio na música brasileira checando se as pessoas o apontavam na rua. “- Agora sou reconhecido em quase todo lugar do Brasil. Estou com um bom nível de popularidade” – dizia vaidoso.

De fato, Lulu era um dos maiores fenômenos *pop* naquele início de 1985. Os *Titãs* buscavam na experiência do cantor uma investida para fazer um disco afiado. Para facilitar a parceria, já chegaram ao estúdio com as músicas bem ensaiadas. Mas se no início tudo era alegria, alguns dias depois o panorama ficou conturbado. A *WEA* baixou uma portaria reduzindo custos de toda a empresa. Lulu surgiu no estúdio com a má notícia de que só teriam apenas duas semanas para terminar o processo de gravações do disco.

Começou uma correria contra o tempo e vieram à tona as primeiras desavenças entre banda e produtor. Lulu Santos colocou restrições à música “Televisão”. Dizia-se atingido pela canção de Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer e Tony Bellotto, cujos versos não podiam ser mais diretos: “*É que a televisão me deixou burro, muito burro demais/ E agora eu vivo dentro dessa jaula junto dos animais*”. Lulu alegava que também dependia da TV e que a música poderia abortar o sucesso do LP na mídia. Mas os *Titãs* estavam decididos a não abrir mão da faixa. O mal-estar poderia ter se encerrado ali, não tivesse a banda o péssimo hábito de ir para a sala de gravação para reuniões informais. Nesse dia, os integrantes dos *Titãs* chegaram à conclusão de que não iriam sacrificar a música, justamente a que batizava o LP. E começaram a denegrir o produtor Lulu Santos:

O cara não tinha o menor humor, não estava entendendo patavina, só podia estar defendendo a mulher, Scarlet Moon, figurinha fácil na televisão e que estava prestes a estrear à frente do programa feminino *De mulher para mulher*, na TV Manchete. (ALZER e MARMO, 2005, p.88).

Esqueceram-se, porém, de um detalhe, assim como a sala era à prova de som, ela também era toda microfonada. Do outro lado do vidro, na técnica, Lulu ouvia tudo com clareza, mas fingia fazer outras coisas, só para ver até onde iriam as farpas. E foram longe, Os *Titãs* reclamavam indignados. Terminado o momento de julgamentos, o produtor entrou na sala. Mantendo a elegância, fez um rápido e irritado discurso, e saiu do estúdio. Pálido, o técnico de som, que também tinha ouvido os desaforos, veio atrás explicar o que acontecera.

### **I. III O Processo de Produção do Álbum *Televisão* de 1985:**

O episódio citado que gerou certa tensão, não chegou a prejudicar a relação de Lulu Santos com os *Titãs*, mas a partir dali o ambiente se tornou muito mais profissional do que cordial. Lulu decidiu assumir unicamente o papel de produtor e algumas vezes tratava a banda com severidade:

Numa das discussões, disse para Nando Reis que o baixo que ele tocava mais parecia um cavaquinho. Nando teve que suportar as afrontas e até o fim das gravações manteve-se sempre centrado no trabalho. Se não bastasse, Charles Gavin foi surpreendido pelo cantor quando escrevia num diário, que sempre levava para o estúdio, críticas ácidas sobre a produção do disco. Foi o suficiente para Lulu Santos perceber que o grupo era quase impenetrável e que se tentasse tomar as rédeas poderia ficar embaraçosamente isolado. Cada um em seu devido lugar, terminaram as gravações nas duas semanas estipuladas. (ALZER e MARMO, 2005, p.89).

Se a gravação foi antecipada, justamente por só disporem de duas semanas para a conclusão do trabalho, a mixagem no estúdio *Sigla*, da gravadora *Som Livre*, no Rio de Janeiro, também não ocorreu tranquilamente. Lulu não tinha tanta intimidade assim com aquele estúdio e, durante o processo de mixagem, nem sempre os *Titãs* estiveram presentes, já que continuavam fazendo shows e se apresentando em programas de TV, o que se configurava naquele momento como algo extremamente paradoxal, visto que o conteúdo da letra *Televisão* que dava nome ao segundo álbum, critica o meio de comunicação de forma bastante evidente.

Quando o disco enfim estava pronto para ser prensado, a banda ouviu uma fita com o material final e não gostou, o que fez com que eles retornassem ao estúdio *Sigla* para remixar todas as canções. Lulu, porém, já tinha uma viagem

marcada para Nova York na segunda quinzena de abril e os trabalhos foram feitos às pressas. O resultado disso foi que Lulu alterou as músicas conforme foi pedido, mas, como o tempo era curto, nem tudo saiu como desejava o grupo, e assim, o álbum acabou sendo comercializado com essa segunda e não mais do que razoável mixagem.

O conceito do LP *Televisão* era, no mínimo, interessante: cada faixa simbolizava um canal. Daí a diversidade de gêneros, que um ano depois os *Titãs* viriam não como uma virtude, mas como um problema: era preciso fazer justamente o contrário, dar uma unidade ao disco. *Televisão* tinha o reggae “Não vou me adaptar”, o *funk* “Pavimentação” e o *rock* marcado por guitarras distorcidas “Autonomia”. Lulu tocou em duas faixas, guitarra em “Pra dizer adeus” (com arranjo estilo Bob Marley, bem diferente da versão que fez bastante sucesso no Brasil todo no *Acústico*, em 1997) e baixo no *rock* “Dona Nenê”, canção que também seria regravada, mas no CD da ópera-*rock* infantil *Eu e meu guarda-chuva*, lançado por Branco Mello em 2001.

Porém, foi “Massacre”<sup>7</sup>, faixa que encerra o disco, a que mais chamou a atenção no repertório do segundo LP dos *Titãs*. Segundo Alzer e Marmo (2005, p. 90), “[...] com um som vigoroso, quase um *hard-core*, “Massacre” apontava para uma direção que até então a banda jamais tinha testado e que acabou servindo de semente para o álbum seguinte, *Cabeça Dinossauro* [...]”.

A música foi feita na casa de Marcelo Fromer, na Rua Cristiano Viana, em Pinheiros, depois que o guitarrista e Sérgio Britto passaram uma tarde inteira tocando e compondo. À noite, extasiados, subiram para o segundo andar, carregando seus violões, e ligaram a TV no *Jornal Nacional* da TV Globo. Sérgio Chapelin anunciou uma reportagem que deixou a dupla estarecida, a produção excedente de pintos numa granja no Nordeste levou os proprietários a sacrificarem a maior parte deles. E uma legenda na tela chamava a matéria para o bloco seguinte: “Massacre de pintos”. Ali mesmo, em frente à televisão, eles compuseram a canção

---

<sup>7</sup> Nos cinemas, diretores descobriram a combinação certa do rock com histórias voltadas para o público jovem. Em outubro de 1985, chegava às telas *Areias Escaldantes*, do diretor Francisco de Paula, com Regina Casé, Diogo Vilela e Luiz Fernando Guimarães no elenco. A canção “Massacre” do segundo disco dos *Titãs* faz parte da trilha sonora do filme. (Dapieve, Arthur. 1996. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. 2. ed. São Paulo: Editora 34).

em poucos minutos, gritando uma mistura de português com o italiano do líder fascista Mussolini.

*Massacre!*  
*Massacre de uomo!*  
*Matança!*  
*Matança de Donna!*  
*Eu vi, eu vi, eu vi*  
*Em jornal nazionale!*

*El Duce!*  
*El Duce en Itália!*  
*El Führer!*  
*El Führer em Germânia!*  
*Brazil, Brazil, Brazil,*  
*Aldeia Globale!<sup>8</sup>*

Sob um fundo musical *punk*, a letra de *Massacre* além de apresentar dois idiomas na sua composição, mostra no mesmo registro uma alusão ao termo “aldeia global” (do teórico canadense Marshall Mc Luham) e uma referência a um jornal de grande abrangência no Brasil, popularmente chamado de **JN**.

Da capa imitando uma tela de TV ao encarte com monitores, antenas e imagens com chuviscos – projeto gráfico de Guto Lacaz com fotos de Vânia Toledo, a partir de uma idéia de Arnaldo -, praticamente tudo no disco remetia à televisão. Mas, a música que batizava o álbum acabou preterida pela WEA na hora de escolher o carro-chefe<sup>9</sup>. Foi para as rádios o *ska-pop* de refrão fácil “Insensível”. A justificativa do departamento de marketing da gravadora era a mesma de Lulu Santos na época da gravação: a canção-título poderia ser rechaçada pelas emissoras de TV. Mais tarde, depois que “Insensível” esgotou sua vida útil, ver-se-ia que a preocupação era exagerada, já que a música “Televisão” tocou à exaustão nos mais diversos programas.

Vale salientar que, “Insensível”, também chegou a causar um impasse, só que entre seu autor, Sérgio Britto, e o restante da banda. Durante a gravação, o tecladista achou excessiva a repetição do refrão, mas acabou derrotado numa votação interna. “Insensível, insensível você diz/ Impossível fazer você feliz” é repetida 11 vezes nos quatro minutos e 25 segundos da canção.

---

<sup>8</sup> Letra disponível em <http://titas.letras.com.br/> acessada em 28/10/2010

<sup>9</sup> A expressão “Carro-Chefe” é geralmente referente à música. A música carro-chefe de um álbum é a música referente ao título do álbum ou mesmo à mais aclamada. Disponível em [http://pt.wikipedia.org/wiki/Carro\\_chefe](http://pt.wikipedia.org/wiki/Carro_chefe)

Como lembra Edgard Piccoli (2008, p. 113), a respeito da faixa:

Confessional, feita como se fosse uma carta do tecladista para ele mesmo, “Insensível” serviu para transformar o tímido Britto no titã favorito de Renato Russo. A Legião Urbana ainda engatinhava nas rádios com “Será” e o líder da banda brasileira fez questão de ir ao camarim dos *Titãs* cumprimentá-lo, num show em Brasília. Renato rasgou elogios à música e ao tecladista, dizendo ter se identificado com Britto, por causa de seu modo de cantar de olhos fechados.

O grande sucesso do segundo disco dos *Titãs*, porém, foi mesmo a até então preocupante “Televisão”. A canção tornou possível o ressurgimento do humorista Ronald Golias, citado na música por seu célebre bordão (“Ô Cride, fala pra mãe”). Golias, que se encontrava até aquele momento esquecido pela mídia, foi contactado pela WEA pouco antes da gravação e autorizou o uso da frase, embora não conhecesse direito aquela numerosa banda paulista. Não imaginava que a homenagem lhe traria sucesso. Graças ao sucesso de “Televisão”, Golias recebeu propostas para voltar à TV e viu sua agenda de shows se tornar novamente lotada.

Em 1986, o programa “Bronco Total”, se juntou à lista de sucessos do comediante José Ronald Golias, além das atuações em “Folias do Golias”, “Rio Te Adoro”, “Bronco Total”, “Golias Show”. Fato bastante interessante, visto que o álbum que criticava a televisão contribuiu de forma significativa para ascensão de um profissional da própria mídia.

Arnaldo Antunes, que já havia recebido um recado de agradecimento através da gravadora logo depois que a música obteve sucesso, só foi de fato constatar a boa ação que tinha praticado no início dos anos 90.

Ele (Arnaldo Antunes) jantava no restaurante Parreirinha, Centro de São Paulo, e ficou frente a frente com o humorista pela primeira vez. Golias confessou que poucas vezes tinha sido tão grato a alguém: “- Os *Titãs* me resgataram. Você não imagina como essa música foi importante para mim. Depois dela, um monte de coisas legais começaram a acontecer. Muito obrigado, de coração”. (ALZER e MARMO, 2005, p. 91).

A crítica recebeu bem *Televisão*, lançado em São Paulo entre os dias 27 e 29 de junho, na casa de shows Pool Music Hall, e no Rio nos dias 12 e 13 de julho, no Parque Lage. O disco, porém, mal saiu das prateleiras das lojas, chegou ao fim do ano com não mais do que 24 mil cópias vendidas, um número bem aquém do que a gravadora esperava.



Como já dito anteriormente, o cenário musical em 1985 já era amplamente favorável ao *rock* nacional. E isso se refletia em todo canto. Nas bancas de jornal, saíam cada vez mais revistas com edições especiais dedicadas às bandas brasileiras, honra que até alguns meses antes só cabia aos artistas internacionais.

#### **I. IV Cronologia dos Titãs Pós 1985:**

O álbum "Televisão", produzido por Lulu Santos, chegou às lojas em junho de 1985 e emplacou *hits* como "Insensível" e "Televisão". Como aconteceu no primeiro disco, as vendas foram modestas, mas isso não seria a pior lembrança que a banda guardaria deste período. No dia 13 de novembro, Tony Bellotto e Arnaldo Antunes foram presos com heroína. Arnaldo passou 26 dias na prisão e ambos foram condenados. Segundo Alzer e Marmo (2005, p. 79), "[...] O cantor por tráfico (por ter passado heroína para o guitarrista), e Bellotto, por porte de droga. Sem antecedentes criminais e trabalho declarado, cumpriram a pena em liberdade [...]".

Os Titãs readquiriram a boa fase no disco seguinte. "Cabeça Dinossauro", lançado em junho de 1986, com letras bastante contundentes. O álbum, que marcava a estréia da parceria com o produtor Liminha. Na época as rádios ainda se recusavam a tocar o repertório ousado do disco, porém, o álbum já tinha garantido o primeiro disco de ouro<sup>10</sup> dos Titãs, quando as emissoras se renderam. Além de "AA UU", "O Quê", "Homem Primata", "Família" e "Polícia", algumas rádios ainda tinham que pagar multa para tocar "Bichos Escrotos", que tinha a radiodifusão proibida pela censura. "Cabeça Dinossauro" com mais de 300 mil cópias vendidas e recebeu elogios da crítica e ficou no topo das principais listas dos melhores daquele ano e até hoje é apontado com um dos mais importantes discos do *rock* brasileiro.

Em novembro de 1987, o disco "Jesus Não Tem Dentes no País dos Banguelas" superava todas as expectativas. De um lado do disco, a continuação do rock pesado do terceiro álbum, em músicas como "Lugar Nenhum", "Desordem" e "Nome aos Bois". Do outro, um tom eletrônico em "Todo Mundo Quer Amor",

---

<sup>10</sup> O álbum passou a marca de 300 mil cópias vendidas e consagrou os Titãs como uma das principais bandas de rock do país. Disponível em [http://pt.wikipedia.org/wiki/Tit%C3%AAs\\_\(banda\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Tit%C3%AAs_(banda)).

