

Universidade Federal de Santa Catarina  
Centro de Comunicação e Expressão  
Curso de Pós-Graduação em Literatura

Um anjo dissoluto  
*A poética de Cazuzza do prazer à lucidez*

Karelayne de Assis Coelho Bezerra

Florianópolis  
2005

Karelayne de Assis Coelho Bezerra

Um anjo dissoluto  
*A poética de Cazuzza do prazer à lucidez*

Dissertação apresentada à banca examinadora do Curso de Pós-Graduação em Literatura do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira.

Prof. Dr. Marco Antônio de M. Castelli – Orientador

Florianópolis  
2005

Esta dissertação foi julgada apta para conferir o título de Mestre em Literatura Brasileira a Karelayne de Assis Coelho Bezerra.

Banca examinadora

---

Dr. Marco Antônio de Melo Castelli - UFSC  
Presidente da banca e orientador

---

Dra. Tereza Virgínia de Almeida - UFSC  
Examinadora

---

Dr. Walter Lima Torres – UFPR  
Examinador

---

Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela - UFSC  
Suplente

## **Agradecimentos**

*Aos meus pais, pela simplicidade de serem os melhores.*

*Ao professor Castelli, sobretudo pela confiança e amizade.*

*Aos meus amigos da Paraíba que, mesmo tão longe, não me abandonaram nesses anos.*

*A Antonio Cláudio, pelo amor de irmão.*

*Ao Gô, pelo inexplicável de todo dia.*

*À amiga Tuca, por estar sempre ao meu lado, como confidente das horas difíceis.*

*Aos professores Carlos Eduardo S. Capela e Tereza Virgínia de Almeida, pelas sugestões, tão bem-vindas, na qualificação desta pesquisa.*

*À Elba Maria Ribeiro, pelo carinho e dedicação à Pós-Graduação em Literatura.*

*Ao professor Hélder Pinheiro e à professora Rosângela Melo, da UFCG, pela mão estendida nos primeiros passos em direção à concretização deste sonho.*

*Ao Cnpq, pelo incentivo à pesquisa.*

*Finalmente, ao que me fez chegar até aqui: essa estranha força interior...*

## **Dedicatória**

*Para minha doce Carolina, que guarda nos  
olhos o verde-esperança do nosso futuro.*

*POÉTICA*

*Estou farto do lirismo comedido*

*Do lirismo bem comportado*

*Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente protocolo e manifestações de apreço ao sr. diretor.*

*Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo.*

*Abaixo os puristas.*

*Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais*

*Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção*

*Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis*

*Estou farto do lirismo namorador*

*Político*

*Raquítico*

*Sifilítico*

*De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo.*

*De resto não é lirismo*

*Será contabilidade tabela de co-senos secretário do amante exemplar com cem modelos de cartas e as diferentes maneiras de agradar às mulheres, etc.*

*Quero antes o lirismo dos loucos*

*O lirismo dos bêbados*

*O lirismo difícil e pungente dos bêbados*

*O lirismo dos clowns de Shakespeare.*

*- Não quero saber do lirismo que não é libertação.*

*(Manuel Bandeira)*

## Sumário

Sumário.....	8
I. Introdução .....	9
II. Palavra, som, ação.....	13
1. Poesia contemporânea .....	14
2. Poesia e música <i>pop</i> .....	21
3. O corpo como poesia.....	28
III. O movimento e a identidade do rock no Brasil.....	32
1. A guitarra e o violão.....	33
2. Do <i>Barão</i> à carreira-solo .....	46
IV. O <i>Pierrô-retrocesso</i> em doze estações do inferno .....	57
1. Estação cidade e os prazeres da carne.....	58
2. Estação da alma: as dores e a calma .....	79
3. Estação Brasil: um rebelde contra o inferno .....	93
V. Influências – Paródias, paráfrases, alusões .....	99
1. Samba-canção, um pouco .....	100
2. Oswald e Clarice: <i>blues</i> e solidão .....	109
3. Outras leituras: Lorca e Rimbaud .....	114
VI. Conclusão.....	122
VII. Bibliografia .....	128
VIII. Discografia.....	137
IX. Anexos .....	138

## **I. Introdução**

“Espero que, no futuro, não esqueçam do poeta que sou. Que as pessoas não se esqueçam de que, mesmo num mundo eletrônico, o amor existe. Existem o romance e a poesia” (Cazuza).



Nomear o mundo em que vivemos vai mais além da capacidade de defini-lo, alcança ainda nossa perplexidade e um certo terror em relação a ele. Talvez a necessidade de rotularmos o que nos parece assustador venha com a nossa capacidade de tornar o desconhecido familiar, no momento em que o colocamos num patamar trivial, cotidiano. Esse processo de apreensão do mundo pela palavra, contudo, tende a revestir a realidade com uma opacidade estúpida que paralisa a nossa percepção e nos induz a ver como óbvio, banal, algo que em sua essência se mostrava misterioso.

Dentro desse universo, onde a palavra deixou de habitar o mais íntimo da alma humana e perdeu a sua condição de multisignificância, a literatura constitui um elemento de transcendência, quebrando os condicionamentos limitadores do cotidiano e reinstaurando o sentido alegórico das coisas. A palavra literária, então, é aquela que está mais próxima da palavra primordial, pois está plena da humildade e do cuidado daquilo que se aproxima do mundo para melhor entendê-lo; não para neutralizá-lo, estabelecendo, assim, uma oposição entre a palavra que está por tocar algo que não “entende”, e a palavra que já rotulou e remete o “entendido” para o prosaico e o esquecimento.

Toda esta discussão recai na problemática lançada por T. S. Eliot sobre a existência de uma lucidez poética distinta da lucidez intelectual, ao estudar a *Divina comédia*, de Dante Alighieri. Segundo o escritor, a lucidez poética só existirá quando o leitor estiver em condições de percebê-la, uma vez que admitamos o fazer poético como o lidar com palavras no papel<sup>1</sup>.

Bosi diz que: “Se os sinais gráficos que desenham a superfície do texto literário fossem transparentes, se o olho que neles batesse visse de chofre o sentido ali presente, então não haveria forma simbólica, nem se faria necessário esse trabalho tenaz que se chama

---

<sup>1</sup> ELIOT, T. S.. Apud: SILVA, Domingos Carvalho da. *Eros e Orfeu*. São Paulo: Serviços de artes gráficas e imprensa oficial do Estado, 1966, p. 158.

*interpretação*”<sup>2</sup>. Dessa forma, vimos a proposta lançada nesta pesquisa como a de trazer o trabalho deixado por Cazuzza, um grande compositor da música brasileira dos anos 80, para o estudo acadêmico, perseguindo o desenvolvimento dos arrojados poéticos deste artista. Para tanto, faz-se necessário uma análise sobre a poeticidade presente nas letras de suas composições, delineando o perfil da poesia moderna, dentro dos estudos acerca das textualidades contemporâneas, a partir de alguns conceitos trazidos com o *mix* do Pós-Modernismo.

Nosso estudo começa com a preocupação em estabelecer essa sintonia presente entre literatura e música popular, com o advento do Pós-Modernismo e procurando estabelecer hipóteses para o crescimento acelerado do mercado fonográfico em detrimento do editorial no Brasil de hoje, como uma das formas de justificar o maior aproveitamento de artistas no meio musical que na publicação de livros.

Logo após, faz-se um percurso sobre as características históricas do surgimento do rock no Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro dos anos 80, partindo do caminho trilhado pelo compositor em questão. Como artista, Cazuzza começou sua carreira embalado pelo ritmo eletrizante do rock para, só depois, já na produção solo, se interessar por compor em outros ritmos. Assim, nosso estudo traz, primeiramente, um breve histórico do rock’n’roll para, num segundo momento, abordar o samba, a bossa nova, a época de ouro dos festivais da canção na TV, a música de protesto, desencadeada pelo movimento Tropicalista no Brasil da ditadura, que trazia o experimentalismo como novidade e, ainda, aquilo que ficou conhecido como o lado “brega” da MPB, com as composições da dor-de-cotovelo dos boêmios de todos os tempos.

Para comprovar a força literária dessas composições, e poder afirmar que Cazuzza foi muito além do letrista para mergulhar em espaços poéticos que têm a cidade, incrustada em

---

<sup>2</sup> BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988, p.54.

seu próprio corpo, como pano de fundo, estão sendo trabalhados, especialmente no capítulo quarto, doze textos que poderiam afirmar a trajetória do poeta, a partir da cidade como prazer do corpo e o corpo devassado como prazeres próprios da *urbes*, até atingir o pico em que o poeta vislumbra elementos mais etéreos, como se sua mente estivesse mais despreendida do corpo cidade. Essa trajetória pode ser pensada como uma descida aos infernos e a refulgente emersão a uma montanha, como fosse um caminho de depuração poética. Tal trajetória, tentamos persegui-la através de doze textos, que foram cantados em diferentes futuros, como se fossem doze estações que se metamorfoseiam entre a volúpia do desejo e a plenitude da vontade: corpo e mente se distinguem nessas estações infernais, inicialmente luxuriosas, metamorfoseando-se em conscienciosas, até atingirem a lucidez mais fluida. Nada a ver com o Cristo, nem tanto a ver com Rimbaud, mas unicamente Cazuzza, considerando-se sua educação burguesa, com seus vícios e virtudes, e o país em que nasceu, registrado de forma política, num momento mais amadurecido. Transitando ainda por seu comportamento transgressor e sua tendência boêmia, num sentido mais particular da palavra, Cazuzza acaba encontrando a lucidez quando se dá conta de que nem tudo está a seu alcance ou bel-dispor, chegando ao descarnado do corpo, representado em determinadas composições, que trazem uma intensidade mais pura e calma, tomando o lugar da tola rebeldia e dos berros pela autoafirmação. Enfim, homem e poeta se fundem, embora notemos claramente que o poeta cresce e esse crescimento se faz permanente.

Em um último capítulo, estará delineado um Cazuzza que se coloca como pós-moderno, não apenas por sua constante mistura de estilos, mas por sua natural capacidade de dialogar com referências da MPB do passado e, mais ainda, textos de grandes nomes do cenário literário, não somente nacional, mas também mundial, contribuindo, dessa forma, para o enriquecimento da poesia brasileira contemporânea, a partir de um levantamento dos aspectos intertextuais presentes na obra deste poeta.

## II. Palavra, som, ação

“Estranho paradoxo: a mesma era das especializações, que radicalizou as divisórias na produção, gerou, no campo das artes, a interação simultânea de códigos. Surgiram o cinema, a TV, a arte ambiental, os *happenings* e performances, *ready-mades*, poemas-objeto, holografias. Na música *pop*, surgiram os *clips*. Nos estudos de linguagem, a semiótica. Simultaneidade de sentidos. Assobiar chupando cana” (Arnaldo Antunes).

## 1. Poesia contemporânea

Modernidade. Este termo foi usado por vários ensaístas alemães e franceses para designar os estudos estabelecidos acerca de uma nova noção de tempo e espaço, na passagem do século XIX para o XX. Além de uma nova estética, a Modernidade nos trouxe a Teoria Psicanalítica de Freud (noção de inconsciente), a Teoria da Relatividade de Einstein e sua visão do universo, e, como se não bastasse, o desenvolvimento da Lingüística através das idéias de Saussure, o que possibilitou o aprofundamento das questões da linguagem e da teoria da literatura. Neste sentido, vimos a Modernidade como um estilo com ares de mudança, mas que guarda o sentido de continuidade histórica. Nessa afirmação encontramos a explicação das palavras ditas por Rousseau: “a humanidade vai ter de ser forçada a ser livre”<sup>3</sup> e seu caráter contraditório reside no fato de ela dar ao homem a oportunidade de voar, não obedecer a regras, como se tudo fosse passar.

Na verdade, o moderno nasceu pela negação do pensamento Iluminista, quando alguns estudiosos (como Bernstein) passaram a acreditar que a tentativa de racionalizar pararia a sociedade. Assim, todo conjunto de imagens iluministas sobre a civilização, a razão, os direitos universais e a moralidade de nada valia. A essência eterna e imutável da humanidade encontrava sua representação adequada na figura mítica de Dioniso: *ser a um só e mesmo tempo destrutivamente criativo*<sup>4</sup>. Dessa maneira, ao mesmo tempo em que se forma o mundo temporal da individualização e do vir-a-ser, devora-se o universo ilusório desta individualização, dando como caminho único à afirmação do *eu* a manifestação da vontade num processo de “criação destrutiva e destruição criativa”. É como se os modernos quisessem construir um mundo novo a partir das cinzas do antigo. Para tanto, era preciso que o artista moderno soubesse desvendar o universal e o eterno, como se destilasse “o sabor amargo ou

---

<sup>3</sup> HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1993, p. 44.

<sup>4</sup> HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1993, p- 25.

impetuoso do vinho da vida”, partindo “do efêmero, das formas fugidias de beleza dos nossos dias”<sup>5</sup>. Dessa forma, seria correto mesmo afirmar que esta primeira fase do Modernismo ficaria conhecida como a fase da contestação, do “não” ao passado, aquela que vinha para destruir.

Ao passo em que, mundialmente, crescem as experiências científicas e a tecnologia desponta com total sede, a Natureza vai sendo dominada e transformada, tudo em nome “da melhoria das condições de vida e do utilitarismo”. Dentro deste quadro absolutamente revolucionário do Modernismo, ainda é possível enxergar a crise. Basta, para tanto, relembrar a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), para observarmos que a denúncia de determinados valores acentua a preocupação com a mudança da sociedade. É um tempo cultural e socialmente multifacetado. É por isso que o Modernismo não traz a marca da uniformidade, revelando-se principalmente nas liberdades da linguagem, na preocupação com um significado racional para o texto, “notadamente para o poema”<sup>6</sup>.

No Brasil, o Modernismo assumiria aspectos peculiares, desenvolvendo a crítica principalmente através do teatro, da imprensa e dos centros universitários. A adoção do verso livre e a valorização poética do cotidiano ganhavam voz a partir das mudanças no quadro político da época. Assim, diz Proença Filho:

A tônica do Modernismo brasileiro envolveu a preocupação reflexiva com o Brasil, com a cultura brasileira e enriqueceu a linguagem literária de novas formas de expressão, além de acentuar a consciência profissional do escritor e a autoconsciência da crítica literária. Ainda acreditava-se num futuro promissor para o País<sup>7</sup>.

Diante disso, vimos, a partir da década de 1930 no Brasil, uma tendência, como assegura Bosi, “mais moderna que modernista” de detectar as qualidades e os defeitos do homem brasileiro, o que vem a dar à estética pós-década de 30 “um caráter mais

---

<sup>5</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p. 42.

<sup>6</sup> PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1988, p. 28.

<sup>7</sup> PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1988, p. 30.

*contemporâneo*”<sup>8</sup>. Chegamos até aqui porque gostaríamos de ressaltar que a utilização deste termo é fruto do que nos restou após aquela década.

Pensando em tudo isso, e chegando ao nosso conceito de Arte, podemos dizer que a entendemos como uma das manifestações do pensamento mais ligada ao momento por que passa uma sociedade. Por isso, afirma Teles:

Se a Arte é inseparável do homem, se cada um de nós é um artista mesmo rudimentar, porque é um criador de artes e formas subjetivas, a Arte nas suas manifestações recebe a influência da cultura do espírito humano<sup>9</sup>.

Assim, a Arte Moderna era, antes de tudo, individualista, porque partia da prerrogativa de que cada homem é um pensamento independente e cada artista, por conseguinte, deveria expressar-se livremente, sem compromissos, interpretando a vida e a emoção estética de forma estritamente pessoal. Dessa maneira, temos a remodelação da sociedade brasileira (centrada no patriarcalismo) através da música de Villa-Lobos, da escultura de Brecheret, da pintura de Di Cavalcanti e Anita Malfatti e da “jovem e ousada poesia”<sup>10</sup>. Mas, como seria essa jovem e ousada poesia? Alfredo Bosi, em seu texto *A interpretação da obra literária*, diz que “ler é colher tudo quanto vem escrito. Mas interpretar é elege (ex-legere: escolher), na messe das possibilidades semânticas, apenas aquelas que se movem no enlaço da questão crucial: o que o texto quer dizer?”. Diz ainda que a mais rigorosa exigência da interpretação consiste em “refazer a experiência simbólica do outro, cavando-a no cerne de um pensamento que é teu e é meu, por isso universal”<sup>11</sup>. Para interpretar a poesia moderna brasileira, então, o leitor precisa mergulhar no universo imagético dos textos, uma vez que estes estão impregnados de sensações visuais, de símbolos

---

<sup>8</sup> BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1980.

<sup>9</sup> TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguardas européias e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1976, p.282.

<sup>10</sup> BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1980.

<sup>11</sup> BOSI, Alfredo. “A interpretação da obra literária”. In: *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.

recriados em analogias aparentemente ilógicas, mas que guardam em si um “claro enigma”<sup>12</sup>, pois ao faltarem ao conceito, esclarecem. A imagem, dessa forma, assume um grande valor, pois é uma reprodução mental de uma sensação física; é a memória do tátil, do visual, do olfativo que, no contexto da literatura moderna, proporciona transferências de sentido, promovendo alterações de conhecimentos do mundo que se diferenciam do já conhecido, ou seja, do conhecimento comum anterior. Neste sentido, o poeta recria, de forma inusitada e pessoal, a realidade que o circunda, particularizando uma experiência que, ao ser entregue ao leitor em imagem, ganha múltiplos significados e, em contato com o conjunto de elementos do poema, fecha uma leitura da obra.

Falamos até agora em Modernidade, Arte, poesia modernista e o papel da imagem na leitura da obra porque todos os conceitos daqui oriundos foram crias daquilo que se denominou chamar de “contemporaneidade estética”. As conseqüências de todo esse redimensionamento de padrões estéticos que influenciaram os questionamentos dos valores até então em voga, deram origem ao que hoje chamamos de estética do Pós-Modernismo, onde mora toda a base teórica desta pesquisa e, portanto, para nós, foi de crucial importância ressaltar aqui os momentos que antecederam a chegada desta estética, apenas como forma de melhor encaminhar o emparelhamento das idéias.

Portanto, podemos dizer que o Pós-Modernismo trouxe uma sucessão de novas vanguardas poéticas, que se colocaram entre o formalismo, a experimentação estética radical, o não-comprometimento da literatura com a substância do real e, inversamente, a participação, o engajamento, o compromisso sociopolítico, a adesão da arte à necessidade de expressar a vida. A partir de então, verifica-se uma interpenetração entre a palavra, a música popular e a crítica, que projetam o Brasil no contexto mais amplo da cultura mundial.

---

<sup>12</sup> Expressão utilizada por Carlos Drummond de Andrade, em seu poema homônimo.



Em 1956 nascia, em São Paulo, o chamado *Concretismo* (cujo movimento Augusto de Campos preferiu chamar apenas de *Poesia concreta*), que considerava encerrado o ciclo do verso como unidade rítmica formal da poesia. Seus líderes, Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, dariam a essa estética uma estrutura espaço-temporal que substituiria o desenvolvimento linear temporal do verso, permitindo que os poemas fossem lidos em todas as direções, de acordo com diferentes percursos, cada leitura apontando para novas possibilidades interpretativas. Nascia, assim, uma poesia predominantemente visual.

Pouco tempo depois, em 1958, surgiriam, de uma cisão do movimento concretista de São Paulo, o *Neoconcretismo* e o *Não-Objeto*, no Rio de Janeiro. Os nomes que lideraram este novo momento foram os de Ferreira Gullar e Reinaldo Jardim. Em 1962, Mario Chamie lançaria a *Poesia-praxis* e Wladimir Dias Pinto surgiria com o *Poema-Processo*, todos esses variantes da Poesia Concreta, que levava ao extremo a criação de estruturas e formas visuais. Depois de todas essas novidades, apenas no final dos anos 70 a poesia se tornaria verdadeiramente enriquecida pelas conquistas formais e existenciais dos anos anteriores e outras formas passariam a ser valorizadas, como a poesia negra, as poesias femininas e feministas, a poesia índia, a poesia dos marginais, e, a partir disso, deixaríamos de falar em poesia-sobre para falar em poesia-por, que seria aquela centralizada no país e na mensagem estética e social dos poetas do nosso tempo.

Aqui observamos uma maior atenção dada a todas as possíveis formas de arte contemporânea e a música popular, é claro, passa a ser reconhecida no campo poético/literário. Mesmo entrando no auge paralelamente ao movimento modernista brasileiro, a música popular não deixou de ser mencionada pelos modernistas (muito embora o tenham feito de forma um tanto sutil), pois já havia se tornado uma realidade, inclusive pela própria técnica da poesia moderna presente nas letras das músicas: versos livres de pontuação e ordem métrica, carregados de um tom marcadamente satírico e, em alguns casos,

parafrásico. Um ponto importante a ser ressaltado é que os versos da música popular da década de 20 acompanhavam o que sugeriam os modernistas: a atualização da linguagem brasileira. Dessa forma, ao terminar a década de 30, “a música popular e a série literária corriam paralelas sem muito intercâmbio”, sendo “(...) apenas a partir da década de 50 que a música popular se cruzará com a poesia literária, graças ao passe de Vinícius de Moraes da poesia para a música. Vinícius, que segundo alguns críticos é o último poeta modernista, é também o primeiro poeta da série literária a viver o novo mundo que estaria surgindo com o público universitário e a bossa nova”, nas palavras de Sant’Anna<sup>13</sup>. Sobre esse “cruzamento” entre a música popular e a poesia literária, Zumthor acrescenta:

Toda palavra poética (passe ou não pela escrita) emerge de um lugar interior e incerto e, bem ou mal, se nomeia por metáforas(...). Um acontecimento se produz, de modo quase aleatório, num espírito humano, sobre os lábios, sob a mão, e eis que se dilui uma ordem, revela-se outra, abre-se um sistema. É uma voz que fala, em torno do poema que se faz. Súbito, um ritmo surge, revestido de trapos de verbo, vertiginoso, vertical, jato de luz: tudo aí se revela e se forma. Tudo: simultaneamente o que fala, aquilo de que se fala e a quem se fala. Jakobson já havia assinalado esta circularidade, invocando a função ‘encantatória’ da linguagem<sup>14</sup>.

Alguns fatores contribuíram para a valorização da música popular, além dos já citados. O primeiro deles é o avanço dos meios de comunicação de massa, sobretudo, da televisão. Muito embora ainda na década de 20, no Brasil, compositores como Noel Rosa e Ismael Silva já trouxessem para a música popular uma linguagem diferente daquela utilizada pelos chamados “poetas literários” e, com o surgimento, em 1923, da primeira rádio (*Rádio Sociedade*) e, em 1924, com a fundação da *Rádio Clube do Brasil*, houvesse o impulso que faltava para a propagação da indústria fonográfica brasileira, o rádio ainda seria, até meados da década de 50, apenas um mero elemento divulgador da música popular. Este período é

---

<sup>13</sup> SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1978, p.180.

