

O corpo nas canções do grupo Titãs

Por: Herom Vargas

Professor da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (IMES)

E-mail: heromvargas@terra.com.br

Resumo:

Esta comunicação pretende discutir as abordagens sobre o corpo e o amor em algumas canções dos Titãs, grupo brasileiro de rock. A análise mostrará: 1) como os Titãs usam, de maneira experimental e polêmica, enfoques não tradicionais sobre o corpo, ultrapassando os limites da moral, os padrões sociais da sexualidade, as formas do amor e a escatologia; 2) como exercitam as formas da tradicional “canção de amor”.

Serão tratados letras e arranjos musicais que dinamizam os conceitos indicados. As canções analisadas são: “Todo mundo quer amor”, do disco *Jesus não tem dentes no país dos banguelas* (1987), e “Clitóris”, “Saia de mim” e “Isso para mim é perfume”, do disco *Tudo ao mesmo tempo agora* (1991).

Pensando a canção popular como um objeto cultural pleno, com relações complexas com outros níveis da produção simbólica social, alguns exemplos dos experimentalismos nas canções do grupo revelam os limites estéticos e culturais da sociedade e demonstram as tentativas de questionamento e superação da tradição.

Palavras-chave: Titãs / corpo / erotismo

Abstract:

This paper intends to discuss how Titãs – a brazilian rock band – broaches body and love in their songs. This analysis wil show: 1) how Titãs uses, in an experimental and polemic way, not traditional views about body, exceeding the moral boundaries, the social standard of sexuality, ways of love and eschatology; 2) how they practice the traditional forms of “love songs”.

Lyrics and musical arrangements that emphasize the indicated concepts are going to be treated in here. The analyzed songs are: “Todo mundo quer amor”, from the album *Jesus não tem dentes no país dos banguelas* (1987), and “Clitóris”, “Saia de mim” and “Isso para mim é perfume”, from the album *Tudo ao mesmo tempo agora* (1991).

Thinking about the popular music as a broad cultural object, with compounded relations with other levels of the symbolic social production, some examples of experimentalism in their songs reveal the aesthetical and cultural limits of the society and show the attempts of questioning and overcoming tradition.

Keywords: Titãs / body / erotism

Esta comunicação faz parte de uma pesquisa realizada com as canções do grupo de rock Titãs, de São Paulo – Brasil. Já foram apresentados dois trabalhos sobre o tema: uma comunicação no 6º Congresso da IASPM-LA, em Buenos Aires (Vargas, 2005) e um artigo escrito em parceria com a filósofa Regina Rossetti (Vargas e Rossetti, 2005). Em ambos, foram tratadas as formas do experimentalismo em algumas músicas do grupo.

Neste *paper*, meu interesse será discutir outro aspecto importante no trabalho dos Titãs: trata-se das letras e arranjos musicais que tematizam os usos do corpo, do amor e do erotismo em quatro canções: “Todo mundo quer amor”, de Arnaldo Antunes (disco *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*, de 1987), e “Clitóris”, “Saia de mim” e “Isso para mim é perfume”, todas de autoria coletiva (disco *Tudo ao mesmo tempo agora*, de 1991).

O grupo Titãs faz parte de uma geração de grupos de rock surgida nos anos 1980 que teve grande sucesso em um período marcado pela redemocratização do país, após a ditadura militar. (Dapieve, 1996) Algumas dessas bandas ainda são atuantes, como Titãs, Barão Vermelho, Paralamas, Capital Inicial, entre outros.

Apesar de serem da mesma geração, há uma característica que diferencia os Titãs dos outros, a saber: uma forma de construção da canção de rock que, em alguns casos, privilegia mais 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.

Partindo desse enfoque, algumas canções dos Titãs abordam de maneira experimental o corpo, o amor e o erotismo. As letras e os arranjos enfatizam as maneiras heterodoxas de se falar do amor e do corpo, que rompem com as posturas comumente aceitas no âmbito visível da sociedade e que forçam apropriações provocativas e radicais do prazer. Parto do princípio freudiano de que os processos culturais e civilizatórios têm, de forma geral, um sentido castrador dos desejos que não estão em consonância com as regras sociais em vigor. O mesmo ocorre com as maneiras de exteriorizar o erotismo e as práticas do amor, também orientadas por esse regramento. Todos os comportamentos sexuais,

eróticos e amorosos que se afastam desses padrões, passam a serem vistos pela sociedade como desvios de conduta moral, motivo de aversão e mal-estar.