"Comida" e "Corações e Mentas". A banda ousou ao decidir fazer o show de lançamento do novo álbum em pleno evento do *Hollywood Rock* de 1988. A apresentação dos Titãs foi eleita pela crítica a melhor de todo o festival, superando *Simple Minds*, *UB40*, *Pretender*, *Simply Red* e outros grandes astros.

Com um prestígio crescente em todo o país, o grupo partiu para a estréia internacional. Arthur Dapieve (1996, p. 51), acrescenta que “[...] os Titãs foram os primeiros artistas do país a se apresentarem na Noite de *Rock* do badalado *Festival de Jazz de Montreux* [...]”. Do show, no dia 8 de julho de 1988, eles trouxeram o LP “*Go Back*”, o primeiro ao vivo da carreira da banda. De volta ao Brasil, a banda viveu uma fase áurea, com shows superlotados e o quinto álbum – que misturava canções dos primeiros LPs – nas listas dos mais vendidos. “Marvin”, originalmente gravada no primeiro disco, foi sucesso nas rádios no fim de 88 e em todo o ano de 89.

Em outubro de 1989, os Titãs lançaram seu disco mais sofisticado até então. “*Õ Blesq Blom*” reunia a simplicidade dos repentistas Mauro e Quitéria, descobertos pelo grupo na Praia da Boa Viagem, à modernidade dos equipamentos eletrônicos de estúdio. Foi da dupla nordestina que os Titãs tiraram o nome do LP que transformou em hits “Flores”, “Miséria” e “O Pulso”. Com o clipe de “Flores”, a banda ganhou ainda um prêmio inédito no país, o *MTV Video Music Awards*, quando a emissora ainda não tinha sua filial brasileira.

Uma prioridade ao *rock’n’roll* ocorreu com o disco “Tudo Ao Mesmo Tempo Agora”, que chegou às lojas em setembro de 1991. A banda alugou uma casa para as gravações e decidiu se auto-produzir, interrompendo a parceria com o produtor Liminha. Kid Vinil (2008, p. 45) afirma que, “[...] com músicas de letras polêmicas – algumas escatológicas – e guitarras distorcidas, o disco mudou a imagem dos Titãs. “Será Que É Isso Que Eu Necessito?” garantiu para a banda mais um *Video Music Awards da MTV*, que tinha chegado ao Brasil em outubro de 1990 [...]”.

“Titanomaquia”, primeiro álbum da banda sem Arnaldo Antunes – que deixou o grupo para se dedicar à carreira solo –, teve a produção de Jack Endino, responsável por discos de grupos como *Nirvana*, *Mudhoney* e *Tad*. O oitavo álbum da banda, lançado em julho de 1993, destacou “Será Que É Isso Que Eu Necessito?” e “Nem Sempre Se Pode Ser Deus”.

No segundo semestre de 1994, ao fim da turnê de “Titanomaquia”, os Titãs decidiram realizar projetos paralelos. Paulo Miklos e Nando Reis lançaram discos

solos, Tony Bellotto escreveu seu primeiro livro, Marcelo Fromer produziu outros músicos e Charles Gavin passou um período em Londres fazendo um curso de produção. Os Titãs, porém, não ficaram muito tempo longe um do outro. Nessa época eles fundaram, em parceria com a WEA, o selo Banguela<sup>11</sup>, responsável pelo lançamento de bandas como Raimundos<sup>12</sup> e mundolive s/a<sup>13</sup>. Sérgio Britto e Branco Mello, além de donos, viraram artistas do selo. Eles montaram, com a baterista Roberta Parisi, a banda *Kleiderman* e gravaram o CD "*Con el Mundo a Mis Pies*".

O segundo trabalho do grupo produzido por Jack Endino, "Domingo" de 1995, contou com as participações especiais de Herbert Vianna, João Barone, Andreas Kisser e Igor Cavalera. Bem mais pop do que os dois trabalhos anteriores, "Domingo" foi disco de ouro e emplacou nas rádios a faixa-título e "Eu Não Agüento", da Banda Tiroteio, a primeira canção gravada pelos Titãs que não foi composta por um dos músicos do grupo.

Na comemoração dos 15 anos de carreira da banda, os Titãs lançaram mais um disco histórico. De acordo com Alzer e Marmo (2005, p. 269), o "Acústico MTV", gravado em março de 1997 no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, vendeu mais de 1,7 milhões de cópias, batendo todos os recordes do formato. Além de músicas antigas que ganharam arranjos novos, o CD trazia as inéditas "Os Cegos do Castelo", "Nem 5 Minutos Guardados", "A Melhor Forma" e "Não Vou Lutar". O "Acústico" contou com participações especiais de Rita Lee ("*Televisão*"), Marisa Monte ("Flores"), Jimmy Cliff ("Querem Meu Sangue"), Fito Paez ("*Go Back*"), Marina Lima ("Cabeça Dinossauro") e Arnaldo Antunes ("O Pulso"). "Pra Dizer Adeus", originalmente gravada em "Televisão", se tornou um sucesso e um das músicas mais executadas em rádio naquele ano.

Em outubro de 1998, lançaram "Volume Dois", que trazia mais músicas antigas com arranjos acústicos, mas também outras novidades. Além da música de trabalho "É Preciso Saber Viver", uma regravação de Roberto Carlos, o álbum tinha

---

<sup>11</sup> Nome dado por Carlos Eduardo Miranda, jornalista da revista Bizz. (ALZER e MARMO, 2005, p. 91).

<sup>12</sup> Com a figura de Rodolfo como vocalista, a banda lançou em 1994 o primeiro disco solo, homônimo, pelo selo Banguela (que pertencia a integrantes dos Titãs). Nele emplacaram *Nêga Jurema* e *Puteiro* em João Pessoa. Em 1995, chegaram outros hits, como *I saw you saying* e *Eu quero ver o oco*. Em 2001, Rodolfo abandonou o grupo para se tornar protestante. (PICCOLI, 2008, p. 235)

<sup>13</sup> Vinda de Recife, a banda lançou o *mangue beat* no país com a Nação Zumbi. Liderada por Fred Zero Quatro, gravou em 1994 o disco de estréia, *Samba Esquema Noise*. Com a morte de Chico Science, tornou-se a principal referência do *mangue beat*, misturando samba e guitarras pesadas. (Ibid, 2008, p. 234)

seis canções inéditas. O "Volume Dois" não foi uma continuação do "Acústico" apenas no estilo, o sucesso se repetiu, com mais de 600 mil cópias vendidas.

No ano seguinte, os Titãs decidiram homenagear alguns de seus artistas preferidos. Roberto Carlos, Ultraje a Rigor, Tim Maia, entre outros, foram lembrados no CD "As Dez Mais". A versão de "Pelados em Santos", dos Mamonas Assassinas, foi criticada por alguns, mas muito executada nas rádios. "Aluga-se", de Raul Seixas, não só fez sucesso, como foi incorporada ao repertório dos shows da banda.

Em 2000, os Titãs fizeram uma nova parada para investir em suas carreiras solas. Nando Reis lançou o seu segundo disco, "Para Quando o Arco-Íris Encontrar o Pote de Ouro", e Sérgio Britto gravou o álbum "A Minha Cara". Branco Mello lançou a banda S. Futurismo, com a qual se apresentou na *Tenda Brasil do Rock in Rio 3*. Nando Reis também se apresentou neste palco. No ano seguinte, foi a vez de Paulo Miklos preparar seu segundo CD, "Vou Ser Feliz e Já Volto".

Em 2001, os Titãs sofrem uma grande perda:

Em 11 de junho, um dia antes de a banda entrar em estúdio para gravar o 13º álbum da carreira, o guitarrista Marcelo Fromer foi atropelado por uma moto em São Paulo e morreu dois dias depois. Gravar o disco passou a ser um desafio que os Titãs enfrentaram em homenagem a Marcelo e à própria história do grupo que ele ajudou a fundar. (ALZER e MARMO, 2005, p. 321)

"A Melhor Banda de Todos os Tempos da Última Semana", o primeiro álbum só de inéditas depois de quatro anos, chegou às lojas em outubro em clima de grande expectativa. O grupo estreou em uma gravadora nova, a Abril Music. O CD conquistou crítica, público e transformou a canção "Epitáfio" num grande sucesso.

No meio da turnê de divulgação do álbum "A Melhor Banda de Todos os Tempos da Última Semana", em setembro de 2002, Nando Reis resolveu deixar o grupo. Para o seu lugar, foi convocado para tocar nos shows e nas gravações Lee Marcucci, um dos melhores baixistas do Brasil. Lee se integraria ao grupo e a Emerson Villani, guitarrista que desde a morte de Fromer também participava das turnês e das gravações dos Titãs.

Em novembro de 2003, os Titãs lançam seu 14º CD, "Como estão vocês?", com Liminha na produção. Com um som voltado ao *rock`n roll*, que consagrou o

grupo, os Titãs emplacam nas rádios "Eu não sou um bom lugar" e tem "Enquanto houver sol" incluída na trilha sonora da novela "Celebridade".

Já exposto o nosso objeto de estudo, consideraremos que a teoria da Análise do Discurso aborda que se imagens ou músicas são consideradas como textos, elas possuem discursos que embora não perceptíveis, são lógicos, ideológicos e identificáveis por meio da interpretação. É o assunto que vamos abordar no segundo capítulo.

## II. ANÁLISE DE DISCURSO: CONCEITOS DO DISPOSITIVO

A opção pela Análise do Discurso como caminho metodológico para a presente pesquisa é relativamente centrada na compreensão dos sentidos e das condições dos sujeitos.

À medida que se torna possível utilizar e compreender como um objeto simbólico (no caso desta pesquisa monográfica, o álbum *Televisão* de 1985 do grupo de *rock* Titãs) produz sentidos, da mesma forma é possível saber como as interpretações funcionam.

Para esta pesquisa, também foi realizada uma revisão literária em determinadas obras que têm similaridade com a proposta de análise discursiva, que são remetidas ao contexto em questão, em face disto, é importante saber que:

[...] a Análise do Discurso visa a compreensão de como um objeto simbólico produz sentidos, como ele está investido de significância para e por sujeitos. Essa compreensão, por sua vez, implica em explicitar como o texto organiza os gestos de interpretação que relacionam sujeito e sentido. Produzem-se assim novas práticas de leitura. (Ibid, p. 26)

A Análise do Discurso tem como marco inaugural o ano de 1969, surgindo no cenário da intelectualidade francesa, como reação a duas fortes tendências em destaque no campo da linguagem: o estruturalismo e a gramática gerativa transformacional.

Então para Eni Orlandi (2007, p. 26):

Quando se interpreta já se está preso a um sentido. A compreensão procura a explicação dos processos de significação presentes no texto e permite que se possam “escutar” outros sentidos que ali estão, compreendendo como eles se constituem.

Do ponto de vista político, a Análise do Discurso nasce, assim, na perspectiva de uma intervenção, de uma ação transformadora, que visa combater o excessivo formalismo lingüístico e também o estruturalismo. O que a Análise do Discurso faz é abrir um campo de questões no interior da página lingüística, operando um deslocamento da área, sobretudo nos conceitos de língua, historicidade e sujeito, deixados à margem pelas correntes da época.

O que a Análise do Discurso faz é relacionar um tipo de discurso, identificando os efeitos de sentido gerados. A Análise do Discurso investiga a época, o lugar, os fatos políticos, as questões religiosas, e tudo mais que sirva para detectar a “formação discursiva” de um determinado espaço do sujeito e seu discurso (assunto que veremos mais adiante).

A Análise do Discurso é proposta a partir da filosofia materialista que põe em questão a prática das ciências humanas e a divisão do trabalho intelectual de forma reflexiva. A AD diferentemente da Lingüística aceita a existência de diferentes linguagens e as discute teoricamente dada à materialidade que as constitui. Orlandi (1995, p.43) ressalta que *“a prática da Análise do Discurso está em contextualizar os discursos como elementos relacionados em redes sociais e determinados socialmente por regras e rituais”*.

A contextualização de um discurso é dificultada pela relação de causalidade entre características de um texto (causa) e da sociedade (conseqüência). Pelo mesmo raciocínio, os discursos não sofrem apenas os determinantes econômicos, mas também culturais, sexuais, etários, etc., e ainda o não-imediatismo da passagem da análise semiológica para a interpretação semântica, ou seja, não basta demarcar e classificar as palavras para imediatamente interpretar seus significados. É preciso considerar o materialismo histórico.

Para Pêcheux (1997, p. 62):

A materialidade da sintaxe é realmente o objeto possível de um cálculo – e nesta medida os objetos lingüísticos e discursivos se submetem a algoritmos eventualmente informatizáveis – mas simultaneamente ela escapa daí, na medida em que, o deslize, a falha e a ambigüidade são constitutivas da língua, e é por aí que a questão do sentido surge no interior da sintaxe.

Nesse sentido, o dispositivo teórico da Análise do Discurso volta-se para a relação de leitura, de interpretação de diferentes textos. Nesse intervalo significativo de diferentes textos que pensamos a compreensão das distintas materialidades, pois o texto é um produto de um processo e como tal tem um fim, não é neutro em sua materialidade<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Depois trataremos dos conceitos os de formação discursiva e interdiscurso que esclarecerão melhor esse ponto.

Orlandi (1995, p. 39) ressalta que:

O sentido tem uma materialidade própria, ou melhor, ele precisa de uma matéria específica para significar. Ele não significa de qualquer maneira. Entre as determinações, as condições do produção de qualquer discurso, está a da própria materialidade simbólica: o signo verbal, o traço, a sonoridade, a imagem etc. e a sua consciência significativa.