<sup>14</sup> ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 167-168.

conhecido, segundo Calabre, como “a época de ouro da Rádio Nacional”<sup>15</sup>. Isso porque, nesse período, o rádio era o grande difusor não só de músicas, mas, e principalmente, de notícias e novelas. A televisão era então recente no Brasil e encontrada em poucas casas. Já na década de 60, ela passa a protagonizar grandes festivais de música popular, fazendo com que sucessos como “Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré, “Domingo no parque”, de Gilberto Gil e “Alegria, alegria”, de Caetano Veloso, entrassem, definitivamente, para a história da MPB.

A partir do final da década de 60, com o surgimento do Tropicalismo, um movimento totalmente “dessacralizador”, há uma total revolução no cenário cultural do País. O tom de contestação que o movimento assumiria ganha uma nova visão com o hippismo internacional e termina chegando ao auge da curtição, com a teoria: “se a sociedade já não pode ser transformada, pelo menos podemos curti-la”<sup>16</sup>, o que faz com que a música popular, que começava a ganhar ares de seriedade, retorne ao ponto inicial e seja taxada como “Literatura do lixo”. Mas, essa fase é apenas passageira e, no início dos anos 70, uma nova cara vai tomando conta da sociedade: eis a verdadeira chegada do rock’n’roll aos trópicos. O Brasil agora vive a época de Raul Seixas e Rita Lee, importando o movimento “Sociedade Alternativa”, que pregava, nos Estados Unidos, uma proposta contrária aos valores da ideologia dominante. Assim, como afirma Sant’Anna, “a música e a poesia desse período retomam um tom neo-romântico”<sup>17</sup> e a figura do compositor desponta como a do poeta marginal, fazendo uma poesia às margens da loucura e da razão.

---

<sup>15</sup> CALABRE, Lia. *A era do rádio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

<sup>16</sup> In.: DAPIEVE, Arthur. *Brock: o rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

<sup>17</sup> SANT’ANNA. Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1978, p.191.

## 2. Poesia e música *pop*

É assim que chegamos, finalmente, ao nosso objeto de estudo: juntamente com a popularização do rock no Brasil, surge o compositor aparentemente revoltado com o universo burguês, aquele onde cresceu e viveu toda a sua vida. Um jovem disposto a transgredir dos costumes do meio onde fora criado para carregar toda a sua obra de um forte apelo sensual e cruel, ao mesmo tempo. O *Cazuza*, como era conhecido por toda a gente, fazia jus ao significado de seu codinome que, popularmente, significa “moleque”. O *Dicionário Aurélio* ainda, classifica-o como vespídeo: vespa solitária cuja ferroadada é bastante dolorosa. Podemos aqui lançar um contraponto, antecipando alguns momentos de nossa análise, apontando, assim, para a semelhança entre a vespa e o beija-flor, figura de uma de suas composições mais famosas, “Codinome Beija-Flor”. Tanto a vespa quanto este pássaro voam, ligeiramente sobre as flores, em busca de seu pólen. Ou seja, ambos extraem aquilo que há de mais doce da flor: o mel. Ambos ainda, ao se sentirem ameaçados, lançam uma dolorosa ferroadada na vítima, o que, sugestivamente, irá cair como uma luva à obra de Cazuza. Note-se também que a palavra “mel” será recorrente em algumas das composições deste artista, como veremos mais adiante.

Assim, ziguezagueando, ora pelo rock, ora pela bossa nova, pelo samba ou por qualquer outro estilo que lhe chamasse a atenção, nosso poeta foi tecendo, tal qual o bicho-da-seda, as mais finas composições que ficaram registradas na MPB dos anos 80. Autor de 160 músicas e 60 poemas não musicados até a presente data, Cazuza teve apenas oito anos de carreira antes de sucumbir, vítima do mal de seu século (a aids). E, apesar do tempo meteórico de trabalho, podemos reconhecer em sua obra, além do talento para a poesia, o equilíbrio entre música e texto.

Tatit afirma que o compositor (aqui tratado como “cancionista”) tem “um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente,

como se para isso não dependesse qualquer esforço”<sup>18</sup>. Com essa afirmação, o autor caracteriza o cancionista como um gesticulador que manobra sua oralidade, e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte. O trabalho de composição é, antes de tudo, um trabalho de moldagem, em que o compositor recupera a sua paixão através da música, ou seja, procura trazer o ouvinte para o estado em que se encontra. Assim, ritmos como o samba, seja o canção ou o de breque, ou a própria marchinha de carnaval, e até mesmo o rock são modalizados de acordo com a intenção de quem os canta.

Dessa maneira, de acordo com a intensidade do seu sentimento e a necessidade de expressá-lo, o cancionista adquire, dentro da melodia, o timbre certo para mostrar o seu estado. Neste sentido, a maneira de dizer o que diz, de compor, de cantar, de musicar e até de gravar suas canções nascerá do *insight* do momento presente. Isso é exatamente o que marca os patamares do falar e do cantar. Quando se refere à poesia oral, Zumthor diz que:

Dita, a linguagem submete-se à voz; cantada, ela exalta sua potência, mas, por isso mesmo, glorifica a palavra... mesmo ao preço de algum obscurecimento do sentido, de uma certa opacificação do discurso: exaltada menos como linguagem que como afirmação de potência. Os valores míticos da voz viva aí se exaltam de fato<sup>19</sup>.

Dessa forma, há no canto, uma potencialização de tudo aquilo que há na linguagem, como se ele desse vida à expressão do compositor. É uma voz que canta dentro da voz que fala. Se observarmos sob este ponto de vista, ficará muito mais claro entendermos porque, na Antigüidade, poesia e música eram inseparáveis. E daí a importância dos bardos, dos trovadores e até dos nossos boêmios, que fazem da música a expressão da alma do povo.

Um aspecto importante ainda analisado por Tatit é a questão da ponte traçada entre *texto* e *vida*. Ele diz que os estados de vida do cancionista é que fazem seu texto: o estado de *enunciação*, em que o cancionista simplesmente fala; o estado de *paixão*, em que fala de si e,

---

<sup>18</sup> TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002, p. 21.

<sup>19</sup> ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 187.

finalmente, o estado de *decantação*, quando fala de alguém ou de algo<sup>20</sup>. E isso dá a impressão de que o tempo da obra é o mesmo da vida. Assim, no momento em que compõe, o cancionista une dois níveis de experiência: “de um lado, sua vivência pessoal com um determinado conteúdo e, de outro, sua familiaridade e intimidade com a expressão e a técnica de produzir canções”<sup>21</sup>. E, durante todo o seu trabalho de resgate da vida, para o cancionista não importa tanto o que aconteceu, mas como aquilo que aconteceu foi sentido, e talvez seja exatamente por esta espontaneidade lúdica que o trabalho com a música seja algo tão notadamente temporal: observemos que cada vez que se repete uma canção, recorda-se, instantaneamente, um fragmento de tempo. “Basta lembrarmos quantas circunstâncias em nossa vida estão ligadas a uma canção ou, em sentido inverso, quantas canções estão impregnadas de circunstâncias”.

Um outro ponto que também contribuiu para a valorização da música popular reside no fato de que, a partir dos anos 60, se passou a discutir, nas escolas secundaristas, composições de alguns nomes que faziam música no Brasil, como é o caso de Gilberto Gil, Chico Buarque, Milton Nascimento e tantos outros cujas letras terminaram entrando para os compêndios escolares após a queda do poder ditatorial brasileiro. Muito disto talvez se deva, obviamente, ao fato de que estes autores viveram a época do regime militar e, mesmo diante de todas as dificuldades, sofrendo a repressão e os cortes da censura, conseguiram expressar, através de suas composições, uma realidade cruel e desesperadora por que passou a nossa sociedade. E conseguiram isso através da indústria fonográfica que, naquele momento vivia uma certa abertura mercadológica, que terminou sendo um pouco prejudicada pelos cortes da censura, obviamente.

Essa abertura se devia, sobretudo, ao crescimento acelerado, ainda no final dos anos 60 e início dos 70, do mercado de bens de consumo da classe média, fazendo com que a

---

<sup>20</sup> TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.

<sup>21</sup> TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002, p.18.

indústria do disco também tivesse um significativo avanço dentro do país. A princípio, devido ao regime militar e, conseqüentemente, com a edição do Ato Institucional nº 5, impediu-se que a expansão do mercado de discos ocorresse em benefício imediato da Música Popular Brasileira. Naquele momento, por conseqüência da instalação de multinacionais do setor fonográfico no Brasil, era a oportunidade de crescimento dos lançamentos estrangeiros. Como o mercado aqui ainda estava dando seus primeiros passos, seria mais difícil para as gravadoras aqui instaladas se preocuparem em divulgar os trabalhos que nasciam no país, pois um disco que fosse gravado no exterior e apenas lançado aqui não traria as mesmas despesas de gravação que um outro produzido dentro do Brasil. Essa situação ainda perduraria até o final dos anos 70, como que para justificar o estabelecimento, no país, de novas empresas estrangeiras. Mas, a partir daí, elas apenas usariam como desculpa a alta demanda da música estrangeira e os lançamentos internacionais, pois os dados já mostravam que a participação do jovem como consumidor já era maioria no mercado brasileiro de discos, o que apontava para um possível crescimento, agora sim, da música nacional.

Como a MPB tinha grande aceitação pelo principal público consumidor de discos – o jovem – ficou mais fácil para a Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD) passar a se interessar em produzir trabalhos de cantores nacionais. Contribuíram para isso também as grandes vendagens alcançadas por aqueles artistas brasileiros da chamada “música de protesto”, surgida naquele momento político vivido pelo Brasil. Sobre isso, declara Morelli:

De fato, ainda que a música nacional possa ter resistido bravamente à concorrência estrangeira, mantendo a preferência da maioria dos compradores de disco durante todo o tempo, a chamada Música Popular Brasileira, antes mesmo de chegar ao disco, enfrentava um obstáculo muito maior do que essa concorrência, nos anos iniciais da década de 70. Esse obstáculo era justamente o contexto de repressão política em que estava mergulhado o país e que era responsável não apenas pelo afastamento temporário dos grandes nomes da MPB surgidos em tempos anteriores, mas também pela dificuldade de

acesso ao disco, enfrentada pelos novos compositores-intérpretes surgidos naquele momento<sup>22</sup>.

A década de 70 ainda marcou o fim dos festivais de música popular organizados pelas emissoras de televisão. Com este fato, e ainda o visível crescimento da indústria fonográfica no país, seria preciso repensar uma nova maneira de divulgar o trabalho dos artistas brasileiros. Assim, caberia agora às companhias de disco divulgar os novos nomes da MPB, invertendo a relação entre aparecimento e gravação. Ao invés de surgirem com um trabalho novo que despertasse a atenção das gravadoras, elas é que buscavam os artistas e propunham a apresentação de novos trabalhos ao público. Um exemplo clássico citado ainda por Morelli foi o que fez a *Phono-73*. Nascida da promoção da gravadora Philips-Phonogram (atual Polygram), a *Phono-73* foi um projeto que reuniu artistas contratados em quatro espetáculos no Anhembi, São Paulo. Como não havia mais transmissão direta ou em *videotape* pelos veículos de comunicação, esta se tornou uma tentativa da indústria fonográfica de organizar seu próprio festival. A partir de então, criava-se uma nova forma de mostrar o trabalho de artistas brasileiros ao público. A figura do produtor de discos, portanto, passou a ser decididamente importante para o artista da música popular, pois àquele cabia a proposta e divulgação do que o artista produzia. Caso agradasse ao público, o trabalho deste se tornaria, indiscutivelmente, um sucesso.

Como o mercado fonográfico estava disposto a atender à demanda dos consumidores, é óbvio que este se tornaria o fator principal de sua supremacia. Com o fim dos festivais ainda, a televisão encontrou uma outra forma de continuar divulgando o trabalho de artistas no cenário musical: a edição discográfica de trilhas sonoras de novelas que, com o passar do tempo, fez com que compositores fizessem trabalhos sob encomenda para embalar a história de determinado personagem.

---

<sup>22</sup> MORELI, Rita C. L.. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas, SP: UNICAMP, 1991, p.53.



Deixando de lado, neste momento, a crise por que passou a indústria fonográfica, ainda naquele período, devido à alta do preço do petróleo no cenário mundial, causando um superinflacionamento da matéria-prima de fabricação do vinil, destaca-se aqui, por fim, apenas o que é de interesse para esta pesquisa: a importância do mercado fonográfico para a contemporaneidade. Além da ajuda indiscutível dos meios de comunicação de massa, ainda há um interesse mercadológico por parte da indústria fonográfica em lançar a cada ano um produto novo que faça crescer a sua procura no mercado. Esse interesse mercadológico também existe no meio editorial, mas Goethe já dizia que “os livreiros são todos cúmplices de Satã. Deveria haver um inferno especial para eles”<sup>23</sup>. Isto se deve ao fato dos editores, no mundo atual – em que não se fala mais em clássicos, como na época de Goethe, mas em contemporaneidade literária – terem sua imagem automaticamente associada a rótulos do elitismo e do conservadorismo. É que o editor é responsável material e intelectualmente por aquilo que publica, porque responde pessoalmente pelos livros de sua editora, cuja organização é puramente capitalista, o que não tira do livro seu caráter de mercadoria, mas, diferentemente do que acontece na indústria fonográfica, termina por limitar o campo para publicação de novos autores. Sobre isso, viria a dizer Hutcheon:

O relacionamento do pós-modernismo com a cultura contemporânea de massa não é apenas de envolvimento: é também de crítica. Artistas e teóricos estão envolvidos em nossa forma específica de capitalismo industrial que organiza a produção para o lucro e não para o uso<sup>24</sup>.

Não há ainda uma discussão segura sobre os rumos das novas publicações e dos lançamentos fonográficos, pois ambos permanecem ligados, de forma categórica, ao interesse do editor e do produtor musical. Mas a verdadeira expansão do mercado editorial só vai mesmo acontecer, de fato, quando houver interesse, vindo de uma política honesta do meio, de fazer crescer a procura e a demanda de livros, não apenas quando se tratar do público

---

<sup>23</sup> Apud.: UNSELD, Siegfried. *O autor e seu editor*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986, p.15.

<sup>24</sup> HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p.65.

intelectual, que ainda é a minoria num país com tantas dificuldades, como o Brasil, mas, e sobretudo, de um público que ainda não está acostumado a ler, como é o caso das pessoas que estão passando por um processo de alfabetização tardio. Há que se pensar em leitura para massa, assim como fez a música, quando procurou uma forma de se fazer ouvir por todos, saindo do universo intelectual. Na Colômbia, por exemplo, há alguns anos atrás, existiu a preocupação com estas questões, como nos mostra Tenório:

A la expansión del mercado como efecto de aumento de la población, de sus tendencias hacia la urbanización, del crecimiento de los índices de escolaridad en todos los niveles, de la disminución del analfabetismo, de la participación cada día mayor en el mercado internacional, para citar solo las causas más importantes, debe corresponder un aumento en los tirajes promedios<sup>25</sup>.

O não investimento no aumento de tiragens por conhecer a falta de poder aquisitivo da grande massa, é o que termina por criar um bloqueio significativo no aumento das possibilidades de expansão do mercado editorial, no Brasil de hoje.

Portanto, fica claro o motivo pelo qual o mercado fonográfico, já nos anos 60, havia conseguido uma maior abertura para lançar novos nomes e fazer, através dele, as pessoas refletirem sobre a política e a sociedade brasileiras. Até porque é muito mais fácil um pobre ter um radinho em sua casa do que uma estantezinha de livros, como expôs a senhora Lucinha Araújo, fundadora da *Sociedade Viva Cazuza* de amparo às crianças portadoras do vírus HIV e mãe do poeta, em entrevista a esta pesquisa<sup>26</sup>. Essa é a nossa educação, infelizmente. Se a burocracia pudesse ser diminuída e se as necessidades da população ouvidas, ficaria mais fácil abrir as portas para outras revelações do cenário artístico brasileiro.

Assim, apesar de reconhecermos o valor da música na carreira de Cazuza e, de certa forma, trabalharmos com esta questão, sabemos que a atenção maior será dada às suas composições enquanto documentos literários nos próximos capítulos.

---

25 TENÓRIO, Diego (coord. e ed.). Políticas nacionales del libro. Vol. II. Bogotá: CERLAL, 1982, p.17.

26 A entrevista, na íntegra, encontra-se nos anexos desta pesquisa.

### 3. O corpo como poesia

Indo mais além acerca da discussão sobre o universo musical, nos deparamos com uma complexa relação: aquela que une música e texto poético e que não é simples, nem constante. Zumthor lança, em seu livro *Introdução à poesia oral*, no capítulo intitulado “a obra vocal II”, a seguinte indagação:

A partir de que ponto, se transitamos no longo espaço separando esses extremos, experimenta-se o sentimento de não estar mais na poesia, porém de entrar na música? De transpor a zona fronteiriça distinguindo os domínios respectivos em que se exerce a plena soberania de cada uma dessas artes?<sup>27</sup>.

Segundo este autor, na verdade, não há etapas. A *performance*, aqui entendida como instância de realização plena da utilização do texto, une estes dois elementos (texto poético e música) de acordo com os poderes expressivos em jogo e, então, a relação se estabelece. Assim, a consciência do ouvinte deverá alertá-lo quanto à riqueza melódica, ao poder de orquestração (instrumentos e números de vozes engajadas no canto) e à recepção (opinião e publicidade); e o desejo de cada um é que realmente irá impulsionar a participar de uma performance como a de um concerto, um espetáculo ou um recital poético. Em um determinado ponto de seu livro, Zumthor passa a adotar a expressão “poesia musical” para designar certas composições como o *jazz*, o *blues* e o *gospel*. Para ele, não há um enfraquecimento da poesia em comparação à diversidade de instrumentos de acompanhamento, mas, nessa concorrência, há um instante de equilíbrio, onde o instrumento confirma a voz. A palavra poética, formada não apenas pela voz e o texto, mas também pela melodia (forma sonora) concorre para uma unicidade de sentido mais ampla. E aqui entramos num outro ponto importante da discussão sobre música popular e poesia contemporânea: a questão da *performance*, enquanto artifício do palco.

---

<sup>27</sup> ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997, p192.

A estética não virtuosa do rock'n'roll contribuiu para se pensar em música como explosão do corpo, como diria Arnaldo Antunes, em artigo publicado pela primeira vez no jornal *Nexo*, de junho de 1988:

Cada vez mais o som que se toca pertence ao canto que se canta. A estrutura “canção” foi abalada por uma maior proximidade entre criação e execução (...). O rock (considerando o sentido mais amplo do termo) não é música para ser apenas ouvida. É música associada à dança, cena, atitude, performance, comportamento<sup>28</sup>.

Porque a oralidade é bem mais que a ação da voz. A oralidade nos explica ao outro, seja através do olhar, de um gesto, de uma roupa, daquilo que, em nós, pode ser entendido pelo outro. Aqui cabe falar sobre os movimentos do corpo, o que Zumthor chama de *gesto* e *gestualidade*. Assim, ao olharmos para o artista, no palco, estamos diante de um intérprete e sua performance, e não apenas o ouvimos, mas o vemos e mais uma barreira para o entendimento da mensagem que ele quer nos passar é, então, quebrada. Porque não só podemos imaginá-lo, mas, mais que isso: podemos repeti-lo, nos tornando imagem do objeto e, junto com ele, dançando. Valéry diz que a dança “é uma ação transposta a um mundo, a uma espécie de espaço-tempo que não é mais o mesmo da vida cotidiana”<sup>29</sup>. Isto porque o corpo é um locutor complexo, que fala muito além da imagem, mas ainda pelas construções que é capaz de fazer.

E assim terminamos observando atentamente um espetáculo, um show de rock ou qualquer apresentação artística, pois, através da performance, há uma infinidade de sub-falas que expressam muito mais do que a simples música ou que caminham para além do que diz a letra. Cazuzza, enquanto artista, guardava essa complexidade de expressar-se através do corpo, no palco, muito mais do que a simples música que o fez conhecido do público.

---

<sup>28</sup>ANTUNES, Arnaldo. “Sentidos em todos os sentidos”. Apud: BANDEIRA, João (org.). *Arnaldo Antunes: 40 escritos*. São Paulo: Iluminuras, 2000, p.46.

<sup>29</sup>VALÉRY, Paul (1983). *Philosophy of the dance*. In.: COPELAND, R. e COHEN, M. (eds). *What is dance?* New York, Oxford University Press.

O palco, para o artista, é o lugar onde ele vai mostrar o seu trabalho completo. É o último ponto para fechar o seu ciclo. No palco, a música adquire vida além das palavras e vai se desdobrar em emoções, sensações, visualizações do artista. Pensemos, por exemplo, no caso de João Gilberto, nos áureos tempos da bossa nova. O que fez com que João Gilberto ficasse reconhecido internacionalmente? Ora, há uma retomada de valores muito importante na forma de cantar de João Gilberto. Enquanto o mundo estava habituado ao artista de *Jazz*, que cantava e tocava gesticulando e alcançando vários tons com a voz, subir no palco, para João, ia além do ato de cantar. A forma como segurava o violão, as expressões faciais quase imperceptíveis e a pausa-silêncio que marcaram sua inovação performática fizeram-no um astro. Assim como quando os *Doces Bárbaros*, liderados por Caetano Veloso, resolveram expressar a atitude tropicalista muito além do discurso verbal e trouxeram para suas apresentações uma inovação nas vestimentas (homens de saia, lantejoulas, mini-blusas) e na própria estética corporal, como a utilização dos cabelos rebeldes e do requebrar enquanto cantavam. A (anti)estética tropicalista viria, mais uma vez, assim como na bossa nova, inovar o comportamento habitual do artista. E tudo isso culminaria no rock'n'roll importado da América do Norte e Inglaterra. A atitude *punk* dos roqueiros (com suas roupas sempre escuras e esfarrapadas, os cabelos moicanos e o rosto maquiado) seria, anos mais tarde, definitivamente entendida como uma linguagem a mais além da linguagem verbal, para expressar uma oposição/ manifesto ao sistema instalado.