Herbert Marcuse, no clássico estudo *Eros e civilização* (1968: 34), aponta, segundo Freud, para as transformações do “princípio de prazer” – a satisfação imediata dos desejos – em “princípio de realidade” – quando a satisfação é adiada com restrição e modificação do prazer devido à cultura e ao trabalho.

De forma um pouco diferente, o filósofo Georges Bataille também indica essa transformação referindo-se ao processo de reificação do homem no mundo capitalista do trabalho, que prioriza a finalidade utilitária das coisas em detrimento do desejo:

A introdução do trabalho substituiu, de imediato, a intimidade, a profundidade do desejo e seu livre desencadeamento, pelo encadeamento racional em que a verdade do instante não mais importa, mas sim o resultado final das operações. (...) A partir da posição do mundo das coisas, o próprio homem se torna uma das coisas desse mundo, pelo menos no tempo em que trabalha. (*apud* Habermas, 2000: 317)

Apesar das distintas interpretações, um processo é verídico: a instituição da cultura faz com que o entendimento do amor e do erotismo seja limitado pelas proibições impostas pelos sentidos dos rituais religiosos e pelos códigos da moral vigente. Faz com que as pulsões também sejam submetidas às restrições do mundo social materializado nas regras das instituições sociais fundadas na moral.

De certa forma, por fazer parte do universo da cultura, a canção popular tende a reforçar as regras sociais: o conceito moral do amor, o comedimento ao tratar do corpo e metáforas cada vez mais distantes para invocar o erotismo. Por exemplo: as tradicionais “canções de amor”, presentes em praticamente todas as culturas, falam sempre das belezas e tristezas do amor, dos encontros e desencontros entre os amantes, da figura idealizada da mulher amada segundo o romantismo, do erotismo moderado e sugerido discretamente por coisas como suor, cheiro ou gestos da pessoa amada. Salvo exceções, não se fala do amor carnal de forma direta, fugindo da prudência da moral e dos costumes, e pouco se descreve o erotismo e os corpos sem rodeios e metáforas.

Assim, os casos abordados a seguir são exemplos de canções que se colocam contra essa tendência mais geral e que desafiam certos códigos sociais. Como se imagina, foram músicas recebidas pelo público com surpresa, certo desdém ou, em alguns momentos, com veemente reprovação.

A primeira delas é “Todo mundo quer amor”, composta por Arnaldo Antunes. Nesta música, o campo sonoro é produzido por uma bateria eletrônica que marca uma batida contínua e fracionada por pausas. Paralelamente, ouvem-se ruídos e vozes *sampleados* usados com nítido sentido rítmico (uma "bateria de vozes", segundo o cantor do grupo Arnaldo Antunes, em entrevista concedida ao autor desta comunicação), mas com leves desencontros com a percussão eletrônica.

O resultado é uma malha sonora costurada por sons sintetizados e pausas constantes. Estas pausas parecem querer parar a seqüência de sons da percussão e revelam um texto sonoro de aparência ofegante, tensa, ansiosa e engasgada. Não há na harmonia e na melodia, uma cadência que leve a narrativa musical a resoluções tonais e, por isso, não há como prever o que acontecerá no discurso sonoro. Não existem também desenhos melódicos que cativem sensações ou emoções. Ao contrário, o canto é gritado e produzido em uma nota.

No arranjo musical, percebe-se o interesse em não fazer concessões fáceis e imediatas aos padrões do "bom gosto". O grupo cria uma forte ruptura ao optar por um arranjo estranho aos padrões da música de amor de sucesso. Não existe enlevo, nem doçura ou suavidade melódica. A reação do ouvinte, normalmente, é de ligeiro incômodo pela dificuldade de entendimento.

