



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA**

FÁBIO SERRA NASCIMENTO

**MENTIRAS SINCERAS: UM ESTUDO SOBRE AS LETRAS DE
CAZUZA**

Salvador
2005

FÁBIO SERRA NASCIMENTO

**MENTIRAS SINCERAS: UM ESTUDO SOBRE AS LETRAS DE
CAZUZA**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Estudos
Linguísticos e Literários da Universidade Federal da Bahia,
como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em
Estudos Linguísticos e Literários.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Mirella Marcia Longo Vieira Lima

Salvador
2005

Biblioteca Central Reitor Macêdo Costa - UFBA

N244 Nascimento, Fábio Serra.
Mentiras sinceras : um estudo sobre as letras de Cazuza / Fábio Serra Nascimento. -
2005.
110 f.

Orientadora : Prof^ª. Dr^ª. Mirella Márcia Longo Vieira Lima.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2005.

1. Literatura brasileira. 2. Música e literatura. 3. Cazuza, 1958-1990 - Crítica e interpretação. 4. Poética. 5. Composição (Música). 6. Música popular brasileira. 7. Literatura comparada. I. Lima, Mirella Márcia Longo Vieira. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDU - 821(81)+78.067.26
CDD - 869.9

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, em primeiro lugar.

Aos meus pais por terem incentivado meu desenvolvimento profissional, cercando-me de todo o possível para que eu alcançasse meus objetivos.

A Fátima, irmã e amiga, responsável pelo amor que eu dedico à literatura e à música, cuja participação foi imprescindível para este trabalho, desde o início.

A Mirella Márcia Longo, cuja orientação cuidadosa me possibilitou ampliar meus horizontes, aprimorando sempre meu trabalho, alicerçando-o com sua sabedoria e sensibilidade.

Aos meus parentes e amigos, que muitas vezes foram negligenciados durante o trabalho, mas que, mesmo à distância torceram por mim.

Aos meus amigos do curso de Mestrado da UFBA e a todo o pessoal da Pós-graduação.

A R.G., pela paciência e carinho, sempre.

*Eu gosto dos que têm fome
Dos que morrem de vontade
Dos que secam de desejo
Dos que ardem.*

Adriana Calcanhoto: *Senhas*

RESUMO

Na presente dissertação, buscamos situar as letras de Agenor de Miranda Araújo Neto, Cazuzza, compositor de músicas divulgadas através dos meios de comunicação de massa em relação à tradição poética brasileira. Pretendemos buscar uma caracterização do poeta, a partir da reconstituição de seu diálogo com o momento histórico no qual se inscreve, ou seja, o espaço urbano brasileiro dos anos 80. Através da análise de textos do compositor comprovamos seu diálogo com outros textos de autores contemporâneos e que integram a tradição literária. Em comum com seus contemporâneos, Cazuzza tem a temática urbana, a vivência de uma época que se buscou expressar em letra de música. No entanto, sua produção tem características que a colocam em um lugar próprio. Na organização dos capítulos que compõem essa dissertação, dispomos, primeiramente, de uma visão analítica dos anos 80, seus representantes na música, literatura e de como manifestações artísticas anteriores inspiraram as renovações da década. Registramos a importância de alguns nomes que influenciaram o trabalho do compositor, assim como, constatamos a influência de Cazuzza e a repercussão de sua obra para seus contemporâneos e mesmo na atualidade, com a reedição de suas músicas e a transposição de sua biografia para as telas. Em um segundo momento, ressaltamos a singularidade da obra do compositor, representante da chamada geração *rock*. Com sua originalidade e riqueza poética, Cazuzza aliava uma bagagem repleta de tradição à marca da rebeldia de sua geração. No terceiro capítulo, dedicamo-nos a analisar a concepção de amor nas letras do poeta. A representação do sentimento amoroso, que ora se revela intenso e ora se mascara, é identificado pelas imagens utilizadas nas letras.

Palavras-chave: Literatura brasileira; música e literatura; Cazuzza; crítica e interpretação; poética; composição musical; música popular brasileira; literatura comparada.

ABSTRACT

In this thesis we bring Cazuza's lyrics into relationship with Brazilian poetic tradition. Cazuza, born Agenor Miranda Araújo Neto, composed songs that were broadcast by the mass media. By means of a reconstitution of his dialogue with its historical period, namely the Brazilian urban space of the 1980's, we intend to search for a characterization of this poet. The analysis of texts written by the composer makes it possible to prove their dialogue with other texts written by his contemporaries and that are part of literary tradition. Common points with his contemporaries are the urban thematic, the experience of an era that tried to express itself through song texts. Nevertheless, Cazuza's production has its distinctive characteristics. The first chapter of this thesis offers an analytical view of the 1980's, its representatives in music, literature and of how some previous artistic manifestations inspired the renewal of this decade. We register the importance of some artists that influenced the work of the composer and we verify Cazuza's influence and the repercussion of his work on the work of his contemporaries and even in the present time, with his music being reedited and his biography transposed to the screen. The second chapter emphasizes the uniqueness of Cazuza's work as representative of the so-called rocker generation. With his originality and poetic opulence, Cazuza associated a background full of tradition with the obstinacy of his generation. The third chapter is devoted to the analysis of the conception of love in Cazuza's lyrics. The representation of love, sometimes intensively revealed, other times concealed, is identified through the images used in the lyrics.

Keywords: Brazilian literature; music and literature; Cazuza; criticism and interpretation; poetics; musical composition; Brazilian popular music; comparative literature.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 RITMO DA VIDA	15
2.1 TEMPO DE CAZUZA	15
2.2 VIDA LOUCA, VIDA BREVE	17
2.3 O OUTRO “MAL” DO OUTRO SÉCULO	27
2.4 RENATO RUSSO, LUIS CAPUCHO E CAZUZA.....	32
2.5 DAS LETRAS ÀS TELAS.....	47
3 O CLIP SEM NEXO DO PIERROT RETROCESSO CAZUZA.....	51
3.1 O NOVO BOÊMIO	51
3.2 O ARTISTA POP	57
3.3 IDEÓLOGO SEM IDEOLOGIA.....	59
3.4 O ROMÂNTICO “PUNK”	64
4 UM AMOR INVENTADO.	70
4.1 BABY, SUPORTE!.....	70
4.2 TRANSFORMANDO O TÉDIO NUMA COISA MAIOR	73
4.3 MENTIRAS SINCERAS	77
4.4 EXAGERADO	82
4.5 PRA TRANSFORMAR O QUE EU DIGO	88
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	93
REFERÊNCIAS	96

1 INTRODUÇÃO

Nosso trabalho busca lançar um olhar sobre os anos 80 no Brasil, a partir desse que é considerado um dos nomes mais expressivos do seu tempo: *Cazuza*. Em comum com seus contemporâneos, o artista tem a temática urbana, a vivência de uma época conturbada e a ânsia de expressá-la em letra de música. No entanto, sua produção tem características que a singularizam, mesmo quando considerados os companheiros de geração.

Visando entender essa articulação entre a extrema singularidade de Cazuza e a sua também extrema capacidade de expressar uma década, essa dissertação busca, como primeiro objetivo, reconstituir as relações do artista com o momento histórico no qual ele se inscreve. Em decorrência, há um foco insistentemente lançado sobre a década em que as suas letras foram produzidas e difundidas. Embora permeie todo o trabalho, esse foco concentra-se sobretudo no primeiro capítulo *O Ritmo da Vida*, em que se procura abarcar a ligação intensa entre uma trajetória artística e um percurso existencial.

Uma análise do panorama da música popular brasileira, neste início de século XXI, levaria fatalmente à visão de um empobrecimento: “artistas” pouco conscientes de seus processos criativos, empresários que manipulam rádios, gravadoras que impõem ritmos a serem lançados a cada temporada. Não é difícil entender porque, cada vez mais, adolescentes continuam ouvindo *hits* do Legião Urbana, dançando no ritmo de Cazuza evocativo das décadas anteriores. Passado o tempo, fica claro que a geração 80 marcou um momento histórico da música brasileira, trazendo no BRock – o rock brasileiro - o evento mais feliz de nossa indústria cultural, desde a Tropicália.

Ao surgir em 1982, como líder e vocalista da banda Barão Vermelho, o poeta carioca passaria a escrever a história de seu tempo, até o seu desaparecimento em julho de 1990.

Referindo-se à morte de Renato Russo, em 11 de outubro de 1996, o jornalista Artur Dapieve (2000, p. 205) declarou que, naquele dia, a década de 80 encerrava-se uma vez mais. Isto significava que aquela morte marcava o final de um período que assistira o surgimento de uma geração inteira de jovens que renovaram a música popular brasileira, unindo sucesso de vendas à criatividade artística. Cazuza partira seis anos antes de Renato Russo, seu companheiro mais próximo; a sua morte começara a emudecer toda uma geração. Por outro lado, ele deixou um legado impressionante. As pessoas que acompanharam a lenta agonia do cantor, vítima da AIDS, puderam, finalmente, após o sofrimento, voltar os olhos para o seu importante trabalho. Mais do que isso, ali se iniciava a tentativa de compreensão da recente história do país.

Mas 82, 90, 96 constituem uma seqüência de datas; e datas são pontas de *iceberg*, diz Alfredo Bosi (1992, p. 19) num belo texto chamado *O tempo e os tempos*. Em seu ensaio, Bosi alerta os leitores para o fato de que, sob as datas, subjaz o “magma misterioso das paixões e das pulsões”. Sob o rótulo “anos 80,” permanece um mistério cifrado em alguns nomes. Procuramos decifrar um pouco desse mistério escondido sob o nome *Agenor de Miranda Araújo Neto* e refletir sobre os ângulos enigmáticos que se velaram e se revelaram como *Cazuza* .

Tentando abarcar os vários ângulos do artista, o segundo capítulo terminou por ter uma estrutura fragmentada semelhante à dos mosaicos; por isso decidimos chamá-lo *O Clip sem nexos do Pierrot retrocesso*. Nessa segunda etapa, o novo boêmio surge ao lado do artista

pop, do romântico “punk”, do ideólogo carente de ideologia. Montado a partir de múltiplas referências, esse capítulo foi norteado pela hipótese de que uma das marcas que singularizam as letras de Cazua advém da sua específica maneira de dialogar com uma tradição lírica nacional, formada não só pela poesia erudita, mas também por letras de canções. Assim, surgiram leituras comparativas que buscaram promover diálogos com duas diretrizes. Primeiro, procuramos estabelecer o diálogo de Cazua com seus contemporâneos; em seguida, o trabalho voltou-se para o diálogo que suas letras travam com uma tradição lírica brasileira, considerando que esse conjunto tradicional tem duas vertentes. A primeira vertente tradicional é erudita e, em Cazua, coincide com a tradição romântica, principalmente com a linhagem de Álvares de Azevedo. A outra vertente é popular e percorre a história das canções brasileiras. No que diz respeito a Cazua, essa vertente concentra-se na figura emblemática de Lupicínio Rodrigues.

Essa proposta de leitura – diálogos com várias diretrizes – solicitou, em determinado momento, a escolha de um ponto de convergência capaz de conferir organicidade ao percurso; a opção foi temática. Foi eleito o tema do amor, recorrente em todas as épocas e, por isso mesmo, capaz de revelar, no contraste entre diversos tratamentos estéticos, as especificidades de cada época, bem como as linhas de continuidade entre diferentes perspectivas. Fechando um pouco o foco da análise, dedicamos a esse tópico – *Um Amor Inventado* – o nosso terceiro capítulo.

Para obtermos um auxílio na análise da concepção de amor presente nas letras de Cazua, recorreremos a Octávio Paz (1999), *A Dupla Chama: amor e erotismo* e também a algumas reflexões de base psicanalítica, conduzidas por Maria Rita Khel (1991), em torno da “paixão amorosa.”.

Preferencialmente, o trabalho analítico centra-se na noção de um amor artificial, afeto que se exhibe como parte do show que o homem contemporâneo realiza diuturnamente. Trata-se, enfim, do “amor inventado” de que falam as letras de Cazuza.

Amor e solidão são temas quase obsessivos para muitos artistas da época. Dentre esses vários, destacamos Caio Fernando Abreu. Na prosa do escritor gaúcho, encontramos a extensão de uma mesma dor que aparece concentrada nas confissões líricas de Cazuza. Tal convergência ocorre principalmente quando os dois artistas tratam da solidão vivida pelo indivíduo na grande cidade, o grande palco dos amantes na contemporaneidade. Os estudos empreendidos por Bruno Leal (2002) e Denílson Lopes (2002) forneceram um mapa precioso para entrar na obra do escritor gaúcho.

As letras de Cazuza ainda não tinham recebido a atenção da Academia. Assim, não foi ressaltado o seu papel simultaneamente revelador e vigoroso; revelador do que foram os anos 80 e do que eles representaram na cultura brasileira. E vigoroso porque as letras de Cazuza revelam um aprofundamento obtido por imagens incomuns, ilustrativas da necessidade de conhecer melhor esse poeta “neo-romântico.”

As concepções amorosas de Cazuza, poeta do final do século XX, aprofundam o seu diálogo com o Romantismo brasileiro e, também por isso, os textos de Álvares de Azevedo, poeta romântico, foram convocados neste trabalho. Num primeiro fim de século, um poeta falou de amor e de morte, à sombra da tuberculose. Num segundo, o outro cantou o amor e a vida que via ameaçada pela AIDS.

As análises aqui realizadas procuram identificar os reaproveitamentos de imagens e concepções românticas na obra de Cazuza. Afinal, foi principalmente em termos afetivos que o letrista traduziu os anseios de sua geração, ao tempo em que elaborava um discurso

poético peculiar. Nesse sentido, propomos delimitar uma concepção de amor implícita nas letras das canções, buscando nelas explicitar a presença de um Romantismo transplantado para a atmosfera dos anos 80, da qual o poeta foi intérprete e que ficou plasmada em seus versos.

Em larga medida, a construção de nossa reflexão entra em acordo com as tendências da Literatura Comparada, desde o final dos anos 70. Na esteira de Silviano Santiago (1978) e Jose Miguel Wisnik (1999), apostamos no diálogo entre diferentes tipos de texto, derrubando antigas fronteiras. No mesmo caminho, não houve hierarquia de fontes. Assim, encontramos respaldo nos trabalhos jornalísticos de Arthur Dapieve (2000) e Ricardo Alexandre (2002). Eles auxiliaram no entendimento da importância do Rock brasileiro, o papel de suas principais figuras e de algumas correntes de influências, entre as quais se destaca o movimento punk, que tantas marcas deixou nos anos 80. Igualmente, foram fundamentais as biografias e entrevistas de artistas, músicos e intérpretes do período. Completam esse quadro de referências os textos de Tárík de Souza (2005) e Carlos Calado (1997) sobre música brasileira e as biografias de músicos, como Renato Russo. Por último, é importante evocar uma figura exemplar da época bastante próxima a Cazusa. Trata-se de Luis Capucho, músico e escritor que, na linha dos poetas malditos tão caros ao letrista, sobrevive às escondidas no meio artístico paulistano.

Ao abordarmos os ecos da produção de Cazusa em nosso momento atual, lançamos um olhar sobre a biografia do poeta levada às telas, em 2004, pela cineasta Sandra Werneck, considerando ainda a biografia escrita por Lucinha Araújo, que serviu de base ao filme.

A música popular tem-se revelado, a partir do final da década de 70, um campo inesgotável de material para pesquisas no campo acadêmico. Jose Miguel Wisnik (1999) foi um dos primeiros estudiosos a romper a fronteira entre popular e erudito. Na sua ótica, é impossível ignorar que a sociedade brasileira esteve e está constantemente exibindo sua força e sua fragilidade, debatendo suas mazelas e seus tesouros, nas letras de suas canções.

Nosso trabalho tornou-se possível a partir desses passos dados por Wisnik e por outros estudiosos que despiram os olhares de todo preconceito e trouxeram à tona a riqueza subjacente a vozes diversas de nosso panorama cultural. A escolha de nosso objeto partiu de duas grandes constatações. A primeira é que as letras de Cazuza não tinham recebido qualquer atenção mais minuciosa. Fala-se do homem arrojado, do *pop star*, mas pouco é dito sobre a poesia das letras.

A segunda constatação é que essas letras refletem um momento de transição da cultura brasileira, de um período altamente repressor para uma democracia incipiente, ainda que ansiada. O jovem dos anos 80 que foi às ruas pedir as “Diretas já” não necessariamente chegou a lutar por elas, tal como o dos anos 60. Quisemos surpreender a fundação de uma linguagem que representasse esse jovem. Insensíveis às conquistas de gerações anteriores, os jovens dos anos 80 viveram a angústia de também não se reconhecerem em um mundo de pressões e exigências “oficiais”. De alguma maneira, a canção popular fornecia-lhes uma linguagem. Encontramos nas letras de Cazuza uma ilustração dessa linguagem

Diferente de pensadores que o influenciaram, Cazuza dispôs, em sua época, do palco, da cena *pop rock* que espalhou suas idéias para milhares de fãs que ouviam e repetiam os versos de suas músicas como verdadeiros hinos. Suas letras ganharam o espaço na mente das pessoas antes mesmo de ganharem o espaço escrito. Aquela forma de propagação fazia

com que as palavras e idéias do letrista atingissem um enorme público. No entanto, não havia muito espaço para questionamentos. Hoje, passados 20 anos, devemos rever essas palavras, escutá-las criticamente.

Por último, reiteramos que esse trabalho foi principalmente conduzido pelo sonho de refletir sobre uma específica passagem da vida no país, através de um dos seus mais conhecidos intérpretes. A sensação final foi gratificante, ainda que não tenhamos esgotado todas as possibilidades de pesquisa sobre o tema. Prevaleceu a alegria de ter investigado a produção de um artista fiel a si mesmo e ao imenso vigor que trazia em si. Valeu à pena comentar a respeito de alguém luminoso em sua louca vida breve, vida que, pela força da poesia, não vai parar de rolar no rio do tempo. E como diria o próprio Cazuza, “quem tem um sonho não dança”.

2 RITMO DA VIDA

*As crianças brincam
Com a violência
Nesse cinema sem tela
Que passa na cidade*

*Que tempo mais vagabundo
Esse agora
Que escolheram pra gente viver.
Cazuza: “Milagres”, 1984*

2.1 TEMPO DE CAZUZA

Cazuza é um dos artistas mais conhecidos e controvertidos dentre os que ocupam espaço na mídia cultural brasileira. Sua morte precoce em decorrência do “mal do século XX”, seu comportamento por vezes transgressor e suas letras que retratam as angústias de uma juventude sem heróis, o tornaram porta voz e símbolo de uma geração.

Ser artista no nosso convívio
Pelo inferno e céu de todo dia
Pra poesia que a gente não vive
Transformar o tédio em melodia.
(CAZUZA, 2001, p. 41)¹.

Definindo-se, dessa forma, um poeta do cotidiano cinzento, Cazuza traça o seu caminho na arte da década de 80. O papel do poeta, enquadrado nesse perfil, será o de filtrar a realidade e apresentá-la na sua arte. Traduzindo muitas das angústias de uma geração, Cazuza deixou uma obra vigorosa, rica, capaz de expressar, em seu trabalho, um amplo panorama de sentimentos e emoções. Repleto de dor, de sofrimento, em seus últimos anos, o trabalho de

¹ Todas as citações de letras de música usam como referência a obra organizada por Lucinha Araújo, mãe do poeta e pesquisadora de seu trabalho: CAZUZA. **Preciso dizer que te amo**: todas as letras do poeta. Seleção e pesquisa de Lucinha Araújo, edição por Regina Echeverria. São Paulo: Globo, 2001.

Cazuza, em nenhum momento chega a ser depressivo como o de Renato Russo, seu contemporâneo. A luminosidade do garoto de Ipanema não se diluiu, mesmo na dor, no viés cinzento que tipifica o rock da Legião Urbana, nascido em Brasília. Caetano Veloso ressalta essa idéia, ao escrever na “orelha” de *Preciso dizer que te amo*:

O que mais impressiona no corpo da produção de Cazuza agora é a carga de esperança que ela suscita. Paradoxalmente, o monte de canções de desespero e lamento que nos deixou esse garoto que nos deixou tão cedo exala esperança. O paradoxo é só aparente. O tom desesperado está sempre cheio de gosto pela vida, e o lamento é antes sensualidade. (VELOSO, 2001)

Através do “personagem” Cazuza e de sua trajetória artística, pretendemos traçar um panorama do que foram, no Brasil, os anos 80 em termos de produção cultural. Nesse sentido, partimos da constatação de que não é possível recuperar aquele que foi, objetivamente, Cazuza.

A variada gama de informações e depoimentos sobre Cazuza são escritos que trazem olhares mediadores. Procuraremos surpreender, todavia, coincidências (e conflitos) no cruzamento dessas interpretações. Tanto a biografia testemunhal de Lucinha Araújo (1997) como os livros de depoimentos, tais como os dos jornalistas Artur Dapieve (2000) e Ricardo Alexandre (2002) e entrevistas do próprio Cazuza a jornais, revistas e televisão irão complementar o *corpus*, de modo que, à voz que emana das letras das canções, acrescentaremos toda a sua produção documental, o que se produziu sobre ele e em torno de sua figura emblemática.