No caso particular de Cazuza, ele subiria ao palco, na época do *Barão Vermelho* sem o menor pudor em mostrar-se ator de suas composições. Vestia a camisa do rock, sem esquecer-se da lição primária que diz que o artista deve inovar. E inovava. Olhava profundamente para sua platéia, encarava, sem medo, a multidão. Vestia-se como lhe convinha, ora com roupas que expressavam a moda dos anos 80 (malhas, bandanas na cabeça, tênis), ora trazendo a ironia, ao usar trajes que misturavam o símbolo do socialismo (a foice) e

do capitalismo selvagem (a orelha de *Mickey*, personagem de Walt Disney). Rebelde ou revolucionário? Em um show, que aconteceu na época dos comícios pelas *Diretas Já* para eleições do Presidente da República, Cazuzza enrolou-se na bandeira nacional e pediu consciência política ao seu público. Depois da morte de Tancredo, que culminou com uma série de atropelos políticos num Brasil hipócrita, este mesmo Cazuzza viria a cuspir na bandeira, que lhe foi jogada no palco pela própria prima, que estava na platéia.

Vale ressaltar aqui que, muito embora reconheçamos o valor do artista, enquanto dono de elementos que o façam ser entendido e reconhecido pela mídia, o que nos interessa nesta pesquisa não é apenas o Cazuzza do palco, aquele que une música-voz-atitude em busca de um significado único para a expressão de sua verdade, mas o Cazuzza poeta, dono de uma singularidade iminente que o fez entrar para o hall dos pensadores de uma geração.

### **III. O movimento e a identidade do rock no Brasil**

“O rock é a vingança dos escravos”.

(Cazuza)

## 1. A guitarra e o violão

Rock and roll, ou simplesmente rock, é um estilo musical, marcado pelo ritmo ruidoso, nascido como bandeira de rebeldia do movimento jovem nos Estados Unidos em meados da década de 1950, vindo a se tornar a forma dominante de música popular em todo o mundo. Os elementos mais característicos do estilo são as bandas compostas de um ou mais vocalistas, baixo e guitarras elétricas muito amplificadas, e bateria. Também podem ser usados teclados elétricos e eletrônicos, sintetizadores e instrumentos de sopro e percussão. Do ponto de vista musical, o rock surgiu da fusão da música *country*, inspirada nas baladas da população branca e pobre de regiões rurais dos Estados Unidos, do *rhythm and blues*, uma fusão dos primitivos cantos de trabalho negros e do *jazz* instrumental urbano<sup>30</sup>.

No princípio, as letras das canções referiam-se, de forma irreverente, a temas comuns ao universo dos jovens, como sexo, amor e crises da adolescência. O primeiro astro a tornar-se conhecido neste estilo (devido, sobretudo, ao emergir da indústria fonográfica) foi Elvis Presley<sup>31</sup> que, com suas músicas eletrizantes e um estilo totalmente galanteador, conquistou o gosto popular. Antes de Elvis, alguns nomes já teriam dado os primeiros acordes de um estilo que também emprestaria sua marca ao rock'n'roll, como foi o caso de Billy Holliday, no *blues*. Seguindo Elvis, várias bandas americanas deram seu grito de rebeldia contra as imposições e insatisfações sociais, entre elas, destaca-se a que ficou conhecida no Brasil como *Bill Haley e seus cometas*, que gravou a pioneira “Rock around the clock”.

No início dos anos 60 foi a vez do rock inglês, que explodiu com uma carga de energia equivalente à desses primeiros músicos americanos. Destaca-se nesse período a banda *The Beatles*, cuja música foi influenciada diretamente pelos primeiros compositores do rock,

---

<sup>30</sup> FLAVIO JR, José. Ando nada desligado. *Show bizz*, edição 181 – ano 15, número 8, agosto de 2000. Editora Símbolo, p 43-47.

<sup>31</sup> *Encyclopedia Britannica do Brasil Publicações LTDA*, 2000., vol. 12, p. 412.



como Chuck Berry e Little Richards e o próprio Bill Halley. Além da banda *The Beatles*, os *Rolling Stones* também marcaram época, adotando uma atitude mais agressiva. Essa banda ficou conhecida como a mais duradoura das bandas daquele período, pois ainda hoje está em atividade.

Voltando ao movimento rock nos Estados Unidos, já no final dos anos 60, quando o estilo havia ganhado os palcos do mundo, aconteceu o *Woodstock*, monumental festival realizado em agosto de 1969, ancorado no lema “três dias de paz e amor”, consagrando o rock como a música símbolo deste poderoso movimento jovem que revolucionava os costumes nos Estados Unidos. Progressivamente, as letras das canções passaram a abordar os mais variados assuntos, em tom ora filosófico e contemplativo, ora ácido e mordaz. A música passou também por um processo de maior elaboração e surgiram os solistas, sobretudo guitarristas, que contribuíram para o surgimento de arranjos com longas partes instrumentais de complexa orquestração. A cantora Janis Joplin, o guitarrista Jimi Hendrix e o cantor Jim Morrison representam um período de fértil experimentação do estilo, além do rock “sinfônico” feito pelos ingleses, como o grupo *Led Zeppelin* e seus seguidores.

Apoiadas, sobretudo no sucesso do gênero, as gravadoras americanas transformaram-se em impérios financeiros e, em sua intenção de tornar o rock atraente a uma maior audiência, promoveram transformações que descaracterizaram a vitalidade inicial do movimento.

No Brasil, o rock apareceu pela primeira vez ainda no final da década de 50, com versões de músicas americanas, que davam ao estilo um caráter de mera tradução (não de criação). A musa da época foi, sem dúvida, Celly Campelo, conhecida e eternizada como a precursora do estilo no Brasil, interpretando composições ingênuas como “Estúpido Cupido”, “Banho de Lua”, “Broto Legal” e outras. Diante dessa novidade, eis que o Brasil se depara com a *jovem guarda*, movimento musical contemporâneo do tropicalismo e da bossa nova,

que viria com intenções de valorizar a Música Popular Brasileira. Um dos maiores nomes deste período é, obviamente, o de Roberto Carlos.

O primeiro grupo brasileiro a utilizar os elementos do rock foi a banda *Mutantes*, na verdade, criadora de uma estética original, que incluía música regional, instrumentos elétricos, vocais elaborados e letras *nonsense*, ácidas ou humorísticas. Durante os anos 70 temos como peso da força do rock Raul Seixas e Rita Lee, esta que, recém-saída dos *Mutantes*, gravara clássicos do rock *setentista*, como “Mamãe Natureza”, “Ovelha Negra” e “Arrombou a festa”. Quanto a Raul, saído do grupo *Rauzito e os panteras*, provocou um verdadeiro frenesi com algumas músicas bem originais, como “Metamorfose Ambulante” e “Mosca na sopa”. Durante os anos 70, ainda, além de Raul Seixas, alguns grupos seguiram a tendência progressiva dominante. Destaque para o bem-sucedido *Secos & Molhados*, liderado por Ney Matogrosso. Apesar de ter durado pouco mais de dois anos, o grupo apresentava beleza, leveza e relativa simplicidade nos arranjos, tudo isso ligado ao impacto da figura andrógina de Ney. Mas, como destaca Dapieve, o grupo *Vimana*, formado por Lulu Santos, Lobão e Ritchie, seria também, ao lado de todos esses nomes citados, um dos grandes responsáveis pelo nascimento do rock brasileiro que, somente na década de 80, diante de tantas novidades no país, pôde consolidar-se como um estilo<sup>32</sup>. Bandas como *Titãs*, *Paralamas do Sucesso*, *RPM*, *Ira!*, *Engenheiros do Hawaii*, *Kid Abelha e os Abóboras Selvagens*, *Barão Vermelho* e a tão conhecida *Legião Urbana*, marcavam a agressividade e irreverência do rock nacional, manifestados, acima de tudo, pelas letras politizadas de Arnaldo Antunes, Renato Russo, Antônio Cícero, Marcelo Nova e Cazuza.

Em 26 de março de 1982, debaixo de uma lona montada nas areias da praia do Arpoador, no Rio de Janeiro, nascia a “primeira noite punk” da cidade maravilhosa. O lugar era o *Circo Voador*, que se transformaria, naquele verão, na arena do rock nacional. De São

---

<sup>32</sup> DAPIEVE, Arthur. *Brock: o rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

Paulo viriam os *Ratos de Porão*, de Brasília a *Legião Urbana* e o *Capital Inicial*, mas a maioria das bandas que estourou naquela época era mesmo do Rio de Janeiro. Vale ressaltar aqui que, naquele momento, sobretudo em São Paulo e em Porto Alegre, o movimento rock já vinha tomando grandes proporções, mas este estudo vai trabalhar com um corte num determinado tempo da história e se deter unicamente à fase em que o rock explodiu nas areias do Rio de Janeiro, por ser ali o cenário em que surgiu nosso objeto de estudo.

Sobre o Circo Voador, lembra Dapieve:

Concebido por Perfeito Fortuna, Márcio Calvão e Maurício Sette e abençoado pela primeira-dama do Estado do Rio, dona Zoe Chagas Freitas, o Circo Voador era um audacioso misto de centro cultural e comunitário, aberto a todas as formas de manifestações artísticas e educacionais<sup>33</sup>.

Foi neste espaço que os cariocas reverenciaram grandes apresentações da MPB (como as de Chico Buarque e Caetano Veloso), ouviram os grupos que, até então, eram apenas boas promessas do que viria a ser o rock nacional (como é o caso da irreverente *Blitz* e do recém-formado *Barão Vermelho*) e ainda assistiram às performances teatrais de trupes como a badalada *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, criada também por Perfeito Fortuna. O *Circo Voador* teve uma forte aliada: para mostrar o trabalho dos novos roqueiros, a Rádio Fluminense FM, dos jornalistas Luiz Antônio Mello e Samuel Wainer Filho, exibia fitas demo de bandas ainda pouco conhecidas, como os *Paralamas do Sucesso*, *Legião Urbana* e *Plebe Rude*. O LP *Rock voador*, produzido em parceria do Circo com a Rádio Fluminense, reuniria os sucessos daquele verão.

No meio de toda essa inquietação, uma banda viria com intenções de marcar a história do nosso rock: em novembro de 1981, na feira da Providência, no pavilhão de exposições *Riocentro*, entre a Barra da Tijuca e Jacarepaguá, o quinteto formado por Maurício Carvalho de Barros, Flávio Augusto Goffi, Roberto Frejat, André Ferreira Cunha e o recém-

---

<sup>33</sup> DAPIEVE, Arthur. *Brock: o rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000, p.31.

escolhido Agenor de Miranda Araújo Neto (vulgo Cazuzza), iria fazer o seu primeiro show, que terminou não ocorrendo por falhas na organização do evento. O grupo atendia pela alcunha de *Barão Vermelho*. Cazuzza chegou aos parceiros da banda por meio de Léo Jaime, que o conhecia de uma segmentação do já citado grupo teatral *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, onde ambos ensaiavam uma peça para o *Circo Voador*. Sabendo da necessidade do *Barão* em encontrar um vocalista que acompanhasse o rock pesado demais da banda, Léo apresentou Cazuzza aos meninos. Fizeram um teste e a sintonia foi imediata. Antes mesmo da primeira apresentação (aquela que não aconteceu), Cazuzza mostrou suas letras aos companheiros e um deles, Roberto Frejat, experimentou musicá-las. Nascia assim uma das parcerias mais bem-sucedidas da história do rock nacional.

Dapieve chega a considerar que *Barão Vermelho* – o disco, lançado em 27 de setembro de 1982 (um dia após o lançamento de *As aventuras da Blitz*, LP que ficou super-popularizado até o final dos anos 80), ganhava pela espontaneidade e por ter sido gravado “por cinco jovens aproximando sua música de seus companheiros de faixa etária”<sup>34</sup>. Mas o reconhecimento do público só viria mesmo mais tarde quando, após lançarem o segundo LP, Caetano Veloso cantou, durante um show na conhecida casa carioca *Canecão*, a música “Todo Amor que Houver Nessa Vida”, criticando as rádios que não tocavam o *Barão*. Pouco tempo depois, foi a vez de Ney Matogrosso que, encantado com as letras de Cazuzza, pediu autorização para regravar “Pro Dia Nascer Feliz”. Só então o público, com o aval destes dois grandes nomes, passou a prestigiar o trabalho do *Barão Vermelho*, cuja pancada ainda era alta demais para o rock *pop* que nascia, naquele tempo, no país. De 1982 a 1985, portanto, foram três trabalhos que se seguiram com a primeira composição do *Barão Vermelho*. O primeiro e o segundo LPs não tiveram uma grande vendagem, mas, o terceiro, intitulado *Maior abandonado*, foi sucesso de vendas. Entre estes trabalhos, seguiram algumas gravações extras,

---

<sup>34</sup> DAPIEVE, Arthur. *Brock: o rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000, p.68.

como o LP especial do programa *Plunc Plact Zum*, com participação especial da banda e a trilha do filme *Bete Balanço*, de Lael Rodrigues.

Em 1985, realizou-se o primeiro grande festival de rock internacional no Brasil, o *Rock in Rio I*. O evento, de proporções inusitadas no país, apresentou shows ao ar livre em dez noites consecutivas, com os grupos mais importantes do rock mundial da época, ao lado de artistas nacionais. Era a consagração do rock no Brasil e a despedida de Cazuza do *Barão Vermelho*.

É interessante ainda, a partir das opiniões de dois nomes do rock nacional, levantarmos aqui uma breve discussão: o que teria realmente sido o rock nacional? Em que se diferenciava do rock importado dos EUA? O que lhe dava um caráter particularmente nativo (se é que podemos utilizar esta expressão)? Arnaldo Antunes e Renato Russo falaram bem sobre isso. Ambos cantores de bandas de sucesso da época (*Titãs* e *Legião Urbana*, respectivamente), Arnaldo e Renato estão entre os melhores letristas do rock nacional.

Em livro chamado *Arnaldo Antunes: 40 escritos*, reunião de textos organizada por João Bandeira e publicado pela Iluminuras, Arnaldo diz, em artigo intitulado “Dois poréns”:  
“Não existe rock nacional. Existem brilhos esparsos. Novidades e velharia apontando para muitos lados. (...) Proliferam produtos bem acabados tecnicamente, mas aguados”.  
Complementa dizendo que “é preciso cegueira para pensar esse fenômeno (o rock) enquanto um movimento, como foi, por exemplo, a jovem guarda”<sup>35</sup>.

Já Renato, em seu livro *Conversações com Renato Russo*, coletânea de entrevistas concedidas ao longo de sua carreira e publicado pela Letra Livre, responde que não vê o rock como uma arte, mas como uma expressão de um grupo, ou seja, como um movimento. Em um outro momento afirma a existência do rock nacional, quando, intrinsecamente, o diferencia daquele produto da América do Norte, uma vez que no Brasil parece haver uma certa

---

<sup>35</sup> ANTUNES, Arnaldo. “Dois poréns” . Apud: BANDEIRA, João (org.). *Arnaldo Antunes: 40 escritos*. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 19.

dessacralização moral, diferente do que fazem nos EUA, já que o jovem brasileiro, pelos próprios fatores culturais, está mais adaptado ao deboche e à ironia<sup>36</sup>.

Durante muito tempo se questionou a existência do rock nacional e, com tantos estudos já em circulação no meio editorial sobre o tema, além da própria história (que não pode ser apagada), como definir o movimento rock no Brasil? O que podemos dizer, sem sombra de dúvidas, é que há uma certa particularidade típica do rock nacional, que o diferencia daquele feito por bandas como *Aerosmith*, *Pink Floyd* ou *Nirvana*, mas que essa particularidade não apaga a fonte, ou seja, os nossos roqueiros beberam nos produtos americanos e ingleses a sua inspiração, obviamente. Não haveria rock nacional se, por exemplo, uma banda como a pouco conhecida *Vimana* não tivesse sido tão influenciada pelo *Black Sabbath*. O que podemos mesmo afirmar é que o rock nacional uniu a pancada da música *hardcore* com um som mais tipicamente regional, criando algo que se tornaria *pop* ou com toques do Brasil e, talvez por isso, tão severamente criticado por Arnaldo Antunes em seu artigo. O que Arnaldo não esperava era tornar-se *pop* nos últimos anos, como aconteceu do final da década de 90 até aqui.

O rock nascido nos anos 80 foi o que deu as características do movimento no Brasil: um reflexo daquele movimento punk anglo-americano, que gritava *do-it-yourself* (ou faça-você-mesmo, ainda que não saiba tocar, ainda que não saiba cantar, pois o rock não é virtuoso). Era um rock, nas palavras de Biaggio e So:

Curado da psicodélica-progressiva dos anos 70, livre de letras metafóricas (...), falando em português claro de coisas comuns ao pessoal de sua própria geração: amor, ética, sexo, política, dores de crescimento e maturação – mensagens transmitidas pelas brechas do processo de redemocratização<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> *Conversações com Renato Russo*. Campo Grande: Letra Livre, 1996, p.18.

<sup>37</sup> BIAGGIO, Jaime & SO, Pedro et. alli. Os incríveis anos: onda nostálgica faz o rock brasileiro redescobrir sua vocação. *Show bizz*, edição 16 – ano 14, número 12, dezembro de 1998, Editora Abril, p. 47-54.

O rock nacional só se estabeleceu assim por encontrar num Brasil carente de valores políticos e sociais e num mundo pobre de amor e carinho, a inspiração que faltava para as letras das canções. Um outro ponto que devemos valorizar é que este rock dos anos 80 foi feito por uma elite bem informada sobre os rumos do rock lá fora e inconformada com os descaminhos da música aqui dentro (elite sim, pois os roqueiros dos anos 80 eram filhos de empresários, políticos, militares, funcionários públicos e professores universitários). Uma elite que procurava estabelecer algo que vingasse entre o som dos tropicalistas (sobretudo Gil e Caetano) e o da roqueira setentista Rita Lee. E esta mesma elite que fez sucesso nos anos 80 foi aquela que retomou a carreira nos 90 ou nunca parou desde então. Mas o rock nacional virou um pedaço de MPB, como constatou, antes de morrer, o lendário Renato Russo. É uma afirmação também de Dapieve: “Se a MPB passou a tolerar a existência de um rock genuinamente brasileiro, este, por sua vez, passou a incorporar quantidades cada vez maiores de informações vindas de sua antiga inimiga figadal”<sup>38</sup>.

Hoje em dia, os resquícios do rock nacional caminham entre lançamentos de CDs acústicos das velhas bandas ou produções independentes de nomes como Roberto Frejat, Dado Villa-Lobos e o próprio Arnaldo Antunes. Talvez fosse até mais pertinente a este último dizer o que disse sobre o rock nacional nos dias de hoje, depois de assistirmos ao espetáculo do comércio contemporâneo de discos, que faz da história do rock brasileiro a base da venda de regravações acústicas dos sucessos do passado.

Mas a discussão não é tão simples assim. Há que se observar mais a fundo o processo de afirmação do rock nacional. Maria Lúcia Montes lança a seguinte indagação:

Num contexto em que a globalização apresenta cada vez mais como risco a possibilidade de homogeneização da população mundial na aldeia global, como fica a questão da diferença e o problema da identidade, através dos quais os diferentes grupos humanos marcam

---

<sup>38</sup> DAPIEVE, Arthur. *Brock: o rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000, p.205.

sua presença, afirmando a heterogeneidade como um patrimônio comum da grande família humana?<sup>39</sup>

O grande ponto surge mesmo quando pensamos o mundo globalizado como um mundo homogêneo, em que as diferentes culturas, diante da mistura das raças, estão interagindo ou (por que não?) passando por um violento processo de fusão, em que não se tem mais a dimensão exata de onde acaba uma influência e começa outra. Sobre isso, viria a acrescentar Gruzinski, ainda no prefácio de seu livro:

Com o triunfo do econômico em sua versão estadunidense – o que Giminello Alvi chama “século americano” – , ou diante do que se denomina, mais discretamente, mundialização ou globalização, proliferam fenômenos que embaralham nossas referências habituais: mistura de culturas do mundo, multiculturalismos, recuos identitários(...)<sup>40</sup>.

No Brasil, podemos identificar melhor essa fusão de culturas, quando passamos a observar o processo de povoamento, desde 1500, com a chegada dos portugueses. Daí pra frente, misturar, unir, cruzar, juntar têm sido palavras bastante recorrentes em nosso vocabulário. Desde a união de raças, como bem nos mostra Lesser, em seu livro *A negociação da identidade nacional* (quando faz uma brilhante retrospectiva acerca da imigração dentro do nosso país, mostrando cuidadosamente o processo de mistura do povo oriental com o já misturado povo brasileiro), até pensarmos na própria mistura ideológica, ou seja, aquela que parte das crenças e culturas vindas com o imigrante e que nos chegam e se moldam aos nossos valores, é possível, assim, pensar nesta questão como mais um traço do Brasil, conhecido mundialmente como o país da miscigenação. Lesser diz, ainda no início de seu texto:

Ao sair dela (da escada rolante), encontro uma multidão negociando suas identidades brasileiras. À minha frente, está a pequena lanchonete que serve as comidas “típicas” dos botequins brasileiros, como esfiha e quibe, que talvez fossem reconhecidos no Oriente Médio, e o sanduíche sugestivamente chamado de Beirute, que

---

<sup>39</sup> Apud: SCHWARCZ, Lilia Moritz. O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil: 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

<sup>40</sup> GRUZISKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 15-16.



decerto não o seria. À minha direita fica o Malcha's, um restaurante de comida árabe de propriedade de uma mulher que deixou o Iêmen para se estabelecer primeiro em Israel e depois no Brasil. Seu cardápio revela sua clientela: escrito em português, hebreu e coreano. À esquerda encontra-se um grupo de restaurantes coreanos (...). Uma rápida olhada em seu interior sugere que a maioria dos empregados é boliviana e a maioria dos proprietários, coreana. A língua franca é o português, e o país é um Brasil onde a cultura em comum centra-se nas oportunidades econômicas e sociais<sup>41</sup>.