Bakhtin (1981) utiliza o materialismo do pensamento marxista, afirmando que o sujeito nem é total responsável pela produção de sentido, nem é totalmente reproduzidor de discursos cristalizados e impassíveis de nova significação. Sob esse ponto de vista, para se constituir um sujeito é necessário a interação com os outros sujeitos. De acordo com Pêcheux, o *interdiscurso enquanto pré-construído*, fornece a matéria-prima na qual o sujeito se constitui como “sujeito falante”, com a formação discursiva que o assujeita. Nesse sentido, pode-se dizer que o intradiscurso, enquanto “fio condutor” do sujeito, é, a rigor, um efeito do interdiscurso sobre si mesmo, uma “interioridade” inteiramente determinada como tal “do exterior”. Pêcheux ainda esclarece que:

[...] diremos que a forma-sujeito (pela qual o “sujeito do discurso” se identifica com a formação discursiva que o constitui) tende a absorver-esquecer o interdiscurso no intradiscurso, isto é, *ela simula o interdiscurso no intradiscurso*, de modo o interdiscurso *aparece* como o puro “já-dito” do intra-discurso, no qual ele se articula por “co-referência”. Ora, essa identificação do sujeito consigo mesmo é – como dissemos –, simultaneamente, uma identificação com o outro (com o minúsculo) enquanto outro “ego”, origem discrepante, etc.: o efeito-sujeito e o efeito de “intersubjetividade” são, assim, rigorosamente contemporâneos e coextensivos. (Pêcheux, 1988, p. 167)

Nessa perspectiva, o autocomentário pelo qual o *discurso do sujeito* se desenvolve e se sustenta sobre si mesmo é um caso particular dos fenômenos de paráfrase e de reformulação constitutivos de uma formação discursiva dada, na qual os sujeitos por ela dominados se reconhecem entre si como espelhos uns dos outros: o que significa dizer que a coincidência do sujeito consigo mesmo se estabelece pelo mesmo movimento entre os sujeitos, segundo a modalidade do “como se” (como se eu que falo estivesse no lugar onde alguém me escuta), modalidade na qual a “incorporação” dos elementos do interdiscurso pode ser dar



até o ponto de confundi-los, de modo a não haver mais demarcação entre o que é dito e aquilo a propósito do que isso é dito.

Fica claro, então que a Análise do Discurso não se vê como uma disciplina autônoma, nem tampouco como disciplina auxiliar. O que ela visa é tematizar o objeto discursivo como sendo um objeto-fronteira, que trabalha nos limites das grandes divisões disciplinares, sendo constituído de uma materialidade lingüística e de uma materialidade histórica, simultaneamente. A análise discursiva recorta, portanto, seu objeto teórico (o discurso), e também das demais ciências humanas, que usam a língua como instrumento para a explicação de textos.

A AD não se interessa tanto pelo que o texto diz ou mostra, pois não é uma interpretação semântica de conteúdos, mas sim em como e porque o diz e o mostra, cabendo explicar os modos de dizer exibidos pelos textos, semelhante à maneira dos objetos no uso referencial da linguagem.

O ponto de partida de qualquer análise de discurso é sempre um material histórico produzido por eventos comunicacionais entendidos como textos. É necessário que o analista dê uma atenção especial aos textos, quer quanto ao uso da linguagem verbal, quer ao material histórico. Sua prática é primordialmente de procurar e interpretar vestígios que permitem a contextualização sociocultural.

## **II. I A Ideologia na Análise do Discurso**

É através da Análise do Discurso que se procura identificar o sentido, a ideologia por trás dos discursos. De acordo com Althusser (1985, p. 123) “[...] a expressão ideologia foi inventada por Cabanis, Destrut de Tracy e seus amigos, que à época lhe atribuíram como objeto a teoria (genética) das idéias [...]”. Partindo do princípio de que as idéias são inerentes a todos os sujeitos, deduz-se então que somente por estes ela se justificaria existir. Nessa definição Althusser defende que a ideologia não existe por si só, o seu funcionamento e efetivação se dão pela indissociável relação com o sujeito. Ainda no pensamento do autor, temos que:

Não existe ideologia a não ser para sujeitos concretos, e essa destinação da ideologia só é possível pelo sujeito, ou seja, pela categoria de sujeito e seu funcionamento [...] Dizemos que a categoria do sujeito é constitutiva de

qualquer ideologia, mas, ao mesmo tempo e imediatamente, acrescentamos que a categoria do sujeito só é constitutiva de qualquer na medida em que toda ideologia tem a função (que a define) de “constituir” indivíduos concretos como sujeitos. É nesse jogo de dupla constituição que toda ideologia funciona, não sendo a ideologia mais do que seu funcionamento nas formas materiais de existência desse funcionamento. (Althusser, 1985, p. 131)

Na mesma obra, o autor diz que embora tenha uma existência material (em virtude de ações concretas que se colocam sob a sua luz), a ideologia destaca a ação concreta do homem que tem como base as concepções imaginárias. Várias são as formações ideológicas, no entanto não há uma que envolva a todas e sirva de modelo teórico geral. Nessa perspectiva, Althusser (1985, p. 126) diz que:

É comum chamarmos a ideologia religiosa, a ideologia moral, a ideologia jurídica, a ideologia política etc. de “concepções de mundo”. A menos que vivamos uma dessas ideologias como a verdade (por exemplo, “acreditamos” em Deus, no Dever, na Justiça etc.), admitimos que a ideologia que estamos discutindo de um ponto de vista crítico, examinando-a como um etnólogo examina os mitos de uma “sociedade primitiva”, que essas “concepções de mundo” são em grande medida imaginárias, ou seja, não “correspondem à realidade”.

A ideologia é uma representação da relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência, e essa é a ideologia que a Análise do Discurso trabalha é conceituada pelo filósofo francês Althusser.

A articulação do homem com as concepções ideológicas que abrangem o seu universo, embora pareça utópica, refletem um estado de defesa permanente no que diz respeito às suas ações na relação diária que mantém com os diversos segmentos da sociedade em que vive.

A ideologia reconhece, portanto, apesar de sua deformação imaginária, que as “idéias” de um sujeito humano existem ou devem existir em seus atos (mesmo perversos) que ele de fato pratica. Essa ideologia fala de atos; nós falaremos de atos inseridos em práticas. E pretendemos assinalar que essas práticas são regidas por rituais em que elas se inscrevem, dentro da existência material de um aparelho ideológico, nem que seja numa pequena parte desse aparelho: uma pequena missa numa igreja, um funeral, um joguinho num clube esportivo, um dia de aula uma reunião de partido político etc. (Ibid, p. 130).

Partindo da discussão sobre ideologia para o mundo real das coisas e dos fatos, deve-se então notar que para a Análise do Discurso, ideologia compreende

atos inseridos em práticas através dos Aparelhos Ideológicos de Estado, comumente associados como: AIE religioso, familiar, jurídico, político, sindical dentre outros. Tendo conhecimento dessa variedade é imprescindível deixar claro que o AIE utilizado neste trabalho foi o cultural, sendo esse realmente compatível com a questão das músicas dos Titãs.

Portanto, o conteúdo ideológico, que muitas vezes passa despercebido num simples olhar sobre a notícia pode estar embutido em uma palavra ou frase que, o leitor, em processo natural, absorve de forma inconsciente.

## **II. II Conceitos da Análise do Discurso**

### **II. II. I Aspectos Conceituais de Discurso**

A proposta de um novo objeto chamado “discurso” surgiu com Michel Pêcheux na França, em sua tese *“Analyse Automatique Du Discours”* em 1969. Segundo Eni Orlandi (1987), ele trabalhava em um Laboratório de Psicologia Social e sua idéia era a de produzir um espaço de reflexão que colocasse em questão a prática elitizada e isolada das Ciências Humanas da época. Para tanto, ele sugere que as ciências se confrontem, particularmente a história, a psicanálise e a lingüística. Este espaço de discussão e compreensão é chamado de “entremeio”, e o objeto que é estudado aí é o “discurso”. Assim, é no “entremeio” das disciplinas que podemos propor a reflexão discursiva.

Lembrando mais uma vez a autora Eni Orlandi, vemos uma contribuição muito importante ao que diz respeito ao discurso.

A palavra discurso significa curso, expressão, percurso, movimento. Por meio do discurso, o homem desenvolve sua capacidade de significar e significar-se, através do trabalho simbólico que dá sentido à existência humana. Nisso, o discurso permite a observação entre língua e ideologia, considerando os processos e as condições de produções de produção da linguagem. Isto é, há realização de uma análise das relações estabelecidas pela língua com os sujeitos que a dizem e os seus modos de dizer. Portanto, a linguagem é vinculada às condições de exterioridade. (ORLANDI, 2007, p. 37)

De acordo com Orlandi (1995), o discurso é a prática social de produção de textos, isto significa que todo discurso é uma construção social, não individual, e que só pode ser analisado considerando seu contexto, suas Condições de Produção. A autora ainda afirma que a noção de discurso se distancia da maneira como a estrutura elementar da comunicação dispõe seus elementos convencionais, definindo o que é mensagem. Orlandi diz que, na análise do discurso, a linguagem não é só um código entre outros, muito menos objeto de seqüência em que primeiro um fala e depois o outro decodifica, ou seja, mera transmissão de informações, mas, um processo de constituição de sujeitos e produção de sentidos.

Mas é preciso definir que tipo de discurso é esse. A noção elementar que se tem de discurso como sinônimo de mensagem, informação, pronúncia de meras palavras combinadas em frases, não corresponde ao interesse básico da Análise do Discurso. Podendo estar relacionada tanto a história quanto a sociologia, a AD vai buscar, na verdade, o sentido produzido pelo objeto ao elaborar um discurso, as suas mobilizações de sentido e a forma como é recebido por quem ouve ou lê suas palavras. Por isso Pêcheux (1969) define discurso como “efeito de sentidos entre interlocutores”.

Desse modo, a Análise do Discurso questiona a lingüística pela historicidade que ela deixa de lado, interpela o marxismo sobre o simbólico e se demarca da psicanálise pela forma como, considerando a história, trabalha a ideologia como materialidade relacionada ao inconsciente sem ser absorvida por ele. Por outro lado, Orlandi (2007) revela que o discurso difere da fala na continuidade da dicotomia (língua/fala) proposta por F. de Saussure, o qual assegura que o discurso não corresponde à noção de fala, pois não se trata de opô-lo a língua como sendo esta um sistema, onde tudo se mantém, com sua natureza social e suas constantes, sendo o discurso, como a fala, apenas uma sua ocorrência casual, individual, realização do sistema, fato histórico, assistemático, com suas variáveis etc. O discurso tem sua regularidade, tem seu funcionamento que é possível apreender se não opomos o social e o histórico, o sistema e a realização, o subjetivo ao objetivo, o processo do produto.

No discurso se inter-relacionam língua e história, onde participam elementos externos. E tem repercussão nesses elementos que se baseia a AD, buscando no contexto em que é construído o discurso, os seus possíveis sentidos.

Assim sendo, a AD não deve ser confundida com uma simples análise de texto, visto que esta se detém nas internas analisando apenas o aspecto lingüístico do discurso; para a AD a situação histórico-social na qual se organiza um discurso é de essencial relevância na extração dos sentidos provocados pelo sujeito discursivo e leitores ou ouvintes do discurso. Nada garante que um discurso produza o mesmo sentido tanto para quem o formulou como para quem o interpretou; há que se considerar também por posições ideológicas diversas, inscritas em formações discursivas igualmente diferentes, as quais são responsáveis pela produção não coincidente atribuída a um mesmo dizer.

Pêcheux (1969) desenvolveu certos princípios sobre a relação língua/sujeito/historia, ou ainda a relação língua/ideologia, tendo o discurso como lugar de observação dessa relação.

A Análise de Discurso proposta por Orlandi (2007) leva em consideração o fato de que a língua é fato social e que produz um deslizamento para a relação não dicotômica entre língua e discurso. Merece atenção o fato de que a AD se constitui no final dos anos 60, época em que a grande questão é a relação da estrutura com a história, do indivíduo com o sujeito, da língua com a fala, assim como se interroga a interpretação.

## **II. II. II Aspectos Conceituais das Condições de Produção**

É imprescindível notar que ao ser construído, um discurso se apresenta de uma determinada forma e é influenciado pelas condições de produção, e para conhecer mais sobre o mesmo, é necessário saber quais são os efeitos de sentido mobilizados, ou seja, é necessário captar quais condições de produção tornaram possível a concretização deste discurso. Segundo Orlandi (2007, p. 30), *“se as consideramos em sentido amplo, as condições de produção incluem o contexto sócio-histórico, ideológico”*.

A metodologia da análise de discurso, por Orlandi (2007) procura determinar as condições de produção dos textos e os efeitos de sentidos produzidos: *“quem diz, para quem, onde e quando”*. O que funciona no discurso não são os locutores empíricos e sim essas posições que interessam ao analista do discurso. A AD analisa também a estruturação dos textos e seus mecanismos de argumentação.

Para que o discurso tenha fundamento, é preciso haver ínfimas condições de entendimento. Se não houver, o ato de comunicação não se efetivará, e o discurso cairá no vazio. Bakhtin (1981, p. 255) diz que *“Discurso não reflete uma situação, ele é uma situação. Ele é uma enunciação que torna possível considerar a performance da voz que o anuncia e o contexto social em que é anunciado”*. Vale salientar que para Bakhtin discurso não é a mesma coisa que para a Análise do Discurso.

Sem o conhecimento das condições de produção, certamente o analista de discurso enveredaria por uma interpretação incompleta podendo comprometer o andamento de todo o trabalho de análise.

## **II. II. III Formação Discursiva**

Lembrando que o sentido não é uma solicitação absoluta e independente, chegamos à conclusão que ele não existe em si e passa a ser determinado pelas circunstâncias ideológicas em que as palavras são produzidas, dentro de um processo sócio-histórico. Como explica Pêcheux (1988, p. 160):

Chamaremos, então, formação discursiva aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina o que pode e deve ser dito (articulado sob a forma de uma arenga, de um sermão, de um panfleto, de uma exposição, de um programa, etc.).

Dessa maneira, cabe afirmar que, as palavras assumem novos significados de acordo com as posições daqueles que as pronunciam, em relação às formações ideológicas nas quais se inserem. A seguir, Pêcheux segue explicando (Ibid, p. 160):

Isso equivale a afirmar que as palavras, expressões, proposições, etc., recebem seu sentido da formação discursiva na qual são produzidas [...]

diremos que os indivíduos são “interpelados” em sujeitos-falantes (em sujeitos de seu discurso) pelas formações discursivas que representam “na linguagem” as formações ideológicas que lhes são correspondentes.

Se, ao demarcar uma formação discursiva, revelamos algo dos enunciados, quando descrevemos enunciados procedemos à individualização de uma formação discursiva. Portanto, a análise do enunciado e a da formação discursiva é estabelecida correlativamente, porque a lei dos enunciados e o fato de pertencerem à formação discursiva constituem uma única e mesma coisa.