Ao relacionarmos este panorama musical à letra, o estranhamento é grande. O tema é o amor. Porém, não é amor romântico e idealizado típico das “canções de amor”, com melodia suave, ritmo lento, que dá a impressão de responder facilmente aos anseios de paixão das pessoas. Ao contrário, a letra parece falar de um amor que as pessoas não têm: visceral, corpóreo e, por isso, verdadeiro. Natural e, ao mesmo tempo, ausente.

Todo mundo quer amor / Todo mundo quer amor de verdade
Uma pessoa boa quer amor / Uma pessoa má quer amor / Quer amor de verdade
Quem tem medo quer amor / Quem tem fome quer amor / Quem tem frio quer amor
Quem tem pinto saco boca bunda cu boceta quer amor.
Ele quer / Ela quer / Ele quer / Ela quer
Todo mundo quer amor de verdade

A tensão estabelecida no texto sonoro revela-se também na letra a partir da repetição de dois verbos: *tem* e *quer*. Os cinco primeiros versos trazem o verbo *quer* sempre no sentido imperativo de dever possuir amor. Tal construção indica que, se as pessoas

querem amor, é porque não o têm. Revela, assim, uma ausência, algo que foi perdido ou que nunca foi possuído, mas que é preciso conseguir a qualquer custo, pois elas têm todas as condições naturais para isso.

Não existe uma mágoa ou melancolia típica das canções que falam dessa ausência, como é possível percebermos em alguns boleros, tangos ou sambas-canções. Há apenas a fria e perturbadora constatação de algo em falta, aliada a uma vontade impaciente de ter “um amor de verdade”. A repetição das frases aumenta a importância dessa constatação e revela o abismo da ausência. A relação da letra com o canto gritado e o com arranjo instrumental intensifica o sentido da mensagem e o ouvinte, acostumado aos padrões singelos da típica “canção de amor”, é capturado pela intensidade da música de curta duração (aproximadamente 1'15") que o arrebatava de sua tranquilidade para uma zona assustadora de sentido.

O tipo de amor de que se fala é aquele representado pelas sensações mais primárias do ser humano e se revela nos quatro versos seguintes. Revezam-se, nas três primeiras linhas, três sensações vitais e fatais aos animais: *fome, medo, frio*. A repetição aumenta a tensão e o drama instalado pelo problema da ausência. Aumenta mais ainda na medida em que tais versos são gritados em meio à sonoridade fragmentada.

O quarto verso busca intensamente uma solução possível ao desvendar o que é preciso para se ter amor: *pinto saco boca bunda cu boceta*, os órgãos genitais e as zonas erógenas dos corpos masculino e feminino, elementos básicos para a operação do amor. A supressão das vírgulas (segundo a letra no encarte do disco) comprime as palavras entre si e iconiza, no verso compactado, a simultaneidade dos corpos numa relação sexual. As palavras também são comprimidas no canto pela pronúncia rápida e gritada, como se fosse a satisfação de um desejo. Esta pronúncia também leva ao ouvinte uma dificuldade em entender o que se canta, forçando-o a uma nova disposição perceptiva.

O ato sexual é, assim, esquadrihado pela explosão fracionada dos componentes eróticos do corpo e recomposto pela compressão das palavras na letra da canção e no canto gritado. Fragmentação e síntese como uma dialética lúdica do amor.

Nesta canção, fala-se do amor da forma como ele é feito: com respiração ofegante (indicado pelas vozes *sampleadas*) e com a energia que envolve os corpos. Ao final, as

últimas linhas repetem novamente o desejo, porém, de forma mais compacta: *Ele quer / Ela quer / Ele quer / Ela quer*.

A música “Todo mundo quer amor” traz em seu canto, conforme Luiz Tatit (1996: 10), um processo entoativo típico das “músicas dançantes” que privilegiam o corpo e suas excitações somáticas. Em vez de alongar as vogais e marcar os contornos da melodia, o canto destaca o aspecto rítmico com os rápidos e sucessivos ataques efetivados pelos fonemas e pelas consoantes em sintonia com as pulsações do corpo e o desenho melódico esgarça e se reduz ao tom único.