É óbvio que Lesser faz estas afirmações concentrando-se em seus pontos de estudo acerca da imigração oriental no Brasil, mas, sem dúvida, podemos pensar estes mesmos aspectos (da mistura de povo e de cultura) quando falamos na apreensão da própria cultura Ocidental pelo nosso país. Cultura vinda, sobretudo, da América do Norte a partir do final da Segunda Guerra Mundial (porque, anteriormente a isso, a influência maior vinha da Europa, mais especificamente da França). E, para que haja a apreensão daquela cultura pelo Brasil (ou por outros países, que seja), não é necessário que haja, na História, uma ligação étnica do nosso país com os Estados Unidos, por exemplo. A hipótese levantada é a seguinte: para que houvesse essa mistura de culturas, não foi necessário que recebêssemos os povos norte-americanos como imigrantes. Os meios de comunicação de massa se responsabilizaram por isso. Na verdade, quando começamos a receber a influência da América do Norte diretamente na nossa cultura, isso acontece paralelamente ao aperfeiçoamento e expansão dos meios de comunicação, como o rádio, o jornal escrito e a televisão. Maria Lúcia Montes mostra a importância direta dessa influência quando explica o que aconteceu com uma comunidade de batuqueiros que sempre existiu no Rio Grande do Sul e que comemorava, religiosamente todos os anos, a Festa do Rosário de São Benedito, no dia treze de maio. Ao ser descoberta por membros do movimento negro, a comemoração dos batuqueiros ficou conhecida porque, no ano seguinte, para surpresa dos batuqueiros, a festa estava cheia de luzes, câmeras, pessoas filmando, divulgando notícias em todos os jornais. Era uma forma de valorizar o batuque,

---

<sup>41</sup> LESSER, Jeffrey. *A negociação da identidade nacional* (imigrantes, minorias e a luta pela etnicidade no Brasil), São Paulo: UNESP, 2001, p. 17-18.

enquanto patrimônio cultural Negro, que precisava ser reafirmado em diálogo e em contraste com a sociedade abrangente.

Então, quando pensamos nessa mistura de valores, estamos nos remetendo à questão da identidade cultural de um povo. Hall, em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade*, procura responder aos atuais questionamentos acerca do tema, de forma bem objetiva. Primeiramente, Hall parte do pressuposto de que “o próprio conceito com o qual estamos lidando, identidade, é demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para ser definitivamente posto à prova”. Explica ainda que a crise da identidade, para o indivíduo, vem com a descentralização, no mundo, de conceitos acerca do social e cultural e, também, com a descentralização do próprio indivíduo dentro dessa cadeia. E é por isso, pela crise de identidade, que este conceito se torna uma questão, pois algo que era fixo, coerente e estável, é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza.

Assim, Hall trabalha com três concepções de identidade: a do *sujeito do Iluminismo*, a do *sujeito sociológico* e a do *sujeito pós-moderno*. A primeira diz que a identidade baseava-se na concepção da pessoa humana como um indivíduo centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação. Em outras palavras, “o centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa”. A segunda concepção refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era assim tão autônomo e auto-suficiente, mas sim formado na relação do sujeito com outras pessoas importantes para ele (e aqui entravam pontos como os valores, a cultura e os diferentes mundos), ou seja, a identidade seria formada da interação entre o eu e a sociedade. A concepção do sujeito pós-moderno diz que ele não tem uma identidade fixa ou permanente. Esta torna-se uma celebração móvel, formada e transformada continuamente em relação às

formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. Assim, o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos.

Levando-se ainda em consideração o que disseram Marx e Engels<sup>42</sup> sobre as sociedades modernas serem, por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente, Hall chega à conclusão de que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado. A identificação, portanto, não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Assim, a identidade do indivíduo está surgindo à medida que ele situa-se no seu próprio exterior e passa a se imaginar, da forma como é visto pelos outros. E então surge o questionamento que nos interessa:

A identidade cultural particular com que estou preocupado é a identidade nacional (...). O que está acontecendo à identidade cultural na modernidade tardia? Especificamente, como as identidades culturais nacionais estão sendo afetadas ou deslocadas pelo processo de globalização?

Hall ainda constata, através do pensamento de alguns estudiosos, como Gellner, que é possível chegar à conclusão de que nós não nascemos com as identidades nacionais, porque elas são formadas e transformadas no interior da representação, ou seja, “as pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da *idéia* da nação tal como representada em sua cultura nacional”. E, por outro lado, as culturas nacionais constroem identidades quando produzem sentidos sobre a nação, sentidos com os quais nós podemos nos *identificar*<sup>43</sup>.

Portanto, a existência do rock nacional é inegável, mas sua identidade, como já deixou claro Hall, é mutável. Pois, é óbvio que, à medida que padrões sociais vão mudando, a identidade cultural de um povo (ou que se imagina dela) também vai ganhando novos rumos, uma vez que vai estabelecendo diálogos com outras formas de expressão. Foi o que aconteceu

---

<sup>42</sup> Apud HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*, 4ª ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2000.

<sup>43</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*, 4ª ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2000.

com o nosso rock'n'roll: levantando a bandeira de rebeldia importada dos Estados Unidos num primeiro momento, como pedia a época por que passava o nosso país, foi cedendo lugar, mais tarde, ao toque da MPB, ao discurso pseudo-romântico do século que acaba de passar. Pois a palavra “atitude”, tão usada pelos roqueiros no mundo inteiro, nada mais é do que forma de expressar sentimentos, vontades, desejos, e foi exatamente isso que fez o rock brasileiro, seja cantando do estilo “Ursinho blau-blau”<sup>44</sup> (numa possível tentativa de imitação do iê-iê-iê da jovem guarda), seja fazendo com que toda uma multidão se identifique com os versos de “Geração Coca-Cola”<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> Música do grupo Absyntho, composta pelo vocalista Silvinho, cuja letra encontra-se nos anexos desta dissertação.

<sup>45</sup> Música composta pelo grupo *Legião Urbana*, cuja letra encontra-se nos anexos desta dissertação.

## 2. Do Barão à carreira-solo

Ao final do *Rock In Rio I*, Cazuzza resolve sair do *Barão Vermelho* e lança-se em carreira-solo, ainda no início de 1985. Foi a partir daí que este artista deixou expandir-se além dos limites do rock. Como diria Dapieve:

Sair do *Barão Vermelho* não era, a despeito do que o próprio Cazuzza podia declarar, somente um mimo de filho único a querer tudo para si. Era também uma necessidade de se reencontrar com sua formação musical. Os outros quatro barões originais, mais jovens, eram roqueiros por excelência. Cazuzza não. Ele era roqueiro entre outras coisas. Para o cantor da língua presa a vida não era só sexo, drogas e rock'n'roll. Era também sexo, drogas e dor-de-cotovelo, sexo, drogas e samba-canção. Mais do que espaço pessoal, o rock linha dura do Barão não lhe dava espaço estético. Sua grande influência musical não era Mick Jagger, mas Lupicínio Rodrigues<sup>46</sup>.

As influências musicais, de que fala Dapieve, vêm do fato de Cazuzza ter acompanhado a produção de muitos artistas da MPB, ora no samba-canção, ora na bossa nova, ter ainda acompanhado o nascimento do tropicalismo e, como não podia deixar de ser, os vários momentos por que passou o rock no país até ganhar um caráter marcadamente pessoal. Cazuzza cantou aquilo que considerava importante dentro da produção musical brasileira.

Falemos, então, um pouco em música popular brasileira. Se formos fazer um histórico desse gênero artístico, iremos encontrar, ainda no século XIX, nomes como o de Chiquinha Gonzaga, a grande compositora das marchinhas carnavalescas, caminhando já com total sede em direção à consagração do gênero. Affonso Romano de Sant'Anna, em seu livro *Música popular e moderna poesia brasileira*, ressalta que, durante muito tempo, a Música Popular Brasileira era algo mal configurado no cenário cultural do país e que, apenas a partir da década de 50, passou-se a dar uma maior atenção a ela. Nas suas palavras: “o Modernismo

---

<sup>46</sup> DAPIEVE, Arthur. *Brock: o rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000, p.42.

de 1922, tendo-se interessado pelo folclore brasileiro e seguindo um programa para recriar o cotidiano das diversas realidades do país, não chegou a se interessar pela música popular. Isto se deve, em parte, ao fato de que a própria música popular brasileira era ainda algo mal configurado, não tendo àquele tempo se convertido num produto econômico e estético viável e visível. Os poucos estudos da época referem-se a um aspecto apenas *histórico* das músicas e danças do século XIX e, sempre através de Mário de Andrade<sup>47</sup>. Como foi dito na citação, apenas a partir da década de 50 (já no século XX) é que se dará uma maior atenção à música, por motivos como a criação da *Revista de música popular brasileira* (de Lúcio Rangel), a passagem de Vinícius de Moraes para a série musical e o surgimento da bossa nova. O que ocorre é que, com essa afirmação, Affonso Romano de Sant'Anna não está querendo dizer que existisse, anteriormente a esse período, uma despreocupação em se estabelecer o que seria ou não música popular (os seus limites dentro das diferentes camadas sociais ou as suas nuances); o autor apenas afirma que os estudos acerca do tema *ainda* buscavam fundamentações, e que isso só passou mesmo a concretizar-se a partir da década de 50. Deste período para cá, como bem nos mostra também José Ramos Tinhorão, em seu livro *Música popular: um tema em debate*, a MPB conseguiu-se fixar, com seus diferentes estilos, no cenário artístico e cultural do país. Na verdade, os acontecimentos que sucederam a década de 50 fizeram com que se observasse uma ligação mais sistemática entre a música popular e a poesia literária no Brasil. Quando, enfim, chega a década de 60, surge a música de fundo social, feita por universitários, que virá desencadear o Tropicalismo.

É assim que, dentro da Literatura Brasileira, conseguimos encaixar a Música Popular, alargando o seu conceito e também o da interpretação do texto, que caminha entre a voz do intérprete e a letra da canção. E aqui é de crucial importância o entendimento de Walter Benjamin, quando diz: “devemos guardar-nos de sobrevalorizar a música orquestral,

---

<sup>47</sup> SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira: de Noel Rosa e o Modernismo aos Secos e Molhados*. Petrópolis: Vozes, 1978, p- 179.

considerando-a a única arte elevada. Somente no Capitalismo a música sem palavras teve tanta significação e conheceu uma difusão tão ampla”<sup>48</sup>. E reparem que, quando Benjamin diz isso, o está fazendo em conferência pronunciada em 1934, quando já há, no Brasil, grandes autorias da Música Popular, principalmente no samba, como é o caso de Noel Rosa, Ari Barroso e Vicente Celestino, muito embora a devida importância de suas composições no cenário literário só tenha vindo mais tarde.

Nesse plano literário então, a música termina por se comprometer com a interpretação do mundo que nos cerca e, pensando sobre a composição de canções no Brasil, este quadro é ainda mais enriquecido, porque, em consonância com a batida do tambor, o toque acentuado do maracatu, a sutileza dos acordes da bossa nova e a importação da guitarra gritante do rock, está a figura de uma sociedade multicaricaturada, onde marcam presença o boiadeiro do sertão, o negro estivador, a estudante sonhadora e apaixonada, o burguês intelectualmente ignorante, a baiana das ladeiras do Pelourinho, os terreiros de Umbanda, enfim, as figuras típicas brasileiras cantadas por uma seleta massa de compositores que observou, atentamente, o raiar de cada dia neste país tão miseravelmente rico. Diante disso, afirmou Walnice Nogueira Galvão que “a proposta nova da MMPB (Moderna Música Popular Brasileira) reside nesse compromisso com uma realidade cotidiana e presente, com o ‘aqui e agora’”<sup>49</sup>.

Assim, observa-se que o cenário musical em que viveu Cazuzza foi de uma riqueza absoluta. Ele não era apenas um rapaz que gostava do rock’n’roll importado dos Estados Unidos e Inglaterra. Era um rapaz que ouvia aquilo que de melhor havia sido – ou estava sendo – produzido no Brasil. Vianna cita Antônio Cândido, ao falar sobre os caminhos percorridos pela música brasileira pelos idos de 1930:

---

<sup>48</sup> BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In.: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p- 130.

<sup>49</sup> GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. In.: *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p- 93.

Na música popular ocorreu um processo (...) de generalização e normalização, só que a partir das esferas populares, rumo às camadas médias e superiores. Nos anos de 30 e 40, por exemplo, o samba e a marcha, antes praticamente confinados aos morros e subúrbios do Rio, conquistaram o País e todas as classes, tornando-se um pão-nosso cotidiano de consumo cultural. Enquanto nos anos 20 um mestre supremo como Sinhô era de atuação restrita, a partir de 1930 ganharam escala nacional nomes como Noel Rosa, Ismael Silva, Almirante, Lamartine Babo, João da Bahiana, Nássara, João de Barro e muitos outros. Eles foram o grande estímulo para o triunfo avassalador da música popular dos anos 60, inclusive de sua interpenetração com a poesia erudita, numa quebra de barreiras que é dos fatos mais importantes da nossa cultura contemporânea e começou a se definir nos anos 30, com o interesse pelas coisas brasileiras que sucedeu ao movimento revolucionário<sup>50</sup>.

Vê-se, então, crescer no Brasil, neste período, um interesse pelas modinhas do samba-canção, que, musicalmente, eram sempre acompanhadas por instrumentos de corda, como o violão ou o bandolim. As letras privilegiavam temas amorosos, com um toque sempre mais explícito de libidinagem. Originário nas rodas mestiças, a princípio o samba encontrou dificuldades em se definir como gênero musical. Depois alcançou o gosto de compositores semi-eruditos, mas as composições desse período não se caracterizam nem por samba nem por canção, tornando-se “um nada propriamente dito”<sup>51</sup>. Mais tarde, este estilo alcançou uma importância considerável dentro do processo de identidade da cultura brasileira, uma vez que, aos poucos se tornou uma das maiores formas de expressão da nossa cultura no exterior, devido às proporções que foi ganhando no cenário de criação, quando, sobretudo nos morros cariocas, onde havia uma maior concentração de mestiços, as músicas eram trabalhadas como verdadeiras jóias, sendo lapidadas pelos barzinhos, em rodas de boêmios, durante as noites quentes do Rio de Janeiro. Como bem nos lembra Borges:

A década de 30 apresenta uma mudança bastante grande nos quadros sociais, não só brasileiros, mas internacionais; basta lembrarmos que ela começa e termina em momentos trágicos: a crise de 1929 e a II Guerra Mundial. Momentos que afetam tanto a economia mundial

---

<sup>50</sup> CANDIDO, Antonio. Apud: VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Ed. UFRJ, 1995, p.29.

<sup>51</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Vozes, 1978, p. 155.



como ajudam a abalar as condições econômico-sociais de todos os povos. (...) Acompanhando as transformações estruturais, a cultura brasileira reformula-se em termos de expressões urbanas. É o estilo de vida urbana que vem substituir paulatinamente valores e interesses ligados ao mundo rural<sup>52</sup>.

Dessa forma, o tom de estabilidade das classes operária, pequeno-burguesa e oligárquico-burguesa passa a perder seus contornos primários. As categorias começam a se confundir e a se subdividir. Diminui-se o espaço vital dos habitantes e começa a crescer o número de prédios e os bairros operários surgem nas margens das grandes cidades. As casas tornam-se pequenas para o número de moradores e a necessidade de se ocupar um espaço externo aumenta. Surgem, assim, os barzinhos de esquina, onde as pessoas começam a se encontrar para conversar e beber. Sentimentos e valores reveladores de uma coletividade despontam e sua produção é vista como uma criação coletiva.

Crescendo nos morros cariocas, então, o samba foi ganhando espaço nacional e, daí pra frente, pouco a pouco, cada pedacinho do Brasil foi abrindo mais e mais espaço para o ritmo e incorporando a ele outros elementos, que o regionalizavam e o enriqueciam como um produto genuinamente nacional. Retornando um pouco aqui à questão da identidade cultural levantada em páginas anteriores, podemos citar Vianna:

A cultura brasileira, mestiçamente definida, não é a causa do atraso do País, mas algo a ser cuidadosamente preservado, pois é a garantia de nossa especificidade (diante das outras nações) e do nosso futuro, que será cada vez mais mestiço<sup>53</sup>.

Mário de Andrade escreveu ainda, em 1939, que a música popular tornava-se a criação mais forte e a caracterização mais bela de nossa raça<sup>54</sup>. É óbvio que vários outros fatores também influenciaram essa transformação. Um deles é o surgimento do disco, que permitiu uma difusão mais ampla da música popular, proporcionando o desenvolvimento

---

<sup>52</sup> BORGES, Beatriz. *Samba-canção: fratura e paixão*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982, p.29.

<sup>53</sup> VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Ed. UFRJ, 1995, p.64.

<sup>54</sup> ANDRADE, Mário. Apud: VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Ed. UFRJ, 1995, p.33.

daquilo que viria também a ser um de seus maiores venenos: o mercado fonográfico, cuja discussão já foi levantada no capítulo anterior.

Dentro do gosto, vamos assim dizer, pelo samba-canção, Cazuza foi muitas vezes beber em fontes como as de Cartola, Lupicínio Rodrigues e Noel Rosa, chegando mesmo a ser comparado com alguns destes nomes. Essa comparação, em alguns momentos, pode realmente ser feita, mas não podemos nos esquecer que, ao menos dois destes autores (Noel e Cartola), utilizavam uma linguagem um tanto rebuscada em suas composições que, como bem expõe Borges<sup>55</sup>, reflete um desejo de *status* cultural, resgatando as idéias de Oswald de Andrade, com relação à preocupação com a forma: “acredito que a disseminação deste qualitativo honorífico (o doutor) é filha de uma compensação surgida pelo nosso analfabetismo”<sup>56</sup>.

Cazuza, ao contrário, misturava o sublime e o vulgar como arma. Daí talvez caber, aqui, uma comparação mais direta deste artista com o grande compositor da dor-de-cotovelo, Lupicínio Rodrigues. Enquanto havia realmente esta preocupação, por parte de alguns compositores, em rebuscar suas letras, Lupicínio criava as canções a partir de clichês da nossa língua. Segundo Blota Jr, Lupicínio “formulou aquilo que se poderia chamar, parodiando a requintada terminologia sartriana, o sentimento de *cornitude*”. Blota Jr ainda arrisca dizer que “as gerações mais novas fariam bem de – mesmo considerando o quanto o caminho de Lupicínio tem de solitário e incontinúvel – procurar compreender o seu estranho e autêntico roteiro”<sup>57</sup>.

Um outro estilo que também esteve bastante presente nas composições da carreira solo de Cazuza foi a bossa nova, surgida dentro de um grupo urbano que tinha melhores condições materiais e práticas de receber informações via livros e periódicos. Aproveitando os

---

<sup>55</sup> BORGES, Beatriz. *Samba-canção: fratura e paixão*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

<sup>56</sup> ANDRADE, Oswald. *Ponto de lança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 32.

<sup>57</sup> BLOTA JR. Apud: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p.139.

embalos do samba do morro, que vinha como uma modalidade extrovertida, adequada para uma prática musical de massa, esse grupo trazia para o samba brasileiro uma versão camerística, sem que sua presença implicasse a negação do samba do mulato. Marcando início de um novo tempo dentro da música popular, a bossa nova nasceu sob a influência do *jazz* e de uma de suas manifestações, o *bebop*. Surgida na década de 50, ela veio também com o lançamento do LP e da TV, sob a era do pós-bomba e a evolução do *jazz*. A estabilidade formal, a espontaneidade expressiva e a pureza de elementos marcavam as primeiras composições deste novo estilo. Na voz de João Gilberto, certamente o maior nome deste período, houve uma valorização da pausa e do silêncio. Seu cantar era quase um não-cantar, o que deu um caráter de inovação à música que estava sendo produzida no país. Com relação ao aspecto semântico, Newton Mendonça foi o responsável pela maior elaboração das letras, sendo que estas tendiam a caminhar para a redundância e banalidade depois dele. Augusto de Campos diz que “ainda que muitos afirmem o contrário, a bossa nova foi um movimento que provocou a nacionalização dos interesses musicais no Brasil”<sup>58</sup>. Isso porque houve realmente uma certa reformulação de antigas práticas musicais brasileiras, trazendo para o universo urbano aspectos do nosso folclore, refreando a importação de artistas, deixando ainda de exportar a matéria-prima do exotismo brasileiro e voltando-se mais para o acabamento daquilo que estava sendo produzido aqui, pelos nossos artistas. Resumindo: era uma expressão musical mais sutil, com a música voltada para o detalhe e a presença apenas do canto e do violão. Os músicos deste período, todos interessadíssimos no estudo instrumental e vocal e na pesquisa sonora, misturavam o samba “flauta-cavaquinho-violão” de Noel Rosa com o *jazz* dos Estados Unidos. Tudo isso aconteceu a partir de 1958, com o manifesto musical ocorrido da composição de “Desafinado”, de Tom Jobim e Newton Mendonça, cantada por João Gilberto, introduzindo a dissonância na MPB, ou seja, o canto enxuto, a

---

<sup>58</sup> CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p.107.

pausa-silêncio e a batida seca do violão. “Desafinado” era uma música que falava, em tom de desabafo sentimental, sobre os preconceitos da harmonia clássica que bloqueava a receptividade, impedindo que se aceitassem as harmonias dissonantes da bossa nova.

Paralelamente a isso e enquanto Roberto e Erasmo Carlos faziam sucesso com o iê-iê da jovem guarda, surgiria um movimento, desencadeado por universitários que, aproveitando o momento ativo da nossa cultura, que participava da evolução da poesia, das artes visuais e daquelas chamadas de eruditas, reabilitaria um outro gênero: a poesia cantada. Combinando palavra e som (ao que Pound já teria chamado de “*motz el som*”), a informação assumiria papel importante e alguns nomes, como os de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque de Hollanda seriam os grandes responsáveis pelos acontecimentos revolucionários da MPB dos anos 60. Era o momento de rechaçar qualquer influência estrangeira na música brasileira. Nesse período, alguns artistas começaram a utilizar, em suas composições, instrumentos completamente exóticos para o acompanhamento do violão. Assim, entraram para a MPB o trombone, o berimbau, a bateria, o agogô, o triângulo, a viola caipira, o baixo elétrico, metais e a própria voz falada. Ainda passaram a utilizar instrumentos antigos, como a flauta doce e a viola-de-gamba. O canto nasalado queria imitar o jeito típico de cantar dos violeiros nordestinos e as roupas completariam o conjunto da linguagem anti-sistema. Esse grupo ficaria conhecido como o pai do *tropicalismo*, movimento assim batizado pelo então jornalista Stanislaw Ponte Preta, ao ouvir, pela primeira vez, o revolucionário LP *Tropicália ou panis et circensis*, gravado por Gal Costa, Gilberto Gil, Caetano Veloso e pelo grupo *Mutantes*. Paralelamente a isso, os anos seguintes fariam o que ficaria conhecido como a *música de protesto* à política brasileira, devido ao cenário pintado para aquele Brasil: com a tomada do poder pelos militares, a época do chamado “milagre brasileiro” traria uma maior estabilidade à economia, mas também aumentaria as desigualdades sociais e a classe menos favorecida ficaria mais pobre ainda. Artistas e intelectuais passaram a protestar por medidas

urgentes contra os rumos da política e, naquele momento, o teatro seria uma das armas desse protesto. A peça *Liberdade, liberdade*, de Millor Fernandes, ficaria conhecida como o marco daquele período. Mas, infelizmente, o governo militar não deixaria barato o protesto intelectual e, numa das apresentações de *Roda Viva*, espetáculo de Chico Buarque, o teatro foi tomado por tropas militares e os artistas retirados do palco e espancados covardemente.