Daí que o conceito de prática discursiva, não se confunde com a mera expressão de idéias, pensamentos ou formulação de frases. Exercer uma prática discursiva significa falar segundo determinadas regras, e expor as relações que se dão dentro de um discurso. Ao analisar um discurso – mesmo que o documento considerado seja a reprodução de um simples ato de fala individual -, não estamos diante da manifestação de *um* sujeito, mas sim nos defrontamos com um lugar de sua dispersão e de sua descontinuidade, já que o sujeito da linguagem não em um sujeito em si, idealizado, essencial, origem inarredável do sentido. Não há enunciado que não suponha outros, não há nenhum que não tenha, em torno de si, um campo de coexistências.

## **II. II. IV Aspectos Conceituais de Interdiscurso**

Como podemos notar, há uma ação conjunta de três elementos muito importantes: os sujeitos, a situação e a memória. Com relação ao último elemento, Orlandi (2007, p. 31), enfatiza que *“a memória, por sua vez, tem suas características, quando pensadas em relação ao discurso. E, nessa perspectiva, ela é tratada como interdiscurso”*. Pêcheux (1988) explica sobre o interdiscurso e o define como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retoma sob a forma do pré-construído, o já dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra. O interdiscurso disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada.

Na perspectiva da análise do discurso, a memória é tratada como interdiscurso, como explica Pêcheux (1988, p. 162):

(...) o próprio de toda formação discursiva é dissimular, na transparência do sentido que nela se forma, a objetividade material contraditória de interdiscurso, que determina essa formação discursiva como tal, objetividade material que reside no fato de que “algo fala” (ça parle) sempre, “antes, em outro lugar e independentemente”, isto é, sob a denominação do complexo das formações ideológicas.

A Análise do Discurso é uma importante ferramenta para as várias relações que fazemos em textos diversificados. Com ela e através dela, temos subsídios suficientes para elaborarmos um trabalho. Para exemplificar melhor esta questão, o pensamento de Orlandi (2007, p. 15) nos proporciona uma visão mais clara a respeito de papel da análise discursiva:

...não se trata da língua, não se trata da gramática, ela trata do Discurso. O Discurso é uma palavra em movimento, é uma prática de linguagem. Não há começo absoluto ou ponto final para o discurso. Um dizer tem relação com outros dizeres relacionados, imaginados ou possíveis.

A palavra ganha atribuições plausíveis quando permitem que uma mesma palavra possa atribuir ou sugerir significados sempre novos. Dentro do discurso, encontram-se relações e materiais ideológicos que podem representar o homem e a sociedade através de seu cotidiano.

Assim podemos notar a variedade de interpretações que somos capazes de fazer graças aos recursos da linguagem. Através do discurso e da sua relação intertextual com o contexto inserido, se é capaz de encontrar signos, de reformular, produzir ou formular idéias relacionadas com pensamentos sociais, históricos, políticos e culturais.

Todo e qualquer discurso se relaciona com as posições de seus agentes, de acordo com a posição que eles assumem no campo das lutas sociais e ideológicas, ou seja, através do discurso, o agente manterá ou não a sua posição a respeito dos assuntos que o cerca. E como diz Bakhtin (1981, p. 123), *“diálogo não significa apenas a comunicação entre duas pessoas; refere-se ao amplo intercâmbio de discursos manifestados pela sociedade”*.



Estes discursos aparecem como manifestação de conhecimentos e um processo de transformação de uma sociedade. Não é possível, então, isolar os atos de comunicação, a linguagem, os discursos, todos estão interligados a uma cadeia de significados, que dependendo pode tomar outras significações.

Pêcheux (1969) sustenta a posição clara de que a questão do sentido não pode ser regulada na esfera das relações interindividuais, assim como as das relações sociais não podem ser pensadas sob o modo da interação entre grupos humanos. O sentido é a pedra angular para a AD, pois é a partir dele que surgem os discursos, embora ele não seja o centro do seu discurso e não tenha poder de decisão, escolha e estratégias de produção discursiva, na concepção da AD. O sujeito atua como alguém que pensa ter o domínio sobre o que diz, mas na verdade, é o inconsciente e o espaço de cada um que determinam os discursos.

A presença do inconsciente na elaboração do discurso atesta quando o sujeito se apresenta descentrado, dividido e com um interior já constituído de tantos outros discursos, remetendo assim ao contexto histórico desse sujeito que vai sempre falar a partir da sua participação e experiência em discursos, anteriores ou paralelos. Sobre esta questão do contexto histórico, Orlandi diz que:

Eis outra via possível de se pensar a historicidade na perspectiva em que a estamos colocando: a história do sujeito e do sentido. Inseparáveis: ao produzir sentido, o sujeito se produz, ou melhor, o sujeito se produz produzindo sentido. É esta a dimensão histórica do sujeito – seu acontecimento simbólico – já que não há sentido possível sem história, pois é a história que prevê a linguagem de sentido, ou melhor, de sentidos. (ORLANDI, 2001, p. 19)

A AD faz intervir o conceito de discurso, o que determina uma profunda mudança na relação de oposição estabelecida pela lingüística. O novo par língua/discurso não assinala mais uma relação de oposição entre os conceitos envolvidos, mas sim, de contradição. Como diz Pêcheux (1969), a língua, que tem na AD, autonomia relativa, vai funcionar como base, como lugar material de onde vão se realizar os processos discursivos.

Percebe-se que a comunicação possibilita que as pessoas manipulem os significados dos discursos (falas, espaços, representações, etc.), redimensionando as próprias interações decorrentes, com vistas ao estabelecimento de novos consensos.

Buscar a configuração interdiscursiva, portanto, não remete àquela tentativa de tudo explicar, de dar conta do amplo sistema de pensamento de uma época. Cada formação discursiva entra simultaneamente em diversos campos de relações, e em cada lugar a posição que ocupa é diferente, dependendo do jogo de poderes em questão.

Em outras palavras, considerar a interdiscursividade significa deixar que aflorem as contradições, as diferenças, inclusive os apagamentos, os esquecimentos; enfim, significa deixar aflorar a heterogeneidade de todo discurso.

Poderíamos dizer que hoje praticamente todos os discursos sofrem uma mediação ou um reprocessamento através dos meios de comunicação. Isso é válido para tanto campos, como a música, por exemplo.

## **II. II. V A Análise do Discurso nas Letras dos Titãs**

É através do dispositivo da Análise do Discurso que se pode verificar, numa observação a produção musical do *pop-rock* nacional dos anos 80 e a chamada poética da resistência, qual o tipo de discurso em questão.

Era o fim da ditadura militar com a abertura democrática, a campanha Diretas Já, a eleição indireta de Tancredo Neves e sua morte, a posse de José Sarney e o Plano Cruzado. Dessa forma, tendo em vista que a nossa sociedade tem passado por inúmeras transformações que provocaram discussões no meio intelectual sobre a nossa constituição identitária, consideramos oportuna a realização de uma pesquisa que se volte para a produção artístico-cultural brasileira realizada pós-governo militar. Sendo assim, é através da Análise do Discurso que se busca identificar o sentido, a ideologia por trás dos discursos.

A AD tem privilegiado em suas análises principalmente textos impressos ou transcrições de textos orais, quase sempre tratados isoladamente, de modo independente de outros sistemas semióticos presentes, e cujas implicações políticas e ideológicas procuravam desvelar de um ponto de vista crítico.

A Análise do Discurso tem como meta pontuar essas heterogeneidades, o texto de imagens ou músicas também tem na sua constituição marcas como implícito, o silêncio, a ironia; marcas estas que não podem ser pensadas como

vozes, porque analisar o não-verbal pelas categorias do verbal implicaria na redução de um ao outro. Orlandi (2007) observa que os mecanismos da análise apreendem o verbal revelando um efeito ideológico que se produz entre os diferentes sistemas.

Os estudos sobre a questão das músicas como formas de comunicação de expressão vêm a um só tempo contribuir tanto à compreensão da materialidade do verbal, quanto à ampliação do objeto da Análise do Discurso. Em termos, toda essa discussão vem sendo pontuada nos trabalhos que se voltam para a AD; em termos práticos poucos são os trabalhos que tomam o não-verbal como objeto empírico da análise.

É admissível lembrar mais uma vez que as músicas dos Titãs fazem parte do AIE cultural, sendo esse realmente compatível com a questão das músicas dos Titãs. As composições presentes no álbum de 1985 estão inseridas em um contexto em que o país estava vivendo um momento ainda com certos resquícios de uma ditadura que perdurou durante vinte anos, sendo assim, o grupo de rock não poderia deixar essa questão de lado, e de uma forma bastante peculiar os integrantes foram bastante afetados e influenciados por toda a situação política instaurada naquela década.

Os Titãs produziam letras na maioria das vezes, que não deixavam de abordar temáticas sociais, esse era o grande diferencial das bandas deste período era a capacidade de falar sobre estes assuntos sem deixar a música tomar um peso emocional ou político exagerados. Fora a capacidade que seus integrantes tinham de falar a respeito de quase tudo com um tom de ironia, outra característica marcante do movimento BRock.

Hoje em dia, há uma movimentação que mostra algumas bandas do BRock voltando à ativa, mesmo que apenas para shows. O saudosismo do público com os artistas daquela época colabora para que a "onda anos 80" esteja mais forte do que nunca, marcando inúmeros lançamentos de coletâneas, remasterização de discos, livros sobre a época e sites de discussão na Internet.

### III. ÁLBUM *TELEVISÃO* (1985) DOS TITÃS: ASPECTOS METODOLÓGICOS E ANÁLISE

O presente capítulo tratará da Análise do Discurso no álbum *Televisão* lançado em 1985 da banda de *rock* Titãs, visando observar os efeitos de sentido veiculados naquele momento histórico pelo grupo através do LP. Separamos apenas algumas composições, que constituíram o corpus, para uma análise mais contundente, pois as consideramos mais pertinentes em vista das demais. As selecionadas foram: *Televisão* (Composição: Marcelo Fromer / Tony Bellotto / Arnaldo Antunes), *Pavimentação* (Composição: Arnaldo Antunes / Paulo Miklos), *Não vou me adaptar* (Composição: Arnaldo Antunes), *Autonomia* (Composição: Marcelo Fromer / Arnaldo Antunes / Paulo Miklos) e *Massacre* (Composição: Marcelo Fromer / Sérgio Britto). Todas as composições serão analisadas via enunciados, que não se prendem a critérios gramaticais e sim a critérios estritamente discursivos, pois isso produzirá determinada significância, e também tem como objetivo facilitar o transcorrer da pesquisa. Os enunciados foram enumerados seguindo uma ordem contínua, sem haver distinção entre uma letra e outra, por se tratar do todo discursivo.

Em Análise de Discurso não há o interesse por critérios quantitativos, não importando a quantidade de segmentos analisados. A explicação é que não é necessário se debruçar sobre todas as faixas do álbum para começar a perceber o discurso, pois pode acontecer que ainda durante a análise a primeira faixa, o analista de discurso apreenda ali o discurso perpassado e detecte na obra por inteiro, colaborações que vão sustentar o discurso inicialmente percebido. A idéia do disco, de que cada faixa representasse um canal televisivo, contribuiu para o fato de que o disco não tivesse uma unidade maior, porém, tal fato não chega a comprometer o trabalho, já que nem todas as letras foram checadadas.

Para quem sentir o interesse de consultar todas as letras do álbum *Televisão* de 1985 na íntegra e na seqüência original tal qual foram gravadas, elas estarão disponíveis em anexo.

### III. I Análise da letra *Televisão*

Esta é a música que dá nome ao álbum, inicialmente foi motivo de controvérsias, envolvendo os Titãs e o produtor Lulu Santos alegava que também dependia da TV e que a música poderia abortar o sucesso do LP na mídia. Mas, a música que batizava o álbum acabou preterida pela WEA na hora de escolher o carro-chefe. Foi para as rádios o *ska-pop*<sup>15</sup> de refrão fácil “Insensível”. Mas os *Titãs* estavam decididos a não abrir mão da faixa.

Um fato interessante, é que em todos os enunciados da música *Televisão* podemos notar frases radicais como, por exemplo: *resto da vida, toda noite, que eu nunca, vírus sem cura, pelo menos uma vez*, ou seja, idéias extremistas que não atenuam a situação de que a televisão trazia transtornos ao sujeito da canção.

Classificamos cada estrofe da música como enunciados. Chamaremos então a primeira estrofe de **E1**, que diz o seguinte:

**E1:**

***A Televisão me deixou burro,  
Muito burro demais  
Agora todas coisas que eu penso,  
Me parecem iguais***

A primeira coisa que notamos, não é o efeito de sentido do indivíduo estar assistindo televisão, e sim uma distorção gramatical, os compositores assumem a posição de um sujeito que assiste o aparelho de TV, sujeito esse que tem como característica o fato de não saber empregar a gramática corretamente, havendo assim um pleonismo, ou seja, redundância (***A Televisão me deixou burro, Muito burro demais***). Outro fato interessante é notar que o indivíduo se mostra com alguém que já tem contato com a televisão há algum tempo, o que é visto no trecho *Me deixou burro*, com o verbo deixar no passado. E como telespectador de TV, fica implícita a questão de que várias frases radicais estão colocadas de forma que, o efeito de sentido pode estar que a TV interfere tanto que deixou o sujeito burro,

---

<sup>15</sup> Ska é um gênero musical que teve sua origem na Jamaica no final da década de 50, combinando elementos caribenhos como o mento e o calipso e estadunidenses como o jazz, jump blues e rhythm and blues. Foi o precursor do rocksteady e do reggae. Suas letras trazem sinais de insatisfação, abordando temas como marginalidade, discriminação, vida dura da classe trabalhadora, e acima de tudo a diversão em harmonia. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ska>

depois muito burro e depois muito burro demais, uma situação altíssima ou inflacionada.

Na segunda parte da estrofe já é possível ver um efeito de sentido, onde está presente um *dito* e um *não-dito*. O dito é que o sujeito se posiciona dentro do aspecto da indústria cultural, onde temos, *Agora todas coisas / Que eu penso / Me parecem iguais*, efeito claro da massificação, que padroniza todos os produtos. Uma crítica aberta à globalização, já que há a perda da capacidade crítica. O *não-dito*, é que os Titãs colocam o indivíduo da música como alguém que não era afetado por isso, o que pode ser confirmado pelas palavras **Agora** (já que antes possivelmente isso não acontecia, talvez antes ele não fosse um assíduo telespectador), **Parecem** (ou seja, não significa que sejam) e **Penso** (já que se o telespectador é *burro*, não deveria pensar). Na verdade foi percebido no *não-dito*, a voz da crítica da banda e não do personagem.