Esta maneira de tratar o amor está muito longe do platonismo, da moral comportada e das formas idealizadas pelos padrões da sociedade. Além disso, esse conceito de amor na sua configuração carnal, no êxtase e na equação somática de impulsos está corporificado na própria linguagem da canção: o arranjo musical evidencia as partes dos corpos e o ritmo de ação; a letra, sem linearidade narrativa, reconstrói as necessidades a partir das ausências; por último, o canto, produzido pela entoação sintonizada com o pulso percussivo das consoantes, embala o ato sexual.

A segunda canção que traz uma abordagem abusada do corpo chama-se “Clitóris” e é a primeira do disco *Tudo ao mesmo tempo agora*, de 1991. Composta coletivamente (como todas as outras desse disco), a música incomoda bastante pelas conjunções fonéticas, temáticas e irônicas que abordam a pureza da Virgem no catolicismo e as relações entre sagrado e profano.

Clitóris, clitóris, clitóris / Ah! Clitóris
Clitóris, clitóris, clitóris / Oh! clitóris
Genuflexório, ah! Genuflexório / Genuflexório, oh! genuflexório
Virgem surja, ah! surja suja / Corpo surja, oh! mente suja imunda
Em cada berço que esse esperma espesso inunda
Em cada fosso que esse gozo grosso suja
Papanicolaou, papanicolaou

A música começa com o som estridente e distorcido de uma guitarra. Depois, sobre a marcação da bateria, é cantada a letra que traz uma série de procedimentos desconstrutores do conceito e da pureza da Virgem. A primeira desconstrução vem com a proximidade entre palavras de campos semânticos opostos: *clitóris*, região de prazer erótico

no corpo feminino, e *genuflexório*, peça sobre a qual os católicos se ajoelham para oração. A simples citação de *clitóris* já opõe o prazer à imagem sacralizada que se tem da Virgem.

Outra desconstrução se dá pela sonoridade das palavras, com a aliteração de fonemas que trazem implícitos o "pura" da Virgem e que aproximam as imagens do profano e do sagrado: *Virgem surja, ah! surja suja*. E pelas aliterações nas palavras *berço*, *esperma* e *espesso*, e também em *fosso*, *gozo* e *grosso*.

Por fim, a inclusão de partículas típicas das manifestações de subjetividade no romantismo (*Ah!* e *Oh!*) inverte, pela ironia, as posições de pureza virgem para as de prazer do corpo. É interessante observar a relação dessa abordagem com o gestual do grupo no momento do espetáculo. Paulo Miklos, um dos componentes da banda, cantava este trecho com os braços levantados à meia altura e as palmas das mãos voltadas para cima, imitando a postura de um sacerdote em pleno discurso religioso. Os tons irônicos da voz e do gesto invertem os sentidos do ritual e dos dogmas em torno da Virgem.

Há ainda duas citações que remetem à Igreja Católica: além do genuflexório, é citada ainda a palavra Papanicolaou, que traz, fundidos, os sentidos tanto do exame ginecológico, como da citação do nome de algum Papa católico.

Há uma terceira canção, "Saia de mim" (composição coletiva, também do disco *Tudo ao mesmo tempo agora*, de 1991), cujos termos e situações esbarram na moral e nos costumes aceitos. A música é um rock e a letra é cantada por Arnaldo Antunes com seu timbre característico rouco e gritado.

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

A letra fala do que sai do homem, seja socialmente certo ou errado. Indica a necessidade de se expelir aquilo que deve ser falado: *tudo que está correto*, *tudo que for perfeito*, *tudo que eu acredito*, *tudo que está estagnado* e, principalmente, *a verdade*. No

entanto, tudo isso sai do indivíduo como lhe saem as excreções e secreções. Assim, pela rima – às vezes, rica – ou pela assonância, a letra aproxima *excreto* de *correto*, *peido* de *perfeito*, e *escarro*, *sarro* e *catarro*. Com o grito, libera-se: *escarro*, *espirro*, *pus*, *porra*, *sarro*, *sangue*, *lágrima*, *catarro* / *saia de mim a verdade*.