Nesse cenário ainda, uma outra opção artística seria tomada como protesto mais acirrado: a música. Tudo começou com o 3º Festival de Música Popular quando, os *Novos Baianos*, como ficaram conhecidos Caetano Veloso e Gilberto Gil, roubaram a cena com as composições que marcariam uma nova virada da música no Brasil, “Alegria, alegria” e “Domingo no Parque”, composições estas que visavam uma abertura experimental em busca de novos sons e novas letras.

Em entrevista a Augusto de Campos, Caetano Veloso viria a declarar o que o influenciava ao compor. Dizia que seu interesse estava incluído no fascínio que exercia sobre ele a descoberta de um Brasil culturalmente novo. Nomes como Glauber Rocha e seu cinema novo, Clarice Lispector, Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto, na literatura, João Gilberto e Dorival Caymmi, na música, além Billie Holiday e David Brubeck estavam citados dentro de um certo assombro pela novidade. Dizia, enfim:

Eu queria estar vivo no seio de um país jovem, entre jovens corajosos e criadores, eu gostava das maquetes de Brasília, de escrever a palavra *estória* com *e* e de ver textos impressos em letras minúsculas. De minha parte, tentava fazer uma poesia como a de Lorca, partindo dos sambas de roda de Santo Amaro, tratando-as à maneira de Caymmi, revisto por João Gilberto. Não descuidava, entretanto, de continuar ouvindo tudo que saía do rádio: sei até hoje muitos boleros de Orlando Dias, Anísio Silva, sambas-canções de Adelino Moreira e *rocks* americanos cantados em português por Celly Campelo... me interessava a linha da esquerda universitária<sup>59</sup>.

Diante disso, fica claro o caráter intertextual que assumiu a música popular, ao dialogar não apenas entre os diversos estilos musicais, mas, e sobretudo, por sofrer as

---

<sup>59</sup> CAMPOS, Augusto. *O balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p.201.

diferentes influências das várias manifestações da arte, como é caso da literatura. Seria praticamente impossível realizar este estudo sem um certo conhecimento acerca daqueles que produziam arte nesse período da nossa história. O tropicalismo não era apenas um movimento musical, era também um comportamento vital, uma moda. Como diria ainda o próprio Caetano na mesma entrevista, o tropicalismo era um “neo-Antropofagismo”, referindo-se ao movimento Antropofágico dos modernos em São Paulo, liderado por Oswald de Andrade. Em um manifesto escrito por Torquato Neto, intitulado *Tropicalismo para principiantes*, responde-se à pergunta: tropicalismo, o que é?

Assumir completamente tudo o que a vida dos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mau gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra, ainda desconhecido. Eis o que é. (...) Como adorar Godard e *Pierrot le Fou* e não aceitar *Superbacana*? Como achar Fellini genial e não gostar de Zé do Caixão?<sup>60</sup>

E, se Cazuzza misturava o sublime com o vulgar, como fazia Lupicínio, assim também fizeram os tropicalistas, membros de um movimento que também fez parte do universo cultural deste artista. O tropicalismo, da mesma forma que o Modernismo (se é que cabem comparações) percebeu a eficácia do tratamento crítico-jocoso contra o discurso da retórica que, nas palavras de Borges, “sempre esteve comprometido com a tradicional visão alienada do Brasil”<sup>61</sup>.

No tropicalismo, usando os termos de Campos, havia uma “presentificação” da realidade brasileira, como uma operação “típica daquilo que Lévi-Strauss denomina de ‘bricolage’ intelectual: a construção de um conjunto estrutural, não com uma técnica estereotipada, mas com uma técnica empírica, sobre um inventário de resíduos e fragmentos de acontecimentos”<sup>62</sup>. Não havia uma linearidade da linguagem discursiva, mas uma

---

<sup>60</sup> NETO, Torquato. “Tropicalismo para principiantes”. Apud: CALADO, Carlos. *A divina comédia dos mutantes*. São Paulo: Editora 34, 1996, p.121.

<sup>61</sup> BORGES, Beatriz. *Samba-canção: fratura e paixão*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982, p.50.

<sup>62</sup> CAMPOS, Augusto. *O balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p 163.

justaposição de frases feitas, paralelamente aos estilhaços sonoros que Gilberto Gil colocaria como a união da monocultura com a indústria de repente.

É claro que essa metalinguagem musical, de pronto, não foi entendida ou percebida pelo público, que agiu com vaia diante do novo. Isso seria visto, mais tarde, por Augusto de Campos, como um atestado de velhice, que colocava a nu todo um quadro de preconceitos que levou o povo à intolerância e incompreensão.

O conjunto letra, música, roupa e comportamento físico seriam, alguns anos depois, com o advento do rock nacional, vistos como indispensáveis para a compreensão da mensagem de caráter social dos movimentos. Aqui, “contraestilo” seria entendido como a solução formal definida e a consciência da liberdade do fazer, a noção precisa da invenção como um processo de revolução permanente e inesperada, ao que novamente Campos chamaria de “guerrilha artística”.

Ao propormos este estudo da obra deixada por Cazuzza, também trazemos aqui uma proposta de levantar questionamentos a respeito do caráter híbrido de seus escritos, buscando traçar um paralelo, antes de tudo, entre algumas letras do poeta/intérprete e o quadro político brasileiro e, ainda mais, entre outras composições de Cazuzza e suas influências literárias e musicais. Este caráter intertextual é muito comum na Música Popular Brasileira, uma vez que os autores, por sofrerem basicamente as mesmas influências de um determinado período, fazem circular idéias e dialogam o tempo inteiro, não só com os clássicos da Literatura, mas, e acima de tudo, entre si. Mas isso já é uma outra história...

#### **IV. O Pierrô-retrocesso em doze estações do inferno**

*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.*

(Cazuza/ Renato Ladeira – “Faz parte do meu show”)



## 1. Estação cidade e os prazeres da carne

1982 – em setembro chega às lojas o primeiro LP da banda *Barão Vermelho*, gravado pela *Som Livre*, em 48 horas de estúdio, nos dias 15, 16, 22 e 23 do mês de maio. Com uma vendagem de 12 mil cópias, o disco contava com dez músicas inéditas compostas por cinco garotos – dentre eles Cazuzo – mergulhados no sonho do sucesso popular.

Fazendo um rock “sem nada de bem-comportado”, como diria Ezequiel Neves<sup>63</sup>, as letras das canções deste primeiro disco (todas de Cazuzo) retratavam, mais do que tudo, a realidade do compositor. E tanto faz qual o cenário escolhido: se a escuridão da alma do poeta, a ilusão de viver de sonhos, a vida no baixo Leblon, o estilo “rock” de ser, ou mesmo o delírio de amar e ser amado; sempre a realidade serviria como pano de fundo para Cazuzo tocar o ser humano neste seu primeiro trabalho e nos outros que seguiram sua curta carreira.

Num ano em que o Brasil perde Elis Regina e Adoniran Barbosa e o cinema brasileiro sofre conseqüências advindas da reação militar, num ano em que o MEC anuncia, cruelmente, que o Brasil possui 18 milhões de analfabetos<sup>64</sup>, eis que neste mesmo ano surge um dos furacões de tapas na cara do brasileiro, um tipo de delator da hipocrisia que utilizava como arma as letras de suas canções. Cazuzo começou sua carreira já anunciando a própria escuridão. O contraste do boêmio incorrigível, farrista assumido, com um ser extremamente sozinho e carente fez deste poeta uma espécie de garganta da geração que, por um momento, quase passou despercebida, como foi a geração dos anos 80. A causa disso é totalmente de cunho político: num período de vinte e um anos, desde a deposição de João Goulart, em 1964, até 1985, sucederam-se no poder cinco governos militares, todos empossados sem eleição popular. Ao final deste período, o Brasil encontrava-se em situação econômica e financeira

---

<sup>63</sup> Produtor da Som Livre, naquela época, mentor da banda e amigo inseparável de Cazuzo no final de sua vida.

<sup>64</sup> Informações retiradas de ARAUJO, L. *preciso dizer que te amo: todas as letras do poeta*. Rio de Janeiro, Globo, 2001, p.44-5.

das mais graves. A dívida externa alcançara tetos astronômicos, por força dos juros exorbitantes. Assim, em 1983, iniciou-se o movimento pelas eleições diretas para presidente da república, conhecido como campanha das “Diretas Já”. Durante o movimento, o então senador José Sarney renunciou à presidência do PDS e formou a Frente Liberal, que apoiou a candidatura de Tancredo Neves à presidência. Dessa forma, a Frente Liberal e o PMDB, em união, lançaram Sarney como candidato à vice-presidência. Mais adiante, a Frente Liberal transformou-se em PFL (Partido da Frente Liberal) e a chapa Tancredo/ Sarney foi eleita contra a do candidato Paulo Maluf. Entretanto, na data marcada para a posse, Tancredo Neves foi internado num hospital em Brasília para uma cirurgia. Em seu lugar, tomou posse, interinamente, o vice Sarney. Em 21 de abril de 1985, em São Paulo, Tancredo veio a falecer, deixando toda a nação tomada por um forte sentimento de frustração. O plano elaborado para o governo de Tancredo tinha como objetivos a condenação de qualquer atitude revanchista, pregando a união nacional, a normalização institucional em moldes democráticos e a retomada do desenvolvimento. Quando José Sarney assumiu definitivamente o mandato, que ficou conhecido como a “Nova República”, sua primeira proposta foi a de convocar uma Assembléia Nacional Constituinte e, em 1986, foi lançado o Plano Cruzado, programa de estabilização econômica. Os preços foram congelados e os salários fixados pela média dos últimos seis meses. Foi extinta a correção monetária e criado o seguro-desemprego. Os principais problemas do plano, contudo, não demoraram a surgir: especulação, cobrança de ágio e remarcações de preço. Era o desgaste do plano cruzado. A inflação voltou aos patamares do início do governo. Enfim, em 05 de outubro de 1988 foi promulgada a nova Constituição Brasileira, trazendo para a nação um notável avanço no campo dos direitos sociais e trabalhistas. Qualificou como crimes inafiançáveis a tortura e as ações armadas contra o Estado democrático e a ordem constitucional, determinou a eleição direta do presidente, governadores e prefeitos. No final de 1989, com o total desgaste do governo

Sarney e o perigo de um hiperinflacionamento, foi realizada a primeira eleição direta para Presidente da República no país, em vinte e nove anos. Esse cenário político, portanto, foi o maior responsável pela rotulação da década de 80 como aquela que pouco participou dos planos do governo e teve que enfrentar o total desgaste econômico e financeiro, sem força política para argumentar, vivendo apenas da esperança.

Nessa época, é fácil perceber um certo descontentamento com a política nacional por parte daqueles que estreavam no cenário musical do rock. Isso fica claro, em muitos momentos, se analisarmos algumas composições de bandas daquela época. Vale ressaltar aqui a música “Inútil”, do conhecido grupo *Ultraje a rigor*. Ainda os primeiros versos da canção (“a gente não sabemos escolher o presidente/ a gente não sabemos tomar conta da gente/ a gente não sabemos nem escovar os dente/ tem gringo pensando/ que nós é indigente/ Inútil/ a gente somos inútil”) já mostram com clareza uma crítica à política estagnada da década de 80. O próprio equívoco nas concordâncias sujeito-verbo-objeto (como, por exemplo, em “a gente somos inútil”) retrata uma sociedade que, embora estivesse novamente com a possibilidade de reestruturação política, ainda não tinha consciência suficiente para realizar tal tarefa. Pessoas que vinham trazendo o mofo dos anos de regime ditatorial e ainda estavam perdidas dentro da nova realidade, amedrontadas com a mudança, inseguras com o próprio destino. Essas pessoas, como bem diz um verso da música, não sabiam tomar conta de si mesmas e, portanto, ainda eram fáceis de serem manipuladas, continuando sujeitas ao novo poder estabelecido. Diante disso, o rock deu-se ao dever de alertar o maior número de ouvintes que pôde alcançar e, tanto essa como outras bandas daquele momento (como é caso de *Legião Urbana* e *Os Paralamas do Sucesso*, para citar outros bons exemplos), foram capazes de eternizar versos que ficaram sempre ligados àquele fatídico momento de nossa história.

Como não podia deixar de ser, autor de versos como “grande pátria desimportante/ em nenhum instante/ eu vou te trair” (da conhecidíssima música “Brasil”), Cazuza guardava

em si o peso de *ser* humano e a esperança em algo maior que tudo isso. Esperança essa comum em todo brasileiro daquela época, uma vez que o tempo de Cazuza é marcado, como já foi dito, pela queda do poder ditatorial e a novidade das eleições diretas para a presidência da república. Cazuza nasceu ouvindo bossa nova, acompanhou o *cale-se* da ditadura e respirou o tropicalismo. Diante de tantas influências, como passar despercebido no cenário musical dos anos 80?

O poeta falava do Amor e do Brasil como quem conversa com dois “companheiros de copo”. O trio *Cazuza-Amor-Brasil* fez gerar versos extremamente íntimos de todo brasileiro da geração dos anos 80 e perpetuou-se dentro daqueles que sonharam com as grandes mudanças. Cazuza gritava “Brasil, mostra a tua cara”<sup>65</sup> da mesma forma que, durante uma desilusão amorosa, era capaz de cobrar, com o coração cheio de revolta, que “Você podia ao menos me contar/ uma estória romântica”<sup>66</sup>. E essa farra *política-amor* se fez presente em uma de suas maiores composições: “Ideologia”. Em parceria com Roberto Frejat<sup>67</sup>, Cazuza eternizou versos como “Meu partido/ é um coração partido”. Lirismo e consciência política, portanto, serão, em muitos momentos, alguns dos temas recorrentes nas análises que se seguirão, oscilando entre a perfeição da imagem e o rústico improvisado do verso. É importante ressaltar aqui que as parcerias nas composições deste artista se referem unicamente à musicalidade das canções, uma vez que todas as letras, sem exceção, foram escritas por Cazuza, como está exposto no livro organizado por sua mãe, Lucinha Araújo e pela jornalista Regina Echeverria, que contém todas as letras do poeta<sup>68</sup>.

Um outro ponto a deixar claro antes de iniciarmos as análises é sobre a escolha das letras. Não foi seguida a ordem cronológica de criação, pois, sobretudo na primeira fase de

---

<sup>65</sup> Verso de “Brasil”, música feita em parceria com George Israel e Nilo Romero, incluída no álbum *Ideologia*, gravado em 1988, pela Polygram.

<sup>66</sup> Verso extraído da canção “O nosso amor a gente inventa (história romântica)”, feita em parceria com Rogério Meanda e João Rebouças, incluída no álbum *Só se for a dois*, gravado em 1986, pela Som Livre.

<sup>67</sup> Na época, guitarrista do Barão Vermelho e, durante toda a carreira de Cazuza, parceiro em grandes composições.

<sup>68</sup> O livro de que se falou é *Cazuza, preciso dizer que te amo*: todas as letras do poeta, publicado pela editora Globo, em 2001.

composição, as letras foram todas escritas antes mesmo de Cazuzza entrar para o grupo *Barão Vermelho*, sendo elas apenas musicadas a partir de então. A ordem cronológica aqui seguida foi a de gravação e lançamento dos álbuns. As abordagens dos textos referentes à segunda fase poderiam obedecer à ordem cronológica de criação, pois o poeta passa a escrever com mais intensidade e num tempo mais curto, o que facilitaria nossa abordagem, mas resolveu-se optar assim mesmo pela ordem e lançamento do trabalho no mercado, para seguir um critério único de escolha.

Para nosso estudo, escolhemos doze de suas canções cuja elaboração poética vem ilustrar o percurso de Cazuzza enquanto poeta. Tal percurso, face às canções escolhidas, pode ser apreciado por sua forma ascensional. Ou seja: como numa subida a partir de sua relação intrínseca à *urbes*, no que ela apresenta como vida louca, ou como possibilidade de dissolução do ser. O amadurecimento de Cazuzza, talvez causado pelo vírus que o vitimou, reflete-se em textos que, mantendo a literariedade daqueles, apontam para estágios mais lúcidos e não mais, ou apenas, voltados para a permissividade.

As doze canções cujos textos aqui me proponho a uma abordagem mais acurada nos fizeram pensar ora nas estações da Paixão de Cristo (na verdade eram catorze), ora no Rimbaud que, aos 17 anos já compusera seu avassalador *Une saison en enfer*. Alerta-se para o fato de que nem Cristo nem Rimbaud serão personagens de Cazuzza. Antes, o que nele pode-se ver é uma aproximação de duas figuras circenses: o Arlequim e o Clown. A princípio, a obra de Cazuzza parece seguir o caminho do personagem Arlequim, miticamente representado por uma figura demoníaca que habitava os vales e florestas e, no mais das vezes, causando arrepios com suas gargalhadas alucinantes, ao transportar para o plano dos mortos a alma dos trespassados. O retrato de um palhaço autoritário e ardiloso, o Arlequim estaria mais para a representação da passagem do plano dos vivos para o plano dos mortos. E aí está centrada a

primeira fase da poética de Cazusa, que traz esse aspecto, ora circense ora satânico, de um indivíduo voltado aos prazeres que a noite da *urbes* oferece.

Num outro momento, quando já atinge a lucidez, ou quando se dá conta de que na realidade não é dono de seu destino, Cazusa parece se revestir de Clown, o palhaço ingênuo, aquele que é pego pelo avesso dos acontecimentos, quando recebe a rasteira que irá lhe guiar à sabedoria. É um pouco o Carlitos diante de uma estrada a qual não se sabe onde vai dar e que, por isso mesmo, sugere esperança. As doze estações do inferno, portanto, que se referem ao eu poético, irão aqui representar os caminhos percorridos pelo poeta em busca do amadurecimento estético de sua obra. Elas foram divididas em três momentos: *estação cidade*, *estação da alma* e *estação Brasil*, de acordo com as composições feitas em momentos parecidos, totalizando um todo de doze letras neste capítulo trabalhadas. De forma natural, o poeta parece estar abandonando a sede pelo prazer desmedido do corpo e, pouco a pouco, vai se aproximando de um encontro com seu próprio eu, fazendo da busca pelo outro um retorno à procura de si mesmo. Assim, entre prazer, decepção, descrença e esperança, o poeta termina sua obra num encontro com o inexorável. De forma totalmente intimista, irá descobrir que os caminhos do amadurecimento são sempre tortuosos e, muitas vezes, não podem ser percorridos por uma segunda vez. Aquilo que escolhemos para viver passa então a ser nossa única possibilidade e o desejo de fazer diferente só encontra amarras nas barbas de um deus desconhecido, porque nunca antes procurado. Este é o ponto inicial para as análises que se seguirão a partir do próximo parágrafo, cujas letras aqui representam a estação cidade e os prazeres da carne.

A sexualidade será a primeira parada que faremos no caminho das estações infernais da obra de Cazusa. Sua fama de transgressor vem muito mais do fato de a ele não incomodar a exposição de pontos de vista diferentes do que (e de como) a sociedade pensava e agia com relação ao sexo durante aquela década. Embora esse assunto tenha sido tabu desde os

primórdios, alguns estudiosos conseguiram explicar o porquê das regras estabelecidas.

Foucault, por exemplo, disse:

No espaço social, há apenas um único lugar de sexualidade reconhecida: o quarto dos pais. Ao que sobra, só resta encobrir-se. Se o sexo é reprimido (fadado à proibição), o simples fato de falar dele e de sua expressão possui um ar de transgressão deliberada. Impõe-se o silêncio: censura<sup>69</sup>.

Definiu-se, a partir de então, onde e quando não era possível falar sobre sexo (situações, locutores, relações sociais). A decência de expressões, exigida acima de tudo pelos clãs religiosos, deu a tarefa de passar tudo o que se relaciona ao sexo pelo crivo interminável da palavra. Cazuza traz para suas composições o desapego a essa censura hipócrita e deixa o sexo agir para além da palavra, impulsionando o instinto. Assim, o apego ao corpo, à carne enquanto objeto de desejo, estarão aqui representados pela composição “Todo amor que houver nessa vida”, bom exemplo do aflorar do prazer sexual. A música está no primeiro LP do *Barão Vermelho* e, em 1983, Caetano Veloso a incluiu no show *Uns*, dizendo que Cazuza era “cem por cento autêntico”, o que terminou facilitando a popularização do grupo. Regravada algumas dezenas de vezes por nomes como Gal Costa (álbum *Bem Bom*, 1985), Leila Pinheiro (*Olho nu*, 1986), Cássia Eller (*Veneno antimonotonia*, 1997 e *Veneno Vivo*, 1998) e alguns outros, a princípio a letra chama atenção pela docilidade dos primeiros versos:

Todo amor que houver nessa vida  
(Frejat/ Cazuza)

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, ser 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 seu 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.*

---

<sup>69</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1985, p. 17.

“Todo amor que houver nessa vida” deixa escapar um tom lírico por excelência. Imagens líricas e sensuais são costuradas nos versos desta canção, figuras que contrastam o lirismo que pode haver no ato sexual com o lado mais perverso que este mesmo ato pode conter. Figuras ainda que retratam o eu poético, que tem no prazer do corpo do outro a quebra da suposta monotonia do amor.

O desejo intenso pela busca do prazer é visto como um sabor que já foi provado. A “fruta mordida” simboliza este retorno ao sabor já degustado alguma outra vez. O poeta mata a sede na saliva do outro e, como diria Barthes, esta seria a primeira (e imediata) afirmação: “logo que o apaixonado encontra o outro, é devorado pelo desejo, a impulsão de ser feliz. Diz que sim a tudo”<sup>70</sup>. Porque, para o eu poético, o sexo é o alimento do corpo, é o pão, a comida. O desejo de estar no outro, em completude, traspassa o amor e o corpo passa a ser, então, o alimento mais desejado na fome do prazer. A interpenetração de planos sensoriais, fundindo-se sensações visuais, auditivas, gustativas, olfativas e táteis, traz para o universo literário o erotismo cazuziano, desnudando a vergonha do sexo e transformando o corpo em poesia dos sentidos. O tormento da alma ensandecida pelo prazer torna-se agora veneno, destilado da necessidade de dar-se ao outro, sem culpas.

E aqui, numa comparação um tanto quanto profana, a figura da divina ceia se pinta na canção: o pão e o vinho. Um é alimento, o outro é a imaginação, o delírio, o pervertido. Corpo e sexo unidos em busca de saciar o desejo. O ato sexual visto como a mais pura forma de se dar por inteiro, indo buscar no outro a fonte escondida, o tesão da carne pela carne. Alimentar-se do outro acaba sendo um veneno contra o tédio da solidão.