Já no enunciado **E2**, percebemos inicialmente o mesmo sujeito telespectador agora na figura de um consumidor:

**E2:**

*O sorvete me deixou gripado  
Pelo resto da vida  
E agora toda noite quando deito  
É boa noite, querida...*

*O sorvete me deixou gripado / pelo resto da vida*, produz efeito de sentido, o de um sujeito consumidor, já que o fato de se tomar um sorvete não é o suficiente para se deixar alguém gripado, porém quando se passa a consumi-lo em grande quantidade (típico do consumismo) tornasse mais provável o surgimento da gripe. O **resto da vida** indica a situação de consumidor que não se acaba, lembremos também de propagandas que dão suporte ou patrocinam programas televisivos.

Mais um efeito de sentido, *E agora toda noite / Quando deito / É boa noite, querida...*, é possível ver que há a mobilização de um telespectador de novela, no sentido de que o sujeito é influenciado e se apodera de uma educação ou formalidade oriunda de um contexto novelístico, quando na verdade como comumente é sabido no âmbito da familiaridade não se usa essa expressão.

Veremos agora o **E3**:

**E3:**

*Oh! Cride, fala prá mãe  
Que eu nunca li num livro que o espirro  
Fosse um vírus sem cura  
Vê se me entende pelo menos uma vez, criatura!  
Oh! Cride, fala prá mãe!...*

No processo de análise foi possível notar uma ligação entre os enunciados, pois o *não-dito* do **E2** está relacionado com o **E3**, provocando um mesmo sentido. Ou seja, o **E2** diz: *O sorvete me deixou gripado / Pelo resto da vida*, e no **E3**: *Que eu nunca li num livro / Que o espirro / Fosse um vírus sem cura*. Então, a idéia de que a gripe leva ao espirro e que é causado por um vírus, mostra o efeito de significação de que a TV tem um fim virótico (*efeito metafórico*), levando-nos a crer que é algo maléfico.

No trecho, *Oh! Cride, fala prá mãe!*, percebemos um discurso falado em outro lugar independentemente do contexto em questão, ou seja, o interdiscurso. Foi posto na canção um bordão do personagem Pacífico (um aluno que não gosta de ler, descompromissado com os estudos), interpretado pelo comediante Ronald Golias em um dos programas humorísticos de maior sucesso na TV brasileira na década de 90, "A Praça é Nossa", da rede paulista SBT.

Então, o sujeito telespectador utiliza a frase *Oh! Cride, fala prá mãe!*, havendo um processo de identificação com personagem, ou seja, interdiscursivamente a frase originalmente de um contexto humorístico foi acionada num contexto crítico.

*Vê se me entende / Pelo menos uma vez / **Criatura!***, a palavra criatura não remete a um ser humano, e sim a um animal, que como sabemos, são seres irracionais, sem capacidade crítica alguma, fato esse que podemos relacionar ao **E5** mais adiante que diz: *E agora eu vivo / Dentro dessa jaula / Junto dos animais...*

No **E4** verificamos o seguinte:

**E4:**

*A mãe diz prá eu fazer alguma coisa,  
Mas eu não faço nada  
A luz do sol me incomoda,  
Então deixo a cortina fechada*

Aqui podemos ver que mesmo com a solicitação da mãe o sujeito telespectador ficou inerte, completamente passivo, *A mãe diz prá eu fazer / Alguma coisa / Mas eu não faço nada*. Notamos aqui mais um efeito de sentido produzido, ou seja, a TV faz com que o indivíduo pense cada vez menos, e pensado cada vez menos, é possível relaxar cada vez mais, não tomar atitude alguma, ficar alheio a todas as situações que estão em volta, assim fica-se impossibilitado de buscar uma crítica dos fatos e tomar atitudes no meio em que vive. As condições de produção da época em que a letra foi composta seria justamente chamar a atenção das pessoas para a ação, para algo *revolucionário*, algo que uma pessoa passiva não tem.

Além disso, no momento em que ele assiste TV sente-se incomodado com a luz do sol, pois, provavelmente o ambiente escuro tornaria a imagem mais nítida. A essa escuridão o letrista dá um efeito de sentido: não só a sala, mas a mente também está escura. Tão acostumada às sombras, que contrai imediatamente os olhos ao mais ameno raio de luz.

Outro *não-dito* verificado é que, como o sol naturalmente fornece luz, vemos aí a equivalência da palavra **luz** a questão das idéias, das reflexões, de realmente tomar atitudes, coisa que não sucede exatamente porque o sujeito vive num ambiente fechado (*então deixo a cortina fechada*) e é interpelado a continuar vivendo assim.

Na seqüência, encontramos o quinto enunciado (**E5**) e depois veremos como ele tem forte ligação com o enunciado seguinte (**E6**):

**E5:**

***E agora eu vivo dentro dessa jaula  
Junto dos animais...***

Os Titãs dizem: *eu vivo dentro dessa jaula*, e isso reforça o que já foi dito quando nos referimos à palavra **criatura**. Nesses versos, podemos notar que o sujeito está acuado, como um animal (ou burro). E aqui a palavra "*burro*", usada no início da letra, passa a ter sentido literal, de animal, remetendo assim à questão da ignorância, porque ocorreu aqui um processo de animalização. Outro efeito de sentido observado é que, *eu vivo dentro dessa jaula*, remete às condições de produção, ou seja, ao processo ditatorial em que estava em voga a questão da repressão e das prisões principalmente para que fosse subversivo, e apela à



questão das condições de produção vista no segundo capítulo da pesquisa, assim vemos mais uma vez a presença de um *não-dito*. Com isso, os Titãs estão nos dizendo que o telespectador em geral é prisioneiro da televisão, que ele se torna refém dela.

Passaremos para a análise do último enunciado (**E6**), temos:

**E6:**  
*Que tudo que a antena captar  
Meu coração captura*

No **E6** pode-se observar um interessante processo de equivalência entre as palavras *antena* e *coração*, ou seja, *tudo que a antena captar / Meu coração captura*. Aqui o sujeito na verdade acaba se tornando tão passivo que todo o conteúdo que a TV transmite é absorvido, capturado e transferido à sua mente, já que a palavra *coração* nesse contexto significa íntimo, essência, interior, algo particular; reforçando ainda mais a questão da passividade do telespectador. A captação de imagens pela antena de televisão passa a ser assim algo tão ingênuo e passivo que deixa de adquirir matizes de processo ativo.

Com comicidade, eles abordam o tema do uso dos meios de comunicação de massa como manipuladores da população. A letra mostra os resultados negativos que a televisão – um dos mais poderosos instrumentos da indústria cultural – traz sobre os telespectadores. Na canção, temos um narrador que reconhece a sua total passividade em relação ao meio.

### **III. II Análise da letra *Pavimentação***

A letra dessa música movimenta de início um discurso científico na percepção de quem a ouve isso fica evidente quando são citados e articulados diversos elementos que fazem parte da composição de produtos presentes no nosso cotidiano, por exemplo, plástico, leite, *Coca-Cola*, pavimento, etc., e há também o questionamento de como os mesmos produtos são produzidos, ou seja, em toda essa exposição do *dito*, há uma menção a um processo industrial.

Só que, por trás do discurso científico que é mobilizado no *dito*, há também outro efeito de sentido, no momento em que podemos notar freqüentemente o termo **plástico**. Vejamos agora na seqüência o **E7**:

**E7:**

*Ninguém sabe como o plástico é feito*  
*Ninguém sabe*

O termo **plástico** está empregado aí para prover sentido a um objeto inanimado, inerte, morto. Porém, nos enunciados posteriores notaremos que esse objeto irá se confrontar a um ser humano, mostrando a diferença entre um e outro. Os compositores logicamente têm a noção de que existem pessoas que sabem como o plástico é feito, ou como o leite é produzido, porém propositadamente é colocada uma dúvida nos primeiros versos. Dessa forma verificaremos a contraposição entre os objetos inanimados e os seres humanos mais adiante.

Já no enunciado **E8**, temos o seguinte:

**E8:**

*Como o leite é feito ninguém sabe*  
*Não se sabe*  
*A fórmula da Coca-Cola é segredo*  
*A da Pepsi também*  
*Foi feita por alguém*  
*Plástico foi feito por ninguém*

Nesse enunciado vemos a mobilização de um discurso do consumismo, pois embora comece falando a respeito de como o leite é feito, logo em seguida são citadas duas grandes marcas de refrigerantes mundialmente conhecidas e consumidas em larga escala. Nos versos *A fórmula da Coca-Cola é segredo / A da Pepsi também*, mostram que há realmente uma ligação com uma fala própria de uma estratégia de mercado empresarial, onde sempre se procura a omissão de fórmulas de sucesso.

No final do E8, temos, *Foi feita por alguém / Plástico foi feito por ninguém*, aqui o plástico representaria a falta de vivacidade já citada, pois se relaciona diretamente com o ser humano. Assim, mesmo neste ponto notamos que o efeito de sentido produzido pela música é expor uma pessoa manipulada e outra que reivindica as suas posições.

A próxima estrofe, que a chamaremos de **E9**, diz o seguinte:

**E9:**  
*Sabe como o chão é feito,  
 Do que é feito o chão.  
 Pé esquerdo, pé direito,  
 Pavimentação.*

Mais um efeito de sentido é mobilizado, já que ainda continua se referindo a algo fabricado, no caso o chão, que é uma coisa física, plana, um local onde se caminha e que tem relação parafrástica com a questão da *pavimentação*, e isso se configura como o *dito* desse enunciado. Já o *não-dito* do texto, mostra certa contradição, pois se sabe bem que o chão não é feito de pé, aí nesse caso o efeito de sentido passado é de um discurso político revolucionário, visto que no verso, *pé esquerdo, pé direito*, nos dá a idéia de movimento, passa a percepção de que uma pessoa está andando, caminhando, marchando.

A explicação de que esse chão (pavimento) nos dá a idéia de um discurso de um movimento reivindicatório é baseada no fato de que se trata do chão de uma rua feita de pavimento, local geralmente utilizado para manifestações públicas, reivindicações, e não de outro lugar qualquer (casa, sala, etc.). É um fato claro de se perceber, já que no próximo enunciado o sujeito deixa explícita toda a composição do chão que está sendo analisado. Vejamos então o **E10**:

**E10:**  
*Mas do que é feito o chão?  
 É feito de pedra,  
 É feito de pixe.  
 É feito de pedra e pixe.  
 Pá pá pá pavimentação, pavimenta,  
 Menta, mentalização!*

Compreende-se agora que se aborda a questão de como o chão é feito, considerando que há vários tipos de chão, no caso em particular se tratando de um chão de asfalto, ou seja, fabricado com pedra e pixe, freqüentemente aplicado em ruas e avenidas. Esse chão referido no **E10** produz mais um efeito de sentido do discurso popular de 'ter os pés no chão', ter consciência dos fatos que ocorrem em volta, isso ocorre quando podemos fazer alusão às firmezas de convicções ao se referir à mentalização (derivação de mente) no ultimo verso. Assim, naquela

conjuntura posta pela música, quem tinha essa consciência revolucionária de reivindicar seus direitos políticos iria para as ruas cobrar providências.

Nos enunciados analisados até aqui, percebemos que os compositores contrapõem duas idéias COISAS (plástico, produtos de consumo, chão, pedra, pixe) X HUMANOS (pé, mão, mentalização). O *não-dito* dessa questão é que COISAS não remetem necessariamente a objetos e sim a pessoas sem ação, sem capacidade crítica, completamente inertes e passíveis de manipulação, ou seja, uma pessoa que é ‘feita’, é uma pessoa fabricada, fácil de ser moldada, pois de acordo com a música é ‘feita’ de **plástico**. Já quando menciona elementos do contexto de HUMANOS se refere a não aceitação de um sistema imposto, pois são claros os processos de manifestações nas ruas em face ao descontentamento de uma parte da sociedade.

O *não-dito* também se faz presente na onomatopéia aplicada no verso ***Pá pá pá*** *pavimentação, pavimentação...*, nos dando a idéia de um efeito de sentido que representaria o bater das palmas das mãos ou os passos dados por pés sob o pavimento, ou seja uma evidente alusão a uma passeata ou mobilização pública consciente, crítica e contrária a toda e qualquer manipulação. Na seqüência essa nossa observação é reforçada pelo **E11** que diz o seguinte:

**E11:**

***Mas ninguém sabe como a gente é feita,  
Se a gente é feita ou não.  
Mão esquerda, mão direita,  
Bate palma então!  
Pá pá pá pavimentação, pavimentação,  
Menta, mentalização!***

No **E11**, observamos mais uma vez a onomatopéia citada no enunciado anterior, além disso, o *dito* da questão nos mostra a mobilização de um discurso técnico científico que nos mantém informados de que os seres humanos são formados também por mão direita e mão esquerda (além de pé esquerdo e pé direito citados no **E9**). O texto não nos apresenta a totalidade de órgãos e membros, mas, ao mencionar as mãos nos evidencia de imediato o *não-dito* que diz respeito à ação realizada numa passeata onde se encontra um grupo de pessoas reunidas que **batem palmas** e participam de um processo de **mentalização**.

Ainda com relação ao *não-dito* podemos ver outro efeito de sentido passado pelos versos *Mas ninguém sabe como a gente é feita, / Se a gente é feita ou não*, ou seja, aqui podemos chegar à conclusão que não se trata de uma explicação do nascimento do ser humano ou como o mesmo surgiu. Pelo contrário, questiona se as pessoas são manipuladas ou não por um sistema político de dominação. Assim uma ‘gente feita’, seria uma gente fabricada, manipulada com o intuito de perpetuar os meios de produção existentes, da mesma forma como o consumismo, em que a pessoa age de uma forma impulsiva, sem fazer uso de uma noção que avalie as conseqüências.

O **E11** apresenta um total contraste com o **E7** (*Ninguém sabe como o plástico é feito / Ninguém sabe*), pois enquanto o **E11** da música fala em mentalização e todo o processo de capacidade crítica que o ser humano em questão possui ao ir caminhar no pavimento com o objetivo de protestar, o primeiro enunciado (**E7**) faz uma referência contundente e repetitiva ao **plástico**, ou seja, o efeito de sentido produzido é que esse elemento plástico não pensa, não reflete, não tem capacidade crítica, não tem mente, não imagina e não faz qualquer processo de mentalização.