Merecerá a nossa atenção uma série de textos que conferiu a Cazuza essa “aura” emblemática. Esses comentários fizeram com que, de alguma maneira, a personalidade presente nas letras contaminasse os fatos da vida – e vice versa – criando uma imagem que oscila entre experiência histórica e ficção. Esse conjunto de textos efetuou em relação a

Cazuza aquilo que Eneida Maria de Souza (2002) conceitua como “humanização” do artista. Ao analisar os textos compostos pela mídia à época da morte de Carmen Miranda, a ensaísta nos dá uma visão precisa desse processo: “A humanização do artista é essencial para que o seu papel desempenhado no meio social receba o estatuto do mito que se consolida com a morte”. (p. 20).

A morte prematura e em plena atividade profissional condensaria os ingredientes necessários para a transposição da barreira entre o homem e o mito, além de permitir, no público, o processo de *catarse* sempre esperado, quando alguém presencia o sacrifício de um outro. Fãs-clubes, *sites* dedicados à sua memória, a recente filmagem de sua história, revelam de que forma as idéias do compositor continuam vivas no imaginário do país.

2.2 VIDA LOUCA, VIDA BREVE

Registrado Agenor de Miranda Araújo Neto em quatro de abril de 1958, mas desde a maternidade chamado de Cazuza², o poeta nasceu em uma família de classe média alta carioca. Filho único de Maria Lúcia Portella da Silva e João Alfredo de Miranda Araújo, marcado desde cedo por um forte laço com os pais, Cazuza, provavelmente, teve dificuldades em dividir as atenções com os companheiros do grupo Barão Vermelho.

Responsável pela produção do disco *Domingo*, o primeiro *Long Play* dos pré-tropicalistas Caetano Veloso e Gal Costa, João Araújo, o pai do cantor, sempre foi um homem

² “Cazuza”, segundo o *Aurélio* (1999), é vespídeo de ferroada bastante dolorosa

envolvido com a indústria fonográfica e veio a fundar em 1969, a gravadora Som Livre. Por isso, Cazuzza acostumou-se a ouvir, desde os primeiros anos da sua formação, uma música popular brasileira mais tradicional. Posteriormente, teve contato com o Rock. Em 1972, ouviu Rolling Stones e Janis Joplin no recreio do Colégio Anglo-Americano. Através de Joplin, o poeta conhece o *blues* e então entende melhor o passado, voltando a sua atenção para o lamento glorioso de Billy Holiday e para Dalva de Oliveira. E foi também por essa época que se revelou para ele uma atmosfera trágica permeando o seu tempo, cortado pelas drogas e pelo luto presente nas manchetes que noticiavam a morte de Jimi Hendrix e da própria Janis Joplin.

Em seu primeiro disco, o de lançamento do *Barão Vermelho* em 1982, há uma faixa que fortemente evidencia a admiração por Janis Joplin. Trata-se de “Down em Mim”, inspirada em “Down on Me”, lançada por Janis em 1966, no álbum *Big Brother & The Holding Company*.

Vivendo durante sete meses em 1979, nos Estados Unidos, Cazuzza tem a possibilidade de ampliar seus horizontes musicais e culturais, retornando com as certezas de que seu caminho seria a música e de que, dentro da música, teria sempre um carinho pelo Rock. No entanto, o grande acontecimento deu-se no final de 1981, quando Cazuzza foi apresentado a garotos que tinham uma banda e precisavam de vocalista para uma apresentação. Nenhum dos garotos sabia que o pretendente à vaga era filho de um dono de gravadora. O planejamento dessa primeira apresentação – que, afinal, não aconteceu, devido a um problema técnico de som – consolidou definitivamente os laços entre Cazuzza e Roberto Frejat, seu parceiro definitivo e com quem Cazuzza, mais tarde, dividiu a liderança do grupo Barão Vermelho. “O mais próximo de Jagger e Richards que o rock brasileiro jamais chegou” (1996, p.65), afirma Arthur Dapieve, em sua retrospectiva do BRock (Rock Brasileiro).

A perfeita harmonia entre a postura irreverente do compositor e a proposta do rock brasileiro pode ser averiguada nas próprias palavras de Cazuzza em uma das declarações à imprensa, em 1985, que Lucinha Araújo selecionou para *Só as mães são felizes*:

O rock é a idéia da eterna juventude. Quando descobri o rock, descobri também que podia desbundar. O rock foi a maneira de eu me impor às pessoas sem ser o "gauche" - porque de repente, virou moda ser louco. Eu estudava num colégio de padre onde, de repente, eu era a escória. Então quando descobri o rock, descobri a minha tribo: ali eu ia ser aceito! E rock para mim não é só música, é atitude mesmo, é o novo! Quer coisa mais nova que o rock? O rock fervilha, é uma coisa que nunca pode parar. O rock não é uma lagoa, é um rio. O rock é a vingança dos escravos. É porque não é para ser ouvido, é para ser dançado, é uma coisa tribal. Rock é simplesmente uma batucada. O rock brasileiro é fazer gracinhas, é contar piada. O que a gente tem de forte no rock brasileiro é o "agá" que a gente leva. (CAZUZA apud ARAÚJO, 1997,361)

Com a inserção de Cazuzza, completou-se então o Barão Vermelho que, por muitos, é considerado o primeiro porta-voz de uma geração, a geração dos anos 80. O Barão foi a primeira banda de rock brasileiro que, em grande estilo, chegou ao disco na década de 80. Contudo, a despeito da crítica auspiciosa e da resposta positiva do público, o conjunto enfrentava o boicote das rádios que consideravam sua música pouco comercial. Foi necessário que vozes autorizadas da MPB declarassem reconhecer o valor do grupo, para que eles pudessem conseguir uma melhor divulgação do seu trabalho. Caetano Veloso cantou na estréia do seu show *Uns*, em julho de 1983, a canção "Todo amor que houver nessa vida" (CAZUZA, 2001, p. 41). Além de interpretar a canção de Cazuzza, Caetano exaltou o seu talento, qualificando-o "um romântico autêntico." (VELOSO apud CAZUZA, 2001, p. 40).

Consagrados pelo público, em sucessivos shows e, em especial na primeira versão do Rock in Rio³, em janeiro de 1985, o Barão Vermelho passou a enfrentar um momento de crise ocasionado por conflitos existentes entre Cazuzza e o resto do grupo. Rumores de

³ Festival de *rock* realizado no Rio de Janeiro em 1985 que reuniu AC/DC, Nina Hagen, Yes, B-52', Kid Abelha, Blitz, Paralamas do Sucesso entre outros.

freqüentes bebedeiras e provocações públicas, estas registradas pela imprensa, trouxeram tensões entre os parceiros e terminaram por trazer o fim da união (DAPIEVE, 1996, p. 71).

Em julho do mesmo ano, Cazuzza iniciou uma carreira individual e, assim, passou a desenvolver sutilezas inerentes à sua criatividade, intensificando seu trabalho como autor e ampliando sua capacidade como intérprete. Apesar do problema que representou, para todos os membros do grupo, o fato do Barão Vermelho não ter lançado aquele que seria o quarto LP da banda, o grupo sobreviveu, tendo agora, como vocalista, Roberto Frejat.

O desligamento de Cazuzza não representou, como a muitos pareceu na época, um capricho de menino mimado. A separação fez com que o artista pudesse promover seu reencontro com tendências das quais se afastara e que ele próprio considerava serem as suas origens musicais. “Para ele a vida não era só *sexo, drogas & rock’n’roll*. Era também *sexo, drogas e dor-de-cotovelo; sexo, drogas & samba-canção*... Sua grande influência musical não era Mick Jagger, mas Lupicínio Rodrigues” (DAPIEVE, 1996, p.75). Desse retorno às fontes, surgiu *Exagerado*, primeiro disco da carreira *solo*, lançado pela Som Livre, que chegou às lojas em novembro de 1985. As músicas “Mal nenhum”, “Codinome beija-flor” e a canção título marcavam o estilo que se costuma qualificar como o “romantismo *new age*” de Cazuzza e que seria reiterado e ampliado no álbum *Só se for a dois*, lançado pela Polygram em 1987. Um poeta e sua juventude encontram, nas batidas do rock, do blues, das baladas, a expressão contemporânea da dor-de-cotovelo, de amores impossíveis e perdidos. Essas sensações básicas traduziam, na verdade, uma geral insuficiência afetiva que a alma do artista captou e transformou em versos de canção popular.

O ano de 1988 prometia ser auspicioso para Cazuzza. Jovem e profissionalmente repleto de êxitos, o artista tinha, então, seu momento de maior sucesso: discos com vendagem

em alta, espetáculos com casas lotadas. Mas a doença, que dois anos depois o mataria, já começara, ainda em 88, a manifestar as suas sombras. Cazuza foi internado, em Boston, lutando entre a vida e a morte na cama de uma UTI. Essa internação foi marcante e determinou a alteração dos projetos para o próximo disco. Ironicamente, esse novo trabalho foi um dos melhores de sua rápida carreira. Lançado em 1988, pela Polygram, *Ideologia*, a canção-título, já trazia em versos pungentes a verdade de uma geração órfã de valores ideológicos. A profética “Brasil” era um grito de alerta para uma nação corroída e imersa no comodismo.

A experiência em Boston resultaria na visão de “Boas novas”: “eu vi a cara da morte e ela estava viva – viva!”, e em “Blues da Piedade”, resposta para a covardia e para a pieguice dos que tentavam consolá-lo do seu infortúnio. Nesse disco, ao imergir em sua própria dor, Cazuza dava um salto para fora de si. Na medida em que conseguia encenar o seu sofrimento nas letras, ele fazia com que, na sua expressão, também ficassem contidos os dramas de sua geração e as deformações e impasses vivenciados pelo seu país.

No entanto, em meio à moldura agônica promovida pela doença e pela época, o lirismo amoroso de Cazuza não havia sido descartado. “Faz parte do meu show” (CAZUZA, 2001, p. 191) evidencia a continuidade da insatisfação amorosa, e de uma certa ternura desalentada, que se destaca no panorama agressivo do disco. Essa canção tem, de fato, uma estrutura curiosa, cuja complexidade é ilustrativa da riqueza do amálgama cultural que dá suporte ao artista Cazuza. Em termos estritamente musicais, “Faz parte do meu show” traz uma herança da já “velha” bossa nova; do ponto de vista literário, o poema que lhe serve de letra traz marcas de um Romantismo derramado que ultrapassa as contenções da bossa nova. Finalmente, a canção é portadora da afirmação da natureza exibicionista e artificial que

adquire a expressão do afeto em meio a uma realidade destituída de toda e qualquer autenticidade. E talvez seja este o ponto mais recorrente no lirismo amoroso do artista: a tensão entre a sua carência afetiva e a percepção de que a expressão do afeto, nas últimas décadas do milênio, seria fatalmente contaminada por uma linguagem artificial.

Cazuza faria o melhor show de sua carreira levando *Ideologia* aos palcos. O show *O Tempo não Pára*⁴ era comovente, assim como era doloroso vê-lo cantando os versos “vida louca vida, /vida breve, /já que eu não posso te levar/ quero que você me leve” de “Vida louca vida”, canção de Lobão e Bernardo Vilhena. Era como presenciar a história se fazendo perante os nossos olhos; o artista “teatralizando” a sua própria agonia.

Na época, Ângela Abreu, publicou na revista *Veja* a matéria *Cazuza: uma vítima da AIDS agoniza em praça pública* (ABREU apud ALEXANDRE, 2002, p. 345). Houve forte reação por parte da própria imprensa e dos artistas. A relação já difícil entre jornalistas e músicos havia sido abalada pela manchete sensacionalista da mesma revista, na ocasião da morte de Elis Regina: *A tragédia da cocaína*. Na verdade, a reportagem sobre Cazuza era chocante, em especial devido às fotos que expunham a degenerescência física do cantor. Também, havia uma certa dose de sadismo e crueldade no julgamento da obra de Cazuza. Na “previsão” de que a sua arte não resistiria, comparava-se a produção de Cazuza com a de Noel Rosa, compositor que morrera precocemente e a quem, segundo a reportagem, ele jamais se igualaria. A previsão foi inútil e o tempo mostrou o seu equívoco (ALEXANDRE, 2002, p. 345).

⁴ O show *O Tempo não Pára* estreou em agosto de 1988 em São Paulo, com direção de Ney Matogrosso. Foi gravado ao vivo no Canecão, Rio de Janeiro, nos dias 14, 15 e 16 de outubro de 1988 e lançado em CD, pela Polygram, em janeiro de 1989.

Cazuza gravou o seu último disco, em condições desesperadoras, por vezes deitado numa maca. O resultado chegou às lojas em agosto de 1989. *Burguesia* é, musicalmente, um disco difícil de ser analisado. Fica evidente que o artista foi impulsionado por uma enorme vontade de prosseguir vivo em sua arte. No que diz respeito à voz do cantor, é cruel notar a perda de um vigor que se esvaía. Poeticamente, entretanto, *Burguesia* é um disco cheio de imagens e de reflexões marcantes. A música título, espécie de versão pós-moderna da “Ode ao Burguês” marioandradina (ANDRADE, 2003), traz versos que, em sua pungência, dão prosseguimento à agressividade de “Ideologia” (2001, p. 167). O mesmo pode ser dito sobre “Cobaias de Deus” (2001, p. 223), verdadeiro grito de desespero. A tonalidade dominante é aquela que se presentifica num tipo de arte revoltada e sem esperança. É posta em xeque a possibilidade da poesia e do canto que, algumas vezes, quase se suspende. O intérprete grifa essa suspensão porque mais recita do que propriamente canta. Mais uma vez, há lugar para o lirismo amoroso, agora registrado mais explicitamente como impossibilidade de afeto, perda. O amor não é possível em “Dois homens apaixonados” (2001, p. 217); há carência suprema em “Eu quero alguém” (2001, p. 215), e há o sonho amoroso em “Mulher sem razão” (2001, p. 225). São essas as linhas do lirismo amoroso registrado no último momento do poeta.

Cazuza ainda viveu quase um ano, mesmo sem saúde para cantar, experimentando tratamentos diversos e, ainda uma terceira vez, internado em Boston. Em 7 de julho de 1990, parou de respirar no apartamento de seus pais em Ipanema. Ao contrário de Renato Russo, que negou, até um ano antes de sua morte, ser portador da AIDS, Cazuza viveu todos os lances da sua agonia, em público.

Em seu estudo sobre o rock brasileiro, denominado por ele de BRock, Arthur Dapieve conclui que os anos 90 começam nesta data, em que, segundo ele, começa a se solidificar um caráter mítico para a figura de Cazuza:

Cazuza reunia todos os principais traços do roqueiro brasileiro da década de 80, os traços que definiriam o próprio movimento – embora nem todos os seus membros se reconheçam como membros de um movimento, aqui chamado ufanisticamente de BRock”. (DAPIEVE: 1996, 195).

Mas o que seria então esse “movimento”?

A designação do movimento não é unânime dentre os que dele participaram. Ricardo Alexandre, em sua retrospectiva do rock e do Brasil nos anos 80, entrevistou alguns dos mais importantes ícones da época, como Lobão, que afirmou odiar o termo *rock brasileiro*: “Isso cria um subgrupo. Eu sou *top* de linha. Ou somos *top* de linha, ou não somos nada. Se for para rotular, que seja MPB, que abrange o que há de relevante, que representa o país em sua história perante si e perante o mundo.” Lobão também rejeita o termo BRock, considerando-o “feio” e desprezioso (LOBÃO apud ALEXANDRE, 2002, p. 117). Alexandre acompanha a opinião de André Palmeira Cunha, o Dé, baixista do Barão Vermelho, ao retaliar qualquer rotulação de sua música.

Rock brasileiro, ou Rock Brasil, não passava de um rótulo para agrupar os discos na prateleira. Historicamente, o rock sempre fez muito menos sentido como estilo de regras definidas do que como discurso da juventude urbana de uma época e de um lugar. O rock dos anos 80 era assim. Tanto poderia ser o rock de breque da Blitz ou o pop no capricho de Lulu Santos quanto o rock’n roll do Barão ou o punk dos Inocentes. Ou poderia ser um filme, como *Menino do Rio*. Um livro, como *Feliz Ano Velho*, de Marcelo Rubens Paiva, que foi publicado em 1982, e em pouco mais de um ano, esgotou sua tiragem 25 vezes. Ou uma leva de quadrinistas, como Angeli, Glauco e Laerte. O importante era que fosse novo, diferente e esteticamente ousado e falasse a linguagem das ruas. (DÉ apud ALEXANDRE, 2002, p. 117).

Bastante meticuloso em seu documentário investigativo, Dapieve defende o termo BRock, personificado em Agenor de Miranda Araújo Neto, como “o reflexo retardado no Brasil, menos da música do que da atitude do movimento punk anglo-americano: *do-it-*

yourself, faça você mesmo, ainda que não saiba tocar, ainda que não saiba cantar, pois o rock não é virtuoso” (DAPIEVE, 1996, p. 195). Para Dapieve, era um novo rock surgido no Brasil, pós-anos 70, livre do “psicodelismo”, das letras metafóricas e do instrumental floreado. Era o rock “falando em português claro de coisas comuns ao pessoal de sua própria geração: amor, ética, sexo, política, polaróides urbanos, dores de crescimento e maturação – mensagens transmitidas pelo processo de redemocratização” (DAPIEVE, 1996, p. 195). Como resumiria Edgar Scandurra, um dos principais agentes de toda essa história: “era um rock mais viril, de letras mais contundentes.” (SCANDURRA apud DAPIEVE, 1996, p. 195). Essas construções culturais configuravam o resultado de uma busca expressiva. Havia já uma juventude que não se reconhecia em Caetano e Chico e nem mesmo na “roqueira” Rita Lee.

Para se ter uma idéia da importância do rock brasileiro para o jovem dos anos 80, lemos em um depoimento de Cazuzza em 1988:

O rock já não é uma coisa da qual se possa debochar... A gente está com uma força de palavras, as pessoas estão ouvindo o que o Renato Russo fala, o que o Lobão fala... Por mais que cada um tenha caminhos loucos, eles estão falando. Somos uma geração muito mal informada - não tivemos participação política alguma; estamos chegando aos tropeções. A gente nunca teve ideologia...(CAZUZA apud ARAÚJO, 1997, p. 373).

“A MPB não supria as necessidades de minha geração, a geração da Abertura”, confirma Herbert Vianna (VIANNA apud DAPIEVE, 1996, p. 201), líder do grupo Paralamas do Sucesso, apontando para mais um fator importante: o relacionamento com a conjuntura político-econômica brasileira. O processo de redemocratização, as multidões exigindo as Diretas-Já contribuíram, e muito, para o surgimento de um rock cantado em português. Depois do movimento de massas em torno da redemocratização do país, ocorreu a desilusão das forças mobilizadas, então decepcionadas com a constatação de que não poderiam efetivamente participar das instâncias decisórias. Na falta de perspectivas claras, o resultado é,

no plano político, a aparição de figuras personalistas destituídas de projeto, a exemplo de Collor. Em suas várias expressões, a cultura brasileira do período expressa desesperança nas instituições. Quanto ao plano mais formal da MPB, acostumado ao rebuscamento das imagens, pode-se considerar que os letristas sentiram dificuldade ao lidar com um novo público composto pela juventude urbana e sequiosa por uma mensagem mais imediatista.

O Plano Cruzado contribuiu para o ingresso na sociedade de consumo de cerca de 20 milhões de brasileiros que saíram comprando; comprando, tudo, inclusive discos. Dezenas de bandas de rock surgiram. O tempo, porém, se encarregaria, primeiro, de tirar os produtos das prateleiras, reavivar a inflação, ou seja, fazer desmoronar o Plano Cruzado; e, segundo, o tempo separou o joio do trigo no BRock, redimensionando o fenômeno. A questão de vender mais ou menos não alteraria as principais bandas do movimento. O passo fundamental para a formação do rock num gênero brasileiro já havia sido dado.

Em 1990, sobe ao poder Fernando Collor e, com ele, uma atmosfera de conservadorismo, alimentada, sobretudo, no interior do país. Collor à frente, as vozes conservadoras externaram seu apreço pela chorosa música sertaneja de duplas como Leandro&Leonardo, Chitãozinho&Xororó, Zezé de Camargo&Luciano. Mais do que nunca, o BRock se tornou uma espécie de oposição. Banido dos meios de divulgação e substituído pelas duplas sertanejas (que inclusive chegaram a ter um programa em horário nobre na rede de televisão mais poderosa em termos quantitativos, a Globo), o movimento perdeu o espaço que conquistara a partir dos dez dias do primeiro Rock in Rio, em janeiro de 1985. Nada conseguiu, contudo, destruir o movimento. Ingressando na maturidade nos anos 90, o BRock continua, ainda que dois de seus maiores nomes tenham desaparecido, vitimados pela AIDS: Renato Russo e Cazuzza.