A supervalorização do corpo em detrimento da alma, aqui, é mais uma atitude que revela a face mundana do eu poético, quando o desmedido ainda o está cerceando. E, além do

---

<sup>70</sup> BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Lisboa: Edições 70, 1998, p. 23.



bem e do mal, na doce perversão do prazer, mora o que de mais puro pode existir: a crua entrega ao outro. Referindo-se à dolorosa picada do inseto que busca o doce, aqui está uma recorrência ao mel e à ferida, expondo a beleza da figura de uma abelha que pousa na flor para dela se alimentar.

Sem ser sintetista, o texto enriquece em imagens simbólicas que realçam os sentidos. Para Cazuzza, que sem dúvida também se inspira em poetas do Simbolismo francês, os sentidos são o princípio no discurso amoroso. “A mente, não” – alerta quase ao caso do poema. Amor não é razão. Amor é paixão.

Depois do lançamento do primeiro disco da banda, *Barão Vermelho 2* – o disco, foi gravado nos meses de abril e junho de 1983 e lançado em agosto daquele ano. Produzido por Andy Mills e Ezequiel Neves, alcançou uma vendagem de 15 mil cópias apenas.

Todo artista, ao lançar um novo álbum, escolhe uma faixa do disco para mostrar, em primeira mão, às rádios, como forma de divulgação do novo projeto musical. Essa faixa fica conhecida como “música de trabalho”. A princípio, a música escolhida para trabalho daquele LP, “Pro dia nascer feliz”, não emplacou. Mas, por uma dessas coisas inexplicáveis da vida, mesmo sendo o carro-chefe do LP, Cazuzza autorizou Ney Matogrosso a regravá-la. Pouco tempo depois, e com o sucesso reconhecido, as rádios cariocas já tocavam a versão do *Barão Vermelho*.

“Pro dia nascer feliz” viraria um hino para a geração *pop* da década de 80 e seria nossa segunda parada no caminho das doze estações, representando além da sexualidade marcadamente expressa nos textos de Cazuzza, também o prazer pela vida boêmia, transgressa:

Pro dia nascer feliz  
(Cazuza/ Frejat)

*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 o 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*

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

Com uma melodia seguindo o pop rock, típica daqueles anos, a canção se funde com a letra cheia de expressões utilizadas por aquela geração. Os primeiros versos já trazem consigo a dimensão das belezas que guardam as imagens retratadas pelo autor. E, sobre imagens, diria Alfredo Bosi que “é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós”<sup>71</sup>. O leitor, no caso, seria então o responsável por preencher as lacunas com as suas projeções imaginativas; desenvolvendo associações entre os elementos, formulando hipóteses, fazendo deduções, etc; seria ele quem daria consistência representativa a um objeto estético, cuja “existência” está na dependência da sua atuação como o finalizador da obra literária. A estética da recepção delega ao leitor esse papel de co-produtor do texto.

Da mesma maneira, na música, o ouvinte, à medida que percorre a canção, vai construindo e reconstruindo a imagem do objeto, pois este vai se modificando – é vivo. Otávio Paz, em seu livro *El arco y la lira* dedica todo um capítulo ao estudo das imagens de poemas. Segundo ele, “cada imagen – o cada poema hecho de imágenes – contiene muchos

---

<sup>71</sup> BOSI, A. “A interpretação da obra literária e a ‘máquina do mundo’ entre o símbolo e a alegoria”. *Céu, inferno – ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.

significados contrarios o dispares, a los que abarca o reconcilia sin suprimirlos”. Diz ainda que “(...) El poema no dice lo que es, sino lo que podría ser”<sup>72</sup>. Em outras palavras, a imagem, no poema, recria o ser de quem (ou do que) se fala.

E aqui podemos formar o conjunto objeto/ visão/ aparência, ou seja, aquilo que vemos e o que nos parece. Tomando estas definições para o plano musical, vimos que também a subjetividade é fator determinante na interpretação da canção.

No caso de “Pro dia nacer feliz”, percebe-se o apego puro e único ao prazer da carne, à vida levada às últimas conseqüências pela orgia noturna da *urbes*. A cidade, aqui como pano de fundo, tece o cenário dos acontecimentos. No avanço das horas, o eu poético assume-se como dono de seu corpo e liberto das responsabilidades diárias. A única responsabilidade é a de tirar proveito do balanço da madrugada, da magia das luzes da cidade, que tornam os gatos todos pardos e não distinguem o bem do mal. Não há um espírito melancólico, mas apenas a imensidão daquilo que está diante dos olhos, que pode ser visto, como a magnitude do céu, símbolo de liberdade. Quando o artista canta: “todo dia a insônia me convence que o céu faz tudo ficar infinito” traduz nestes versos uma representação do desejo de perdurar o instante, marcada por uma forte presença da negação do convencional, no avesso da ordem dia/ noite. O dia, para o eu poético, é a hora de dormir, porque não há responsabilidades marcantes na vida boêmia, a não ser o apego à poesia noturna, ao descompromisso assustador das horas escuras. Sua felicidade está na noite e no prazer que ela proporciona. O dia nasce, no entanto, é na noite que ele vai encontrar seus prazeres e, só vivendo a noite ao máximo, poderá apreciar o nascimento do sol por puro delírio de ainda estar acordado.

Em muitos momentos, percebe-se nesta música o retrato da boemia transgressora dos anos 80. Diferentemente da boemia dos anos 40, por exemplo, esta juventude transgressora da

---

<sup>72</sup> PAZ, Otávio. La imagen. In: *El arco y la lira*. México: Fondo de cultura economica, 1990, p.98.

década de 80 encontra significância na palavra *diversão*, cujo radical *divers-* aponta para o combate à mesmice cotidiana.

Levar a vida na arte. Esta é a proposta do boêmio dos anos 80 que, afora a paixão pela noite, em pouco se assemelha ao boêmio seresteiro de décadas passadas, pois sua busca pelo prazer inconseqüente e desmedido é maior que o simples amor ao violão e à madrugada. Quando fala do prazer, da cidade, das farras, não mais apenas através do violão, num barzinho de esquina, em frente à praia, mas na pancada forte e barulhenta dos bichos do rock, apontando já para uma finalização apocalíptica, este jovem transgressor e inconseqüente faz poesia em nome da arte. Passar as noites em claro, para ele, seria o mesmo que transcender ao estado “poesia”, “criação”. Assim, a insônia seria muito mais que o vagar pelos cantos da casa, cigarro aceso, chá quente, folhear de livros antigos, pensamentos vagos. O jovem dos anos 80 aproveita-se da madrugada como libertação ou fuga do cotidiano. Não haverá pecados em sua vida, porque ela será comandada pelo perigoso sentido do prazer. De certa forma, esta é uma atitude boêmia.

Falando sobre a boemia, Teles diz que:

A boemia, em sentido amplo (envolvendo não só bebedeira, mas também cantos, danças, música em geral, impulsos de transpor a rotina, perambular em horas não rotineiramente propícias, amor à noite, resistência a práticas racionalísticas de vida, erotismo), é um fenômeno universal. O boêmio é, em regra, amante insaciável da noite, da vida e o desespero de muitos não significa impulso freudiano pela morte, mas pela vida que lhe vai escapando. A maior característica do boêmio é a sede insaciável pela vida, e por mais escura que seja a noite é aí que ele busca significativos brilhos, visto que o dia lhe nega isto com mais contundência<sup>73</sup>.

E, em nome do prazer desmedido, o boêmio moderno dá-se à luxúria, porque é daí que tira a essência de sua arte: através dos amores repentinos e fugazes, dos companheiros de copo, das festas pelas madrugadas. É daí também que virá a sua história, onde ele construirá o

---

<sup>73</sup> TELES, Fídias. *Os malabaristas da vida: um estudo antropológico da boemia*. 2 ed. Passo Fundo, RS: Gráfica e editora Berthier, 2000, p.99.

seu mundo porque, enquanto a cidade cumpre o seu cotidiano, ele regozija-se em seu descanso merecido.

O impulso instintivo e o apelo erótico fortemente marcado revelam-se sobretudo nas formas do corpo, como o “vai-e-vem dos seus quadris” ou “todo o músculo que sente”, referindo-se a primeira imagem ao ato sexual propriamente dito e esta última ao pênis, músculo que impulsiona os instintos sexuais. Sade diria que:

É preciso, nas narrativas, o maior e o mais extenso detalhamento; só podemos julgar o que a paixão que contais tem de relativo aos costumes e às características do homem, na medida em que não disfarceis nenhuma circunstância; as menores circunstâncias servem, aliás, infinitamente, ao que esperamos de vossas narrativas (*Lês 120 journées de Sodome*)<sup>74</sup>.

Por isso, os versos “todo dia é dia/ e tudo em nome do amor (...) procurando vaga/ uma hora aqui outra ali/ no vai-e-vem dos teus quadris” nos revelam a figura do eu transgressor dos costumes de uma sociedade, que pratica, no prazer da liberdade noturna, os atos inconseqüentes do sexo descomprometido. Foucault diz ainda, sobre isso:

Estamos vivendo uma fase em que, pela primeira vez, pelo menos de maneira constante, uma sociedade afirma que seu futuro e sua fortuna estão ligados não somente ao número e à virtude dos cidadãos, não apenas às regras de casamentos e à organização familiar, mas à maneira como cada qual usa seu sexo<sup>75</sup>.

Essa figura do transgressor surge, acima de tudo, depois de estabelecidos, no Ocidente, os sistemas de regras concebidos para reger o sexo: a lei da aliança e a ordem dos desejos. A primeira estabelece-se a partir da visão da sociedade do século XVII, que deixou nascer consigo as grandes proibições, juntamente com a valorização exclusiva da sexualidade adulta e matrimonial (decência, contenção e pudores do corpo e da linguagem seriam as palavras-chave para entendermos melhor este período). Assim, tudo estaria regido pelo

---

<sup>74</sup> Sade. *Lês 120 journées de Sodome*. Apud: FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1985, p.28.

<sup>75</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1985, p.23.

matrimônio, fixação e desenvolvimento de parentescos e transmissão dos nomes e bens. A segunda se articula aos parceiros sexuais, diferentemente dos estabelecidos em matrimônio. Aqui, tudo funciona de acordo com técnicas móveis, polimorfos. O que interessa a quem participa deste grupo são as sensações do corpo, a qualidade dos prazeres, a natureza das impressões. Podemos perceber melhor este outro aspecto somente a partir do século XX, quando os mecanismos de repressão começam a afrouxar. Passa-se das interdições sexuais à tolerância *relativa* com relação a situações de antecipação à prática sexual em pré-nupciais e extra-matrimoniais. Entre esses séculos, porém, a medicina passou por grandes mudanças de pensamento, pois se acreditava que a precocidade sexual provocaria mais tarde a esterilidade, a impotência, a frigidez, a incapacidade de sentir prazer, ou seja, a anestesia dos sentidos. Dogmas todos quebrados com o avanço dos estudos sobre sexualidade. (Foucault, 1985).

Em 1984 sai o terceiro trabalho do *Barão Vermelho*. Intitulado *Maior abandonado*, o LP chega às lojas novamente com o selo da *Som Livre* e tem Ezequiel Neves e o próprio *Barão* como produtores. Chega a ganhar o disco de ouro pelas 100 mil cópias vendidas, seis meses após o lançamento. Neste disco, aquele rock pesado dos dois trabalhos anteriores dá, enfim, lugar a composições mais *pop*, que atingem de uma forma mais visível o gosto popular.

A música-tema deste trabalho, “Maior abandonado”, é um rock bem-comportado. Na verdade, traz todos os instrumentos que caracterizam o rock na sua composição, como a guitarra, o teclado, a bateria, o baixo e a voz estridente do vocalista. Mas, ainda assim, está num patamar mais romântico. Nela, o eu poético nos leva a um universo em que o humor se mistura a confissões e brincadeiras, como se tudo não passasse de um excêntrico jogo, no qual os próprios participantes é quem decidem as regras. Aqui encontramos nossa terceira parada na primeira fase das estações infernais:

*Maior abandonado  
(Frejat/ Cazuza)*

*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.*

Sobre esta composição, disseram Cazuza e Frejat: “o menor abandonado é um problema social, mas, no fundo, quase todos somos *maiores abandonados* no sentido afetivo, nessa de querer ficar com qualquer pessoa, só para não ficarmos sozinhos. Porque 99,9% da população é, ou já foi, algum dia, maior abandonado”. Cazuza ainda disse, em outra ocasião: “o maior abandonado é a pessoa de maior que está solta no mundo, precisa da proteção do governo e não tem. É também aquele que está vivendo o trauma dos 18 anos. É quando você fica mais carente, porque sabe que está ficando mais velho e ainda não é muito safo”<sup>76</sup>.

Note-se aí já uma preocupação social em estabelecer conceitos. Nesta parada, a fase transgressora do poeta ainda permanece como tema recorrente, sobretudo por tratar mais especificamente dos problemas da adolescência, fazendo, inclusive, uma paródia à questão do menor abandonado e à recorrência ao estado de solidão.

De uma forma bem-humorada, a música brinca com a imagem do alguém que está sozinho, carente, pedindo a proteção do outro. A irreverência é o ponto-chave deste trabalho e, mais uma paródia é, então, identificada: aquele célebre pedido oficial de casamento, geralmente simbolizado pelo ato do noivo pedir a mão da noiva aos pais desta, é aqui parodiado, pois a mão que o eu poético pede, na música, não é a mesma do ato simbólico de

---

<sup>76</sup> ARAÚJO, L. *Preciso dizer que te amo: todas as letras do poeta*. Rio de Janeiro: Globo, 2001, p-78.

pedir em casamento, mas a mão enquanto corpo, pedaço do ser amado. Ainda o apego à carne, ainda o instinto comandando as sensações.

A carência também é uma outra armadilha de que faz uso o eu poético, uma vez que, como um cachorrinho faminto, parece pedir por qualquer coisa que venha do ser amado, mendigando o afeto alheio: “Migalhas dormidas do teu pão/ raspas e restos/ me interessam/ pequenas poções de ilusão/ mentiras sinceras me interessam/ me interessam”.

Há ainda a menção ao maior abandonado, representando a dificuldade inerente ao ser humano de conviver consigo mesmo, que o leva à busca desatinada pelo outro. O maior abandonado é o homem na sua mais pura e cruel essência, porque sua vida se manifesta apenas pelo plano da comunicabilidade com o outro, renunciando muitas vezes à própria liberdade de amar a si mesmo. O importante não é, necessariamente, encontrar o Amor, mas uma companhia, pois o medo da solidão soa agora como uma punição à vida mundana, transgressa, irresponsável. É chegada a hora de pedir ajuda, de pedir a mão do outro, a salvação.

Harmonicamente, podemos dizer que “Maior abandonado” segue a linha daquele reflexo retardado, no Brasil, do movimento americano *do it yourself* (faça você mesmo, ainda que não saiba tocar, ainda que não saiba cantar, pois o rock não é virtuoso). Utilizamos a expressão “reflexo retardado” porque este pensamento americano teria suas raízes guardadas na explosão do movimento, na década de 60, mas o Brasil, ainda nos anos 80, permaneceria com esta postura. “Maior abandonado” consolidou a imagem do rock brasileiro na mídia. Apesar do ciciar de Cazuza, ele conseguia trazer no timbre da sua voz a melodia elástica que se estendia ou se comprimia de acordo com as arestas encontradas na letra ou trazidas por ela.

Na quarta parada à estação, ainda seguindo a política corpo/sensualidade, escolhemos a composição “Faz parte do meu show”. Entre *sexo, boemia e transgressão*, a



música retrata o universo infantil masculino, quando o homem sente a necessidade de se auto-afirmar enquanto macho para o seu grupo:

Faz parte do meu show  
(Ladeira/ Cazuza)

*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.*

Gravada originalmente em 1986 pelo grupo Herva Doce (do qual fazia parte Renato Ladeira, que participou, junto com Cazuza, desta composição), como diria Araújo, “foi a única música de um novo produto criado pela indústria fonográfica: o disco *mix*, um compacto do tamanho de um LP”<sup>77</sup>. Cazuza gravou sua versão no álbum *Ideologia* de 1988. Foi também esta versão que entrou para a trilha sonora de *Vale tudo*, novela da Rede Globo, exibida no horário nobre, daquele mesmo ano. Mais tarde, *Legião Urbana*, Fafá de Belém, *MPB4* e Nelson Gonçalves ainda viriam a regravá-la.

Com acordes tranquilos e uma voz macia, “Faz parte do meu show” é uma lindíssima Bossa Nova feita no auge dos anos 80. Esse poder que Cazuza guardava de transitar por diferentes estilos era a sua marca registrada, como já foi discutido no capítulo anterior, e também o seu primeiro sinal de maturidade estética. Há ainda um impacto visível entre a tradição da Bossa Nova e a contradição da palavra, pois as letras desse gênero musical eram

---

<sup>77</sup> ARAUJO, Lucinha. Cazuza: preciso dizer que te amo, todas as letras do poeta. São Paulo: Globo, 2001, p.190.

todas de uma ternura e singeleza típicas do momento (os áureos anos 50) e não talvez não dessem lugar ao uso abusivo de elementos que aludissem ao universo do sexo ou da sexualidade. Aqui, ao contrário, a composição nos faz remeter imediatamente ao conceito modernista de Antropofagia, do devorar-se e ao outro. Esta ainda é uma atitude rebelde do eu poético aqui presente, ou ainda uma característica notadamente marcante na poética de Cazusa. Apesar desta atitude rebelde, típica do rock'n'roll, ou, digamos, de um certo tom de descompromisso, vindo da boemia dos anos 80 (como muito bem expressam os últimos versos – “vivo num clip sem nexo/ um pierrô retrocesso/ meio bossa nova e rock'n'roll”), a música ainda retrata o desejo da auto-afirmação masculina com relação ao sexo. Há um certo resgate da atitude boêmia, no sentido poético-existencial de sua relação com a noite, em que sua figura é uma expressão que alude sempre à maior valorização daquilo que se opõe, com certa frequência, a regras culturais de organização e disciplina. Neste momento, o eu poético ainda possui o discurso de um rebelde em busca desta auto-afirmação, cujo único compromisso é viver intensamente, transformando as experiências em arte. Mais além, a composição parece se tornar um hino à virilidade. Sobre isso, ainda diz Teles:

A noite boêmia propicia o desdobramento orgiástico. Quando peso e leveza se enrolam sem pausas provisórias, o boêmio pode optar, buscando a leveza no lar, através de sua predisposição amorosa, ou buscando o peso, através de sua predisposição agressiva<sup>78</sup>.

Também o idílio, amor simples e terno, começa, de certa forma, a estar presente. Há a figura do devaneio daqueles primeiros momentos de conquista, em que o apaixonado quer fazer com que o outro se sinta a pessoa mais desejada do mundo, porque, para o apaixonado, é importante ouvir e fazer declarações de amor. Como diria Barthes: “perante e contra tudo, o sujeito afirma o amor como valor (...). Por uma perversão especificamente apaixonada, é o

---

<sup>78</sup> TELES, Fídias. *Os malabaristas da vida: um estudo antropológico da boemia*. 2 ed. Passo Fundo, RS: Gráfica e editora Berthier, 2000, p.150.

amor que o sujeito ama, não o objeto”<sup>79</sup>. E daí ser o boêmio um eterno apaixonado, capaz de se fazer apaixonar com facilidade. Algumas metáforas, como a “lua deserta das pedras do Arpoador”, dão à composição o caráter contraditório, típico das composições de Cazusa, pois a solidão já começa a despontar em sua obra e também a necessidade de contradizer-se a todo momento, fazendo da antítese, um resgate do poeta divergente, que ama e odeia, que quer e não quer, o poeta do tudo-ao-mesmo-tempo-agora (“digo ‘alô’ ao inimigo/ encontro um abrigo no peito do meu traidor”).

O terceiro LP do *Barão Vermelho*, já citado anteriormente, *Maior abandonado* (1984), traz ainda a gravação de “Milagres”, feita em parceria com Denise Barroso e Frejat. Esta música teria sido feita num momento em que o Brasil vivia a época dos comícios para a campanha das *Diretas Já*, que chegaram a reunir quase cinco milhões de brasileiros pelas ruas do país. Nesse período, também, Tancredo Neves e Paulo Maluf se candidatariam para a Presidência da República, em eleições indiretas. O Brasil vivia greves longas, como a dos professores universitários, que duraria quase três meses. “Milagres” fala de um país em que as crianças convivem com a violência como se ela fosse mais um brinquedo e prega a velha história de que o brasileiro é um forte, que ri das mazelas da vida, mesmo convivendo diariamente com a fome. É também mais um indício do grande poeta que estaria nascendo em meio à perversão do Baixo Leblon:

---

<sup>79</sup> BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Lisboa: Edições 70, 1998.

Milagres  
(Cazuza/ Frejat/ Denise Barroso)

*Nossas armas estão na rua  
É um milagre  
Elas não matam ninguém*

*A fome está em toda parte  
Mas a gente come  
Levando a vida na arte*

*Todos choram  
Mas só há alegria  
Me perguntam  
O que é que eu faço?  
E eu respondo:*

*“Milagres, milagres”  
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*

*Todos choram  
Mas só há alegria  
Me perguntam  
O que é que eu faço  
E eu respondo:  
“Milagres, milagres”.*

Apontando para o amadurecimento estético do poeta, mas, mais ainda, mostrando que o lado politizado do compositor que viveu a época do regime militar e a novidade das eleições, se contrastava com todo o tom de descompromisso que parecia assumir cotidianamente, a composição une poesia e frustração a partir das imagens colhidas na própria *urbes*, ainda cenário do poeta.

Um adolescente que cresceu num país onde todos clamavam por mudança, que acompanhou os primeiros passos de uma nação em direção à liberdade de expressar o que sentia, foi este mesmo adolescente que pôde ser capaz de criar versos tão profundamente comuns a todo um país. Sintetizar o material verbal de uso coletivo e transformá-lo em poesia, ingenuamente moderna, fazendo do exercício da escrita a ponte que o ligaria ao amadurecimento. Foi este o caminho trilhado por Cazuza. Quando toda a música popular, naqueles anos de auge do rock brasileiro, estava voltada para os problemas comuns do seu país, o eu poético aqui não ficou de fora e mostrou toda a crueldade de uma infância perdida entre a falta das necessidades sociais.