Esses tipos de *verdade* saem do homem de várias formas: as ligadas à escatologia (os excrementos expelidos pelo corpo), as identificadas com estados de ânimo pessoal (*lágrima* e *sarro*) e até o líquido relacionado com a vida (*sangue*). A discussão sobre o significado de escatológico é bastante intrigante. Escatologia, vale lembrar, não indica somente os materiais e ações vinculados aos excrementos, mas também a doutrina sobre a consumação dos tempos, da história e os fins últimos do homem. Dessa forma, o que se coloca com mais propriedade é o fato da letra, colocada sobre as intensidades da música ruidosa e do canto gritado, remeter-se mesmo a um fim último dos tempos e do homem. É o momento em que expelle o que pensa e que determina o que pensa ser correto. Momento de verdade.

Essa ligação escatológica com o corpo se apresenta também nas características "canções de amor" dos Titãs. Além da música "Todo mundo quer amor", em que a relação sexual se fragmenta e é retomada nas partes erótico-corpóreas, um radical conceito de amor é citado novamente em "Isso para mim é perfume", do mesmo disco das músicas anteriores. Sob um rock de forte pulso rítmico e guitarras distorcidas, a letra trata da intensa intimidade de duas pessoas que se amam. A relação amorosa aqui não é vista pelo romantismo típico das canções do gênero, com ações contidas formalizadas pelo sentimento platônico e pelo grave respeito que distancia os corpos, mas por um realismo que se choca com as regras de comportamento moral aceitas abertamente na condução e tratamento do amor.

Isso para mim é perfume / Suor, fedor
Isso para mim é garboso
Cabelo embaraçado / Dente não escovado / Chupar o seu dedão
Cheirar sua calcinha suja na menstruação
Isso para mim é enfeite / A cabeça do pau faz esporra de leite
Pra tomar de manhã / No café da manhã / E também no almoço / E depois no jantar
Amor, eu quero te ver cagar.

O léxico utilizado não vê os limites do código moral, mas libera uma série de anseios e desejos normalmente cerceados pela "boa conduta", mesmo entre casais que

partilham a mesma casa. Misturam-se, na intensidade sonora do canto e do som, corpo, amor, cenas cotidianas triviais, cheiros, gostos e escatologias. Na intimidade, a letra desvenda as vontades proibidas socialmente.

Estes quatro exemplos de canções mostram os graus de experimentalismo e provocação que o grupo Titãs exerce em seus trabalhos. Isso não ocorre em todas as músicas do grupo, nem na maioria. Na verdade, poucas delas carregam discursos de incidência tão radical. Mas, servem para propor novas formas de entender as coisas do amor e os enfoques sobre o corpo e o erotismo, buscando se distanciar das repressões da conduta moral amplamente aceita.

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 de sucesso. 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.

Voltando aos Titãs e às canções comentadas neste *paper*, curioso ainda é apontar para a importância dessas músicas na respectiva fase do trabalho do grupo. Se existem aquelas que se enquadram nas necessidades mercadológicas, as “canções de amor” 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.

Referências bibliográficas

Dapieve, Arthur. 1996. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. 2. ed. São Paulo: Editora 34.
Habermas, Jürgen. 2000. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. São Paulo: Martins Fontes.

Marcuse, Herbert. 1968. *Eros e civilização: uma crítica filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

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

Tatit, Luiz. 1996. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp.

Vargas, Herom. 2005. “Exercícios titânicos: experimentalismo estético nas canções do grupo de rock Titãs”. *Actas del VI Congreso da IASPM-AL*, Buenos Aires.

<http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/Articulos/HeromVargas.pdf> [Consulta 03/2006].

Vargas, Herom; Rossetti, Regina. 2005. “Música popular e inovação: o experimentalismo nas canções do grupo de rock Titãs”, *Líbero*, 15/16, 76-84.

Referências discográficas

Titãs. LP *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*. 1987. WEA. Brasil.

Titãs. LP *Tudo ao mesmo tempo agora*. 1991. WEA. Brasil.