Em oito anos de carreira, Cazuzza deixou 126 canções gravadas por ele, 34 por outros intérpretes e mais de 60 inéditas. Seu talento musical está mais do que confirmado com as inúmeras regravações e projetos que relembram suas músicas e sua imagem. O lançamento de um volume único com todas as suas letras - *Preciso dizer que te amo* (2001) – facilitou a redescoberta do grande poeta que ele era. Importante notar o olhar acurado de Arthur Dapieve, ao afirmar que:

Há três geniais letristas-poetas na história do BRock: Cazuzza, Renato Russo e Arnaldo Antunes. Cazuzza era o coração em estado bruto, Arnaldo é o cérebro no que tem de melhor. Renato estava entre os dois, coração e cérebro num papo dialético, num aristotélico, virtuoso e sintético meio-termo. (DAPIEVE, 1996, p. 212)

Ao escrever sobre a morte de Renato Russo em 1996, Dapieve antevê o aproveitamento poético das letras de Renato. Algo que pode ser aplicado à obra de Cazuzza. Ao fazer referências literárias em sua obra, Cazuzza confundiu fronteiras, de modo que seu trabalho deve ser hoje levado em consideração e estudado por aqueles que desejam entender o caldo de cultura que banhou uma época.

2.3 O OUTRO “MAL” DO OUTRO SÉCULO

A recorrência de certos temas, como amor e morte, cria uma zona de intersecção entre vários artistas brasileiros, no final do século XX. Essa escolha não deixa de ser sintomática de uma atmosfera comum. Como explica Rosenfeld, há “um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato, naturalmente com variações nacionais” (1969, p.75) e as põe em contato, naturalmente com variações. A existência de um

Zeitgeist, pode ser aqui evocada, desde que se nota, na insistência temática, uma atmosfera comum, a despeito da multiplicidade que caracterizou a cultura no fim do milênio.

Para um grupo de poetas românticos brasileiros, a outra atmosfera lastreou-se num mesmo impulso que, direcionando a um horizonte ideal, sustentava-se sempre na subjetividade e, por isso, trazia solidão; nos anos oitenta do século XX, a derrocada das utopias coletivas erguidas nos anos 60 e a conseqüente perda de valores e laços grupais também conduziram a uma sensação de insulamento, que muitas vezes se traduziu em segregação e em perda de identidade.

Como elo entre os dois finais de século, encontra-se a experiência de um profundo isolamento. Denílson Lopes percebe e lança um olhar sobre essa questão:

O individualismo trazia em si sua própria crise, já presente no artista moderno do século passado (dos ultra-românticos e Baudelaire aos decadentistas e simbolistas), ao moldar o comportamento de recusa do social, ou pelo menos, da sociedade burguesa, por parte das vanguardas. Essa sensação de insatisfação frente ao social se alastrou por todo o século XX, particularmente com a sociedade de massas, nos diferentes estratos sociais. A subjetividade, que se pretendia liberta da sociedade, fragmentou-se, de forma crescente, até o processo de perda de uma identidade individual claramente definida. (LOPES, 2002, p. 64)

O mundo da metrópole moderna não ofereceu lugar à afetividade dos indivíduos. Com o avanço do capitalismo no século XX, a luta pela sobrevivência fez da concorrência o ponto nodal das relações humanas. O anonimato, a fragmentação do indivíduo e a busca de vínculos artificiais são apenas ângulos de um mesmo processo. Ao estudar a obra de Caio Fernando Abreu, Bruno Leal resume e localiza assim esse conflito:

Esmagado pelo anonimato, pela indiferença, pela impessoalidade, características do “espírito objetivo”, ao mesmo tempo livre e desenraizado, ele tem que buscar-se, afirmar-se, constantemente, num processo de elaboração de si mesmo. (LEAL, 2002, p. 21).

Nos anos 80 do século passado, o movimento *punk* encontra sua força no jovem que, vivendo nas grandes cidades e em suas periferias, fica à margem da ordem econômica e da cultura *yuppie*, com seus parâmetros de sucesso e com as suas metas de bem-estar. Como afirmou o jornalista Ricardo Alexandre: “O punk era mais que um estilo musical, era uma reformulação de valores” (ALEXANDRE, 2002, p. 50). A metrópole é o local delimitado para se construir essa individualidade fraturada, habitante de um espaço intervalar entre o estabelecido e o que se considera “estranho”. Apesar desse movimento “desestabilizador” ter sido apropriado por uma multidão que passa a vivenciar suas propostas e desejos através da atitude *rocker*, a solidão não deixa de existir. “Digam o que disserem, o mal do século é a solidão”, rebate Renato Russo.

O que a tuberculose representou no final do século XIX vai-se repetir com a AIDS nos anos 80. Em torno da doença, cria-se um imaginário que, tendo no centro a imagem da morte ocorrida no auge da juventude e da criação, compõe espetáculos oferecidos a um grande público.

Na obra de Caio Fernando Abreu, em vários contos, e em especial, no romance *Onde andaré Dulce Veiga* (2003), a personagem principal é um portador do vírus HIV. Em suas letras, Cazuzza procura nunca se referir diretamente à doença, embora em *Ideologia*, se permita exprimir, através das diversas letras das canções, seu embate com a doença implacável. “Meu prazer agora é risco de vida”, registra (“Ideologia”, 1988). Renato Russo, ao contrário, fazia diversas letras nas quais abordaria a doença. “Feedback song for a dying friend” do álbum *As quatro estações*, lançado em 1989, cuja letra fora escrita em 1985, antecipava o pesadelo da doença, e naquele momento, estabelecia ligação direta com a morte em público de Cazuzza. “Metal contra as nuvens”, do álbum *V*, de 1991, registrava,

engenhosamente, o homossexualismo e a AIDS: “É a verdade o que assombra/ O descaso o que condena/ A estupidez o que destrói”. Porém, em seu último álbum, *A tempestade* (1996), Renato Russo, que nunca havia deixado de se expor através de sua arte, ia ainda além em “A Via Láctea”, descrevendo um instante sombrio no cotidiano de um indivíduo soropositivo:

Quando tudo está perdido
Sempre existe um caminho
Quando tudo está perdido
Sempre existe uma luz

Mas não me diga isso
Hoje a tristeza não é passageira
Hoje fiquei com febre a tarde inteira
E quando chegar a noite
Cada estrela parece uma lágrima

Queria ser como os outros
E rir das desgraças da vida
Ou fingir estar sempre bem
Ver a leveza das coisas com humor

Mas não me diga isso
É só hoje e isso passa
Só me deixe aqui quieto
Isso passa

Amanhã é um outro dia
Não é ?

Eu nem sei porque me sinto assim
Vem de repente um anjo triste perto de mim
E essa febre que não passa
E meu sorriso sem graça
Não me dê atenção

Mas obrigado por pensar em mim

Quando tudo está perdido
Sempre existe uma luz
Quando tudo está perdido
Sempre existe um caminho

Quando tudo está perdido
Eu me sinto tão sozinho
Quando tudo está perdido
Não quero mais ser quem eu sou

Mas não me diga isso
Não me dê atenção
E obrigado por pensar em mim

Em comum, as duas doenças trazem o isolamento provocado pelo medo da contaminação, a exclusão a que está submetido o portador e que o conduz à solidão. O tuberculoso era retirado da cidade e levado à montanha, ou para o deserto. A umidade urbana lhe era nociva.

Acreditava-se que o paciente de tuberculose poderia beneficiar-se, e até curar-se, com uma mudança de ambiente. Havia a idéia de que a tuberculose era uma enfermidade úmida, uma doença de cidades úmidas e encharcadas. O interior do corpo tornou-se encharcado (“umidade nos pulmões era uma expressão muito usada) e tinha de ser drenado. Os médicos recomendavam viagens para locais elevados, secos. (SONTAG, 2007, p.20).

A cidade lhe era nociva. Supostamente, a sua saúde dependia do afastamento das coisas mundanas. A tuberculose isolava o indivíduo, afastando-o do convívio social. Havia um sentido simbolicamente ascensional na caminhada do indivíduo tuberculoso que partia para a montanha, em busca de cura. Associado ao auto-conhecimento, esse remédio obtido na introspecção forçada pelo exílio entra em acordo com a mitologia da doença, explorada pelo Romantismo. Como diz Susan Sontag,

Os românticos moralizaram a morte de uma forma nova por meio da tuberculose, que dissolvia o corpo espesso, eterizava a personalidade, expandia a consciência. Foi igualmente possível, mediante fantasias sobre a tuberculose, estetizar a morte. (2007, p. 36).

Em suas primeiras aparições, a AIDS surgiu cercada por um desconhecimento que acirrou preconceitos. Pressupõe-se um comportamento homossexual do portador. Assim, os primeiros “doentes” sofreram um isolamento duplo. Os outros se distanciavam dele para não se “contaminarem”, seja da “doença” em si, seja do desprestígio que a acompanhava.

A transmissão sexual da doença, encarada pela maioria das pessoas como uma calamidade da qual a própria vítima é culpada, é mais censurada do que a de outras – particularmente porque a AIDS é vista como uma doença causada não apenas pelos excessos sexuais, mas também pela perversão sexual. (SONTAG, 2007, p.98).

E, ainda hoje, ser aidético é ser duplamente discriminado num mundo em que o homossexualismo, há pouco tempo, era considerado doença também. A contaminação pelo ato sexual reforçou a associação entre a doença e o desejo, entre a doença e a busca do prazer.

2.4 RENATO RUSSO, LUIS CAPUCHO E CAZUZA

É nossa intenção falar de um grupo de autores que, vivendo e produzindo na mesma época de Cazuzza, mantém com a obra do compositor uma relação de contato; insistentemente, esses contatos atravessam os temas do amor e da morte. Para estabelecer esse quadro, sigo a perspectiva de Eneida Maria de Souza (2002), que nos direciona a uma crítica não-exclusivista, que admite a colaboração de diversos tipos de escrita. Assim, na composição do quadro de referências, serão aqui evocados os relatos de jornalistas e a biografia escrita pela mãe do compositor.

Tendo passado, ainda em vida, por um processo que o “mitificou” devido à doença, Cazuzza atravessou o ritual de consagração do artista que parte ainda cedo e no auge de sua produção profissional. Na verdade, a sua imagem sedimentou-se num tempo que, determinado pela cultura, iniciou-se durante a sua vida e projetou-se além dela.

Alguns de seus contemporâneos são os intérpretes ideais de suas canções. Cássia Eller viveria uma espécie de versão feminina, dos anos 90, daquilo que Cazuzza representou nos anos 80, ela própria se oferecendo em martírio.

No que diz respeito a Renato Russo, podemos considerar que, apesar das coincidências temáticas, nem tudo era correspondência entre eles. Cazuzza era a típica figura

do roqueiro. Cheio de energia, foi abatido pela doença sem jamais chegar a fazer o gênero "soturno". Era um garoto de Ipanema, criado na praia. Quando existia tristeza predominava o sol, fazendo tudo ficar alegre.

Às vezes, fico triste, mas não consigo me sentir infeliz. Acho que o tédio é o sentimento mais moderno que existe, que define o nosso tempo. Tento fugir disso, pois tenho uma certa tendência ao tédio. Mas, felizmente, eu sou animadíssimo! Sou muito animado pra sentir tédio [...] eu vou à praia em vez de ir à análise. Tenho esperança de que vou ser muito feliz, mais do que sou. (CAZUZA apud ARAUJO, 1997).

Já Russo, apesar de também ser carioca, teve menos chances de ser um garoto de praia. Em *Renato Russo, o trovador solitário* (2000), Artur Dapieve relata a história do líder da Legião Urbana que aos 7 anos foi para os Estados Unidos, voltou 3 anos depois para o Rio de Janeiro e, depois, em 1973, foi para Brasília, em plena ditadura militar. Não bastasse isso, aos 15 anos de idade foi infectado por uma doença que o deixou preso à cadeira de rodas e o fez sofrer por dois anos. Sobre a melancolia em suas letras, disse certa vez que:

Não é bem uma melancolia. É porque não é a dança da garrafinha! São dois extremos. [...] Aqui no Brasil, nós somos alegres, mas nós não somos felizes. Existe toda uma melancolia e uma saudade que a gente herdou dos portugueses e a gente nem começou a resolver. (RUSSO apud DAPIEVE, 2000).

Era teimoso e achava que amanhã seria sempre melhor mas, momentos antes de morrer, confidenciou à mãe: "eu só fui feliz na infância" (RUSSO apud DAPIEVE, 2000).

Apesar desses pontos de distanciamento, as comparações entre Cazuzza e Renato Russo são inevitáveis. Tinham praticamente a mesma idade (Cazuzza era dois anos mais velho), viveram sob a mesma conjuntura político-social e chegaram a ser considerados os dois maiores poetas brasileiros de uma geração. Mas também aí nas reações, diante dos rótulos, apareciam divergências. Enquanto Cazuzza era declaradamente um poeta, Renato refutava o título:

Eu me sinto honrado por isso [por ser colocado com Cazuzza e Arnaldo Antunes como os melhores poetas de sua geração], mas me vejo mais como letrista, mesmo.

Eu escrevo algumas poesias em casa, mas eu não tenho coragem de mostrá-las. (RUSSO apud DAPIEVE, 2000).

Cazuza pensava de forma diferente: "Aos 17 anos, comecei a descobrir que minhas poesias podiam ser letras de músicas, mas só assumi isso aos 23 anos, quando entrei no Barão Vermelho" (CAZUZA apud ARAUJO, 1997). Sobre a polêmica de ser considerado letrista ou poeta, anunciou:

É que eu descobri que é uma caretice você achar que poesia e letra são coisas separadas. Você pode ser um poeta musical - são gêneros de poesia: tem a poesia musical, tem a poesia que vive sem a música. Acho que minhas letras sobrevivem às músicas. Algumas, pelo menos. (CAZUZA apud ARAÚJO, 1997, p. 364).

Filho de cantora com presidente de gravadora, Cazuza conviveu desde pequeno com estrelas da música brasileira. Suas influências são muito variadas neste campo. Renato era *punk*. Furava o rosto com "rebites metálicos" em um tempo muito anterior ao hoje já comum *piercing*. Para Russo, não havia praia ou motivo para alegria. Sua Brasília era feita de puro tédio. Seus amigos, como ele, eram filhos de diplomatas. Todos já haviam morado em outros países e, naquela época – final dos anos 70, início dos 80 –, a influência principal era o *punk*. Russo descobriu no *punk*, na filosofia "no future", o canal para destilar suas revoltas. Além de fazer música, ele, formado em Jornalismo, trabalhava no Ministério da Agricultura como Coordenador de Orientação e Defesa ao Consumidor. Filho da classe média alta, ouvia o "povo falar" sobre os problemas do cotidiano brasileiro.

No ano de 1978, fundou a banda *punk* Aborto Elétrico e inventou, na trilha de Fernando Pessoa, de quem era leitor, os seus próprios heterônimos:

Eu sou fã do Fernando Pessoa e, quando descobri que ele tinha heterônimos, eu inventei logo os meus. Eu 'tinha' uma banda chamada Forty Second Street Band (...) Eu era um cara chamado Eric Russel. Achava esse nome a coisa mais linda do mundo [...] Depois, tinha o Rousseau, o Jean-Jacques: eu gostava daquela coisa do nobre selvagem... Daí, tinha o Henri Rousseau, um pintor que eu amo, e o Bertrand Russel, que eu acho um cara muito legal. (RUSSO apud DAPIEVE, 2000).

Como se vê, o nome Russo é uma homenagem ao pintor Henri Rousseau e aos filósofos Jean-Jacques Rousseau e Bertrand Russel. Mas em casa, Russo era Júnior e, claro, tinha o nome do pai, Renato Manfredini.

Renato costumava preservar sua intimidade. No sétimo álbum da Legião (“A Legião”, como ele frisava, reforçando o artigo definido feminino), *A Tempestade* (1996), último lançado com Russo ainda vivo, aparece uma forte referência aos pais e a sua solidão na “canção” (como ele preferia e não “música”) “Esperando por mim”:

Acho que você não percebeu
 Que o meu sorriso era sincero
 Sou tão cínico às vezes
 O tempo todo
 Estou tentando me defender
 Digam o que disserem
 O mal do século é a solidão
 Cada um de nós imerso em sua própria arrogância
 Esperando por um pouco de afeição
 [...]
 Hoje à tarde foi um dia bom
 Saí pra caminhar com meu pai
 Conversamos sobre coisas da vida
 tivemos um momento de paz (...)
 Meu pai sempre esteve esperando por mim
 E o que disserem
 Minha mãe sempre esteve esperando por mim.

Antes disso, somente (se é que se pode usar a palavra “somente” para se referir a uma das mais marcantes canções criadas por Renato) em “Pais e filhos”, do álbum *Quatro estações* (1989), a família teve uma referência tão forte. A letra é uma das mais estudadas e analisadas. Ela é construída com falas de três personagens: pais, filhos e uma terceira pessoa. São frases comuns ditas por pais e filhos, aparentemente sem uma seqüência lógica, ligadas pela fala da terceira pessoa. Outro ponto marcante nesta canção é a referência ao suicídio, tema incomum na música brasileira: “Ninguém sabe o que aconteceu / Ela se jogou da janela do quinto andar / Nada é fácil de entender” (“Pais e filhos”, 1989). O tema pode parecer

incomum na música brasileira, mas é recorrente na obra de Renato Russo. “Clarisse”, canção de *Uma outra estação* (1997) (álbum da Legião lançado após a morte de Renato) não havia sido incluída em álbuns anteriores porque temiam que pudesse causar uma onda de suicídios. Não fala diretamente, mas sugere: “E Clarice está trancada no banheiro / E faz marcas no seu corpo com seu pequeno canivete / Deitada no canto, seus tornozelos sangram” (“Clarisse”, 1997). “Dezesseis”, de *A Tempestade* (1996), o mais melancólico de todos os álbuns da Legião, também sugere, mais declaradamente, o suicídio de Johnny no final da letra:

E até hoje, quem se lembra
 Diz que não foi o caminhão
 Nem a curva fatal
 E nem a explosão
 Johnny era fera demais
 Pra vacilar assim
 E o que dizem é que foi tudo
 Por causa de um coração partido.

“Metrópole”, dos tempos do Aborto Elétrico, é a mais *punk* (na versão gravada no álbum *Dois*, de 1986, a sugestão do suicídio é amenizada):

Faça um favor a si mesmo: cometa suicídio
 Se jogue do andar mais alto de um dos seus edifícios.

Deprimido crônico, dependente confesso de álcool e cocaína, Russo sempre atraiu a atenção dos repórteres, fosse pelo hábito de quase não falar à imprensa ou pela torrente de declarações bombásticas que fluía quando ele resolvia falar: “Aprendi a esperar, mas não tenho mais certeza... Já tentei muitas coisas, de heroína a Jesus, tudo que já fiz foi por vaidade.” “Não estou mais interessado no que sinto, não acredito em nada além do que duvido. Você espera respostas que eu não tenho”. Mas o messianismo das mensagens funcionava mais como negação e grito de socorro e menos como palavra de ordem. Maria do Carmo Manfredini, a mãe de Russo, declara: “Ele tentou se matar uma vez, em Brasília, cortando os pulsos. Creio que a morte foi algo muito fascinante para ele” (DAPIEVE, 2000).

Para os líderes da geração *punk*, da geração "no future", a morte é a saída: Sid Vicious, Ian Curtis, Kurt Cobain. E para Renato também. O último disco do Legião saiu pouco antes de sua morte. *A tempestade* (1996), uma coleção de canções de depressão: "Vamos falar de doenças incuráveis.../ Ter esperança é hipocrisia,/ a felicidade é uma mentira,/ e a mentira é salvação." ("Natália", 1996).

Seu sombrio desespero é a antípoda da luminosa e sôfrega fome de vida do nosso Cazuzu. Nas letras desse último, não se registra um impulso suicida semelhante àqueles presentes nas letras de Renato Russo, ainda que a leitura apressada de algumas letras ou declarações suas indiquem o contrário. Tais "cenas" poderiam sinalizar, sim, para uma atitude de quem se lança ao desafio de viver, ignorando todos os riscos em que implica tal escolha. Em "Boas novas", do disco *Ideologia* (1988), realizado após o primeiro internamento do cantor em Boston, ainda sob o impacto da revelação da doença, seus versos de esperança demonstram que, a despeito do desespero, a melhor vingança, naquele momento, era apenas viver:

Senhoras e senhores
 Trago boas novas
 Eu vi a cara da morte
 E ela estava viva
 Eu vi a cara da morte
 E ela estava viva - viva!

Direi milhares de metáforas rimadas
 E farei
 Das tripas coração
 Do medo, minha oração
 Pra não sei que Deus "H"
 Da hora da partida
 Na hora da partida
 A tiros de vamos pra vida
 Então, vamos pra vida.

Vivenciando antagônicos sentimentos que variavam desde a excitação causada pelo êxito profissional até o pavor que rondava o cotidiano dos infectados pelo vírus, Cazuzza disse:

Eu sou otimista e foi o otimismo que me fez ficar vivo. Se eu não tivesse otimismo num certo momento, eu teria dançado. Eu consegui ver que eu mereço ser feliz, porque eu achava que não merecia. Eu era muito culpado, por isso fiquei mal, não conseguia ser feliz. Era muito feliz para o lado de fora, o 'exagerado' da rua, mas comigo mesmo não. (CAZUZA apud ARAÚJO, 1997, p. 382).