A carência, tanto a afetiva quanto a material, se transforma em violência habitual, comportamento e meio de vida. Abdicando, pela primeira vez, dos prazeres do corpo, o eu poético expõe os problemas sociais com a maturidade de quem tudo vê e não se cala. A vitória da ordem pública parece se transformar na desordem de uma país miserável,

freqüentemente tomado por bandos que caminham anônimos pelas ruas das metrópoles, em busca de qualquer estorvo melhor que seu próprio destino. O banditismo é visto como elemento que integra a sociedade e como tema de poesia. Há apenas que se esperar os milagres, porque a justiça não trará a solução para o caos social.

## 2. Estação da alma: as dores e a calma

Depois do terceiro LP gravado com o grupo e algumas participações em trabalhos de terceiros, Cazuzza, enfim, deixa de integrar o *Barão Vermelho* e dedica-se à carreira solo. O primeiro álbum, *Exagerado*, saiu no ano de 1985, também pela *Som Livre*. Depois disso gravou ainda mais quatro álbuns: *Só se for a dois* (1987), *Ideologia* (1988), *O tempo não pára – Cazuzza ao vivo* (1989) e *Burguesia* (também em 1989), todos pela *Polygram*. Nestes trabalhos que seguiram sua curta carreira solo, podemos observar um Cazuzza muito mais preocupado com os problemas sociais e com questões ligadas a Deus/ deuses e à vida, mas nunca se distanciando da irreverência da atitude rock. Há um amadurecimento estético significativo, que faz com que Cazuzza transite ainda pela linha do rock'n'roll, mas, ao mesmo tempo, adote um estilo mutante, mexendo também com o *Blues*, mas dando espaço para aquilo que representava melhor o seu país: sambas e bossas.

Para melhor explicar seu processo de composição na carreira solo, falemos sobre a música “Azul e amarelo”, sexta parada das estações infernais e primeira daquilo que quisemos denominar a sua segunda fase. Feita por Cazuzza, em parceria com Lobão, nos créditos consta o nome de Cartola como um dos compositores, isso porque um de seus versos foi retirado de uma composição deste grande sambista, chamada “Autonomia”. Sobre isso, disse Lobão:

“Azul e amarelo” era uma música nitidamente de despedida. Agenor era o nome do Cazuzza e do Cartola. Além disso, Cartola tinha nascido no mesmo dia que eu, 02 de outubro, aí eu falei: “Que link, bacana”. Na verdade “não vou, não quero” é um verso de uma música do Cartola, e Cazuzza falou assim: “Essa frase é do Cartola, então eu quero ter o Cartola na nossa parceria. Você quer?”. Eu disse: “Claro!”<sup>80</sup>.

---

<sup>80</sup> ARAUJO, Lucinha. *Cazuzza: preciso dizer que te amo, todas as letras do poeta*. São Paulo: Globo, 2001, p. 232.

Quando Lobão se refere à música dizendo ser esta uma composição de despedida, está enfatizando aqui o apelo do eu poético à vida. Uma das mais líricas composições de Cazuza, o texto toca pela simplicidade de assumir a fragilidade diante da vida e passar uma mensagem que, por ser frágil, o ser humano tem a necessidade de crer em algo maior que ele mesmo, seja este “algo” um deus qualquer que carregue a insana responsabilidade de nos guiar. A música, feita a partir de notas de piano e sax, é carregada por um tom entre o clássico e o moderno, que dá o caráter contemporâneo e requintado desta criação:

Azul e amarelo  
(Cazuza/ Lobão/ Cartola)

*Anjo bom, anjo mau  
anjos existem  
e são meus inimigos  
e são amigos meus  
e as fadas  
as fadas também existem  
são minhas namoradas  
me beijam pela manhã  
gnomos existem  
e são minha escolta  
anjos, gnomos  
amigos e amigos  
tudo é possível*

*outra vida futura, passada  
viagens, viagens  
mas existem também drogas pra dormir  
e ver os perigos no meio do mar  
no sono pesado, tudo meio drogado  
existem pessoas turvas, pessoas que  
gostam  
e eu to de azul e amarelo  
de azul e amarelo*

*senhores deuses, me protejam  
de tanta mágoa  
to pronto pra ir ao teu encontro  
mas não quero, não vou, não quero  
não quero, não vou, não quero.*

Azul e amarelo são as cores de *Logum Edé*, santo que Cazuza dizia ser seu protetor na religião do candomblé. No catolicismo, Logum Edé está associado a São Miguel Arcanjo e a São Expedito. Filho de Oxóssi e Oxum, Logum Edé tem os atributos da elegância, da beleza e da sedução. Durante seis meses do ano, ele assume a forma masculina e caminha pelas matas, domínios de seu pai caçador. Nos outros seis meses, assume forma feminina e parte para as águas doces, que pertencem à sua mãe. É sempre representado como um adolescente e também é chamado de Logunedê ou simplesmente Logum<sup>81</sup>. Depois desta rápida abordagem para explicar o porquê do título da composição, podemos perceber o contexto que a letra vai assumir: de forma serena, o poeta diz crer em diversas imagens místicas – anjos, fadas, gnomos. Após afirmar a existência de todos estes seres, o poeta encaixa o verso: “tudo é

---

<sup>81</sup> Informações retiradas da página virtual <http://cultosafrobrasileros.html>

possível”. Nessa nova fase de amadurecimento estético de Cazuzu, não só a melodia das composições passam a ser melhor elaboradas, mas também o sentido de seus textos ganham um novo caminho. Agora, o poeta parece procurar algo além do corpo, do prazer imediato. A busca por um sentido maior dá lugar a um poeta intimista, que vê na vida apenas mais uma possibilidade, não a única, de ser. A cidade e os prazeres que ela proporciona são deixados de lado e não servirão mais como pano de fundo para os acontecimentos, tudo agora vai existir a partir do íntimo do Eu poético, desnudando seu lado frágil e misterioso, pois, como diria Arrigucci Jr<sup>82</sup>, agora “o maior valor é o que se oculta”.

Acreditar no lado bom e no lado mau das coisas também parece ser uma constante a partir de agora, na obra de Cazuzu. Não há mais apenas a curtição, mas a busca por algo que, definitivamente, complete o ser humano que está em busca de significados para a vida, para as questões da alma. No meio disso, um abismo entre corpo e espírito: a necessidade de camuflar a dor física, através de remédios, que não curam, mas trazem a ilusão, a alucinação. Estar se protegendo do lado mau parece importante para dar continuidade à vida. Não mais a proteção do Outro é importante, mas a proteção de um deus, uma entidade.

É o abandono da carne em direção à necessidade do apego ao divino (“senhores deuses, me protejam/ de tanta mágoa/ to pronto pra ir ao teu encontro/ mas não quero, não vou, não quero/ não quero, não vou, não quero”).

Nesta fase mais amadurecida de Cazuzu, também a presença do Amor é uma outra característica a ser descoberta. Em grego, Kháos (Caos) significa abismo insondável (ou, como chamou Ovídio: “rudis indigestaque moles” – massa informe e confusa – segundo Brandão<sup>83</sup>). É a personificação do vazio primordial, anterior à criação, “quando a ordem ainda não havia sido imposta aos elementos do mundo”. Estar desorientado é entrar no caos. Dele saíram Geia, Tártaro e Eros. Geia, a Terra, concebida como elemento primordial e deusa

---

<sup>82</sup> ARRIGUCCI JR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 37.

<sup>83</sup> BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Vol. I. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 205.



cósmica, diferencia-se teoricamente de Deméter, a terra cultivada. É mulher e mãe, dela nascem todos os seres. Tártaro significa o local mais profundo das entranhas da terra. Tornou-se, mais tarde, o local de suplício permanente dos grandes criminosos, mortais e imortais. É no Tártaro que as diferentes gerações divinas lançam, sucessivamente, seus inimigos. Eros (em grego, Éros), por sua vez, significa o desejo incoercível dos sentidos. Personificado, é o deus do Amor. Como tal, segundo Walcacer:

Trazia consigo a contradição que até hoje o acompanha ao longo de suas vicissitudes e muito especialmente na passagem através da concepção cristã do amor e sua transformação em nossos dias, numa mística sexual e social<sup>84</sup>.

Dotado de uma natureza vária e mutável, Eros dilacera os membros e transtorna o juízo dos deuses e dos homens. No célebre *Banquete* de Platão, Eros é um demônio, no sentido de ser um intermediário entre os deuses e os homens. Sua função é a de preencher o vazio entre eles, tornando-se um elo que une o Todo a si mesmo. Foi concebido da união de Poros (Expediente) e Pínia (Pobreza), no Jardim dos deuses, após um grande banquete em que se celebrava o nascimento de Afrodite. Devido a isso, Eros é uma força perpetuamente insatisfeita e inquieta. Uma carência (pobreza) sempre em busca de uma plenitude. Um sujeito em busca do objeto. Segundo Alceu de Amoroso Lima (apud Walcacer, vide nota anterior): “o erotismo é, de todos os valores humanos, talvez aquele em que essa composição de elementos heterogêneos se encontra de modo mais efervescente, prestando-se por isso mesmo a todos os equívocos”.

Sob a influência da poesia, Eros tomou sua fisionomia tradicional: passou a ser representado como um garotinho louro, normalmente com asas (Cupido). Sob a máscara de um menino inocente e travesso, que jamais cresceu (por isso a idade da razão – *Logos* – ser

---

<sup>84</sup> WALCACER, Theresa Tostes. *O corpo. Vendendo. A venda (mas com moderação)*. In.: Revista de cultura Vozes. Editora Vozes, Número I, ano 65, vol LXV, janeiro/fevereiro, 1971, p.33.

incompatível com o Amor), esconde-se um deus perigoso, sempre pronto a traspasar com suas flechas certeiras, envenenadas de amor e paixão, o fígado e o coração de suas vítimas.

O mito de Eros é representado em grande parte da obra deixada por Cazuzza. A busca do amor como uma forma de preencher um vazio, ou a carência à procura de uma plenitude, serviram no mais das vezes como temas para a produção musical do artista.

Em “Doralinda”, uma de suas mais belas composições, Eros aproveita-se de seu lado menino e, entre um e outro verso, brinca com o lirismo do olhar apaixonado. Regravada por João Donato (1995) e Nana Caymmi (1998), a versão original está no CD *Codínome Cazuzza*, lançado postumamente, em 1999. Na voz do artista, apenas a primeira parte da canção está gravada, pois não houve tempo de terminá-la em estúdio, antes de seu falecimento:

Doralinda  
(João Donato/ Cazuzza)

*Eu queria te dar a lua  
Só que pintada de verde  
Eu queria te dar as estrelas  
De uma árvore de Natal  
E todo o dinheiro falso do mundo*

*Eu queria te dar  
Um carro conversível  
Forrado de branco  
Uma viagem pelo mundo  
Num navio branco  
E um sapato com salto de brilhante  
Pra você passear  
Passear  
Porque te amo, te adoro e venero  
Eu sou louco por você  
Porque te amo, te adoro e venero  
Eu sou louco por você*

*Eu queria te dar  
Eu queria te dar um vison  
Pra você andar no inverno na praia  
Em Santa Catarina  
Eu queria te dar*

*Eu queria te dar um amor  
Que talvez eu não tenha pra dar  
Ah...*

*Você é tão bonita  
Você não é nem charmosa  
É tímida e envergonhada  
Minha Olívia Palito  
Mas singraria sete mares  
À tua procura  
E te daria uma vida bem segura*

*Às vezes te vejo  
Lavando a sua roupa  
Com aquele cheirinho de sabão  
Eu queria te dar  
Uma máquina de lavar  
Secar, lavar prato  
Te maquiar  
Te ensinar a falar inglês  
Porque você é uma rainha  
Mas a vida é assim  
O que tem que ser já é  
Bonito, Doralinda*

*Doralinda,  
Doralinda.*

Sobre a composição, disse João Donato: “eu visitei o Cazuzza na Clínica São Vicente. Quando cheguei em casa, ele me ligou, dizendo que tinha uma letra e queria que eu

musicasse. Cazuza me disse que ‘Doralinda’ era a letra mais doce que ele já tinha feito na vida”<sup>85</sup>.

As travessuras de Eros menino começam com o Eu poético brincando com os elementos da natureza, transmutados em presentes para o ser amado. O mundo aqui é revestido de sonhos que ele pinta para o outro, como forma de expressar seu amor, assim como diria Barthes:

A atopia do amor, a característica que o faz escapar a todas as dissertações, seria que, em última instância, não é possível falar dele senão segundo uma estrita determinação alocutória, seja filosófico, gnômico, lírico ou romanesco, há sempre, no discurso sobre o amor, uma pessoa a quem nos dirigimos, ainda que essa pessoa tenha passado ao estado de fantasma ou de criatura que há-de vir. Ninguém tem necessidade de falar do amor se não é para alguém<sup>86</sup>.

Doralinda, essa imagem que o Eu poético criou a partir de uma necessidade de esconder a solidão, passa a existir, ao menos no plano das idéias de que tanto falava Aristóteles em sua *Poética*, quando se propunha a refletir acerca da criação do objeto estético<sup>87</sup>. E, através deste objeto estético – a figura do ser amado – o poeta transita pelos caminhos sinuosos do lirismo, do romântico, do bucólico. Imaginar Doralinda num navio, fazendo uma viagem ao redor do mundo, ou num carro conversível, forrado de branco, imaginá-la vestida num vison, caminhando pela praia, no inverno de Santa Catarina é recriar cenas bucólicas, colocando o Outro num patamar mais elevado de lirismo que o simples dia-a-dia. E é disso que se alimenta Eros: da eterna busca pela completude. Imaginar ambientes ou situações idílicas é alimento para esse deus. Mas, ao atingir novamente a realidade, o poeta dá-se conta de que o Amor sempre vai pedir mais, por mais que se dê, então surge o verso: “eu queria te dar um amor/ que eu talvez nem tenha pra dar”. E, novamente o mito do

---

<sup>85</sup> Em entrevista a Regina Echeverria. Depoimento extraído de ARAÚJO, L. *Preciso dizer que te amo: todas as letras do poeta*. Rio de Janeiro: Globo, 2001, p-250.

<sup>86</sup> BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Lisboa: Edições 70, 1998, p.59.

<sup>87</sup> O filósofo se referia ao fato de a Arte reproduzir, representar, recriar, por meios próprios, a realidade humana, ou seja, criar um universo análogo ao Cosmos, de forma que este se espelhasse sinteticamente naquele.

*Banquete*, quando Platão relata aos convivas a lenda da outra metade de nós mesmos. Diziam os antigos que o ser humano, antigamente, era hermafrodita e que os deuses, certa vez, decidiram dividi-lo em duas metades – a masculina e a feminina. Desde então, o Amor seria essa constante busca pela metade perdida de si mesmo.

Na segunda parte da canção, aquela que apareceu gravada apenas na versão interpretada por João Donato e também na versão de Nana Caymmi (LP *Resposta ao tempo*, 1998), podemos perceber um desejo de cuidar de Doralinda. Talvez porque Doralinda represente o lado quebrável do Eu poético, a sua fragilidade refletida num espelho. A figura do feminino aqui vista como o lado mais corrompível do ser humano, o lado vulnerável, que necessita de cuidados, pois é passional. Já vimos que o santo protetor de Cazuzza no candomblé representa o masculino e o feminino numa só figura. Em alguns momentos, portanto, o lado feminino poderá se sobrepor ao masculino, como um chamamento àquilo que precisa do apoio, da sustentação, para que não venha a sucumbir. A melancolia incrustada nos versos desta composição nos remetem a um Eu lírico pouco explorado até então, que clama pelo espaço poético das metáforas visuais, transcendendo ao objeto de meditação.

A loucura de Eros, enquanto Cupido, estará presente no discurso de quem ama, como uma certa necessidade de ser terno para com o Outro e seu castigo é exatamente o de achar que todo amor é único e, por mais que se rejeite a idéia de mais tarde o repetir, surpreende-se por vezes numa espécie de “difusão do desejo de amor”, utilizando a expressão de Barthes, alcançando o estágio de compreensão em que se permite perceber a própria condenação a errar até a morte, de amor em amor.

Obedecendo a esta mesma linha do amor-romântico, imposta pela figura de Eros, está outra música, desta vez mais conhecida, de Cazuzza: “Codinome Beija-Flor”, composta em parceria com Ezequiel Neves e Reinaldo Arias. Esta é a sexta faixa do álbum *Exagerado*, gravado em setembro de 1985, pela Som Livre e lançado em novembro daquele ano.

Produzido por Nico Rezende e Ezequiel Neves, o disco teve uma vendagem de 75 mil cópias. A música foi composta numa época muito tensa da vida de Cazuzza. Ao ser internado pela primeira vez e ainda sem saber que era mais uma vítima da aids, o artista pedia à sua mãe que colocasse na janela do seu quarto, no hospital, um pires com água e açúcar, para que um beija-flor que costumava visitá-lo, permanecesse por mais tempo no quarto, enquanto Cazuzza escrevia a letra. “Codinome Beija-Flor” traz em si um sentimento de angústia, inerente ao eu lírico:

Codinome Beija-Flor  
(Reinaldo Arias/ Cazuzza/ Ezequiel Neves)

*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 meu mel  
Devagarzinho, 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 tom lírico que assume a canção, desde seus elementos musicais, como a utilização do piano e de um violino elétrico encontra perfeita harmonia entre a voz e a doçura da letra. Deste álbum, dizia Cazuzza: “é um disco agressivo. Mas acho que a gente tem que ser agressivo porque estamos numa época muito agressiva (...)os marginais estão mais perto de Deus. Toda ovelha desgarrada ama mais, odeia mais, sente tudo mais intensamente (...). Neste disco existe uma música bem romântica, inspirada numa separação, mas não é dor-de-cotovelo”<sup>88</sup>. Na verdade, o que Cazuzza queria dizer é que “Codinome Beija-Flor” é uma música sobre o Amor. A letra também não conta uma historinha, como já havia deixado claro o cantor ao ser indagado sobre isso. Disse: “estão querendo que eu faça uma coisa cafona?”. Coincidência ou não, Ângela Maria e Cauby Peixoto viriam a gravar esta canção no LP

---

<sup>88</sup> ARAUJO, L. *Preciso dizer que te amo: todas as letras do poeta*. Rio de Janeiro: Globo, 2001, p.113.

*Ângela & Cauby ao vivo*, de 1992, além, ainda, de alguns outros artistas de uma linha mais *kitsch*<sup>89</sup>, como Gian e Giovani (*Gian & giovani ao vivo*, 1999) e Emílio Santiago (*Viva Cazuzza*, 1992). As imagens, aqui, adquirem uma singeleza extremamente particular e, ao falar do amor, na primeira estrofe, o eu lírico revive os caminhos, do idílio à frustração, de um relacionamento.

A nosso ver, esta é a composição com maior número de imagens originais e marcadamente pessoais, que permitiram ao poeta eternizar suas marcas e seu estilo. Expressões como destilar terceiras intenções e desperdiçar o mel (novamente a recorrência a este elemento), além de bastante originais e sugestivas, parecem guardar uma malícia inerente ao estilo de Cazuzza, da qual ele parece não conseguir escapar.

Além delas, os tais “segredos de liquidificador” ainda retomam um pouco daquilo que ficou guardado na primeira fase do poeta sobre o prazer do ato sexual: de forma melancólica, desta vez, há uma menção ao contato libidinoso dos corpos. Revelar os segredos de liquidificador é lembrar o toque lascivo da língua na orelha do outro, num movimento circular que nos lembra o movimento do aparelho ligado, ao processar, liquidificar uma substância. Quem conta segredo, conta ao pé do ouvido e, por isso, a expressão tão bem empregada. Sem dúvida, uma das mais belas imagens criadas para expressar o toque da pele do outro na própria pele e o prazer que este toque pode proporcionar. Um verso que carrega tanta sensualidade e erotismo, vem agora revestido de melancolia, cantado em tom de recordação de um certo período que foi deixado para trás, que teve que ser abandonado. É quando, então, fecha-se o processo alegórico do texto e todas as sensações vividas imagetivamente pelo ouvinte são postas para fora numa conclusão, numa reflexão de tamanha profundidade, que guarda a lembrança dolorida do sofrimento do outro.

---

<sup>89</sup> O uso deste termo alemão será melhor trabalhado no capítulo seguinte. Por hora, vamos associá-lo apenas àquilo que, na música, pode ser identificado como o lado do “mau-gosto”.

Chegamos agora a um ponto decisivamente importante da obra de Cazuzza: a preocupação com a Morte e a busca pelo lado desconhecido e mágico deste momento humano.

Na primeira fase do Universo, o Caos deu origem a Tânatos (em grego, Thánatos), que tem como raiz o indo-europeu “dissipar-se, extinguir-se”. O sentido de morrer é uma inovação do grego. O morrer significa ocultar-se, ser como sombra. Tânatos tinha o coração de ferro e entranhas de bronze. É o gênio masculino alado que personifica a Morte. Não tem um mito propriamente seu. Do ponto de vista simbólico, é o aspecto precívél e destruidor da vida.

A partir disso, observemos a composição “Boas Novas”, nossa nona parada no caminho das estações infernais e primeira música feita unicamente por Cazuzza, que resolveu ir além da letra desta vez e elaborar inclusive a melodia:

Boas novas  
(Cazuzza)

*Poetas e loucos aos poucos  
Cantores do porvir  
E mágicos das frases  
Endiabradas sem mel  
Trago boas novas  
Bobagens num papel  
Balões incendiados  
Coisas que caem do céu  
Sem mais nem porquê*

*Queria um dia no mundo  
Poder te mostrar o meu  
Talento pra loucura  
Procurar longe do peito  
Eu sempre fui perfeito  
Pra fazer discursos longos  
Fazer discursos longos  
Sobre o que não fazer  
Que é que eu vou fazer?*

*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*

*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!*

Segunda faixa do álbum *Ideologia*, “Boas novas” foi composta fazendo uso de todos os elementos que caracterizam um bom rock, com gritos de guitarra, muita bateria e a voz

estridente de Cazuza ao microfone. Um retorno aos velhos tempos. A canção mais parece um discurso, dirigido àqueles que têm a oportunidade de continuar vivendo. Em tom de despedida, o eu poético aproxima-se do ouvinte, já estabelecendo para que público vai cantar: “poetas e loucos aos poucos/ cantores do porvir/ e mágicos das frases/ endiabradas sem mel/ trago boas novas”. O eu se refere àqueles que conhecem o poder da palavra, aqueles que têm o dom de se expressar através desse mundo mágico da poesia, da imaginação ou do irreal. Trazendo para cá o conceito de Croce<sup>90</sup> sobre poesia, diz-se que esta “é a transfiguração do sentimento”. Em total sintonia com a expressão poética, então, criam-se belíssimas imagens, transfigurando os sentimentos. A expressão “mágicos das frases endiabradas sem mel” imediatamente une-se à figura do poeta maldito, aquele que, através de sua poesia, é capaz de chocar o receptor, que pode reagir com total catarse ou euforia diante do discurso poético. Ainda na mesma estrofe, o poeta refere-se às boas novas como “balões incendiados” que, através de uma sutil metáfora, quer expressar todo esse universo perigoso das palavras. Algumas delas podem causar um choque tão imediato ao ouvinte, que têm mesmo esse efeito incendiário. Também demonstra a típica atitude de quem foi, um dia, adolescente e hoje dá-se conta de que o ilusório cedeu lugar à realidade e, como um balão incendiado, a verdade sobre a vida termina caindo sobre nossas cabeças. Lúcido é o poeta e o louco; as palavras destes agora se purificam: destituem-se de adornos (do mel) e se tornam luz (balões incendiados). Tornam-se, assim, palavras pelo avesso (“das tripas coração”) e se transfiguram em oração.