No último enunciado da composição temos o seguinte:

**E12:**  
*Mas do que é feita a gente?*  
*É feita de pé,*  
*É feita de mão.*  
*É feita de pé e mão.*  
*Ou não?*

Nessa estrofe vemos a junção das palavras pé e mão, mais uma vez mobilizando o efeito de sentido mostrado deste o título até o verso final, que é do movimento realizado quando se caminha. E aí temos uma indagação no final (*Ou não?*) onde poderíamos compreendê-la como uma interpelação para que o sujeito responda se ele é munido realmente da capacidade de agir por conta própria, ou se ele é ‘feito de plástico’ com todas as coisas atribuídas a esse elemento estático, não é ninguém. Enfim, vimos nessa música uma claríssima explicação a respeito de COISAS X SERES HUMANOS, e uma perfeita contraposição de idéias.

### III. III Análise da letra *Não vou me adaptar*

O *dito* da letra, é que ela fala a respeito de alguém que se encontra numa idade avançada, ou seja, de um indivíduo que está mais velho ou que está envelhecendo, havendo assim incursões psicológicas sobre mudanças pessoais. O *não-dito* seria um novo sistema ao qual o sujeito da música não estaria se adaptando, se adequando.

Vejam os versos como se encontra nos versos do **E13** essa forma mais direta de pronunciar:

**E13:**

*Eu não caibo mais nas roupas que eu cabia  
Eu não encho mais a casa de alegria  
Os anos se passaram enquanto eu dormia  
E quem eu queria bem, me esquecia...*

Nos primeiros versos vemos o efeito de sentido em que, a pessoa passou por uma transformação no seu corpo físico, *Eu não caibo mais nas roupas que eu cabia*, ou seja, notamos aí que o tempo transcorreu e que houve o desenvolvimento natural do indivíduo, onde as roupas que outrora nele cabiam perfeitamente, já não cabem mais, se tornaram pequenas na sua percepção devido à mudança física.

Mais uma vez notamos que os efeitos de sentido esclarecem que há uma nova realidade, uma nova geração, uma nova moda, uma nova diversão, algumas pessoas passaram a ser esquecidas outras não. No primeiro verso da música temos, *Eu não caibo mais nas roupas que eu cabia*, analisando o *não-dito*, vemos que o verbo **cab**, não se refere à questão física de uma roupa mais larga ou mais curta, mas sim ao fato de que a pessoa se encontra numa situação não mais compatível com sua realidade. O mesmo serve para, *Os anos se passaram enquanto eu dormia*, vemos nesse verso que o personagem vive numa circunstância diferente da que está sendo passada no presente.

Também é possível perceber a presença de um interdiscurso, que sobre o qual vale lembrar que, fundamenta-se na presença do inconsciente na elaboração do discurso do sujeito quando se apresenta descentrado, dividido e com um interior já constituído de tantos outros discursos, remetendo assim ao contexto histórico

desse sujeito, assim, na primeira estrofe da canção, presenciamos um discurso familiar bastante utilizado nesse âmbito.

*Eu não encho mais a casa de alegria*, aqui se encontra a fala de alguém que já se encontra velho, e deprecia o seu próprio ser quando acredita que não proporciona mais momentos de alegria ao espaço em que vive se achando obsoleto.

*Os anos se passaram enquanto eu dormia / E quem eu queria bem, me esquecia...*, nesses versos observamos os efeitos de sentidos e a comprovação de que o **E13** trata sobre o processo de envelhecimento e de certo abandono do sujeito em questão por parte das pessoas que o próprio tanto quis bem. O *não-dito* nesse caso seria o fato de que o mundo atual tem esquecido os valores propagados numa época passada, enquanto novos valores capitalistas são difundidos com facilidade.

A seguir iremos analisar os efeitos de sentido presentes no refrão da música que chamaremos de **E14**, onde temos:

**E14:**

*Será que eu falei o que ninguém ouvia?  
Será que eu escutei o que ninguém dizia?  
Eu não vou me adaptar me adaptar...*

O **E14** chama a atenção porque destoa dos outros enunciados da música no sentido de que mostra uma discrepância, ou desconexão do sujeito que se encontra envelhecido com as circunstâncias da atualidade, ***Será que eu falei o que ninguém ouvia? Será que eu escutei o que ninguém dizia?***. O sujeito fala algo que ninguém ouve e escuta algo que ninguém diz, ou seja, quando o indivíduo diz: *Eu não vou me adaptar*, mostra que ele não aceita a realidade está sendo passada naquele momento. O *não-dito* exposto aqui não é que sujeito não fale coisa alguma, ele fala sim, a questão é que o que ele diz não condiz mais com a realidade e as pessoas que o ouvem já o consideram antiquado (no caso ele se encontra numa sociedade consumista e não quer se adequar à situação).

No último enunciado da música notamos os mesmos efeitos de sentidos já trabalhados no **E13**, onde se verifica a questão do processo de envelhecimento. Vamos então ao **E15**:

**E15:**

*Eu não tenho mais a cara que eu tinha  
No espelho essa cara não é minha  
Mas é que quando eu me toquei achei tão estranho  
A minha barba estava desse tamanho...*

Aqui fica evidente que o próprio sujeito não consegue se reconhecer, já que se encontra diferente em relação ao período em que era jovem. Por exemplo, nos versos, *Mas é que quando eu me toquei achei tão estranho / A minha barba estava desse tamanho...*, ele nota naquele momento em que se encontrava na frente do espelho que a sua barba estava maior do que na sua juventude. E todas essas evidências de que o sujeito estranha a si mesmo por se encontrar idoso é o *dito* das estrofes mencionadas.

Já o *não-dito*, aponta para as condições de produção de uma circunstância determinada que o personagem esteja vivendo, que seria a questão da não aceitação do fato de que há uma indústria cultural intervindo na maneira de se viver, ou seja, o sujeito tem posições bem definidas que faz com que ele não seja alegre e nem repasse alegria aos demais. Também é possível fazer a leitura de que existe um ambiente tomado pela letargia ao qual o sujeito não vai ou não está se adaptando ou aceitando, na questão das roupas, diversão, descanso, enfim, todo o consumismo pregado pela TV. E é interessante notar que a própria televisão pode ser vista como um espelho no verso *No espelho essa cara não é minha*, ou seja, o monitor mostra o reflexo do cidadão sentado à frente que não quer de forma alguma ter a imagem e semelhança de tudo o que está sendo veiculado pelo aparelho, ele reconhece em si o que está sendo proposto para o seu consumo. Ou seja, existe um cidadão que se reflete e outro que não se adapta à situação.

### III. IV Análise da letra *Autonomia*

No início da letra observamos mais um discurso familiar de um sujeito que se encontra numa situação de dependência de seus parentes. E também se torna necessário observar as condições de produção da música, já que ela se volta para o contexto subversivo dos jovens. Vamos então focar agora no primeiro enunciado da música, ao qual chamaremos de **E16**:

**E16:**

*O que eu queria, o que eu sempre queria,  
Era conquistar a minha autonomia  
O que eu queria, o que eu sempre quis,  
Era ser dono do meu nariz.*



O discurso familiar referido faz sentido ao ponto que pratica o uso de um efeito interdiscursivo que vai perpassar os outros enunciados na medida em que remete a um dito popular “**ser dono do próprio nariz**”, que significa muito mais do que ter independência, denota em lutar por aquilo que se quer, parar de se preocupar com a reação dos outros, não deixar que a insegurança paralise suas ações e, acima de tudo, não permitir que o medo do fracasso acabe com as suas chances de sucesso.

Passemos agora ao **E17** que ainda continua se utilizando de um discurso familiar, justamente quando realiza uma alusão a duas instituições da nossa sociedade, a escola e a família, e mostra que quando o jovem não está submetido à escola, está submetido à família e vice-versa:

**E17:**

*Os pais são todos iguais  
Prendem seus filhos na jaula  
Os professores com seus lápis de cores  
Te prendem na sala de aula*

O **E17** se mostra numa posição mais subversiva do que o **E16**, pois no primeiro enunciado da música vemos o efeito de sentido em que o sujeito se coloca no mesmo papel do jovem dependente, já no segundo trecho ele sai dessa posição e dissemina uma voz de alerta para deixar claro em que situação a sociedade se encontra, ou seja, uma situação de completa clausura. Isso fica claro quando os versos tentam comparar a escola, ou melhor, a sala de aula a uma prisão, vejam: **Te prendem na sala de aula**

No **E18** vemos uma volta a primeira pessoa e torna a fazer uma menção às duas instituições família e escola:

**E18:**

*la pra rua, mamãe vinha atrás  
Ela não me deixava em paz  
Não agüentava o grupo escolar  
Nem a prisão domiciliar*

O *não-dito* aqui se refere a um protesto contras as relações institucionais que no ponto de vista do sujeito jovem, ininterruptamente cerceava a sua liberdade. Havendo assim, uma relação de paráfrase entre *prisão domiciliar* com *grupo escolar*.

No último enunciado são notáveis dois fatos bastante interessantes, a presença de um *dito* e de um *não-dito*. O *dito* se refere ao fato de que o sujeito da música cresceu se tornou um adulto, estabeleceu a sua própria família e ainda conseguiu um emprego de professor, que foi um profissional da educação tão criticado por ele mesmo:

**E19:**

***Mas o tempo foi passando então eu cá numa outra armadilha  
Me tornei prisioneiro da minha própria família  
Arranjei um emprego de professor  
Vejo os meus filhos, não sei mais onde estou.***

Já o *não-dito* nos fala justamente da ocorrência passada com o indivíduo e da passividade demonstrada pelo mesmo, ou seja, fica claro nesse ponto que apesar de toda a resistência empregada durante a juventude, ele se rende, se conforma com sistema. E ainda promove a mesma repressão que na visão dele era causada pela escola e pela família, observamos isso no verso, *Vejo os meus filhos, não sei mais onde estou*. Ou seja, o sujeito da música, olha para os próprios filhos e faz uma reflexão a respeito do lugar onde se encontra, já que ele perde o total contato com toda a atitude questionadora que possuía antigamente.

### **III. V Análise da letra *Massacre***

De acordo com as condições de produção dessa música, abordamos anteriormente que os autores Marcelo Fromer e Sérgio Britto a compuseram no momento em que assistiam ao *Jornal Nacional* da TV Globo no instante de uma reportagem que comentava a produção excedente de pintos numa granja no Nordeste, fato esse que levou os proprietários a sacrificarem a maior parte deles. E uma legenda na tela chamava a matéria para o bloco seguinte: “Massacre de pintos”. Porém verificaremos a produção de outros sentidos específicos.

A produção de sentido que podemos extrair da música na sua completude diz respeito à questão dos discursos totalitários. Observemos agora o primeiro enunciado que chamaremos de **E20**:

**E20:**

***Massacre! Massacre de uomo!  
Matança! Matança de dona!***

De início notamos que os autores fazem uso de dois idiomas na composição da música (português e italiano), fato que reforça a nossa idéia de que o efeito de sentido está relacionado a regimes ditatoriais promulgados em outros contextos, como por exemplo, o fascismo na Itália e o nazismo na Alemanha. As palavras aplicadas em italiano são respectivamente **uomo** que significa homem, e **dona** que significa senhora, mulher; massacre de homens e mulheres.

O *não-dito* do enunciado seguinte nos chama a atenção para o fato da dominação midiática por parte da Rede Globo ao citar o nome de uma programação da sua grade de programas, o Jornal Nacional. Vejamos então o **E21**:

**E21:**

***Eu vi, eu vi, eu vi, eu vi, eu vi  
En jornal nazionale!***

Assim, de maneira subentendida e criativa, há a equivalência de um canal de TV (rede Globo, que ainda mantém certo controle nos níveis de audiência no Brasil) a regimes políticos autoritários. No **E22** temos a comprovação de quais regimes estão sendo tratados:

**E22:**

***El Duce! El Duce en Itália!  
El Führer! El Führer en Germânia!***

Observando as condições de produção, como bem se sabe **Duce** é uma palavra italiana que significa "líder" ou também, pode ser um derivado da palavra latina *dux*, que tem o mesmo significado, de onde se deriva o título de nobreza *duca* ("duque"). Devido ao ditador italiano fascista Benito Mussolini, o título se associou ao fascismo e já não é freqüente no uso contemporâneo, a não ser, no uso geral para "líder". Já a palavra **Führer** seria o título equivalente na Alemanha Nazista, equivale

a "Der Führer", adotado por Adolf Hitler, que significa em alemão "O Líder". Ou seja, vemos expostos na música as figuras de dois líderes totalitários que promoveram guerras, perseguições e que massacraram milhares de pessoas.

E finalizando, no último enunciado (**E23**) a música apresenta mais um trecho que evidencia novamente um efeito de sentido por via de um discurso anti-totalitário com relação ao imperialismo americano, que é um termo referente ao expansionismo histórico e à influência política, econômica, militar e cultural dos Estados Unidos em escala mundial.

**E23:**

***Brazil, Brazil, Brazil, Brazil, Brazil,  
Aldeia Globale!***

O fato que nos leva a chegar a essa conclusão é a ocorrência da palavra Brasil que está escrita com a letra **Z**, fazendo parte da grafia norte-americana, que é um efeito interdiscursivo. Algo bastante interessante diz respeito às condições de produção do momento quando, inegavelmente, observou-se um financiamento do poder da ditadura brasileira por parte dos Estados Unidos.

O último verso fecha a estrofe com a citação da expressão em italiano, **Aldeia Globale!**, introduzida por Herbert Marshall McLuhan. A expressão é usada como metáfora para a sociedade contemporânea, ao ponto de se tornar parte da nossa linguagem do dia a dia, assim os Titãs movimentam mais uma vez o interdiscurso no interior da sua obra, que seria a questão do consumismo disseminado pelos meios de comunicação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos analisar no viés da Análise do Discurso os enunciados do álbum *Televisão*, que teve como carro-chefe a música *Insensível* ao invés da faixa que dava nome ao LP, simplesmente por uma questão comercial, já que a música *Televisão* tinha recebido restrições por parte do produtor Lulu Santos, que alegava que também dependia da TV e que a música poderia impedir que o LP viesse a obter o sucesso ambicionado na mídia.

O álbum *Televisão* foi lançado em condições de produção específicas para aquele momento, era o período de abertura política pelo qual o país estava passando, é o nome que se dá ao processo de liberalização da ditadura militar que governou o Brasil durante 20 anos, processo esse iniciado em 1974 e terminado em 1985 (ano de lançamento do álbum *Televisão*), com o fim da ditadura. Tão logo o general Ernesto Geisel assumiu o poder, e se deparou com um enfraquecimento da economia e um descontentamento da sociedade, propôs mudanças no poder, e na forma de repressão do governo. Sinalizando através de declarações e discursos que iniciaria a abertura política de forma *lenta, gradual e segura*. Com o agravamento da crise econômica, inflação e recessão, os partidos de oposição ao regime cresceram; da mesma forma fortaleceram-se os sindicatos e as entidades de classe.