A turnê vitoriosa do show de lançamento de *Ideologia*, *O Tempo não Pára* (1989) registrava a emoção e a gana de viver do cantor. Ney Matogrosso se juntou a Cazuzza na direção do espetáculo, cujo repertório, prioritariamente, era composto de músicas que incluíam a palavra “vida” (CAZUZA, 2001, p. 197). A doença, que provocava em outros artistas o desconcerto, medo e revolta, transforma-se, em sua poesia, em luta vigorosa pela vida. Para Cazuzza, o que importa, ao final, é estar ao sol, ainda que os raios incandescentes o consumam, o que confirmaria “Vida louca vida” de Lobão, gravada por Cazuzza em *O tempo não pára* (1989).

Vida louca, vida
vida breve
se eu não posso te levar
quero que você me leve .

Em oposição, a morte era uma constante, tanto nas atitudes como nas letras de Renato Russo. Ele enfatizava os ângulos depressivos de sua geração. Marcada pelo momento histórico, sua poesia registrava a abertura política, depois de uma longa ditadura. Na hora que foi permitido soltar o brado, havia tanto sofrimento represado que o resultado foi uma poesia com pressa em registrar o momento, o instante. Essa apreensão do instante teve, nessa específica conjuntura, um caráter desesperado, como se numa só expressão devessem caber todos os abismos represados por tão longo período. Flora Sussekind observa que esse traço

nasce como uma peculiaridade dos poetas dos anos 70: “Se a prosa literária pós-64 evitou cuidadosamente maiores intimidades com abismos, já a poesia do período chega a se auto-definir como ‘na corda bamba’”. (SUSSEKIND, 2004, p.114).

Mas Cazua e Renato Russo iam além de colocar sua poesia a serviço de uma sinceridade urgente. Mais do que isso, suas letras se expõem como experiência de uma vida em que os ideais morrem antes de nascer. O mais interessante é a maneira como isto aconteceu. Ao contrário de seus antecessores, os sentimentos contidos nas poesias de Cazua e de Renato Russo não ficaram presos aos livros e a canções. Eles explodiram numa cena *pop rock* que fez toda uma geração – e a geração seguinte – decorar cada verso escrito pelos dois. Em relação a essas cenas, cabe observar que, no caso de Russo, havia uma espécie de “fanatismo” religioso ausente no público de Cazua. O que Russo dizia no palco e nos discos era contestação de tudo, mas não era contestado. Até isto ele contestou:

Vamos celebrar a estupidez humana
 A estupidez de todas as nações
 O meu país e sua corja de assassinos
 Covardes, esturpadores e ladrões
 Vamos celebrar a estupidez do povo
 Nossa polícia e televisão
 Vamos celebrar nosso governo
 E nosso Estado que não é nação
 [...]
 Vamos comemorar como idiotas
 A cada fevereiro e feriado
 [...]
 Vamos celebrar a aberração
 De toda a nossa falta de bom senso
 Já que também podemos celebrar
 A estupidez de quem cantou esta canção.
 (“Perfeição”, *O Descobrimento do Brasil*, 1993).

Renato Russo manteve-se distante da polêmica em torno da AIDS, diferente de Cazua, que assumiu a doença publicamente e pagou um preço alto por isso. Agindo contra a hipocrisia e demonstrando uma coragem poucas vezes exibida no meio artístico, Cazua

resolveu assumir publicamente que contraíra o vírus da AIDS: “Eu canto uma música que diz ‘Brasil, mostra a tua cara’”, explicou o cantor a seus pais. “Se eu não mostrar a minha, não estarei sendo coerente comigo mesmo”. (CAZUZA apud ARAÚJO, 1997). Em um país, onde as informações sobre AIDS no final dos anos 80 ainda eram imprecisas e preconceituosas, a repercussão não poderia ter sido mais polêmica. Sempre dissera que seu maior sonho era sair na capa de *Veja* e quando isso aconteceu, a revista o agrediu. Lucinha Araújo toca nesse ponto em sua biografia do filho, mostrando a sua reação e a dos amigos de Cazuzza, rebatendo a opinião da revista ao afirmar que a obra de Cazuzza não seria duradoura como a de Noel Rosa, apesar da breve vida dos dois. Em seu estilo editorial de emitir um juízo de valor sobre o personagem retratado, a jornalista Ângela Abreu, rematava:

Cazuzza não é um gênio da música. É até discutível se sua obra irá perdurar, de tão colada que está no momento presente. Não vale, igualmente, o argumento de que sua obra tende a ser pequena devido à força do destino: quando morreu de tuberculose em 1937, Noel Rosa tinha 26 anos, cinco a menos que Cazuzza, e deixou compostas nada menos que 213 músicas, dezenas delas obras primas que entraram pela eternidade afora. Cazuzza não é Noel Rosa, não é um gênio. É um grande artista, um homem cheio de qualidades e defeitos que tem a grandeza de alardeá-los em praça pública para chegar a algum tipo de verdade. (ABREU apud ALEXANDRE, 2002, p. 345).

Na semana posterior à publicação da revista, a jornalista Ângela Abreu, que negou ter dado tom sensacionalista à matéria, demitiu-se da *Veja*. Sobre o título da matéria, *Cazuzza: uma vítima da AIDS agoniza em praça pública*, Lucinha Araújo escreveu: “Em sua capa, *Veja* sentenciou a morte de meu filho sem qualquer constrangimento. Como deuses, jornalistas decidiram seu destino e, aí sim, o exibiram em praça pública”. (ARAÚJO, 1997, p. 280). Segundo Lucinha, para Cazuzza, o desespero maior e que lhe causou uma grave crise de saúde, não foi a sua “condenação” de morte pela doença: “Eu só não perdôo eles terem posto em dúvida a qualidade de meu trabalho” (CAZUZA apud ARAUJO, 1997, p. 280). O filme de Sandra Werneck, baseado no livro de Lucinha, não abordou esse episódio.

Renato Russo não falava da doença. Era portador do vírus desde 1989⁵ e em 1995, em entrevistas, continuava negando a doença. Morreria no ano seguinte, no dia 11 de outubro de 1996.

O dia 11 de outubro de 1996 pode ter sido o dia mais triste para uma geração inteira. Quando os primeiros flashes nas emissoras de rádio e TV anunciavam a morte de Renato Russo, parecia que o chão desaparecia, como por encanto, sob os nossos pés. É como se a última centelha de integridade e honestidade que havia no mundo tivesse se apagado com um balde de água morna e imunda. (ALMEIDA FILHO apud DAPIEVE, 2000).

Apesar de o cantor se dizer ateu, a família fez questão do culto religioso. Depois das orações, o corpo foi incinerado. As cinzas foram espalhadas pelo pai, Renato Manfredini, em canteiros de bromélias e pândanos no jardim do sítio do mais importante paisagista brasileiro, Burle Marx, no Rio de Janeiro. Era tocada a "Sonata para piano fantasia opus 17", de Robert Schumann, música que Renato Russo ouvia muito nos últimos dias de vida. Um ano antes da sua morte, Renato disse numa entrevista: "A dor é inevitável, mas o sofrimento é opcional". (RUSSO apud DAPIEVE, 2000). "Sua vida foi um disco aberto. E a todo volume", concluiu o crítico musical Tárík de Souza (2005). Exageros à parte, uma vez que o compositor escondeu até o fim a doença que o matou, a declaração confirma o papel importante que Renato Russo e sua obra detém com sua geração, em uma simbólica ligação.

Para completar o quadro de época, é preciso lembrar da "rebeldia simples" de Luis Capucho. Em volume mais baixo, mas nem por isso menos arrebatador, a "quase" desconhecida obra desse compositor e escritor capixaba, radicado no Rio de Janeiro, autor de *Cinema Orly* (1999), contém aproximações bem significativas com a obra de Cazuzza.

No fim de 1999, Luís Capucho ficou em certa evidência na mídia, quando lançou o despudorado romance *Cinema Orly*, pela Interlúdio. Narrado em primeira pessoa, o enredo

⁵ Nesta época, Cazuzza já estava muito debilitado e gravava, em cadeira de rodas e, algumas vezes, até deitado, o álbum *Burguesia*, lançado em 1989.

se passa basicamente na sala escura do Orly, um pequeno, decadente e mofado cinema que ainda resiste, na época atual, no centro do Rio de Janeiro. Com uma programação especializada em filmes pornôis “hetero”, o cinema basicamente atrai travestis, que fazem programas na própria sala, e homens que desejam uma “transa” rápida e anônima com outros homens. Narrando a interminável via-crúcis que o desejo enfrenta naquela sala escura, o protagonista provoca curiosidade, repulsa e gozo em seus leitores, um pouco de um e de outro a cada vez e tudo ao mesmo tempo.

Enquanto que para Cazuzza, ser marginal foi uma decisão poética, o trabalho de Luís Capucho reitera uma experiência de vida. Cazuzza nunca escondeu sua admiração pelos artistas que, diferentemente dele, conheceram o lado duro da sobrevivência, a luta para “ganhar o pão”.

Eu nunca precisei lutar pela vida, e tenho inveja de amigos meus que batalharam, passaram mal e conseguiram conquistar coisas por esforço próprio. (CAZUZA apud ARAÚJO, 1997)

Mas eu não tenho culpa por ser filho de pai rico, e porque as coisas foram mais fáceis pra mim. Nunca tive que vender livros na rua feito o Tavinho Paes. Ou porque não passei fome, como o Léo Jaime. (CAZUZA apud ARAÚJO, 1997)

A admiração por estes poetas “vagabundos” que, assim como ele, transitavam em todos os espaços sem sair do tom, ficou plasmada em “Largado no mundo”, do álbum *Barão Vermelho 2*, lançado em 1983, composta em homenagem a Torquato Mendonça e Tavinho Paes.

O que você quer com esse papo
 Eu não sei
 Me paga um trago
 [...]
 Tudo o que eu falo
 É piração, é bobagem
 Porque pra mim
 Qualquer viagem é viagem
 Largado no mundo
 Eu vivo largado no mundo
 Na minha cabeça

Toca "Free Again"
 De esquina em esquina
 De vintém em vintém
 Mando mensagens
 Quase sempre em vão
 Palavra que eu sou bom
 Ah, eu sou tão...
 Largado no mundo
 Eu vivo largado no mundo
 Largado no mundo
 E nessa *trip* eu vou fundo

Mas Deus protege
 Quem vive sem casa
 Pro bem dos homens
 Fez a cobra sem asa
 Sem teto hoje
 Amanhã no Sheraton
 Eu entro em todas
 Sem sair do tom
Chiquita Bacana
 Aurora em Copacabana
 Largado no mundo
 Eu vivo largado no mundo

Síntese dos “poetas malditos” referidos por Cazuzza na letra de “Só as mães são felizes” (Cazuzza, 1985), Luis Capucho não é conhecido pela grande mídia e não tem pretensões de se tornar famoso. Sua rebeldia sustenta-se na simplicidade. Não é apenas porque ele vem de uma classe menos favorecida, nem porque ele se dedica a escrever sobre buracos do submundo e seus personagens. Também não é apenas porque ele se encanta com uma masculinidade exagerada; em *Cinema Orly*, são frequentes as digressões do narrador a respeito da masculinidade, objeto de seu desejo e da sua inveja, como em: “Diante da masculinidade sempre senti um misto de adoração e complexo de inferioridade” (1999). Pois na canção “Sucesso com sexo”, uma mistura de *rock* com blues, gravada no CD *Lua Singela* (2003), lançado pela Astronauta/Tratore, canta ele:

Eu faço sucesso com o sexo oposto
 mas não tomo gosto porque no fundo sou do mesmo sexo
 Tenho complexo de bebê
 quero ser como você

Ser macho, mas nasci anjo
 E anjo não tem sexo
 eu sou só uma imitação do objeto.

Não é à toa que diversas pessoas, como Tárík de Souza e Mathilda Kóvak, o consideram uma espécie de Jean Genet de Niterói. Luís Capucho recusa-se a ceder a uma pasteurização normativa e a ser medianamente classe média. Seu mundo – estranho para muitos – é outro. Ou então, ele vê o mundo “normal” sob outro prisma:

Eu estou morto de fome
 Vocês estão muito mais lindos
 pelas ruas da cidade
 subindo pros apartamentos
 indo para suas casas
 Eu não tenho nada pra comer
 Eu vou morrer de fome
 Eu não tenho onde morar
 Não há onde eu possa morar
 Vou andar sem destino
 Vou dormir sob as marquises.

Essa é a faixa-título de seu único álbum, “Lua Singela” (2003). Na capa do CD, um desenho cinzento, retratando uma esquina solitária, de madrugada. Entre um cinema e uma lata de lixo, encontra-se um homem, jogado no chão e recostado na parede. O poeta surge com o violão na mão e observa o quadro. Em uma poça d’água, o reflexo da lua e das estrelas, únicas imagens coloridas no desenho.

Em 1996, Luis teve toxoplasmose, entrou em convulsão e ficou em coma por dois meses. Ao sair do coma, como seqüela, perdeu toda a coordenação motora, ficou preso numa cadeira de rodas, quase sem poder falar. O que falava ninguém entendia. O processo de recuperação, apesar de levar anos, surpreendentemente ocorreu e, pouco a pouco, ele foi reaprendendo a falar, a andar, a escrever, a tocar violão e a cantar. Imagens e situações semelhantes – infernos, voz rouca, letras cruas e, às vezes, agressivas – permitem comparações com Cazusa. Ainda que, com passos diferentes, os dois são daqueles tipos que,

com Lou Reed, dividem a mesma calçada no *wild side of the street*. No universo de Cazuzza, entretanto, há uma “leveza” que não existe na obra de Capucho, mesmo em seus textos mais agressivos como “Ideologia” (1989). O fato é que a raiz musical presente em Cazuzza e que é proveniente da bossa-nova, mantém um equilíbrio em sua poesia que busca uma conexão entre o passado e o presente musical do artista, em contraste com a ruptura abrupta sugerida pela atitude *rocker* de um Renato Russo. Cazuzza confirma essa hipótese em sua entrevista ao jornalista Mauro Dias, no *O Globo*, de 05 de agosto de 1987:

Atualizar Lupicínio, trazer essa tradição da poesia brasileira através de uma abordagem mais moderna, mas próxima de nossa realidade, nosso "hoje". Não posso, por exemplo, repetir Noel Rosa. Os tempos dele eram mais românticos. (...) Mas o referencial básico fundamental, essencial, para mim, para minha alma, ainda é o mesmo. (CAZUZZA apud ARAÚJO, 1997, p. 371).

Embora o próprio Luís Capucho, em entrevista concedida ao jornalista Pedro Stephan, em 17/06/2003 (STEPHAN, 2005), não alimente a comparação com Cazuzza e até a evite, ainda assim não dá para negar as afinidades. Vejamos “Algo assim” (*Lua Singela*, 2003), composta em parceria com Mathilda Kóvak.

Com isso eu era pra estar
Magoado, deprimido
Com isso eu era pra estar
Chateado, enlouquecido
Eu era pra morrer enforcado
Tomar veneno, me jogar da ponte
Algo assim, algo assim
Mas não estou nada Luís
Estou mais Claudia, mais Lestat
Em meu juízo final, fui o único juiz
Eu resolvi me perdoar
Com isso eu fiquei um pouco Cazuzza
Com isso me tornei um pouco Brás Cubas
Um pouco Indiana Jones
Um pouco Indiana Jones
Algo assim, algo assim
E quero roubar um pouco de dinheiro
E quero matar um pouco de inimigo
Quero amor, muito amor
Algo assim pra eternidade

Algo assim, algo assim

Algo assim.

Em seu canto agônico, Capucho descreve o subjetivismo de quem desceu ao próprio inferno e saiu de lá renovado. Sobrevivente de um cotidiano adverso que o convida à autodestruição, o sujeito retoma as rédeas de sua posição no mundo, enfrentando as situações com uma consciência que se apóia no destemor de Cazuza, no ceticismo de Brás Cubas e no heroísmo de Indiana Jones.

O espírito da época em que viveu Cazuza delineia-se, completamente, se evocarmos ainda o nome do escritor Caio Fernando Abreu, gaúcho, também falecido em 1996, vítima da AIDS. Insistiremos na aproximação com a obra de Caio mais à frente, ao tratarmos do amor em Cazuza mas, desde logo, registramos que eles integram um mesmo quadro. Analisando o universo sentimental dos personagens do escritor gaúcho, Denilson Lopes afirma que:

O personagem de Caio se expõe mais. A delicadeza é a marca do seu olhar, não a sátira e cinismo demolidores, nem a contenção afetiva, nem o silenciamento. Silvano está mais para Graciliano Ramos, como Caio está mais para uma linhagem dos meninos delicados de nossa literatura que se queimam num romantismo exaltado, que vai de Álvares de Azevedo a Cazuza e Renato Russo, linhagem marcada pela entrega, pela confusão entre vida e arte, pela teatralização da dor, pela crença no amor, por uma doce afetividade, que se aproxima de Manuel Bandeira pela compaixão na solidariedade dos que se acostumaram a ser irremediavelmente solitários, porque compreenderam que todos são sós mesmo quando não estão sós. (LOPES, 2002, p. 12).

2.5 DAS LETRAS ÀS TELAS

Baseado no livro de 1997, *Só as mães são felizes*, de Lucinha Araújo, e adaptado às telas por Sandra Werneck e Walter Carvalho, com roteiro de Fernando Bonassi e Victor Navas, *Cazuza - O tempo não pára*, estreou em julho de 2004. A história de Cazuza foi apresentada em um longa-metragem que conta a história do cantor e compositor, cuja vida foi recheada de aventuras e experiências, ou, como disse a ativista Lucinha Araújo, foram "10 anos a mil". A proposta do filme, segundo a sua diretora, era ler a vida do compositor, de acordo com um ritmo ditado pela urgência, necessidade extrema de vida.

Entrevistada pela *Folha de São Paulo* (ARANTES, 2004), a cineasta contou que uma das suas angústias, quando se debruçou sobre o projeto do filme, em 2001, era como encontrar uma forma autêntica de escapar do estigma de livro filmado. Um encontro com Lucinha Araújo trouxe a solução. Na tela, a vida breve de Cazuza seguiu o ritmo que o cantor e compositor quis dar a ela. “Ele dizia que preferia viver dez anos a mil. Pagou um preço muito alto, mas, pelo menos, fez o que queria” (ARAÚJO apud ARANTES, 2004), afirmou a mãe do músico e presidente da sociedade Viva Cazuza, que ampara crianças com AIDS, doença que vitimou seu filho, aos 32 anos.

A proposta da cineasta de captar esse sentido de urgência é cumprida ao optar pela câmera trêmula, a imagem opaca, sem o apelo à fotografia fulgurante do Rio de Janeiro. Tudo isso para conseguir um tom, ao mesmo tempo documental e fiel ao atormentado “herói” e seu tempo. Acontecimentos históricos são registrados, como a bomba no Riocentro em 1981 e a morte de Tancredo Neves em 1985, com a função de “situar a década”. Mas o objetivo da

diretora não foi produzir uma revisão cinematográfica da cena BRock, momento efervescente do rock brasileiro, e sim mirar a vida de um poeta que ajudou o país a se pensar.

Transposta para o filme, sente-se a preocupação de Lucinha em querer mostrar “um outro Cazuzza, não aquele que tirava a calça e mostrava a bunda no palco, que se drogava e ficava louco” (ARANTES, 2004). Lucinha não escondeu seu desejo de que um temperamento meigo, terno e familiar fosse enfatizado. O resultado é um quadro curioso. Vemos na tela rituais de uma amorosa convivência familiar expostos em cenas a que se seguem outras, expondo inanição afetiva, solidão, desespero e incapacidade de fixação. A ausência do cantor Ney Matogrosso não pode deixar de ser notada, uma vez que, através de Ney, Cazuzza adquiriu prestígio no meio artístico da MPB e, sob sua direção, criou o estilo dos seus shows. Também Matogrosso colaborou bastante para que Cazuzza dialogasse com a tradicional MPB.

Certa de que conseguiu levar à tela as ambivalências de um artista marcado tanto por doçura como por desilusão, Sandra Werneck, em entrevista à *Folha*, citou as palavras ditas pelo poeta ao comunicar à mãe sua doença mortal: “Alguma coisa tinha que dar errado. Você era costureira, virou dondoca. Papai era pobre, ficou rico. Eu era a ovelha negra da família, virei ídolo nacional. Bom demais para ser verdade”. (WERNECK apud ARANTES, 2004).

A adaptação do livro para o cinema contou com a presença da própria Lucinha, que aparece na platéia, quando é mostrado o show “Ideologia”, no Canecão. Um dos capítulos do livro *Só as mães são felizes* começa com a seguinte frase: “A pior constatação de minha vida foi descobrir que meu filho viveria apesar de mim” (ARAÚJO, 1997, p. 91). Lucinha declarou que se sentiu retratada na tela, por Marieta Severo, “meio chatinha, cobradora,

pintada com cores muito fortes” (ARANTES, 2004). O fato é que é difícil, para o leitor do livro, ignorar a figura onipresente de Lucinha que lança os focos sobre si, fazendo com que o biografado seja sempre visto sob a sua perspectiva. No filme, houve algum esforço para atenuar esse traço. Isso se prova com a sua substituição em algumas cenas. No filme, é o pai de Cazuzza quem expulsa da casa do filho, já doente, e os amigos que se reuniam consumindo álcool e drogas.

Ao comentar o filme, Roberto Frejat, parceiro de Cazuzza, declarou sentir-se retratado de forma maniqueísta, como o castrador da liberdade de Cazuzza, na cena em que Cazuzza ousou cantar samba nos ensaios dos espetáculos de Rock. (ARANTES, 2004). Não é impossível que Frejat tivesse, em alguma ocasião, agido de modo semelhante àquele mostrado nas telas. De fato, a cena do filme de Sandra Werneck e Walter Carvalho representa um elemento da época: a cisão entre a MPB tradicional e o rock marcante nos anos 80. Na mesma entrevista, Sandra Werneck deixou claro que não teve um compromisso com a realidade histórica, e sim com a “biografia ficcionalizada de um astro pop” (WERNECK apud ARANTES, 2004),

Outra questão levantada nas discussões sobre o filme diz respeito a um certo “abrandamento” do homossexualismo de Cazuzza. João Araújo fez a seguinte ressalva em uma entrevista: “Quiseram ter muito cuidado com o lado homossexual de Cazuzza. No que começaram a tomar cuidado demais, para não transparecer e para não virar filme proibido para menores, afastaram-se bastante da realidade” (ARAÚJO, João apud ARANTES, 2004). O pai observou que jamais teve problemas com a opção sexual do cantor. A produção do filme assumiu que houve esse cuidado para não se tornar um filme de censura 18 anos, o que, segundo a cineasta, impediria o acesso a um público jovem.

Numa interpretação inspirada, o ator Daniel de Oliveira, consegue obter notável semelhança com o compositor. O Cazuza de Daniel é humano, autêntico. Logo no início do filme, uma imagem procura sintetizar a personalidade do compositor, marcada pelo impulso irresistível de vencer limites: Cazuza sobe uma murada e deixa o corpo pender ao sabor do vento.

A virtude do filme é abrir uma possibilidade de ampliação das leituras do mito Cazuza. O artista ressurgiu para ser reinterpretado, repensado. E também por ser uma contribuição para se entender de que modo a AIDS foi o AI-5⁶ da geração 80, deslocado da política para o sexo. Em vez do exílio, tortura e morte de intelectuais e artistas que pregavam a liberdade política na Ditadura Militar, a AIDS nos anos 80 emudeceu vozes que se lançavam em busca de uma outra liberdade, talvez ainda mais desafiadora. Visualmente, o filme registra o fato de que a morte de Cazuza desfalcou mais de uma geração.

⁶ AI-5 – Ato Institucional Número 5. Decretado no Regime Militar brasileiro (1964-1985) no governo do general Arthur da Costa e Silva (1967-1969), em 13 de dezembro de 1968. Dava ao presidente plenos poderes para cassar mandatos, suspender direitos políticos, ampliar e endurecer a repressão militar e policial.

3 O CLIP SEM NEXO DO PIERROT RETROCESSO CAZUZA

Os dragões são apenas anúncios de si próprios. Eles se ensaiam eternamente, jamais estréiam. As cortinas não chegam a se abrir para que entrem em cena. Eles se esboçam e se esfumam no ar, não se definem.
Caio Fernando Abreu

3.1 O NOVO BOÊMIO

Visto em contraste com outras produções de sua época, o conjunto das canções compostas por Cazuzza apresenta uma singularidade que se destaca logo de início: a riqueza poética. Parte integrante da geração *rocker* dos anos 80, sua obra se destacava por uma originalidade que quase custou a sua expulsão do movimento. Com seu rock “dor de cotovelo”, o trovador pós-moderno aliava uma bagagem repleta de tradição à marca da transgressão. Ao refletir sobre essa característica especial em Cazuzza, Caetano Veloso diz que:

O rock brasileiro dos anos 80, aquela onda enorme que representou a maturação do estilo entre nós, foi um acontecimento auspicioso porque saudável e rico, revitalizador do ambiente e revelador de numerosos grandes talentos. Tão numerosos que, mesmo com o espantoso crescimento do mercado, muitos grandes talentos correram o risco de destacar-se demais da turma. Ele (Cazuzza) chegou no rock com uma bagagem de samba-canção, com um eco de Radio Nacional, que o movimento só agüentou porque era de fato forte e profundo. (VELOSO apud CAZUZA, 2001, p. 1).

Os ecos de uma tradição poética da música popular brasileira encontram ressonância no trabalho do compositor. Com sua tendência a fugir de qualquer estereótipo, Cazuzza buscava encontrar uma linguagem que extrapolasse definições. O próprio Caetano

atesta que, em “Brasil”, Cazuzza consegue perfeitamente traduzir aquilo que os tropicalistas buscaram incessantemente e os novos baianos se aproximaram: um legítimo “samba-rock”.

E é evidente que a inspiração para isso não chegaria sem Cazuzza. Sem o timbre, as palavras, o sotaque, a personalidade musical do poeta Cazuzza. Porque ele está entre Herbert Viana e Lobão como está entre Ataulfo Alves e Lupicínio. (VELOSO apud CAZUZA, 2001, p. 1).

Já em suas primeiras composições notamos que, o então roqueiro Cazuzza gostava de se derramar em sentimentos, no mesmo estilo “dor-de-cotovelo” cantado por Dolores Duran, Maysa e Lupicínio Rodrigues.

Vejamos a canção “Minha história” de Lupicínio Rodrigues, em diálogo com “Ponto fraco” de Cazuzza:

Minha história

Eles dizem que eu bebo demais
 E que eu sou vagabundo
 Todos falam que eu sou um perdido
 Um perdido pro mundo
 Quando eu passo
 Os falsos amigos de mim acham graça
 "Ali vai um ébrio cheirando a cachaça"
 Eles falam porque não conhecem meu drama real
 Esta vida que eu levo, bem sei,
 Não é vida normal
 Vou contar a vocês minha história,
 Este drama que me destruiu,
 Tive alguém que eu amei com loucura,
 E este alguém me traiu!

Ponto fraco

Benzinho, eu ando pirado
 Rodando de bar em bar
 Jogando conversa fora
 Só pra te ver
 Passando, gingando
 Me encarando
 Me enchendo de esperança
 Me maltratando a visão
 Girando de mesa em mesa

Sorrindo pra qualquer um
Fazendo cara de fácil, é
Jogando duro
Com o coração, gracinha
Todo mundo tem um ponto fraco
Você é o meu, por que não?
Você é o meu, por que não.

A dor amorosa é o tema comum às duas letras. Este seria o tema recorrente na produção de diversos sambas-canções da década de 50. Segundo o jornalista e crítico musical, Tárík de Souza, o samba-canção, na verdade, tivera seu surgimento bem antes, em 1929, com a gravação de “Ai, Ioiô (Linda Flor)” que leva três assinaturas, a do compositor Henrique Vogeler e dos letristas Marques Porto e Luiz Peixoto.

Marcadamente um samba lento, sentimental, com menos batuque, predomínio melódico e mais proximidade com a modinha e a seresta, o samba-canção insiste no tom melancólico. É forte a evidência de que tal estilo apontaria uma linha de conexão entre os letristas da tradição na música popular brasileira e a poesia romântica. Mais tarde, seria incorporada a palavra “fossa” à caracterização do estilo musical. Seu apogeu, entretanto, ocorreria nas décadas de 40 e 50. Os sambas-canções doloridos marcavam os embates entre Herivelto Martins e Dalva de Oliveira, em canções como “Segredo”, “Cabelos brancos” e “Errei, sim”. Na década de 50, Nelson Gonçalves angariou um milhão de ouvintes no incipiente mercado brasileiro de 1957 para a pungente história de “A Volta do Boêmio”. Adotaram o estilo, como plataforma intimista para desvincular-se da eloquência rítmica do samba tradicional, cantores e compositores como Dolores Duran, Tito Madi, Nora Ney. Mais tarde, o samba-canção entraria em declínio com o advento da bossa nova, ganhando o rótulo de “cafona”. O Tropicalismo e sua tempestuosa passagem na década de 60 promoveria releituras de seus clássicos, adotando Vicente Celestino, Aracy de Almeida e Linda Batista

como referências. Zombado, mas nunca esquecido no panorama musical, na década de 80, o samba-canção, por seu sentimentalismo, foi alvo de ironia na gravação *punk* de “Negue” (Adelino Moreira e Enzo de Almeida Passos) feita pelo grupo Camisa de Vênus. Ironias à parte, o vasto e rico acervo de sambas-canções tem sido constantemente revisitado, em permanente processo de regravações.

Lupicínio Rodrigues é um dos compositores mais originais da música popular brasileira de todos os tempos. No contexto dessa música, se destacou como o criador da "dor-de-cotovelo". A expressão, graças a ele, passou a designar um estilo de canção que esquadrinha desventuras amorosas. E, na exploração dessa temática, Lupicínio foi um criador imbatível. Em 1967, Augusto de Campos publicou artigo em que resgata o valor do compositor, depois incluído em *Balanço da Bossa*, de 1968, edição ampliada em 1974, contendo entrevista com Lupicínio: "Tudo o que eu canto é verdade. A minha vida" (RODRIGUES apud CAMPOS, 1974).

Na letra do compositor gaúcho, destaca-se continuamente a confissão do indivíduo sem rumo, desencantado e obcecado por uma decepção amorosa que o leva a vagar de bar em bar. A figura que recebera amor dessas *personas* poéticas, retribuía com traição. O fracasso da relação é o cerne da questão, tornando ainda mais pungente a dor que se conta (e que se canta). Abandonado, o “eu” entrega-se a um vício: o álcool. O fato de que o fracasso amoroso conduza à margem social evidencia o poder do amor. Assim como o que aparece na música de Cazusa, o objeto amado de Lupicínio é procurado de bar em bar, na noite. Provocante e sedutora, a figura amada mostra-se volúvel, ao tempo em que lança promessas. A ameaça de traição é evidente. Ainda assim, a voz que fala revela um forte impulso de se

ligar àquela pessoa que, provavelmente, será a causa de uma desilusão. Daí, a confissão do “ponto fraco”, aquela fresta, na qual penetrarão amor e dor.

Esquecida, ou menos freqüente nas canções de protesto dos anos 60 e no “psicodelismo” dos anos 70, a dor causada pelo sofrimento amoroso foi tema central para Cazuza, desde o seu início. Ele incorporou, do compositor gaúcho, a imagem da fuga para o vício, incorporando também um sentimentalismo de fundo romântico que, lhe chegando com a mediação de Lupicínio, era “adaptado” aos anos 80. Questionado sobre a utilização de imagens e temas considerados estranhos ao Rock, Cazuza assumiria a sensível aproximação de sua obra com a de Lupicínio Rodrigues, declarando, em entrevista à revista *Amiga*, em 6 de maio de 1987:

Acho até que, atualmente, poucos compositores falam da dor. Antigamente, tinha aos montes: Dolores Duran, Lupicínio Rodrigues, Noel Rosa, Cartola, Maysa e tantos outros. Depois disso, pintou uma fase em que era cafona e antiquado falar do sofrimento. Não estou sendo pretensioso, não, mas vários estudiosos da música popular já me disseram que eu trouxe essa coisa da dor-de-cotovelo de volta. É claro que isso aconteceu com a moldura mais epidérmica do rock. Todo brasileiro, todo latino-americano, é pego um pouquinho pelo pé nisso de mexer na ferida do amor. E sempre gosta de temas relacionados a uma paixão que não deu certo. Esse é o lado diferente e talvez polêmico do meu trabalho.

Além de reconhecer e enfatizar sua adesão à tradição romântica que canta o sofrimento amoroso, Cazuza também revelou a Mauro Dias, em *O Globo* de 5 de agosto de 1987, a sua preocupação em transpor esse sofrimento para uma linguagem que, com notação própria, expressasse o modo como essa “dor de cotovelo” era vivida em sua época.

Atualizar Lupicínio, trazer essa tradição da poesia brasileira através de uma abordagem mais moderna, mas próxima de nossa realidade, nosso "hoje". Não posso, por exemplo, repetir Noel Rosa. Os tempos dele eram mais românticos, as pessoas pediam xícara de açúcar emprestada. Hoje, as pessoas nem se olham na cara. Houve a mudança do universo comportamental, e do referencial imediato. Mas o referencial básico fundamental, essencial, para mim, para minha alma, ainda é o mesmo.

Apesar da importância dessa mediação oferecida por Lupicínio Rodrigues e por outros compositores da música popular brasileira, Cazuza não deixou de dialogar também diretamente com uma tradição erudita, principalmente com a tradição romântica brasileira.

Uma perceptível filiação pode ser encontrada no confronto com Álvares de Azevedo; destaco o poema “Por que mentias” da *Lira dos vinte anos*.

Por que mentias leviana e bela?
Se minha face pálida sentias
Queimada pela febre, e minha vida
Tu vias desmaiar, por que mentias?

Acordei na ilusão, a sós morrendo
Sinto na mocidade as agonias.
Por tua causa desespero e morro...
Leviana sem dó, por que mentias?

Sabe Deus se te amei! sabem as noites
Essa dor que alentei, que tu nutrias!
Sabe esse pobre coração que treme
Que a esperança perdeu porque mentias!

Vê minha palidez – a febre lenta.
Esse fogo das pálpebras sombrias...
Pousa a mão no meu peito! Eu morro! eu morro!
Leviana sem dó, por que mentias?
(2002, p. 176-177)

E em “Codinome Beija-Flor”, de Cazuza:

Por que mentir
fingir que perdoou
Tentar ficar amigos sem rancor
A emoção acabou
Que coincidência é o amor
A nossa música nunca mais tocou.

3.2 O ARTISTA POP

*Vamos pedir piedade
Senhor, piedade
Pra essa gente careta e covarde.
Cazuza*

Com uma sofisticação inusitada para um roqueiro, em seu primeiro disco, *Barão Vermelho*, de 1982, Cazuza já mostrava uma acentuada independência no rumo que pretendia para seu trabalho de letrista. Na verdade, a escrita já começara há muito tempo, a paixão pela poesia, pela palavra, como se nota pela coletânea de poesias escritas bem antes do ingresso do cantor na banda de rock. Era evidente o apelo da tradição musical em suas letras, ainda que a vontade iconoclasta da geração *rocker* imperasse. Em sua análise da música dos anos 80, Ricardo Alexandre refere-se aos anos 80 como um “período instigante e aventureiro”. Em *Dias de luta*, o jornalista observa :

Como uma geração recém-saída do colégio, sem saber cantar, nem tocar direito, uniu esses dois Brasis – vendendo milhões, tocando para o povo e, ao mesmo tempo, transportando para o país a realidade tecnológica e musical do pop internacional. (ALEXANDRE, 2002, p. 7)

Esse caráter inovador da música composta pelos jovens roqueiros dos anos 80 trouxe para o Brasil muito do que foi o movimento *pop*. De fato, o termo “pop” já não era novidade. Forjado em 1955 por Leslie Fiedler e Reyner Banham, o termo referia-se ao repertório de imagens populares integrados pela publicidade e meios de comunicação na cultura de massa. Em *O Pop: literatura, mídia e outras artes*, Décio Cruz explica que:

a arte pop penetra na cultura auratizada, de elite, e transforma-se no ponto de encontro entre a arte culta e a comunicação de massa. Ela proclama uma estética da consumabilidade através da substituição de temas considerados nobres pela arte tradicional por imagens da vida urbana moderna (CRUZ, 2003, p. 41).

Transportado para as artes, em especial para a música, o resultado da cultura *pop* no Brasil foi, justamente, reconduzir os rumos da cultura nacional, em uma verdadeira “revolução musical”, no final dos anos 60, com os Tropicalistas. A Tropicália, (como um dos seus líderes, Caetano Veloso, prefere designar, em vez de Tropicalismo), viria para distender os cordões serenos da bossa-nova, abrindo as comportas da obra de arte para as margens do regional e do *pop* internacional, numa operação programática de “entrar e sair em todas as estruturas”, como diria Caetano. Incorporando a poesia concreta de Augusto e Haroldo de Campos; a vanguarda erudita de Rogério Duprat e Julio Medaglia e a arte anárquica de Helio Oiticica, a “geléia geral” tropicalista ainda estabelecia o diálogo com o dramalhão de Vicente Celestino e o psicodelismo dos Beatles, Jimmi Hendrix e Janis Joplin. Mesmo abatida em pleno vôo pela prisão e exílio de seus mentores, Caetano Veloso e Gilberto Gil, a Tropicália “organizou o movimento/[re] orientou o carnaval”, como pregava a letra de sua canção tema. Em pouco mais de um ano e meio a Tropicália injetou atitude no cenário aristocrático musical da época, das canções de protesto e da MPB politizada. O apoio à Jovem Guarda e a conexão com a música pop internacional foram estratégicos para a vitória da Tropicália.

Tal aproximação seria alcançada também pelo BRock dos anos 80. Os tropicalistas deixaram a lição de que não seria necessário destruir as velhas estruturas. “O novo, por si só, pela importância do seu esforço, arrebenta o velho”, explicava Gil, já naquela época. Guardadas as devidas proporções entre os dois movimentos culturais, a verdade é que seria impensável a atitude de Cazusa de compor letras sentimentais para rocks e misturar samba e rock, como em “Brasil”, sem a influência desestruturadora da Tropicália.

O caráter revolucionário da Tropicália também não escapou ao olhar poético de Cazusa. Proveniente de um momento histórico em que a arte assume um papel de

desestabilizar instituições enrijecidas, os movimentos de contracultura se opõem contra a sociedade de consumo, contra a violência e contra a guerra. A adesão à cultura *beatnik*, dos anos 50, depois transformada em *hippie*, nos anos 60, a pregação do *flower power*, trouxe para esses movimentos o confronto com os princípios capitalistas da exploração humana e da sua força de trabalho (CRUZ, 2003). A Tropicália impregnou-se desse espírito ao lançar, no disco manifesto homônimo, diversas músicas que denunciavam essa situação como “Parque industrial” e “Mamãe coragem”: “É como vanguarda que tanto a arte quanto a literatura *pop* se desenvolve, ironicamente utilizando-se da linguagem alienante da cultura de massa para criticá-la juntamente com os seus meios de produção e a sua ideologia”, escreve Décio Cruz, registrando o cerne da crítica estética tropicalista. Dos trabalhos de Caetano Veloso, aqueles que mais se aproximam dessa visão são os álbuns, já em carreira solo, *Ideologia* e *Burguesia*.

3.3 IDEÓLOGO SEM IDEOLOGIA

Ideologia

Meu partido
 É um coração partido
 E as ilusões estão todas perdidas
 Os meus sonhos foram todos vendidos
 Tão barato que eu nem acredito
 Eu nem acredito
 Que aquele garoto que ia mudar o mundo
 (Mudar o mundo)
 Frequenta agora as festas do *Grand Monde*

Meus heróis morreram de overdose
 Meus inimigos estão no poder
 Ideologia
 Eu quero uma pra viver
 Ideologia
 Eu quero uma pra viver

O meu prazer
 Agora é risco de vida
 Meu *sex and drugs* não tem nenhum *rock 'n' roll*
 Eu vou pagar a conta do analista
 Pra nunca mais ter que saber quem sou eu
 Pois aquele garoto que ia mudar o mundo
 (Mudar o mundo)
 Agora assiste a tudo em cima do muro

Meus heróis morreram de overdose
 Meus inimigos estão no poder
 Ideologia
 Eu quero uma pra viver
 Ideologia
 Eu quero uma pra viver.

A postura irônica é percebida através do apelo do poeta para que lhe seja dada uma “ideologia para viver”. Um sistema íntegro de valores é buscado por alguém que reconhece o despropósito de uma “vida sem causas”. Ao tempo em que, sinceramente, constata o esvaziamento dos valores ideológicos, marcante em sua época, o poeta nos induz a perceber que essa ausência é, também ela, ideológica, servindo como um mecanismo de dominação. Assim, mesmo no sentido marxista da palavra ideologia – definida por Marilena Chauí como “processo pelo qual as idéias da classe dominante se tornam idéias de todas as classes sociais, se tornam idéias dominantes” – o vazio ideológico consistiria ele mesmo em uma ideologia, sem bandeiras ostentadas, mas na qual, mora implícita a força estranha do sistema social.

Esse questionamento profundo instiga o poeta, que, na capa do seu disco de 1988, trabalha graficamente a palavra *Ideologia*, associando a cada letra um forte símbolo ideológico: a foice e o martelo comunista; o medalhão de “paz e amor” hippie; a estrela de David com a cruz suástica dentro dela; o cifrão monetário; Cristo; o yin e o yang; e a negação

de tudo – o “A” anarquista. Símbolos que movimentam ou movimentaram o mundo. O poeta reconhece neles o esvaziamento de seus propósitos, a queda de suas máscaras.

A tomada de consciência ocorre junto com a percepção da fratura entre o que se espera do papel do poeta jovem que se propõe a “mudar o mundo” e a realidade de um tempo em que os sonhos são mercadoria à disposição. O título do poema é irônico, vez que os versos não traçam um rumo a seguir, mas, ao contrário, evidenciam a ausência de rumos e propostas.