Em 25 de janeiro de 1984, o país mobilizou-se na campanha pelas "Diretas Já". Na Praça da Sé, centro da cidade de São Paulo, foi realizado o primeiro grande comício da campanha por eleições diretas para presidente. Participaram também diversos partidos políticos de oposição, além de lideranças sindicais, civis e estudantis. A expectativa era das mais tensas. O governo militar tentava minar o impacto do evento. O dia estava chuvoso. Aos poucos, a praça foi lotando e, no final, cerca de 300 mil pessoas gritavam por "Diretas já!" no centro da cidade.

No dia 15 de janeiro de 1985, Tancredo foi eleito Presidente da República com 480 votos contra 180 de Paulo Maluf, com 17 abstenções e nove ausências. No dia 14 de março, véspera da posse, Tancredo Neves foi internado às pressas, sob o diagnóstico de apendicite. No dia 20 de março Tancredo foi operado pela segunda vez. Houve desentendimentos entre os médicos sobre os resultados da cirurgia.

Novo diagnóstico: infecção hospitalar contraída durante a internação no Hospital de Base de Brasília. Finalmente, no dia 21 de abril a morte de Tancredo foi anunciada. No dia 22 de abril o Congresso Nacional se reuniu e anunciou a vacância da presidência e seu preenchimento automático pelo vice-presidente José Sarney.

Até hoje se discute a real causa da morte de Tancredo. Há quem fale em assassinato e golpe. Todos os acontecimentos são considerados muito estranhos e diversas versões para os fatos são apresentadas. A ditadura curiosamente terminava, mas quem estava no poder era José Sarney e seus aliados, todos do PDS, antiga ARENA, partido oficial do governo.

Todos esses fatos históricos vêm contribuir para o processo de produção das letras das músicas, porque, apesar de ser um discurso artístico e cultural, leva também em consideração a situação em que se encontravam os Titãs, não podendo assim desconsiderar tal quadro.

De um total de onze faixas presentes no LP *Televisão*, consideramos pertinente analisar apenas cinco músicas, já que elas satisfazem o objetivo almejado nesse trabalho, que foi o de buscar discursos que transpassassem a obra por inteiro. As cinco canções analisadas foram: *Televisão*, *Pavimentação*, *Não vou me adaptar*, *Autonomia* e *Massacre*.

Na música *Televisão*, verificamos que há uma crítica radical ao próprio veículo de comunicação, a TV. Uma observação clara é o extremismo notado em certas palavras como, por exemplo: *resto da vida*, *toda noite*, *que eu nunca*, *vírus sem cura*, *pelo menos uma vez*, ou seja, idéias extremistas que não atenuam a situação, além também de redundâncias que evidenciam o baixo grau de instrução do sujeito devido ao contato constante com as imagens da TV. Se vê também uma fala contrária ao processo de globalização no seguinte trecho, *Agora todas coisas / Que eu penso / Me parecem iguais*, efeito claro da massificação, que padroniza todos os produtos. Enfim, a falta de senso crítico é atribuída a um sujeito que deixa de cumprir com suas obrigações simplesmente por uma imposição da mídia, se tornando assim uma pessoa passiva a todos os efeitos recebidos.

*Pavimentação* toca novamente na questão da passividade dos indivíduos que não reagem frente às adversidades e opressões impostas por sistemas políticos. Nessa canção podemos ver que os Titãs chegam a comparar essas pessoas a objetos fabricados, confeccionados, coisas e produtos símbolos da indústria cultural

como, por exemplo, a *Coca-Cola*. No lado oposto a toda essa inércia, há a questão da conclamação a uma ação mais contundente e que modifique o quadro instalado por meio de uma **mentalização** não complacente, por meio de movimentações dos pés e das mãos, numa perfeita alusão às manifestações realizadas em ruas (asfalto) como formas de protestos.

Na música *Não vou me adaptar*, questões de descontentamento também são verificadas nos efeitos de sentidos e discursos. Podemos fazer a leitura do texto de acordo com pontos variáveis que vão entre o *dito* e o *não-dito*, nesse sentido podemos fazer a leitura dos enunciados e notar que há a presença de um indivíduo já envelhecido pelo fator tempo e que sofreu modificações físicas, tornando-se assim também estranho aos seus entes queridos, além desse fato, concluímos que há um estranhamento causado por uma nova realidade e que seus princípios válidos anteriormente em outro contexto caíram em total desuso e descrédito, pois foram substituídos por valores advindos de uma indústria cultural.

A música *Autonomia* também vem repleta de uma insatisfação, só que dessa vez dos jovens para com as instituições de ensino (escolas) e a família. Posteriormente, é possível observar que o mesmo jovem que demonstrava uma rebeldia a todo um sistema imposto (podemos ter como sistema a questão do capitalismo), cresce se desenvolve e se torna um adulto conformado com toda a situação que antes era rechaçada por ele mesmo tempos atrás. Ou seja, mesmo com todas as profissões oferecidas pelo mercado de trabalho, o indivíduo da música se contenta com um emprego de professor e ainda constitui uma família, perpetuando dessa forma um ciclo que comumente é observado.

E na última faixa do LP analisado temos *Massacre*. Música que tem uma postura clara contra a questão dos governos totalitários (fascismo, nazismo e ditadura no Brasil); proporciona-nos também uma reflexão com relação a questões ligadas ao domínio cultural norte-americano, fato esse que está logicamente ligado à expressão aldeia global, também a indústria cultural e ao sistema que favorece o consumo exagerado (consumismo).

Após analisar os enunciados contidos nas letras analisadas dos Titãs, chegamos à conclusão de que elas são pautadas em críticas radicais ao consumismo, aos sistemas políticos, aos meios de comunicação, às instituições sociais, indústria cultural de uma forma geral, entre outros discursos que se

encontram presentes e que norteiam boa parte do álbum *Televisão*, lançado no ano de 1985. Notamos também que, além de desferir críticas a tudo isso, os Titãs deixam claro que o objetivo da mensagem perpassada por todas as letras verificadas é conclamar os fãs da banda, ou ouvintes de uma forma geral a tomarem uma postura diferenciada frente às situações estabelecidas e não se tornarem como os sujeitos das canções, ou seja, indiferentes, inertes, alienados, conformados, consumidores passivos, etc.

Ultimamente, os discos dos Titãs não têm apresentado canções com esse interesse radical. Talvez, por seus integrantes estarem em vários projetos individuais (carreiras-solo ou outras atividades como literatura, produção de discos etc.) ou até por certa inclinação ao apelo mais imediato promovido pela indústria da música pop, é visível uma maior atenção do grupo às canções que atendam aos requisitos comerciais. Uma evidência nítida dessa guinada foi a saída da banda de um cantor e compositor bastante interessado no experimentalismo na poesia e na música popular: Arnaldo Antunes. Ele era, certamente, um dos mais inquietos do grupo. Tanto que, em sua carreira individual, seja compondo para outros intérpretes ou em seus discos próprios, seus trabalhos se apresentam como exercícios nos limites formais da estética e da linguagem da canção popular.

Se existem canções que se enquadram nas necessidades mercadológicas, as canções titânicas são bons exemplos das ações estéticas do grupo no pólo contrário, aquele da aparente perversão, do escárnio jocoso, do desrespeito criativo e produtivo dentro da tradição do rock brasileiro, o que na nossa visão se configura como ao extremamente paradoxal ao momento vivido nos anos 80.



## REFERÊNCIAS

ALZER, Luiz André; MARMO, Hérica. **A vida até parece uma festa: toda a história dos Titãs**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado**. IN: Um mapa da ideologia, ZIZEK, Slavoj (org.). 1ª reimpressão. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 2ª ed. (tradução de Michael Lahud e Yara Fratecshi Vieira). São Paulo: Hucitec, 1981.

CAROCHA, Maika Lois. **“Seu medo é o meu sucesso”**: Rita Lee, Raul Seixas e a censura musical durante a ditadura militar brasileira. Trabalho de Conclusão de Curso. UFRJ, 2005.

CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

CHACON, Paulo. **O Que é rock**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

CORRÊA, Tupã Gomes. **Rock, nos passos da moda: mídia, consumo x mercado**. Campinas: Papirus, 1989.

DAPIEVE, Arthur. **Brock: o Rock Brasileiro dos Anos 80**. São Paulo: Editora 34, 1996.

MORIN, Edgar. **“Não se conhece a canção”**. In Morin Edgar et. al. *Linguagem da cultura de massas: televisão e canção*. Petrópolis: Vozes, 143-156. 1973.

MOTTA, Nelson. **Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

ORLANDI, Eni. **Discurso e Texto: Formulação e circulação dos sentidos**. São Paulo: Pontes, 2001.

\_\_\_\_\_. **Análise do Discurso: Princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 2007.

PÊCHEUX, Michael. **Semântica e discurso: Uma crítica à afirmação do óbvio** / Michael Pêcheux; tradução Eni Pulnelli Orlandi. et. al. - Campinas: Editora da UNICAMP, 1988.

PICCOLI, Edgard; [organização Ana Tereza Clemente]. **Que rock é esse? : A história do rock brasileiro contada por alguns de seus ícones**. São Paulo: Globo, 2008.

RODRIGUES, Rodrigo. **As aventuras da Blitz**. São Paulo: Ediouro, 2008.

VINIL, Kid. **Almanaque do Rock**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2008.

## **PESQUISA DA INTERNET**

**Carro-Chefe** (definição). Disponível em < [http://pt.wikipedia.org/wiki/Carro\\_chefe](http://pt.wikipedia.org/wiki/Carro_chefe) > Acesso em 29 de outubro de 2010.

**Fascismo** (definição). Disponível em < <http://pt.wikipedia.org/wiki/fascismo> > Acesso em 27 de outubro de 2010.

**Legião Urbana** (banda). Disponível em < <http://www.legiao.org>. > Acesso em 21 de outubro de 2010.

**Nazismo** (definição). Disponível em < <http://pt.wikipedia.org/wiki/nazismo> > Acesso em 27 de outubro de 2010.

**Marshall Mc Luham** (biografia). Disponível em < [http://pt.wikipedia.org/wiki/Marshall\\_McLuhan](http://pt.wikipedia.org/wiki/Marshall_McLuhan) > Acesso em 13 de agosto de 2010.

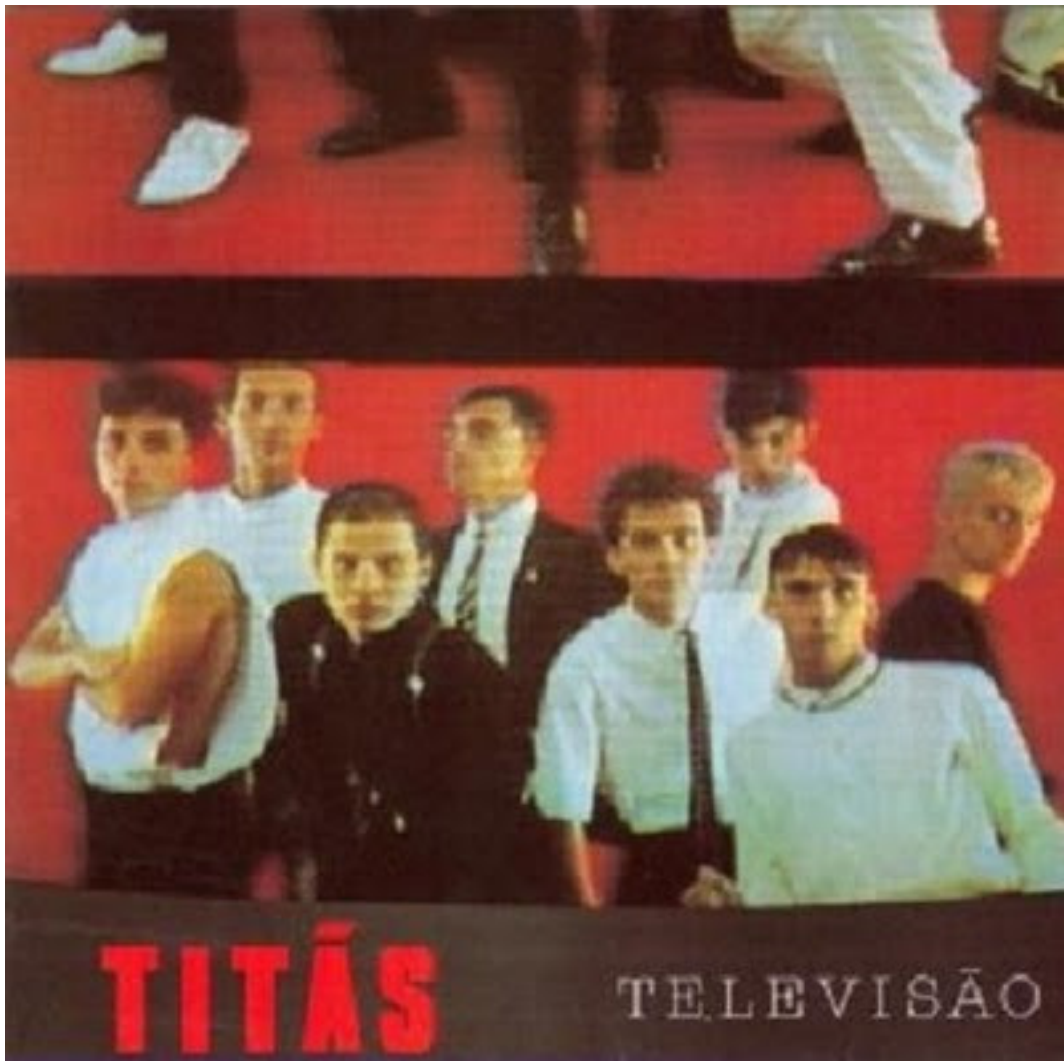
**Ska** (definição). Disponível em < <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ska> > Acesso em 25 de setembro de 2010.

**Titãs** (banda). Disponível em < [http://pt.wikipedia.org/wiki/Tit%C3%AAs\\_\(banda\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Tit%C3%AAs_(banda)) > Acesso em 21 de outubro de 2010.