O impacto da história atinge o sentimento do poeta, dando às suas palavras uma nota agônica, vinda não apenas da sua tragédia pessoal mas, sobretudo, do pânico de uma geração sem modelos e sem heróis. Nesse horizonte, a droga perde qualquer aura libertadora, mostrando tão somente o seu poder destrutivo: “A minha geração se uniu pela droga: ele é careta, ele é doidão”, diz Cazuzza, em depoimento sobre sua obra. Ao compor essa letra em meados de 1987, com a saúde já abalada, Cazuzza relembra os grandes ídolos abatidos pela droga e os problemas de um Brasil que sai de uma ditadura militar sem perspectivas políticas claras e sem esperanças. “Eu achava que tinha mudado o mundo e que dali pra frente, as coisas avançariam ainda mais”. Em larga medida, o desejo repetido no verso “Eu quero uma ideologia” corresponde ao anseio de vínculos autênticos e capazes de combater a sensação de insulamento. Engajar-se num pacto ideológico significaria não estar só. Nesse sentido, Cazuzza declarou a Deborah Dumar, em *O Globo*, em janeiro de 1988:

Ideologia fala da minha geração sem ideologia, compactada entre os anos 60 e os dias de hoje. Eu fui criado em plena ditadura, quando não se podia dizer isso ou aquilo, em que tudo era proibido. Uma geração muito desunida. Nos anos 60, as pessoas se uniam pela ideologia. 'Eu sou da esquerda, você é de esquerda? Então a gente é amigo'. A minha geração se uniu pela droga: ele é careta e ele é doidão. Droga não é ideologia, é uma opção pessoal. A garotada teve a sorte de pegar a coisa pronta e aí pode decidir o que fazer pelo país, embora do jeito que o Brasil está, haja muita desesperança.

São discutidas as falências de vários caminhos propostos ao longo do século XX, até mesmo o caminho da psicanálise. A voz poética manifesta seu desespero por ter chegado tardiamente, quando tudo já se desgastara e quando os antigos combatentes já se mostravam integrados ao sistema, abatidos ou apáticos: “Aquele garoto que ia mudar o mundo,/ agora assiste a tudo em cima do muro”. Interessante notar que “Ideologia” foi a música que Cazua repetiria incessantemente em uma de suas mais graves crises de saúde, em 1987, internado em Boston.

Em “Burguesia”, a consciência social do poeta se mostra cada vez mais aguçada. É reiterada a noção de fundo romântico que estabelece a incompatibilidade entre poesia e vida burguesa direcionada ao acúmulo de bens materiais. Dialogando com *O discreto charme da burguesia*, do cineasta espanhol Luis Buñuel, o verso “A burguesia não tem charme nem é discreta” reitera a impossibilidade da poesia num mundo em que o dinheiro comanda sentimentos.

A burguesia fede
A burguesia quer ficar rica
Enquanto houver burguesia
Não vai haver poesia

A burguesia não tem charme nem é discreta
Com suas perucas de cabelos de boneca
A burguesia quer ser sócia do Country
A burguesia quer ir a New York fazer compras

Pobre de mim que vim do seio da burguesia
Sou rico mas não sou mesquinho
Eu também cheiro mal
Eu também cheiro mal

A burguesia tá acabando com a Barra
Afunda barcos cheios de crianças
E dormem tranqüilos
E dormem tranqüilos

Os guardanapos estão sempre limpos
As empregadas, uniformizadas

São caboclos querendo ser ingleses
 São caboclos querendo ser ingleses

A burguesia não repara na dor
 Da vendedora de chicletes
 A burguesia só olha pra si
 A burguesia só olha pra si
 A burguesia é a direita, é a guerra

As pessoas vão ver que estão sendo roubadas
 Vai haver uma revolução
 Ao contrário da de 64
 O Brasil é medroso
 Vamos pegar o dinheiro roubado da burguesia
 Vamos pra rua
 Vamos pra rua

Vamos acabar com a burguesia
 Vamos dinamitar a burguesia
 Vamos pôr a burguesia na cadeia
 Numa fazenda de trabalhos forçados
 Eu sou burguês, mas eu sou artista
 Estou do lado do povo, do povo

Porcos num chiqueiro
 São mais dignos que um burguês
 Mas também existe o bom burguês
 Que vive do seu trabalho honestamente
 Mas este quer construir um país
 E não abandoná-lo com uma pasta de dólares
 O bom burguês é como o operário
 É o médico que cobra menos pra quem não tem
 E se interessa por seu povo
 Em seres humanos vivendo como bichos
 Tentando te enforcar na janela do carro
 No sinal, no sinal
 No sinal, no sinal

Movido por uma indignação exasperada, o poeta denuncia o mundo burguês, reconhecendo-se parte dele. Todavia, esse pertencimento é alterado pela posse de marcas supostamente singularizadoras. O fato de ser artista o torna responsável por uma realidade social que, sem ideologia, ele não consegue direcionar.

3.4 O ROMÂNTICO “PUNK”

O artista romântico apostou nas possibilidades inumeráveis de integrar as artes. Essa preocupação repercutiu nas vanguardas do século XX e no movimento modernista brasileiro. Quebrados os moldes pré-definidos que o Classicismo ensinava, o artista romântico rompeu fronteiras erguidas entre formas artísticas.

À liberdade criativa vinda de uma tradição romântica, Cazuzza aliou as escolhas do *punk*. Posteriormente abarcado pelo mercado, o *punk* nasceu como voz excluída e sem acesso aos bens que o mercado colocava à disposição da sociedade. Quanto ao Rock, havia no movimento a meta de atingir um grande público, mas ainda não havia, no movimento BRock dos anos 80, uma sujeição às regras mercadológicas. A liberdade de expressão artística dos anos 80, contudo, não foi produto de “geração espontânea”. A eleição de temas urbanos, a fragmentação do eu-lírico e uma insubordinação aos padrões tradicionais da arte já faziam parte do trabalho tanto dos escritores *beatniks* dos anos 50 e 60 que, por sua vez, seguiram, com um ritmo próprio, pegadas deixadas por artistas do século XIX.

O letrista carioca vai inserir-se num caldo de vastos componentes. Essa multiplicidade de vetores é sensível, principalmente, quando ele registra, em uma linguagem rascante, as *polaroids* da vida nos grandes centros. Existem ecos longínquos e, entretanto audíveis, que, vindos do Romantismo, passam por Baudelaire, Whitman, atravessa os poetas *beatniks*, e deságuam na expressão roqueira de Cazuzza. Nessa longa seqüência, destacam-se o gemido lancinante e dolorido de *Uivo*, de Allen Guinsberg, o brado irreverente e drogado de *Almoço nu*, de William Burroughs, a lírica emocionada e emocionante de Lawrence Ferlinghetti e, aquele considerado a “Bíblia de sua geração”, *On the road*, de Jack Kerouak.

A partir da viagem de dois jovens atravessando os EUA através da lendária Rota 66, Jack Kerouac escancara ao mundo o lado sombrio do sonho americano. O fluxo narrativo vertiginoso, o frescor libertário de imagens, palavras e descobertas fizeram com que o livro obtivesse tal impacto. Como na seguinte passagem:

Eu me arrastava na mesma direção como tenho feito toda minha vida, sempre rastejando atrás de pessoas que me interessam, porque para mim, pessoas mesmo são os loucos para viver, loucos para falar, loucos para serem salvos, que querem tudo ao mesmo tempo agora, aqueles que nunca bocejam e jamais falam chavões, mas queimam, queimam, queimam como fabulosos fogos de artifício explodindo como constelações em cujo centro fervilhante – pop! – pode-se ver um brilho azul e intenso até que todos “aaaaaaaah””. (KEROUAC, 2004, p. 25).

Tradutor do livro, Eduardo Bueno ressalta a sua importância, fundamental para uma legião de escritores, artistas, cineastas, dramaturgos e músicos, tais como Sam Sheppard, Bob Dylan, Jim Morrison, Wim Wenders, entre outros. (BUENO, 2004).

Influenciando definitivamente todos os movimentos de vanguarda, do *be bop* ao *rock*, o *pop*, os *hippies*, o movimento *punk* e tudo mais que sacudiu a arte e o comportamento da juventude na segunda metade do século XX, a obra prima de Kerouac transformaria diversas mentes. Cazuza não seria uma exceção, conforme suas próprias palavras, em *A Folha de São Paulo*, de 14 de março de 1986:

Quando a Brasiliense começou a lançar as obras de Kerouac, Ginsberg, Burroughs, eu quase fiquei pirado, porque eu fazia algo ligado a eles e não sabia. Penso que os anos 50 têm muito a ver com os anos 80. Era uma época de repressão que se soltou lá pela década de 60 como agora.

Um verso de Kerouac daria título a uma das mais instigantes letras de Cazuza, “Só as mães são felizes”

Você nunca varou
A Duvivier às 5
Nem levou um susto saindo do Val Impreciso
Era quase meio-dia
No lado escuro da vida”

Nunca viu Lou Reed

Walking on the wild side
 Nem Melodia transvirado
 Rezando pelo Estácio
 Nunca viu Allen Ginsburg
 Pagando michê
 Nem Rimbaud pelas tantas
 Negociando escravas brancas

Você nunca ouviu falar em maldição
 Nunca viu um milagre
 Nunca chorou sozinha num banheiro sujo
 Nem nunca quis ver a face de Deus

Já frequentei grandes festas
 Nos endereços mais quentes
 Tomei champanha e cicuta
 Com comentários inteligentes
 Mais tristes que os de uma puta
 No Barbarella às 15 pras 7

Reparou como os velhos
 Vão perdendo a esperança
 Com seus bichinhos de estimação e plantas?
 Já viveram tudo
 E sabem que a vida é bela

Reparou na inocência
 Cruel das criancinhas
 Com seus comentários
 Desconcertantes?
 Adivinham tudo
 E sabem que a vida é bela

Você nunca sonhou
 Ser currada por animais.
 Nem transou com cadáveres?
 Nunca traiu teu melhor amigo
 Nem quis comer a tua mãe?

Só as mães são felizes...

Nessa letra, há uma visão de uma hora perversa, berço das violações. Em *A educação pela noite*, quando comenta *Macário* e *Noite na taverna* de Álvares de Azevedo, Antonio Cândido fala de um lado satânico, vindo do romantismo e o qualifica:

É uma espécie de experiência-limite, marcada pelo incesto, a necrofilia, o fratricídio, o canibalismo, a traição, o assassinio – cuja função para os românticos era mostrar os abismos virtuais e as desarmonias da nossa natureza, assim como a fragilidade das convenções. (CÂNDIDO, 1989, p. 17).

O ensaísta nos adverte que, nesses contextos, a noite é correlato objetivo para as “trevas” da alma. Cazuzza dilata a imagem, ao falar do meio-dia do lado escuro.

Podemos perceber que, no texto de Cazuzza, as experiências evocadas – da necrofilia (“nem transou com cadáveres?”), ao incesto (“nem quis comer sua mãe?”) à zoofilia (“você nunca sonhou ser currada por animais?”) – não se ligam a qualquer visão moralista. Pelo contrário, ao tempo que integram a vida, elas têm poder revelador, concedendo o conhecimento de que o interlocutor, inocente, parece ser carente.

É notável a riqueza de imagens e o tom transgressivo do poema de Cazuzza Há toda uma gama de referências variadas e que trazem tempos diversos: a citação de Jack Kerouac que dá nome ao poema relembra a geração *beatnick*, enquanto que o nome de Rimbaud evoca o século XIX. Tempo e espaço são rompidos pelo autor, que coloca nomes nacionais como Luiz Melodia em contato com Lou Reed.

No espaço do poema circulam boêmios e prostitutas. Trata-se de um canto radical à vida, incorporando nessa celebração, a face terrível e até mesmo mortal que a vida traz em si. Os velhos desiludidos amam a vida, a despeito de sua desilusão. A lição que o poema transmite, em tom de conselho, tem uma nota nietzscheana, na qual a vida é exaltada em seu poder dionisíaco.

O título do poema (citação de Kerouac), segundo o próprio autor é uma homenagem, não à figura materna (o que o conteúdo do poema trata de desmistificar), mas sim aos “diferentes e aos poetas”: “Eu quis fazer uma homenagem a este tipo de poeta, de cantor, de loucos que têm pela vida. Gente que barbariza, que são santos e demônios ao mesmo tempo...” (CAZUZA, 2001, p.130). O lado escuro constitui ponto de articulação entre toda uma tradição de “poetas malditos”, reiterado na modernidade desde Baudelaire. A vida

traz, sob o manto da escuridão, a possibilidade do encontro entre a elite que frequenta os “endereço mais quentes” e esse lado dionisíaco exaltado aqui, por seu poder vital.

Essas experiências limites de incesto, devoração, violação são tomadas como fontes de revelação da vida. Implicando corrosão de valores que mascaram, tal revelação é mostrada no poema através de figuras da arte literária e da cultura *pop*: Lou Reed “caminha pelo lado selvagem da noite”, Luis Melodia está “transvirado” (referência à sua música *Juventude transviada*), Allen Ginsberg “pagando michês na Alaska” (galeria paulista conhecida pelas boates e prostituição masculina) e Rimbaud “pelas tantas negociando escravas brancas”. O poeta declara em 1986:

Os marginais estão mais perto de Deus. Toda ovelha desgarrada ama mais, odeia mais, sente tudo mais intensamente, embora eu mesmo não me sinta assim. Talvez eu seja mais burguês do que transmito em minhas músicas. Eu convivo com essas pessoas e o que faço é uma espécie de defesa deles. (CAZUZA, 2001, p. 367)

Sexo, solidão, melancolia, drogas, inadaptação ao meio, poesia, *rock and roll*: tudo viria a desaguar no movimento *punk*. O termo, que em inglês, significa “vagabundo”, “inútil” serviu para definir muito mais do que um estilo musical. Ele designava a possibilidade de expressão do jovem que se sentia excluído, marginalizado do sistema de produção e consumo. E que também não se sentia representado por artistas que há muito abandonaram o sonho *hippie* pelo *star system* das grandes gravadoras. Semelhante ao mecanismo dos poetas marginais brasileiros da década de 70, o principal mote *punk* era o “faça você mesmo”. A revolução *punk* promovida pelos Sex Pistols e The Clash na Inglaterra em 1976 teve seus ecos no Brasil, algum tempo depois, na periferia paulistana. em 1982, com o festival O Começo do Fim do Mundo. Em sua investigação dos anos 80, Ricardo Alexandre (2002) aponta um dos fundadores desse movimento: Clemente Tadeu Nascimento, negro e pobre, morador da periferia paulistana. Na edição de agosto de 1982 da revista *Gallery*

Around, Clemente publicou um dos mais importantes e mitológicos (e ingênuos) textos da história da música popular nacional. Intitulado *Manifesto punk: fora com o mofo da MPB! Fim da idéia da falsa liberdade*. O líder do grupo *Os Inocentes* colocava seu movimento a serviço da renovação da música nacional. Entre outras coisas escreveria:

Nós, os punks, somos uma nova face da música popular brasileira e, como nossa música, não damos a ninguém uma idéia de falsa liberdade. Relatamos a verdade, sem disfarces, não queremos enganar ninguém. Procuramos algo que a MPB já não tem mais e que ficou perdido nos antigos festivais da Record e que nunca mais poderá ser revivido por nenhuma produção musical da Rede Globo de Televisão. Nós estamos aqui para revolucionar a música popular brasileira, para dizer a verdade sem disfarces (e não tornar bela a imunda realidade): para pintar de negro a asa branca, atrasar o trem das onze, pisar sobre as flores de Geraldo Vandré e fazer de Amélia uma mulher qualquer. (NASCIMENTO apud ALEXANDRE, 2002, p. 60)

4 UM AMOR INVENTADO.

Por que as cidades, como as pessoas ocasionais e os apartamentos alugados, foram feitas para serem abandonadas.

Caio Fernando Abreu

4.1 BABY, SUPORTE!

O Amor representado nas letras de Cazuza situa-se em um espaço definido: a metrópole do final do século XX. Nesse cenário, o amor escapa sempre, rolando no rio do tempo e entre os dedos daquele a quem resta perseguir um segundo mais feliz.

As produções culturais da época evidenciam que a AIDS, dificultando o contato entre os indivíduos, agravou um fenômeno que não foi gerado apenas pela doença. Provavelmente, a solidão que permeia o final do milênio liga-se à dissociação entre dois tipos de contato: o contato entre corpos e os contatos possíveis entre duas individualidades; o que vale dizer, entre duas pessoas.

Octávio Paz distingue sexo, erotismo e amor, considerando que “o sentimento amoroso é uma exceção dentro dessa grande exceção que é o erotismo diante da sexualidade”. Para o escritor mexicano, o sexo é a atração animal e concerne ao instinto; o erotismo é exclusivamente humano, pois envolve a imaginação e o símbolo; o amor é atração por um ser único, pela singularidade que faz uma pessoa distinta de qualquer outra: “Amor, na forma sumária como defini, [...] é misteriosa inclinação passional por uma única pessoa, quer dizer, transformação do ‘objeto erótico’ em um indivíduo livre e único” (PAZ, 1994, p.34-35). De

acordo com esse prisma, no fim de milênio, há escassez de amor; a despeito da liberação da sexualidade e da explosão de erotismo.

Ao analisar o domínio das paixões sobre o indivíduo, a psicanalista Maria Rita Khel observa que a sociedade pós-moderna, embora disponibilize o consumo intenso do sexo, afasta o amor. Nesse sentido, ela afirma:

Hoje somos seduzidos para uma volta ao narcisismo: uma apropriação das demandas libertárias dos anos 60 (contra o moralismo e o bom comportamento das gerações pós-guerra) pelo mercado, que transforma essas demandas nas propostas narcisistas da sociedade de consumo: abaixo os restos da moral vitoriana em nós; tudo o que você deseja deve ser realizado, contanto que você possa comprar. [...] O mercado se apropria de Eros propondo o narcisismo; o amor de cada um por si mesmo. (KHEL, 1991, p. 488)

Esse mergulho em si mesmo, aliado ao intenso fluxo de encontros e desencontros do habitante urbano, já conduzia a uma solidão que a AIDS apenas agravou. Ironicamente, quando as pessoas estão mais próximas nos aglomerados urbanos, mais difícil e inacessível é o encontro entre elas. A busca afetiva é substituída por uma sede de prazer físico que não se esgota. Sexo e solidão rimam na noite, nos bares e boates lotados da grande cidade. São freqüentes contatos entre os corpos que não ultrapassam uma barreira: é preciso um muro que evite o contato entre as duas pessoas inteiras.

Maria Rita Khel argumenta que o amor é evitado por causa da carência inevitável que ele gera. De acordo com sua perspectiva, as ligações que envolvem afetos entre os indivíduos determinam o enfrentamento de sua própria imperfeição. Nenhuma ligação é absoluta nem absolutamente satisfaz. Em conseqüência, salienta a psicanalista, evita-se o amor, sem que se consiga evitar uma sede de amor:

Toda essa energia que não toma suas formas apaixonadas, nem suas formas sublimadas, se volta para o ego, o enamoramento estéril de cada um por si mesmo ou pela cópia mais parecida possível. [...] Eros e narcisismo: a demanda de amor que não encontra o caminho do amor, o desejo de contato que não se satisfaz no contato

porque não agüenta as evidências da castração que o contato traz: o rebaixamento das energias vitais, da alegria erótica de viver, e o sintoma do fim deste século: a AIDS, a disseminação da morte através do contato sexual, bem ali onde deveria ser o lugar privilegiado da vida. [...] A doença que se instala onde deveria se instalar o amor consiste na perda de todas as defesas do organismo contra quaisquer doenças, o que é uma espécie de sintoma da introjeção da agressividade, que abandona seu potencial rebelde e transformador para adquirir um caráter suicida. O organismo destrói a si mesmo porque não sabe mais se defender pela agressividade nem se revitalizar no amor. (1991, p. 489-490).

Mas, ainda que exponha a sua própria imperfeição, o encontro amoroso entre as pessoas torna-se potencialmente subversivo ao sistema; os apaixonados são desobedientes, exercem o poder de criar e de se rebelar contra os ditames da vida social. Em contrapartida, o narcisismo exacerbado que produz a solidão não possibilita um caminho para a melhoria do mundo.

Procurando o absoluto, o encontro perfeito, a mentalidade romântica recusou a associação entre amor e realidade e, por isso, rimou amor com idealidade, instância que, avessa aos limites da vida, propiciava a associação entre o amor e a morte. Mas, enquanto o romântico tinha um fim irremediavelmente trágico, por levar ao extremo o incêndio da paixão amorosa, o sujeito pós-moderno desgasta-se consumido, não pela paixão devoradora, mas pelo medo de adquiri-la. Incapaz de destruir, em si, a necessidade de afeto, ele consome-se, no esforço de empreender, a qualquer custo, essa destruição.

Amor escravo de nenhuma palavra
 Não era isso que você procurava
 Não viu no fundo da retina a mágoa
 A luz confusa onde o tudo é nada

A esperança está grudada na carne
 Que diferença há entre o amor e o escárnio?
 Cada carinho é o fio de uma navalha

Oh, baby, não chore
 Foi apenas um corte
 A vida é bem mais perigosa do que a morte
 Suporte, oh, baby, suporte.
 (CAZUZA, “Baby, suporte”).