**Titãs** (letras). Disponível em < <http://titas.letras.com.br> > Acessadas em 28 de setembro de 2010.

# ANEXOS

# CAPA DO ÁLBUM TELEVISÃO DE 1985



## ANEXO 01 – TELEVISÃO

Composição: Marcelo Fromer / Tony Bellotto / Arnaldo Antunes

A Televisão me deixou burro, muito burro demais  
Oi! Oi! Oi!  
Agora todas coisas que eu penso, me parecem iguais  
Oi! Oi! Oi!...

O sorvete me deixou gripado pelo resto da vida  
E agora toda noite quando deito é boa noite, querida...

Oh! Cride, fala prá mãe  
Que eu nunca li num livro que o espirro fosse um vírus sem cura  
Vê se me entende pelo menos uma vez, criatura!  
Oh! Cride, fala prá mãe!...

A mãe diz prá eu fazer alguma coisa, mas eu não faço nada  
Oi! Oi! Oi!  
A luz do sol me incomoda, então deixa a cortina fechada  
Oi! Oi! Oi!

É que a televisão me deixou burro muito burro demais  
E agora eu vivo dentro dessa jaula junto dos animais...

Oh! Cride, fala prá mãe  
Que tudo que a antena captar meu coração captura  
Vê se me entende pelo menos uma vez, criatura!  
Oh! Cride, fala prá mãe!...

Baixo: Nando Reis  
Bateria: Charles Gavin  
Guitarra: Marcelo Fromer  
Guitarra: Tony Bellotto  
Vocais: Branco Mello  
Vocais: Sérgio Britto  
Vocais: Paulo Miklos  
Voz solo: Arnaldo Antunes

**ANEXO 02 - INSENSÍVEL**

Composição: Sérgio Britto

Até parece loucura  
Não sei explicar  
É a verdade mais pura  
Eu não consigo amar  
Meu bem me desculpe  
Não quis te ferir  
Mas dizer a verdade  
É melhor que mentir...

Insensível!  
Insensível você diz  
Impossível!  
Fazer você feliz...(2x)

Às vezes você esquece  
O que eu finjo esquecer  
Mas pra mim é difícil  
Eu não consigo entender  
Entre outras pessoas  
É tão natural  
Porque será que comigo  
Não pode ser igual...

Insensível!  
Insensível você diz  
Impossível!  
Fazer você feliz...(2x)

Não fui eu, Não foi você quem escolheu  
Viver neste mundo tão frio

Insensível!  
Insensível você diz  
Impossível!  
Fazer você feliz...(2x)

Às vezes você esquece  
O que eu finjo esquecer

Baixo: Nando Reis  
Bateria: Charles Gavin  
Guitarra: Marcelo Fromer  
Guitarra: Tony Bellotto  
Teclado: Paulo Miklos  
Vocais: Branco Mello  
Vocais: Arnaldo Antunes  
Voz solo: Sérgio Britto

### **ANEXO 03 – PAVIMENTAÇÃO**

Composição: Arnaldo Antunes / Paulo Miklos

Ninguém sabe como o plástico é feito  
Ninguém sabe  
Como o leite é feito ninguém sabe,  
Não se sabe  
A fórmula da Coca-Cola é segredo  
A da Pepsi também  
Foi feita por alguém  
Plástico foi feito por ninguém  
Sabe como o chão é feito,  
Do que é feito o chão.  
Pé esquerdo, pé direito,  
Pavimentação.  
Mas do que é feito o chão?  
É feito de pedra,  
É feito de pixe.  
É feito de pedra e pixe.  
Pá pá pá pavimentação, pavimenta,  
Menta, mentalização!  
Mas ninguém sabe como a gente é feita,  
Se a gente é feita ou não.  
Mão esquerda, mão direita,  
Bate palma então!  
Pá pá pá pavimentação, pavimenta,  
Menta, mentalização!  
Mas do que é feita a gente?  
É feita de pé,  
É feita de mão.  
É feita de pé e mão.  
Ou não?

Baixo: Nando Reis  
Bateria: Charles Gavin  
Guitarra: Marcelo Fromer  
Guitarra: Tony Bellotto  
Teclado: Sérgio Britto  
Vocais: Branco Mello  
Vocais: Arnaldo Antunes  
Voz solo: Paulo Miklos

**ANEXO 04 - DONA NENÊ**

Composição: Branco Mello / Ciro Pessoa

Dona Nenê  
Madame Gaspar  
Foram se encontrar no Peg-pag  
Zigue-zague de carrinhos pelo super.  
Dona Nenê  
Comprava em pedra  
Madame Gaspar  
Comprava em Pó  
Olha quem vem lá!  
O Seu Ervilho!  
Pilotando seu carrinho...  
Audacioso!  
Calma, seu Ervilho  
Correr tanto assim é perigoso!  
Liquidação  
Seção de tecidos  
Todas as senhoras em euforia  
Quando de repente ouviu-se um grito...  
Dona Nenê  
Desapareceu  
Madame Gaspar  
Já tinha ido embora,  
O que teria acontecido com Dona Nenê?  
Onde andaria agora Dona Nenê?

Baixo: Nando Reis  
Bateria: Charles Gavin  
Guitarra: Marcelo Fromer  
Guitarra: Tony Bellotto  
Teclado: Sérgio Britto  
Vocais: Arnaldo Antunes  
Vocais: Paulo Miklos  
Voz solo: Branco Mello



## **ANEXO 05 - PRÁ DIZER ADEUS**

Composição: Tony Bellotto / Paulo Miklos

Você apareceu do nada  
E você mexeu demais comigo  
Não quero ser só mais um amigo  
Você nunca me viu sozinho  
E você nunca me ouviu chorar  
Não dá prá imaginar quando  
É cedo ou tarde demais  
Prá dizer adeus  
Prá dizer jamais

Às vezes fico assim pensando  
Essa distância é tão ruim  
Porque você não vem prá mim?  
Eu já fiquei tão mal sozinho  
Eu já tentei, eu quis chamar  
Não dá prá imaginar quando  
É cedo ou tarde demais  
Prá dizer adeus  
Prá dizer jamais

Eu já fiquei tão mal sozinho  
Eu já tentei, eu quis...  
Não dá prá imaginar quando

É cedo ou tarde demais  
Prá dizer adeus  
Prá dizer jamais

É cedo ou tarde demais...

Baixo: Paulo Miklos  
Bateria: Charles Gavin  
Guitarra: Marcelo Fromer  
Guitarra: Tony Bellotto  
Teclado: Sérgio Britto  
Vocais: Branco Mello  
Vocais: Arnaldo Antunes  
Voz solo: Nando Reis

**ANEXO 06 - NÃO VOU ME ADAPTAR**

Composição: Arnaldo Antunes

Eu não caibo mais  
Nas roupas que eu cabia  
Eu não encho mais  
A casa de alegria  
Os anos se passaram  
Enquanto eu dormia  
E quem eu queria bem  
Me esquecia...

Será que eu falei  
O que ninguém ouvia?  
Será que eu escutei  
O que ninguém dizia?  
Eu não vou me adaptar  
Me adaptar...

Eu não tenho mais  
A cara que eu tinha  
No espelho essa cara  
Não é minha  
Mas é que quando  
Eu me toquei  
Achei tão estranho  
A minha barba estava  
Desse tamanho...

Será que eu falei  
O que ninguém ouvia?  
Será que eu escutei  
O que ninguém dizia?  
Eu não vou me adaptar  
Me adaptar...

Não vou!  
Me adaptar! Me adaptar!  
Não vou! Me adaptar!  
Não vou! Me adaptar!...

Baixo: Nando Reis  
Bateria: Charles Gavin  
Guitarra: Marcelo Fromer  
Guitarra: Tony Bellotto  
Teclado: Paulo Miklos  
Vocais: Branco Mello  
Vocais: Sérgio Britto  
Voz solo: Arnaldo Antunes

**ANEXO 07 - TUDO VAI PASSAR**

Composição: Marcelo Fromer / Sérgio Britto

Estranhei tua visita,  
Você estava tão distante  
Tentando me dizer  
Alguma coisa qualquer  
Que eu não podia entender.  
Não posso imaginar  
O que você está sentindo.  
Você devia me contar  
Pois eu preciso saber  
O que vai acontecer com nós dois,  
O tempo faz esquecer e depois  
Tudo vai passar  
Tudo vai passar  
Eu não vou ficar sozinho  
Se acaso você me deixar  
Por causa de alguém,  
Se for assim é melhor  
Esquecer de uma vez.  
Não posso imaginar  
O que você está sentindo.  
Você devia me contar  
Pois eu preciso saber.  
Eu preciso compreender seu olhar  
Você ficou tão distante, mas eu sei  
Tudo vai passar  
Tudo vai passar

Baixo: Nando Reis  
Bateria: Charles Gavin  
Guitarra: Marcelo Fromer  
Guitarra: Tony Bellotto  
Teclado: Paulo Miklos  
Vocais: Branco Mello  
Vocais: Arnaldo Antunes  
Voz solo: Sérgio Britto

## ANEXO 08 - SONHO COM VOCÊ

Composição: Branco Mello / Ciro Pessoa / Sérgio Britto

O que eu sinto é tão simples,  
Sonho com você.  
Eu vivo  
Sem conseguir esquecer.  
Sinto a saudade se aproximar,  
Meus olhos querem encontrar os seus.  
Pois estou tão sozinho,  
Por favor, diga se ainda me quer.  
Porque estou tão sozinho,  
Por favor, diga se ainda  
Me quer.  
O que eu sinto é tão simples,  
Sonho com você.  
As noites passam vazias, porque  
Sinto a saudade se aproximar...

Baixo: Nando Reis  
Bateria: Charles Gavin  
Guitarra: Marcelo Fromer  
Guitarra: Tony Bellotto  
Vocais: Branco Mello  
Vocais: Arnaldo Antunes  
Vocais: Paulo Miklos  
Voz solo: Branco Mello

## ANEXO 09 - O HOMEM CINZA

Composição: Nando Reis

Ontem quando saí de casa quase que não acreditei  
Minha pele foi escurecendo até ficar completamente cinza  
Agora quando ando pelas ruas eu preciso tomar cuidado  
O sol não me machuca  
é um instante que me basta para ficar bronzeado  
Você não é mais o mesmo, eu digo "Sou!"  
Você não é mais o mesmo  
Tomei muito sal de prata pra curar minha bronquite  
De cinza minha pele fica verde azulada  
Quem quiser acreditar acredite  
Agora quando ando pelas ruas eu preciso tomar cuidado  
Polícia se me pede os documentos diz logo "algo está errado"  
Você não é mais o mesmo, eu digo "Sou!"  
Você não é mais o mesmo  
Desde pequeno trabalho numa plantação de uva  
Hoje veneno é para mim mais limpo que água de chuva  
Você não é mais o mesmo, eu digo "Não!"  
Você não é mais o mesmo  
Estou me acostumando com a cor da minha pele  
Eu acho verde mais bonito  
Mas quando estou nervoso minha cara fica branca  
E eu me sinto esquisito  
Agora quando ando pelas ruas eu preciso tomar cuidado  
Se vejo um cara branco ou amarelo eu acho que é ele quem está errado  
Você não é mais o mesmo, eu digo "Não!"  
Você não é mais o mesmo

Baixo: Paulo Miklos  
Bateria: Charles Gavin  
Guitarra: Marcelo Fromer  
Guitarra: Tony Bellotto  
Teclado: Sérgio Britto  
Vocais: Branco Mello  
Vocais: Arnaldo Antunes  
Voz solo: Nando Reis

## ANEXO 10 – AUTONOMIA

Composição: Marcelo Fromer / Arnaldo Antunes / Paulo Miklos

O que eu queria, o que eu sempre queria  
Era conquistar a minha autonomia  
O que eu queria, o que eu sempre quis  
Era ser dono do meu nariz  
Os pais são todos iguais  
Prendem seus filhos na jaula  
Os professores com seus lápis cores  
Te prendem na sala de aula  
O que eu queria, o que eu sempre queria  
Era conquistar a minha autonomia  
O que eu queria, o que eu sempre quis  
Era ser dono do meu nariz

la pra rua, mamãe vinha atrás  
Ela não me deixava em paz  
Não agüentava o grupo escolar  
Nem a prisão domiciliar  
O que eu queria, o que eu sempre queria  
Era conquistar a minha autonomia  
O que eu queria, o que eu sempre quis  
Era ser dono do meu nariz  
Mas o tempo foi passando então eu caí numa outra armadilha  
Me tornei prisioneiro da minha própria família  
Arranjei um emprego de professor  
Vejo os meus filhos, não sei mais onde estou

Baixo: Paulo Miklos  
Bateria: Charles Gavin  
Guitarra: Marcelo Fromer  
Guitarra: Tony Bellotto  
Teclado: Sérgio Britto  
Vocais: Branco Mello  
Vocais: Nando Reis  
Vocais: Arnaldo Antunes

## **ANEXO 11 – MASSACRE**

Composição: Marcelo Fromer / Sérgio Britto

Massacre! Massacre de uomo!  
Matança! Matança de dona!

Eu vi, eu vi, eu vi, eu vi, eu vi  
En jornal nacionale!

El Duce! El Duce en Itália!  
El Führer! El Führer en Germânia!

Brazil, Brazil, Brazil, Brazil, Brazil, Aldeia Globale!

Massacre! Massacre de uomo!  
Matança! Matança de dona!

Eu vi, eu vi, eu vi, eu vi, eu vi  
En jornal nacionale!  
Massacre!  
Massacre!  
Massacre!

Baixo: Paulo Miklos  
Bateria: Charles Gavin  
Guitarra: Marcelo Fromer  
Guitarra: Tony Bellotto  
Teclado: Sérgio Britto  
Vocais: Branco Mello  
Vocais: Nando Reis  
Vocais: Arnaldo Antunes

### **Televisão – 1985 - WEA**

**Estúdio:** Transamérica (SP)  
**Produção:** Lulu Santos  
**Produção executiva:** Pena Schmidt  
**Direção artística:** Liminha  
**Técnicos:** Ricardo Franja, Guilherme e Roberto  
**Mixagem:** Estúdio Sigla (RJ)  
**Engenharia de mixagem:** Edú e Andy Mills  
**Assistente de mixagem:** D'Orey  
**Capa:** Guto Lacaz  
**Foto:** Vânia Toledo  
**Figurino:** Kaos Brasilis

### **Participações especiais**

**Lulu Santos:** guitarra solo ("Pra Dizer Adeus") e baixo ("Dona Nenê")  
**Léo Gandelman:** Sax ("Pavimentação" e "Televisão")