Em “Baby suporte”, Cazuzza repete o tom de conselho, lição dada a um inocente. Como a canção “Baby”, de Caetano Veloso, essa também parece integrar um ritual iniciatório. E o que aqui se transmite é uma saber diante da questão amorosa e das dores que ela impõe. Uma consciência mais ampla – que traz consigo a ciência da dor – parece dirigir-se à emoção, parcela mais “inocente”, inconsciente das armadilhas do sentimento. Constatando a dificuldade de expressar o amor através da palavra, Cazuzza reflete sobre o paradoxo dessa experiência feita de luz e confusão, carinho e navalha, vida e morte, tudo e nada. Nesse sentido, quando apregoa a aceitação do abandono como parte da relação amorosa, Cazuzza assume um tom fatalista que não é estranho a alguns contos de Caio Fernando Abreu. O conformismo com o qual os dois autores refletem a solidão explica como a sensação de isolamento no mundo conduz o indivíduo a conviver pacificamente com a carência afetiva. Há uma naturalidade diante da perda que, em parte, desmistifica a relação amorosa. No conto *O rapaz mais triste do mundo*, Caio fala do abandono como um destino fatal dos amantes.

4.2 TRANSFORMANDO O TÉDIO NUMA COISA MAIOR

Pro Dia Nascer Feliz

Todo dia a insônia
 Me convence que o céu
 Faz tudo ficar infinito
 E que a solidão
 É pretensão de quem fica
 Escondido, fazendo fita.

Todo dia tem a hora da sessão coruja
 Só entende quem namora
 Agora vam' bora
 Estamos, meu bem, por um triz
 Pro dia nascer feliz

Pro dia nascer feliz
 O mundo acordar
 E a gente dormir
 Pro dia nascer feliz
 Essa é a vida que eu quis
 O mundo inteiro acordar
 E a gente dormir

Todo dia é dia
 E tudo em nome do amor
 Essa é a vida que eu quis
 Procurando vaga
 Uma hora aqui, outra ali
 No vai-e-vem dos teus quadris

Nadando contra a corrente
 Só pra exercitar
 Todo músculo que sente
 Me dê de presente o teu bis
 Pro dia nascer feliz
 Pro dia nascer feliz
 O mundo inteiro acordar
 E a gente dormir, dormir.

A necessidade de amor se impõe nas letras de Cazusa. Em “Pro dia nascer feliz”, ele visivelmente dialoga com “Samba e Amor”, de Chico Buarque de Hollanda.

Em *Desenho Mágico* (1982), Adélia Bezerra de Menezes analisa a obra de Chico Buarque e focaliza, entre várias questões, o conflito entre o mundo do trabalho, onde predomina a exploração desenfreada do ser humano, e o princípio do prazer, representado por Eros (p. 141). Em sua análise, o embate entre o impulso afetivo e o trabalho alienado é definido da seguinte forma: “a compulsão ao trabalho dessensibiliza, embota o indivíduo.”. Face à corrida desenfreada do homem pelo poder, o prazer refugia-se na noite, nas altas horas. Chico Buarque considera a separação nítida entre o tempo do trabalho, opressivo, e o tempo do amor. Assim, de alguma forma, ele recusa aquele amor “mal feito depressa”, a que se refere em “Deus lhe pague”. Sem conseguir separar completamente os dois tempos, Cazusa considera a importância de se viver o amor de forma intensa, mesmo que em meio à rotina.

Em sua contra-proposta, parece existir a idéia de que as horas de amor terão uma claridade capaz de dominar qualquer outro tempo.

Num contraponto ao conflito presente na canção “Deus lhe pague” de Chico Buarque – conflito entre o prazer e o cotidiano de trabalho – a letra de Cazuza é um manifesto de um hedonista assumido. Nesse sentido, a hora noturna – hora do amor – invade o dia e determina o prosseguimento da felicidade. Cazuza expõe seu comportamento notívago como uma opção de vida, de toda uma vida sem parada para a consideração de uma marcação temporal desprazerosa. A noite é o momento do prazer. A insônia é revertida em possibilidades infinitas e estar só limita-se a uma opção de “quem fica escondido, fazendo fita”. Na noite, os encontros são possíveis e no dia devem continuar a ser.

Seguindo a tradição da “alba medieval”, Shakespeare estabeleceu a noite como tempo-refúgio para os amantes. Pensamos em *Romeu e Julieta*. Na visão de Cazuza, o momento da insônia é o momento de estabelecer um contato, um encontro. Assim, o homem busca essa “noite,” ainda que no meio do dia, lidando com o seu tempo da mesma forma como sabe lidar com o corpo erótico: “procurando vaga uma hora aqui, outra ali no vai-e-vem dos teus quadris.”

A referência à “Sessão Coruja”, denominação da sessão televisiva de filmes de certa emissora carioca exibida na madrugada, demonstra que a aproximação do dia coincide com o horário do encontro amoroso. Porém, nem mesmo na madrugada é possível um total desligamento do mundo; o encontro amoroso convive com a televisão. Talvez aí esteja uma nova visão do “rouxinol shakespeariano” por nosso poeta carioca. Assim como a aproximação do dia (“estamos, meu bem, por um triz”) representa, em Shakespeare, o momento da separação, a televisão poderia constituir uma ameaça. No entanto, o êxito da relação amorosa,

segundo Cazuzza, irá contaminar o dia, com sua felicidade: “por um triz, pro dia nascer feliz.”. Resta ao amante, depois do gozo, adormecer, prosseguindo um tempo marcado pela felicidade: “O mundo inteiro acordar e a gente dormir”.

Cazuza declarou, certa vez, que a noite era sua opção de vida. Gostava de acordar tarde e dormir com o sol nascendo. A naturalidade do texto talvez resida na experiência íntima desse amor que projeta no dia a vivência da noite. Note-se, todavia, que não há, em Cazuzza, uma ruptura em relação à apresentada em “Deus lhe pague”, havendo, na verdade, uma radicalização daquilo que está proposto em “Samba e Amor: “Eu faço samba e amor até mais tarde,/ e tenho muito sono de manhã.” De fato, como letristas, os dois inserem-se numa tradição que vê a noite como momento para a boemia dos artistas. Nessa fonte, que se conecta com o romantismo literário, foi banhada uma leva de autores, inclusive Noel Rosa.

Ao analisar a obra romântica de Álvares de Azevedo, Antonio Cândido (1989) fala da fascinação que a noite, e em especial a noite urbana, exerce sobre a imaginação dos poetas. De Álvares de Azevedo até Paulo Vanzoline, muitos vão sendo atraídos pelo magnetismo inerente às horas noturnas. Buscando formas de rebeldia contra o que considerava ser um modo convencional de vida, o romântico manifesta sua opção. A noite é o espaço para vivenciar o amor e a emoção: só é possível viver e enfrentar o dia-a-dia árido de sentimentos, vivendo a noite. Assim, desgastado pelo dia, o romântico refugia-se na noite, carregando para ela a sua incapacidade de adaptar-se ao momento diurno dominado pela convenção burguesa. A representação da noite coincide, portanto, com a representação do lamento do homem que perdeu toda sintonia com as horas diurnas.

Em contrapartida a essa visão sombria, tão recorrente nos textos românticos, Cazuzza apresenta o triunfo da felicidade obtida na noite: “muita gente se irrita porque eu

canto que todo mundo vai pegar sua pasta e ir pro trabalho de terno, enquanto eu vou dormir depois de uma noite de trepadas incríveis.” (2001, pg. 61). A noção que prevalece é a de que o dia de trabalho, da luta pela sobrevivência, deve ceder espaço às atividades que tradicionalmente pertencem à noite, momento de viver o amor e “transformar esse tédio numa coisa maior.”

Octavio Paz (1993) identifica a poesia do final do século XX com a emergência de uma outra voz que discorda do mecanismo de “dessensibilização” do homem. Assim, o pensador mexicano vê, na crise da poesia e das artes em geral, um perigo distinto: elas “não se vêm ameaçadas por uma doutrina ou um partido político onisciente, mas sim por um processo econômico sem rosto, sem alma e sem rumo”. Para Paz: “A poesia é o antídoto da técnica e do mercado”. Neste sentido, sensibilidade ao extremo é a solução encontrada por Cazuza para enfrentar o mecanismo de exploração e desgaste do sentimento humano. Ele torna-se o “carente profissional”, porque se faz porta-voz de uma série de indivíduos, cujas intimidades não obtêm conformidade com o movimento geral de dessensibilização.

4.3 MENTIRAS SINCERAS

Maior abandonado

Eu tô perdido
Sem pai nem mãe
Bem na porta da tua casa
Eu tô pedindo
A tua mão
E um pouquinho do braço

Migalhas dormidas do teu pão
Raspas e restos

Me interessam
 Pequenas poções de ilusão
 Mentiras sinceras me interessam
 Me interessam

Eu tô pedindo
 A tua mão
 Me leve para qualquer lado
 Só um pouquinho
 De proteção
 Ao maior abandonado

Teu corpo com amor ou não
 Raspas e restos me interessam
 Me ame como a um irmão
 Mentiras sinceras me interessam
 Me interessam.

A letra traz uma vivência característica de uma geração do início dos anos 80: uma carência excessiva. Carência, segundo o *Dicionário Aurélio Buarque de Holanda*, é falta, ausência, privação. Poderíamos associar esse estado à escassez de bens materiais e afetivos. “Os poetas têm sido a memória de seus povos”, constata Octávio Paz. Por outro lado, o que é mais marcante, em Cazusa, não é a simples expressão da carência, mas a tendência para fazer dessa carência um espetáculo. Em decorrência, o socorro de afeto oferecido a essa demanda espetacular terá, forçosamente, um caráter de simulação, fará parte de um mesmo “show”. É importante enfatizar essa teatralização da dor.

Herdeira do “desbunde” artístico dos anos 70, a geração do BRock herda principalmente a postura do *superstar* desenvolvida na década precedente e praticada por muitos dos que haviam surgido mesmo nos anos anteriores. Trata-se de um mecanismo de apropriação da imagem do artista. Tornar-se um “superastro”, de acordo com Silviano Santiago, em seu ensaio *Caetano Veloso enquanto superastro* (1978), é manter dentro e fora do palco uma postura de ruptura com o tradicional.

O superastro é o mesmo na tela e na vida real, no palco e na sala de jantar, na tv e no bar da esquina porque nunca é sincero, sempre representando [...], sempre se

escapando das leis de comportamento ditadas para os *outros* cidadãos [...] Levar a vida para a realidade do palco. Representar no palco a realidade da vida. Representar na vida a realidade do palco. (SANTIAGO, 1978, p. 148).

Fazendo uma extensão, para Cazuza, das considerações que Silviano faz sobre Caetano, pensamos que, retratando a carência amorosa do indivíduo que implora a mentira, ele trouxe a impossibilidade de distinguir vida e show, desabafo e artifício. Utilizando não só a linguagem, mas também a sua imagem, roupas, acessórios, o superastro, assim como o define Silviano, funcionou como um modelo de comportamento.

Os jovens, consumindo o superastro, carnavalesca e antropofagicamente, passam a receber, no ritual e na festa, seus fluidos de encanto e de inebriante vida. Esperam assim prolongar aquela continuidade a que nos referíamos entre o palco e a rua, entre o espetáculo da vida e a realidade do espetáculo, contaminando com sua presença, sejamos precisos, seus corpos, uma cidade que, sem eles, se apresentaria sob forma de trabalho, crescimento tecnológico e gravata. (SANTIAGO, 1978, p. 154).

Carente também de uma reflexão organizada, a cultura jovem dos anos 80 não tem uma diretriz ideológica que dê coesão às suas manifestações, ou mesmo coerência a muitas delas. Antes, essas manifestações culturais tendem a oferecer o espetáculo do inesperado; os jovens querendo oferecer aos outros o que menos se espera deles. Assim, mesmo produzindo para o consumo, o artista dos anos 80 conseguiu afirmar, como valor, o deleite, e talvez, sem maiores intenções, tenha garantido ligações com utopias construídas anteriormente: uma delas contempla a irmandade entre raças e credos.

Silviano Santiago, em *O tempo não pára*, reconhece nas letras de Cazuza a mesma garra expansiva que tiveram Caetano Veloso, no Tropicalismo, e Mário de Andrade, no movimento modernista. Todos bradaram “em favor de uma necessidade, de uma urgência de vida para os que são marginalizados e perseguidos, para os que sofrem”.

Em Caetano, soa um grito coletivo vindo de uma geração que quis subverter e transmutar uma realidade autoritária. A sociedade brasileira, que os jovens revolucionários

dos anos 60 almejavam, era uma sociedade mais justa para os desprovidos do mínimo para a sobrevivência. “Havia e ainda há uma lição a ser retirada do grito de dor, do grito de alegria, ambos fraternos, dos anos 60”.

No caso da década de 80, essa dor é talvez agravada pela falta de propostas claramente formuladas. Assim, o grito não tem uma finalidade, ele é essencialmente grito. A dor, nos anos, 80 tem a gratuidade de um acontecimento que chega sem bater à porta e que, depois da visita, sai batendo a porta, raivoso, gritando aos quatro ventos que o visitado se define pela fragilidade e deve envelhecer depressa. Diz o poema “Tudo azul. No céu desbotado, E a alma lavada sem ter onde secar, Eu corro, Eu berro, Nem dopante me dopa. A vida me endoida”. É o despropósito das coisas levado ao extremo.

Nesse contexto, qualquer forma de Eros parece válida como antídoto contra as sombras que invadem tudo: “Raspas e restos me interessam, [...] Mentiras sinceras me interessam.” A única saída vislumbrada situa-se no contato humano, feito por um amor caritativo: “me ame como a um irmão”, ou pelo simples toque físico: “Teu corpo com amor ou não.” Sem esse matiz afetivo, as letras de Cazuza cairiam num desespero absoluto. Nesse desespero sem alívio, mergulharam outros artistas que produziram na mesma época.

Em *Morangos mofados* (1997), Caio Fernando Abreu abrange diversos momentos da solidão enfrentada pelo indivíduo da grande cidade, preso entre grades e vidros, impedido por uma porta, como no conto *Além do ponto* (1997), de toda possibilidade de troca de afeto e acúmulo de carinho a ser compartilhado. Não há lição a ser retirada. Se houve será a triste lição do “desaprendizado” de viver. De *Os sobreviventes* (1997), destaco a descrição metódica e comovente de alguém padecendo de uma redenção jamais alcançada.

Depois de você sair, tomo banho frio, leite quente com mel de eucalipto, *ginseng* e *lexotan*, depois deito, depois durmo, depois acordo e passo uma semana a ban-chá e

arroz integral, absolutamente santa, absolutamente pura, absolutamente limpa, depois tomo outro porre, cheiro cinco gramas, bato o carro numa esquina ou ligo para o CVV às quatro da madrugada e alugo a cabeça dum panaca qualquer choramingando coisas tipo preciso-tanto-uma-razao-para-viver-e-sei-que-essa-razao-bababá-bababá e me lamurio até o sol pintar atrás daqueles edifícios sinistros, mas não se preocupe, não vou tomar nenhuma medida drástica, a não ser continuar, tem coisa mais auto-destrutiva do que insistir sem fé nenhuma? (ABREU, 1996, p. 20).

A transcrição é longa, mas vale como ilustração do desespero extremo. No entanto, a esperança do afeto, ainda que parte de um espetáculo momentâneo e sem resistência ao tempo, impede que a tonalidade trágica domine o sentido das relações humanas representadas nas letras de Cazusa.

“Profissionalizar” a carência, radicalizar o sentimento de necessidade, mesmo na mentira, nos restos, é o “desaprendizado” de Cazusa. Assim também, ele radicaliza, quando afirma que vale a pena ser castigado pelo “exagero” de se buscar “todo amor que houver nessa vida”, ou mesmo encarando um erotismo que esconde o fatalismo, perguntando: “por que o amor é a morte?”. Em contraste com o romântico, Cazusa se “profissionaliza” como carente, incluindo entre as suas carências, uma particular expectativa: a de encontrar alguma substância real, mesmo a substância afetiva. Não havendo a possibilidade de se vivenciar o verdadeiro, que venha o falso: “mentiras sinceras me interessam”.

No entanto, não se pode deixar de escutar, na exibição da carência e na exibição desse contentamento com a mentira, uma ironia amarga. Ao aceitar “raspas e restos” de um relacionamento amoroso, Cazusa subverte as imagens do lirismo tradicional, mas a voz interna do autor lamenta não poder almejar uma sinceridade que não seja tão somente adjetiva e vinculada a uma falsa substância.

4.4 EXAGERADO

Exagerado

Amor da minha vida
Daqui até a eternidade
Nossos destinos foram traçados
Na maternidade

Paixão cruel, desenfreada
Te trago mil rosas roubadas
Pra desculpar minhas mentiras
Minhas mancadas

Exagerado
Jogado aos teus pés
Eu sou mesmo exagerado
Adoro um amor inventado

Eu nunca mais vou respirar
Se você não me notar
Eu posso até morrer de fome
Se você não me amar

Por você eu largo tudo
Vou mendigar,
roubar, matar
Até nas coisas mais banais
Pra mim é tudo ou nunca mais

Exagerado
Jogado aos teus pés
Eu sou mesmo exagerado
Adoro um amor inventado

Que por você eu largo tudo
Carreira, dinheiro, canudo
Até nas coisas mais banais
Pra mim é tudo ou nunca mais.

Note-se a sinceridade explosiva e uma emocionalidade profunda que permeiam o poema: “Por você eu largo tudo/ Vou mendigar, roubar, matar/ Até nas coisas mais banais/ Pra mim é tudo ou nunca mais”. A visão do amor como força transgressora está bem delineada nas letras de Cazuza, em consonância com toda uma linhagem. Essa força que conduz Dante do Inferno ao Paraíso, e envenena o coração de Otelo torna-se um tema

recorrente dos poetas, em vários momentos. Ao analisar o poema “O caso do vestido” de Carlos Drummond de Andrade, Mirella Márcia Longo (1995) a define como “força ameaçadora que emerge do indivíduo e interfere nas relações entre os vários membros do grupo (...) A fúria da paixão amorosa abala as hierarquias sociais, mas constitui um perigo comum”. A voz lírica da canção de Cazuza se diz capaz de tudo para obter o amor do ser amado. Recuperando elementos de vassalagem amorosa medieval: “Jogado aos teus pés”, e simultaneamente fazendo ecoar o título famoso de Ana Cristina César, *A Teus Pés* (1982), Cazuza traz elementos da tradicional corte entre namorados. Porém, esses elementos estão sempre articulados com alguma “quebra” do regulamento social: “te trago mil rosas roubadas”. Declaradamente sentimental, Cazuza diria em “Medieval II”, do mesmo disco de “Exagerado”, que: “Será que eu sou medieval? Baby, eu me acho tão atual/ Na moda da nova Idade Média/ Na mídia da novidade média”.

Na expressão de Cazuza, há o mesmo compromisso que a expressão romântica mantém com o *pathos*. Essa liberação despudorada e, simultaneamente exibicionista, do sofrimento amoroso sustenta-se no conflito básico: a contradição entre interioridade e mundo. Tal conflito tem sua expressão máxima no Romantismo e, no entanto, já está configurado em Cervantes, que assim anuncia a era moderna. Vivendo num contexto em que já não é possível o estabelecimento de fronteiras rígidas entre interioridade e mundo exterior, Cazuza recorre às imagens quixotescas dos moinhos ilusórios, para reiterar o embate entre fato e fantasia. Em um poema, ele admite e afirma: “Eu acredito em paixão e moinhos lindos/ mas a minha vida sempre brinca comigo/ de porre em porre, vai me desmentindo”. O “amor inventado”, objeto da procura de quem se diz “exagerado” – aparece de novo na letra de “Estória Romântica”.

O nosso amor a gente inventa (estória romântica)

O teu amor é uma mentira
Que a minha vaidade quer
E o meu, poesia de cego
Você não pode ver

Não pode ver que no meu mundo
Um troço qualquer morreu
Num corte lento e profundo
Entre você e eu

O nosso amor a gente inventa
Pra se distrair
E quando acaba, a gente pensa
Que ele nunca existiu

O nosso amor a gente inventa, inventa
O nosso amor a gente inventa, inventa

Te ver não é mais tão bacana
Quanto a semana passada
Você nem arrumou a cama
Parece que fugiu de casa

Mas ficou tudo fora do lugar
Café sem açúcar, dança sem par
Você podia ao menos me contar
Uma estória romântica

O nosso amor a gente inventa
Pra se distrair
E quando acaba, a gente pensa
Que ele nunca existiu

Típica do fim do milênio, a impossibilidade de distinguir natureza e artifício, confissão autêntica e expressão social propicia uma construção: o amor “inventado”.

E este será o amor possível. Por um lado, é uma fantasia que ignora a realidade do outro; por outro lado, é também artifício, simulação. O que se observa é a constatação de um amor que se consome, com fim e sem futuro.

Em sua letra, Cazuza constata um estranho pacto: “O teu amor é uma mentira, que a minha vaidade quer”. Essa cumplicidade negativa que liga o par amoroso confirma-se esplendidamente na metáfora: “E o meu, poesia de cego, você não pode ver”. Não se trata

mais do encontro singular exaltado pelos românticos. A matéria de Cazuzza é a ligação fugaz, o caso fortuito, vivido como modo de vencer o vazio: “O nosso amor a gente inventa pra se distrair”. Como já vimos, esse amor resulta da profunda solidão em que se vê o indivíduo nas grandes cidades. Caio Fernando Abreu coloca como epígrafe da novela *Pela noite* (uma história de encontro-desencontro amoroso) uma citação de *Fragments do discurso amoroso* de Roland Barthes:

A noite também, às vezes, a noite é outra: sozinho, em postura de meditação (será talvez um papel que me atribuo?) penso calmamente no outro, como ele é: suspendo toda interpretação; o desejo continua a vibrar (a obscuridade é transluminosa), mas nada quero possuir; é a noite do sem-proveito, do gasto sutil, invisível: *estoy a escuras*: eu estou lá, sentado simples e calmamente no negro interior do amor. (BARTHES apud ABREU, 1996, p. 72).

As personagens da novela, desconhecidos que se encontram em uma sauna, se propõem a sair à noite. Um dos homens, após recusar um convite para sair, reflete sobre a necessidade de procurar um encontro, mesmo que sem sentimento, apenas para não passar o final de semana em casa:

Como se a gente tivesse obrigação de fazer alguma coisa toda noite. Só porque é sábado. Essa obsessão urbanóide de aliviar a neurose a qualquer preço nos fins de semana, pode? Tenho vontade de dizer nada, não vou fazer absolutamente nada. Só talvez, mais tarde, se estiver de saco muito cheio, tentar o suicídio com uma-dose-excessiva-de-barbitúricos, uma navalha, um bom bujão de gás ou algo assim. Se você quiser me salvar, esteja a gosto coração. (ABREU, 1996, p.72)

Considerando que esse tipo de contato humano interessa como antídoto contra o tédio, Cazuzza não deixa de ser irônico em relação ao caráter artificial dessa relação, constatando que ela define o quadro das neuroses urbanas.

Analisando a produção poética brasileira do período pós-64, Flora Sussekind (2004) observa que esta produção seria uma poesia a serviço de uma expressividade aparentemente “sincera”. A eleição de uma linguagem despreziosa, próxima à dos diários,

demonstraria uma preocupação de aproximar-se do leitor. Buscando exemplos em Antônio Carlos de Brito (Cacaso), Chacal e Paulo Leminski, a autora explica:

Não importa a elaboração literária, composição é jogo rápido, pulo, flagra, *take*, mas sempre a serviço de uma expressividade neo-romântica, “sincera” e coloquial, desse ego que escreve e que “se escreve” todo o tempo. (SUSSEKIND, 2004, p. 117)

Utilizando armas semelhantes às que foram utilizadas pelo regime autoritário (retratos da nacionalidade e confissões pessoais), a poesia pós-64 consegue superar qualquer redução graças a um subterfúgio: a máscara da subjetividade. A fatura literária dessa produção considerada marginal por opção se daria pela via imprevisível da omissão. Desse diapasão, a obra de Ana Cristina César constitui uma ilustração; conforme Sussekind:

Quebrando com um lugar comum da poesia da última década, o que se lê em *A teus pés*, não é bem uma “poesia do eu”. Trata-se, aí, de levar ao limite experiências poéticas em torno da subjetividade e do texto confessional. Pois só aparentemente os textos de Ana Cristina nos fazem revelações. (SUSSEKIND, 2004, p.131)

Apropriando-se de um discurso aparentemente confessional, a intimidade entre autor e leitor é mediada por uma “luva”, como sugere *Lovas de pelica*, de Ana Cristina César. O artifício de utilizar uma *persona* que não coincide com a pessoa biográfica vai de encontro ao pragmatismo imediatista da década de 70.

A fim de obter uma cumplicidade com o leitor, o texto poético reveste-se de um véu, que ora exhibe, ora esconde o autor. Em “Nunca sofri por amor”, Cazuzza insiste no jogo da invenção, no qual o afeto esconde-se numa série de denegações que constituem uma trapaça, feita de farsa e simulação.

É duro dizer
Mas nunca sofri mais de dez minutos por amor
Ninguém nunca mereceu o meu choro
Nem a falta de apetite
Vivo de musicas românticas
E não sou romântico.
(CAZUZA, 2001, p. 291).

A cena afetiva integra a vida como diversos quadros integram um espetáculo teatral.

Faz parte do meu show

Te pego na escola
E encho a tua bola
Com todo o meu amor
Te levo pra festa
E testo o teu sexo
Com ar de professor

Faço promessas malucas
Tão curtas quanto um sonho bom
Se eu te escondo a verdade, baby
É pra te proteger da solidão

Faz parte do meu show
Faz parte do meu show, meu amor

Confundo as tuas coxas
Com as de outras moças
Te mostro toda a dor
Te faço um filho
Te dou outra vida
Pra te mostrar quem sou

Vago na lua deserta
Das pedras do Arpoador
Digo "alô" ao inimigo
Encontro um abrigo
No peito do meu traidor

Faz parte do meu show
Faz parte do meu show, meu amor
Invento desculpas
Provoco uma briga
Digo que não estou
Vivo num clip sem nexo
Um pierrô-retrocesso
Meio bossa nova e rock 'n' roll

Faz parte do meu show
Faz parte do meu show, meu amor

Como Ana Cristina, Cazuzza aqui também lança mão do jogo de personas. Quem fala é o “macho burguês” que se exhibe para a mulher, afirmando um papel de comando que se avizinha do sadismo. Em “Faz parte do meu show”, são enumeradas as estratégias que

compõem o ritual desse amor: “Faço promessas malucas /Tão curtas quanto um sonho bom/ Se eu te escondo a verdade, baby /É pra te proteger da solidão”; assim como: “Invento desculpas/ Provoco uma briga/ Digo que não estou /Vivo num clip sem nexo/ Um pierrô-retrocesso /Meio bossa nova e rock 'n' roll”. É interessante notar o uso de imagens visuais (“clip sem nexo”, “pierrô-retrocesso”) e auditivas (“bossa nova e rock 'n' roll”) para registrar a sensação de perda do sentido, esvaziamento do símbolo ideal do casal enamorado e envolvido em uma aura harmônica. Curiosamente, essa canção recebeu um tratamento bastante lírico em seu arranjo, de autêntica bossa nova, e conquistou o gosto popular, tornando-se trilha musical de diversos casais de namorados pelo país.

4.5 PRA TRANSFORMAR O QUE EU DIGO

Mais Feliz

O nosso amor não vai parar de rolar
De seguir e fugir como um rio
Como uma pedra que divide o rio
Me diga coisas bonitas

O nosso amor não vai olhar para trás
Desencantar nem ser tema de livro
A vida inteira eu quis um verso simples
Pra transformar o que eu digo

Rimas fáceis, calafrios
Fura o dedo, faz um pacto comigo
Por um segundo teu no meu
Por um segundo mais feliz.

Contrastando com as letras anteriores, há, na obra de Cazuza, um conjunto mais lírico e escrito em tom mais confessional. Em “Mais Feliz”, o eu lírico parece excessivamente

fantasioso e entregue à crença na relação afetiva; se em “Faz parte do meu show”, o eu-lírico parecera bastante cético e até cínico, aqui, a simbologia infantil do pacto de sangue entre os dois e a certeza de um fluxo amoroso jamais interrompido trazem imagens bastante poéticas. Observe-se que a crença é, novamente, como acontecera em relação à noite projetada sobre o dia, voltada para o instante de amor que se deve projetar no rio do tempo. A escolha de três estrofes com quatro versos sugere um momento de preocupação com a forma. O sentimento evocado, também é o de continuidade, de amor inatingido por qualquer “ruído” do mundo. É demonstrada uma certeza quanto a essa duração do sentimento: “O nosso amor não vai parar de rolar, de seguir e fugir como um rio”. Amor nascido na infância (como em “Exagerado”: “nossos destinos foram traçados na maternidade”), e também consciente de ser “eterno” (“amor da minha vida, daqui até a eternidade”). O trabalho poético também é privilegiado nesta canção, não só na sua estrutura, como mencionado anteriormente, mas também na referência à poesia, como um meio de expressão e vida desse amor. “A vida inteira eu quis um verso simples pra transformar o que eu digo”. E Cazuza alcança esse objetivo num texto pequeno, compacto, e eivado de lirismo. Exaltando o instante amoroso, Cazuza também foi feliz, ao elaborar o canto da perda. É o que veremos, em seguida.

Codiname beija-flor

Pra que mentir
Fingir que perdoou
Tentar ficar amigos sem rancor
A emoção acabou
Que coincidência é o amor
A nossa música nunca mais tocou

Pra que usar de tanta educação
Pra destilar terceiras intenções
Desperdiçando o meu mel
Devagarinho, flor em flor
Entre os meus inimigos, beija-flor

Eu protegi teu nome por amor

Em um codinome, Beija-flor
 Não responda nunca, meu amor (nunca)
 Pra qualquer um na rua, Beija-flor

Que só eu que podia
 Dentro da tua orelha fria
 Dizer segredos de liquidificador

Você sonhava acordada
 Um jeito de não sentir dor
 Prendia o choro e aguava o bom do amor
 Prendia o choro e aguava o bom do amor.

O amor em processo de “decomposição” e que deixa marcas nos amantes é o tema do texto: “A emoção acabou, que coincidência é o amor, a nossa música nunca mais tocou”, diz o poeta. Aliança perdida, sentimentos verdadeiros transformados em “terceiras intenções”, o eu reconta, para desmistificar, um passado em que “desperdiçara” o seu lado mais doce em uma ligação que agora se mistura a expressões mascaradas pela polidez e pela falsidade. Trazida de seu apreço a Lupicínio Rodrigues, a “dor de cotovelo” surge aqui novamente, quando Cazuza fala das paixões desfeitas e ainda pulsantes, do remorso que exaure a consciência mas a mantém desperta para reviver o amor (“Você sonhava acordada /Um jeito de não sentir dor/ Prendia o choro e aguava o bom do amor”). Isso é que torna a vida possível de ser suportada: tudo o que o amor proporciona, em dor ou prazer, é visto como possível, ainda que provisório, apagamento da morte. E é isso que faz a dor amorosa ser também poética e fonte de força.

Todo amor que houver nessa vida

Eu quero a sorte de um amor tranqüilo
 Com sabor de fruta mordida
 Nós na batida, no embalo da rede
 Matando a sede na saliva
 Ser teu pão, tua comida
 Todo amor que houver nessa vida
 E algum trocado pra dar garantia

E ser artista no nosso convívio
 Pelo inferno e céu de todo dia
 Pra poesia que a gente não vive
 Transformar o tédio em melodia
 Ser teu pão, ser tua comida
 Todo amor que houver nessa vida
 E algum veneno antimonotonia
 E se eu achar a sua fonte escondida
 Te alcance em cheio o mel e a ferida
 E o corpo inteiro feito um furacão
 Boca, nuca, mão, e a tua mente, não
 Ser teu pão, ser tua comida
 Todo amor que houver nessa vida
 E algum remédio que me dê alegria.

“Todo amor que houver nessa vida”, canção festejada desde seu surgimento pelos melhores intérpretes de nossa música, reitera as aproximações de Cazusa com o Romantismo. “Cazusa era um romântico autêntico”, afirmou Caetano Veloso a respeito dessa obra ao incluí-la em seu show *Uns* de 1983. Caetano continua: “Isso foi o que deu à poesia dele um poder de comoção muito grande, porque ele era cem por cento autêntico” (2001, p.40). As palavras de Caetano por si só nos indicam o caminho pelo qual será levantada a idéia do amor na letra de música. Há que se ressaltar a noção de que o romantismo está presente não somente no sentimentalismo traduzido no poema, mas também pela maneira como o “eu” lida com esses sentimentos. O desejo é que dá vazão ao ato de criar. Os versos “Eu quero a sorte de um amor tranqüilo” e “Se eu achar tua fonte escondida” revelam a vontade de descoberta do outro como um caminho para a harmonia amorosa. Ele vê no amor uma força propulsora que pode retirar o homem do “inferno e céu de todo dia”. O tédio e a monotonia que o poeta pretende expulsar com “algum veneno antimonotonia” trazem em si algo daquele *tedium vitae* que permeia a atmosfera dos poemas românticos.

Caracterizado pela tendência do homem romântico em considerar a vida e o mundo que o cerca com certa visão *blasé*, de quem já experimentou de tudo, o “remédio” que

dará alegria ao poeta-letrista é o prazer do encontro amoroso sugerido. O amor é um antídoto, como a música, para o mal-estar do cotidiano. Cazuza irá registrar também, em outras composições, um desamparo amoroso, uma busca pela cumplicidade do outro, que dificilmente será alcançada numa sociedade dominada por falta de vínculos, fobia afetiva e sob o signo de uma profunda solidão.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A música popular tem provado, a partir do final da década de 70, ser um campo inesgotável de material para pesquisas no campo acadêmico. Jose Miguel Wisnik torna-se um dos primeiros estudiosos a atentar para as possibilidades de se analisar a música popular como manifestação artística da maioria, rompendo com a binomia entre cultura popular e erudita (no caso em concreto, da música), tão comum entre os críticos de arte oriundos da Escola de Frankfurt e do Estruturalismo francês. Foi um dos primeiros a rechaçar a pecha de “arte menor” à música popular no Brasil, mesmo porque observou a impossibilidade de se falar em tradição erudita em um país de tradição popular, onde a música adveio do povo, dos ritos, das festas populares. Torna-se incongruente rebaixar a música popular numa sociedade que está constantemente recebendo e transmitindo sua vitalidade, sua força e fragilidade, suas mazelas e virtudes, através da música.

Graças à intervenção de Wisnik, a crítica cultural brasileira passa a ser despertada para o fenômeno da música popular e de seus criadores. Em vez de introjetar um sentimento de inferioridade ou de rebaixamento cultural, alcança-se um grau de possibilidades inumeráveis de se articular e interpretar no espaço “música” temas relevantes do nosso país, dando-nos um panorama riquíssimo de nossa sociedade. O surgimento de inúmeras monografias, dissertações e teses com o propósito de analisarem fenômenos surgidos na música popular constata tal situação.

O trabalho que se encerra só pôde ser possível devido ao grande passo de tais estudiosos que, tal como Wisnik, despiram os olhares de todo preconceito quanto ao produto de nossos músicos e trouxeram à tona a riqueza subjacente a vozes diversas de nosso

panorama artístico. A escolha de se trabalhar com um artista como Cazuza partiu de duas grandes constatações. A primeira é que Cazuza não teve até hoje a atenção devida a respeito de sua obra poética. Fala-se do homem arrojado, do “pop star” que se tornou símbolo de uma geração fundadora da cultura *rocker* no Brasil. Contudo, não houve atenção maior às suas letras.

A segunda constatação é que houve um momento na cultura brasileira (os anos 80) em que uma geração considerada, por muitos, alienada conseguiu representar de forma artística as crises inerentes à transição entre um período altamente repressor e uma democracia incipiente, ainda que ansiada. O jovem dos anos 80 que foi às ruas pedir as “Diretas já” não necessariamente chegou a lutar por ela, tal como o jovem dos anos 60. A fundação de uma linguagem que representasse esse jovem, insensível às conquistas de gerações anteriores, e vivendo a angústia de também não se reconhecer em um mundo de pressões e exigências “oficiais”, é o que se pretendeu revelar nesse trabalho.

Encontramos nas letras de Cazuza uma ilustração dessa linguagem. No seu caso específico, um discurso que dialoga com a tradição literária brasileira. Procurou-se constatar que o autor representa a sua geração e, ao mesmo tempo, ele singulariza-se, na medida em que se confronta com vozes que o precederam.

Diferente de pensadores que o influenciaram, Cazuza dispôs, em sua época, do palco, da cena *pop rock* que espalhou suas idéias para milhares de fãs que ouviam e repetiam os versos de suas músicas como verdadeiros hinos. Suas letras ganharam o espaço na mente das pessoas antes mesmo de ganharem o espaço escrito. Aquela forma de propagação, ao tempo em que atingiu um enorme público, ávido de ouvir suas palavras, não permitia um questionamento, de modo que, facilmente, as canções tornavam-se expressões coletivas. O

crítico de hoje, quase vinte anos após, tem a oportunidade de rever, a verdadeira dimensão das idéias propaladas pelos poetas da geração BRock.

O caráter rebelde e sem rédeas do gênio romântico, está presente nas letras de Cazusa, embora a angústia retratada em suas letras não encontre respostas nas soluções adotadas pelo Romantismo. Seu específico romantismo finissecular reaproveita temas e imagens, modificando esses instrumentos de expressão.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. **Morangos mofados**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. **Onde andar Dulce Veiga?** São Paulo: Planeta De Agostini, 2003.
- _____. **Os dragões não conhecem o paraíso**. São Paulo: Companhia das letras, 1991.
- _____. **Estranhos estrangeiros**. São Paulo: Companhia das letras, 1996.
- ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta**. São Paulo: DBA, 2002.
- ALVES, Cilaine. **O belo e o disforme: lvares de Azevedo e a ironia romântica**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1998.
- ANDRADE, Mário. **Paulicéia desvairada**. São Paulo: Landmark, 2003.
- ARANTES, Silvana. **Cinebiografia vai em busca do tempo de Cazuza**.
Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.Brasil/folha/ilustrada/ult90u44479.shtml>>.
Acesso em: 13 jan. 2005.
- ARAÚJO, Lucinha. **São as mães são felizes**. São Paulo: Globo, 1997
- AZEVEDO, lvares de. **Lira dos vinte anos**. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade**: notas sobre a historicidade da lírica moderna. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BENJAMIN, Walter. **Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Tempo Brasileiro, 1989
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência**. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BOSI, Alfredo. (Org.). **Leitura de poesia**. São Paulo: tica. 1996.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo na poesia**. São Paulo: Cultrix. 1983.
- _____. Imagens do romantismo no Brasil. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 239-256.

_____. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto. (Org). **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das letras, 1992. p. 19-32.

BUENO, Eduardo. A longa e tortuosa estrada profética. In: KEROUAC, Jack. **On the road** (Pé na estrada). Tradução de Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2004. p. 7-18.

CALADO, Carlos. **Tropicália**. São Paulo: 34, 1997.

CAMPOS, Augusto. **Balanço da bossa**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CANDIDO, Antônio. **A educação pela noite**. São Paulo: Ática, 1989.

CAPUCHO, Luís. **Cinema Orly**. Rio de Janeiro: Interlúdio, 1999.

CARA, Salete de Almeida. **A poesia lírica**. São Paulo: Ática. 1995.

CAZUZA. **Preciso dizer que te amo**: todas as letras do poeta. Seleção e pesquisa de Lucinha Araújo, edição por Regina Echeverria. São Paulo: Globo, 2001.

CESAR, Ana Cristina. **A teus pés**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia?** São Paulo: Brasiliense, 1984.

CRUZ, Décio. **O pop**: literatura, mídia e outras artes. Salvador: Quarteto, 2003.

DAPIEVE, Artur. **Renato Russo: o trovador solitário**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

_____. **BRock: o rock brasileiro dos anos 80**. São Paulo: 34, 1996.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas cidades, 1978.

GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Dicionário Aurélio eletrônico**: século XXI. Versão 3.0. São Paulo: Nova Fronteira, 1999.

KEHL, Maria Rita. A psicanálise e o domínio das paixões. In: NOVAES, Adauto. (Org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 469-496.

KEROUAC, Jack. **On the road** (Pé na estrada). Tradução de Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2004.

LEAL, Bruno Souza. **Caio Fernando Abreu**: a metrópole e a paixão do estrangeiro. São Paulo: Annablume, 2002.

LONGO, Mirella Márcia. **Confidência mineira**: o amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Edusp/Pontes, 1995.

_____. Duas leituras. In: **Quinto Império**. Salvador: Gabinete Português de Leitura, n. 12, sem.I/2000.

LOPES, Denílson. **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Aeroplano: Rio de Janeiro, 2002.

MENEZES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico**: poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Hucitec, 1982.

NASCIMENTO, Fábio Serra. **Codínome Cazuza**. 2003. 52 f. Monografia (Especialização em Estudos Lingüísticos e Literários) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **A dupla chama**: amor e erotismo. São Paulo, Siciliano, 1994.

_____. **A outra voz**. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993

ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SANTIAGO, Silviano. Análise e interpretação. In: **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 200-217.

_____. Caetano Veloso enquanto superastro. In: **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 146-163.

_____. Democratização no Brasil – 1979-1981 (Cultura versus arte). In: ANTERO, Raul. (Org.). Declínio da arte e ascensão da cultura. Florianópolis: Obra Jurídica, 1998. p. 11-22.

_____. **O tempo não pára**.

Disponível em: <<http://www.cazuza.com.br>>. Acesso em: 04 mar. 2003

SOUSA, Eneida Maria de. **Crítica cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. O tic-tac do meu coração. **Suplemento Literário de Minas Gerais**. Belo Horizonte, n. 1278, p. 16-22, 2005.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Tradução de Ana Maria Copovilla. Porto Alegre, RS: L&PM, 1987.

_____. **Doença como metáfora; Aids e suas metáforas**. Tradução de Rubens Figueiredo e Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SOUZA, Tárík de. **Samba-canção**.

Disponível em <http://www.cliquemusic.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu_Materia=57>.
Acesso em: 10 jan. 2005.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão.
Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1997

STEPHAN, Pedro. **Entrevista: Luis Capucho**.

Disponível em:

<<http://www.MixBrasil.uol.com.Brasil/cultura/entrevis/entrev/capucho/luiscapuch>>.

Acesso em: 20 jan. 2005.

SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

FILMOGRAFIA

CAZUZA. Direção de Sandra Werneck e Walter Carvalho. Brasil: Columbia Pictures, 2004.
1 DVD (96min.), NTSC, son., col..