A poética de Cazuza, pensada no conjunto, desvela-se em caráter místico, marcado por elementos do sincretismo já a partir de “Azul e Amarelo” para cintilar aqui, em “Boas Novas”. “Azul e Amarelo” dá início ao desmanche da matéria em direção à luz – lucidez. Inicia-se ali uma espécie de diálogo lírico com a morte, através da transfiguração do ser-poeta. O duplo, indicado por seu “santo” homem-mulher, se funde na Olívia Palito, o poeta

---

<sup>90</sup> Apud MOISÉS, Massaud. *A criação poética*. São Paulo: Edições Melhoramentos: Editora da Universidade de São Paulo, 1977, p. 26.



mesmo, de “Doralinda”. A propósito, numa composição de palavras de onde se tira sentido ao processo do conhecimento: saber é lindo, mas causa dor; ou, por outro lado, pela dor se chega à beleza. Em “Doralinda” a beleza é feita de extrema simplicidade. Agora, em “Boas Novas”, o desencarne está na transfiguração das próprias palavras.

Em tom de discurso, o desejo de se distanciar dos sentimentos, a fuga da realidade presente nesse tal “talento pra loucura” e, enfim, a grande incógnita, quando não há mais o que ser feito diante da impossibilidade de mudar o destino, o eu poético anuncia seu encontro com a Morte e a antítese morte/vida é tratada aqui de uma forma bastante irreverente. A aproximação da Morte, personificada, assume um aspecto irônico e dá o sentido do texto: não há como fugir da vida e de seus desígnios. O sujeito Morte é quem possui a imortalidade, enquanto o ser humano, mortal, em seu encontro com o destino, deixa o corpo para transmutar-se ao estado *espírito*. Neste momento, então, o tempo perde seu significado e a única emergência é o divino. Note-se que o “H” da hora da partida não se refere mais ao tempo (hora H), mas ao deus, que agora é quem decide o momento dos próximos acontecimentos.

O último verso desta estrofe dá à palavra *viva* dois significados: o primeiro (“e ela estava *viva*”) caracteriza o estado da morte, a qualidade que vai defini-la naquele momento: *viva* é então adjetivo da morte (morte viva). Já o segundo (*viva!*), funciona como uma expressão com que traduzimos os nossos estados emotivos, constituindo por si só uma oração. Dessa forma, *viva!*, nesse segundo momento, adquire significado de interjeição exclamativa, podendo remeter a um possível estado de euforia do intérprete.

Nesta parada infernal, então, o eu poético deu-se conta de sua condição – mortal – e, diante da fatalidade que o espera, assume sua qualidade de poeta e brinca com as palavras, num jogo de imagem/sentido que o reanima e o inspira para continuar cumprindo sua tarefa – a de montar poemas até o fatídico dia do fim. O último verso recupera a antítese estabelecida

num momento passado e, como um apelo, convoca os interlocutores a seguir em frente, porque vida e morte, um dia, se cruzarão e, neste momento, a morte será nada mais que parte da vida. “Então vamos pra vida!”.

E, coerentemente, chega o momento da exorcização em “Blues da Piedade”. Entre o poema, de fato, outra oração:

Blues da piedade  
(Frejat/ Cazuzá)

*Agora eu vou cantar pros miseráveis  
Que vagam pelo mundo derrotados  
Pra essas sementes mal plantadas  
Que já nascem com cara de abortadas*

*Pra pessoas de alma bem pequena  
Remoendo pequenos problemas*

*Querendo sempre aquilo que não têm*

*Pra quem vê a luz  
Mas não ilumina suas minicertezas  
Vive contando dinheiro  
E não muda quando é lua cheia*

*Pra quem não sabe amar  
Fica esperando  
Alguém que caiba no seu sonho  
Como varizes que vão aumentando  
Como insetos em volta da lâmpada*

*Vamos pedir piedade  
Senhor, piedade  
Pra essa gente careta e covarde  
Vamos pedir piedade  
Senhor, piedade  
Lhes dê grandeza e um pouco de coragem*

*Quero cantar só para as pessoas fracas  
Que tão no mundo e perderam a viagem  
Quero cantar o blues  
Com o pastor e o bumbo na praça*

*Vamos pedir piedade  
Pois há um incêndio sob a chuva rala  
Somos iguais em desgraça  
Vamos cantar o blues da piedade*

*Vamos pedir piedade  
Senhor, piedade  
Pra essa gente careta e covarde  
Vamos pedir piedade  
Senhor, piedade  
Lhes dê grandeza e um pouco de coragem.*

Autêntico *blues*, essa música nos traz o discurso poético em forma de oração, com uma aclamação típica dos discursos religiosos e, parafrazeando o universo cristão, o poeta fez nascer esta bela composição. Desta feita, como um manto de penitência de incrível poder, considerando que o uno – o poeta – se amalgama ao todo, ao coletivo. Se alertávamos no início desse capítulo para que não se confundisse a trajetória do poeta através dessas doze estações-poemas com as estações do Cristo, não há como negar aqui um poder de simbiose com a Paixão que suas palavras contêm.

Num estágio em que a mente está mais desprendida do corpo, dos prazeres próprios da agitação da *urbes*, o poeta começa a alcançar um patamar mais alto de sua jornada, como

se estivesse mesmo caminhando sobre uma montanha e começasse a chegar num nível mais alto de consciência, de lucidez mais fluida, e que seu espírito alcança a grandiosidade existente nos que estão se despedindo da matéria e entrando num outro estágio de crescimento. Não é mais o corpo, mas o espírito quem fala. “Somos iguais em desgraça”. “Boas Novas” se traduz por uma carga adjetiva que caracteriza a fragilidade da matéria: miseráveis, derrotados, “sementes mal plantadas/ que já nascem com cara de abortadas”, ou metáforas avassaladoras: “como varizes que vão aumentando/ como insetos em volta da lâmpada”. Neste texto, uma imagem vigorosa e clara surge como processo na junção do eu lírico com sua matéria poética: “quero cantar o blues/ com o pastor e o bumbo na praça”.

Nesse momento, enxergar o ser humano pelo seu lado vulnerável parece o ponto de entendimento da vida. Essa fase mais intimista revela também uma preocupação excessiva com questões místicas ou religiosas, com a procura de Deus, o que termina dando à obra de Cazusa, nessa fase, um caráter mais calmo, puro, no sentido de estar-se desapegando da matéria (corpo) e se voltando à essência (espírito), para alcançar um possível estado de plenitude do homem.

O eu poético dá-se conta da fragilidade da matéria, que é comandada por uma possível força maior e ser igual em desgraça parece o elo que une todos os seres humanos, que nascem destinados ao mesmo fim: o perecimento da carne. Não é a certeza, mas a esperança de que seja mesmo assim, vinda de um Eu poético perturbado e cansado da luta contra o inevitável. O intimismo dos momentos de oração, o silêncio do espírito ao deparar-se com o inexorável e a ausência do corpo fazem com que a caminhada em busca do divino, do completo seja cruelmente embrutecida pelo medo do desconhecido e, por isso, o apelo à coragem.

### 3. Estação Brasil: um rebelde contra o inferno

Num outro momento, vimos a oportunidade de crescer num país em que as mudanças políticas estão acontecendo de forma desenfreada e, categoricamente, desorganizada, se tornar um privilégio para a carreira de Cazuza. Muito embora ele já tivesse um comportamento transgressor e, por isso, capaz de captar melhor os reais problemas de um povo, Cazuza ainda tinha como qualidade essencial o poder de levar suas idéias para o público através da palavra certa, palavra essa que nasceu da convivência com diferentes estilos de vida, como a capacidade de estar em contato com as mais diferentes figuras brasileiras.

Utilizando imagens marcadamente radicais, fazia com que as letras de suas músicas chegassem como um tiro certo no peito do brasileiro. Era o homem politizado, o poeta não só da tão falada dor-de-cotovelo, mas, e acima de tudo, o poeta que, se não enfrentava, ao menos expunha os problemas de seu país. Algumas composições, desde a época do *Barão Vermelho*, já apontavam para essa capacidade de dialogar com o presente, partindo da realidade social e buscando uma maneira de mostrar caminhos para resolver os conflitos do povo, como é o caso da já comentada “Milagres”.

Nesse mesmo patamar, ainda uma outra composição ficou marcada em sua curta carreira. Satirizando o próprio país, Cazuza escreve a letra da música que ficaria eternizada na voz de Gal Costa, “Brasil”. A composição, como “Blues da Piedade”, faz parte do álbum *Ideologia*, já creditado anteriormente. Com seus versos perturbadores, “Brasil” era mais um tapa na cara da nação e entrou para trilha sonora da novela das oito da Rede Globo, naquele ano, *Vale Tudo*, de Gilberto Braga:

Brasil  
(George Israel/ Nilo Romero/ Cazuza)

*Não me convidaram  
Pra essa festa pobre  
Que os homens armaram pra me convencer  
A pagar sem ver  
Toda essa droga  
Que já vem malhada antes de eu nascer*

*Não me ofereceram  
Nem um cigarro  
Fiquei na porta estacionando os carros*

*Não me elegeram  
Chefe de nada*

*O meu cartão de crédito é uma navalha  
Brasil  
Mostra a tua cara  
Quero ver quem paga  
Pra gente ficar assim  
Brasil  
Qual é o teu negócio?  
O nome do teu sócio?  
Confia em mim*

*Não me convidaram  
Pra essa festa pobre*

*Que os homens aramaram pra me convencer  
A pagar sem ver  
Toda essa droga*

*Que já vem malhada antes de eu nascer*

*Não me sortearam  
A garota do Fantástico  
Não me subornaram  
Será que é o meu fim?  
Ver TV a cores  
Na taba de um índio  
Programada pra só dizer “sim, sim”*

*Brasil  
Mostra a tua cara  
Quero ver quem paga  
Pra gente ficar assim  
Brasil  
Qual é o teu negócio?  
O nome do teu sócio?  
Confia em mim  
Grande pátria desimportante  
Em nenhum instante  
Eu vou te trair  
(Não vou te trair).*

Enfim, num momento em que parece ter alcançado o mais alto estágio de lucidez e raiva, o poeta assume, em suas composições, um tom melancólico e, não raro, irônico. Aliás, a ironia nunca deixou de fazer parte do seu universo criativo, sendo considerada, inclusive, uma de suas maiores marcas.

Numa composição notadamente desenvolvida em harmonia com o genuíno samba, utilizando pandeiro, instrumentos de corda e percussão, que dão os batuques típicos do gênero, o Brasil está completamente descrito nesta música, desde a sociedade burguesa, acostumada a assistir TV aos domingos à noite, elegendo a garota do *Fantástico* (figura típica da televisão dos anos 80, por mostrar o protótipo da mulher bonita e moderna da época), até a aculturação do índio, que perde sua identidade para se inscrever no mundo moderno. Ninguém ainda tinha decifrado tão bem o Brasil como o fez o poeta, nesta canção. Esse país de corruptos escondidos em carros blindados, de negócios obscuros assinados por mais de um,

país que vive uma eterna festa, a festa pobre, porque a festa da ganância, da miséria, do poder, da corrupção, da fraude. A festa das frases feitas.

O eu poético lamenta, mas também ironiza a figura do brasileiro acostumado à chantagem, à extorsão. Em um certo momento temos a impressão de que a música nasce da auto-reflexão sobre uma realidade conhecida. Assim, o Eu poético tira das experiências coletivas o material para a criação, fazendo da realidade de um determinado grupo o ponto de partida de sua produção, como uma forma de se chegar a uma prática de sentido e não se deixar perecer diante da realidade constatada. Não há mais a preocupação com interesses pessoais, mas com o coletivo. Seu país, na verdade, parece uma grande piada, e libertar o povo da própria vergonha onde se submergiu só será possível através da ironia, não da decência ou pudores. Neste momento de sua obra, o desapego a tudo que negue a realidade é fator dominante, pois o que vai conduzir o poeta daqui pra frente diz respeito apenas ao que ele pode identificar como real, como algo que existe de fato. Aqui encontramos então a morte, o amor e, finalmente, a verdade. Assumir a própria falta de escrúpulo não é vergonha, mas libertação. Ver o ser humano como vulnerável nada mais é do que se inscrever como imperfeito, como propenso ao erro. Enfim, mais fraco o corpo, mais forte o desejo, mais férrea a vontade. Então, a lucidez leva o poeta às profundezas do inferno – leva-o ao Brasil e ele se junta ao povo, se faz povo. O bumbo que batia na praça ao lado de um pastor a clamar por piedade, em “Blues da Piedade”, a um Deus H, em “Boas Novas”, esse bumbo muda de compasso para puxar um samba de empolgação. Nessa fartura estética, Cazuzza é pleno e se completa na linguagem em que todos os brasileiros se reconhecem: samba enquanto poesia e poesia enquanto música.

O homem Cazuzza parecia chegar ao fim vitimado pela doença incurável. Porém, o poeta cumpre a noção da descida ao inferno dos vivos. Grande lucidez: não é contra a Morte sua luta – a morte parte intrínseca da vida, já o dizia em “Boas Novas”. Seus instrumentos

poéticos (voz, corpo, guitarra, palavras) aceitam para o mundo dos homens. O mundo que não pára.

E, contemplando a própria vida, zombando da figura do outro, chega-se à mais lancinante das composições de Cazuzza, “O tempo não pára”, nossa última estação e a mais infernal delas:

O tempo não pára  
(Arnaldo Brandão/ Cazuzza)

*Disparo contra o sol  
Sou forte, sou por acaso  
Minha metralhadora cheia de mágoas  
Eu sou o cara  
Cansado de correr  
Na direção contrária  
Sem pódio de chegada ou beijo de namorada  
Eu sou mais um cara*

*Mas se você achar  
Que eu tô derrotado  
Saiba que ainda estão rolando os dados  
Porque o tempo, o tempo não pára*

*Dias sim, dias não  
Eu vou sobrevivendo sem um arranhão  
Da caridade de quem me detesta*

*A tua piscina tá cheia de ratos  
Tuas idéias não correspondem aos fatos  
O tempo não pára*

*Eu vejo o futuro repetir o passado  
Eu vejo um museu de grandes novidades  
O tempo não pára  
Não pára, não, não pára*

*Eu não tenho data pra comemorar  
Às vezes os meus dias são de par em par  
Procurando agulha no palheiro*

*Nas noites de frio é melhor nem nascer  
Nas de calor, se escolhe: é matar ou morrer  
E assim nos tornamos brasileiros  
Te chamam de ladrão, de bicha, maconheiro  
Transformam o país inteiro num puteiro  
Pois assim se ganha mais dinheiro*

*A tua piscina tá cheia de ratos  
Tuas idéias não correspondem aos fatos  
O tempo não pára*

*Eu vejo o futuro repetir o passado  
Eu vejo um museu de grandes novidades  
O tempo não pára  
Não pára, não, não pára.*

Incluída no LP que levava o seu nome (*O tempo não pára – Cazuzza ao vivo*, com produção também de Ezequiel Neves e Nilo Romero), a música abria o show, dirigido por Ney Matogrosso, em 1988, em São Paulo. Sobre esta composição, Cazuzza declararia: “fala sobre essa velharia que está aí e vai passar. Vão ficar as idéias de uma nova geração”<sup>91</sup>.

“O tempo não pára” foi a última composição do poeta. Num discurso carregado ainda de rebeldia, o eu poético tenta persuadir o ouvinte, através do poder da palavra, a acreditar nos seus desejos extravagantes. Aqui, a imaginação poética não se deixou abater

<sup>91</sup> ARAÚJO, L. *Preciso dizer que te amo: todas as letras do poeta*. Rio de Janeiro: Globo, 2001, p.198.

pela desgraça da fria e dura realidade. Ver o futuro repetir o passado é descrever o *contínuum* da vida, quando já se sabe que nada acontece uma única vez. A visão de um museu funciona como um elemento que alude àquilo que está guardado e que existirá por muito tempo. Seria talvez um retorno à velha novidade, ao fato da morte não destruir a criação, pois um poeta não morre, um poeta existirá sempre nas palavras que deixou registradas. Mais ainda, um poeta sai de cena, mas outros poetas virão. O que resta é aceitar o passar repentino do tempo, lamentavelmente o maior responsável pela fugacidade humana.

Em um certo ponto do texto, há uma quebra da perda da esperança, que cede lugar a um sentido maior, o qual antes parecia totalmente perdido e irrecuperável e agora aponta para o fim desconhecido, mas não mais temido (como em “Azul e amarelo”). E, sobre este lado inexorável da vida, nos deixa Antonio Candido a seguinte reflexão:

Num poema famoso, diz Baudelaire que, para o menino, o mundo é vasto quanto a sua imensa curiosidade, quando o contempla à luz da lâmpada sob a forma de mapas e estampas; mas fica pequeno à luz das recordações, quando já vivemos o bastante para medir a sua exigüidade em contraste com as aspirações do início<sup>92</sup>.

E assim é o menino desta composição: uma mistura de sonhos e ideais. Para fecharmos estas análises nada melhor que fazermos agora uma breve retilhagem dos momentos por que passou o eu poético nos anos de produção de *Cazuza* até chegar a esta última composição: num primeiro momento, este menino é aquele centrado nas descobertas alucinantes do sexo, do prazer da carne, da orgia da vida mundana que, porque desconhecida, por isso mesmo buscada com toda a sede, como se não houvesse mais outra possibilidade para a descoberta. Num certo limite ainda, distingue liberdade de opressão e passa a refletir sobre os “mapinhas” percorridos ao longo da vida, até chegar ao ponto em que atinge uma lucidez mais fluida, dando-se conta da sua fragilidade no mundo e o imaginando tão pequeno quanto as novidades que foi capaz de presenciar ao longo dos anos de sede pela descoberta. Depois

---

<sup>92</sup> CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977 p.53.



de tudo experimentar com a intensidade típica dos grandes poetas, chega à conclusão de que nada é tão mutável e mágico quanto a própria existência e o sentido que se procura dar a ela. De curioso, torna-se sereno. Do exagero alcança o equilíbrio. Metamorfose que já anunciava antes, quando dizia não pertencer a guetos, não suportar rótulos, uma vez que nada é definitivo. Porque definitivo mesmo apenas a morte, última parada da estrada. Quando se pensa que a poética de Cazua atingiu um estágio aureolado pelo perdão e de entrega do espírito, suas palavras se incendiam – antes, cospem fogo como uma metralhadora.

Não haverão de passar os poetas para um mundo que se finge em novidades, porém continua museu onde o passado continuará travestido de futuro. Haverá o poeta “forte” e “por acaso”. Ele é “o cara”, e um cara não se rende.

Enfim, se o tempo não pára, então vamos pra vida, aproveitemo-la com tudo o que ela nos dá direito, aproveitemos o amor, erremos por ele, corramos atrás dos sonhos e peçamos piedade aos que não conseguem vestir sua própria cor! Usemos nossas navalhas, e esperemos que o dia nasça feliz. Os poetas sempre hão de vir, como milagres para um mundo doente. Esperemos a sorte de um amor tranqüilo, mas não esqueçamos que talvez esse mesmo amor nós não o tenhamos para dar, pois, como diria Cartola, “o mundo é um moinho”.

## **V. Influências – Paródias, paráfrases, alusões**

“A frase é muito radical: ‘só as mães são felizes’. Dita desse modo, parece que ninguém mais é. Eu usei a frase como brincadeira, porque na verdade a música é uma homenagem a todos os poetas malditos. As pessoas que, de certa forma, vivem o lado escuro da vida (...). Mostrar esses poetas é sofisticado, o grande público talvez nem entenda, mas quem curte esse tipo de poesia vai sacar”. (Cazuza, sobre a composição “Só as mães são felizes”, música feita a partir do verso de Jack Kerouac).

## 1. Samba-canção, um pouco

Já estava guardada desde a época do Formalismo Russo a preocupação em se achar a literariedade de um texto, aquilo que fazia com que um documento literário fosse distinto dos demais. O termo grego *mímesis* (ou mimese, em português) era empregado pela antiga retórica para designar os aspectos inerentes à obra e sua relação com a realidade. Da mesma forma, o seu referente latino, *imitatio*, veio para estabelecer a relação do sentido da criação literária a partir de um modelo já existente.

Nas palavras de Teles:

Na verdade, a maior parte desses significados podem ser detectados na variedade de sutilezas com que a retórica tratou o problema da *imitação*. O conceito de mimese possui, inicialmente, uma dimensão semiológica, uma vez que, na sua acepção mais ampla, trata da “cópia” da realidade em todas as obras de arte (...). Nesta classificação, a poesia ocupa, entre as artes práticas, o primeiro lugar, pois a sua relação com o real, contido na linguagem, é mais pura e se dá através de figuras e tropos, havendo portanto autêntica criação (...) <sup>93</sup>.

A partir disso, verificamos no estudo de Teles as formas de imitação mais corriqueiras no espaço da criação literária. Entre elas estão as que nos interessa para este estudo: a influência, a alusão, a paráfrase e a paródia. Essa questão recai sobre a noção de semelhança e diferença entre textos aproximados, como bem já definiu Sant’Anna <sup>94</sup>, e que se convencionou chamar de *intertextualidade*, ou diálogo entre um texto que está sendo produzido com outro já existente, e *intratextualidade*, quando o escritor retoma sua própria obra e a reescreve.

Ambos fenômenos podem ocorrer em casos como o da paródia e da paráfrase. Esta última, *para – phasis* que, em grego significava continuidade ou repetição de uma sentença,

---

<sup>93</sup> TELES, Gilberto Mendonça. *A retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário*. São Paulo: Cultrix, 1979, p. 23.

<sup>94</sup> SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 1998.

guarda, nos dias atuais, um sentido diversificado. Em geral, representa a reafirmação, em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma obra já escrita. Já a paródia, *para – ode*, em grego seria uma ode que perverte o sentido de outra ode. Em outras palavras: seria o trabalho de juntar pedaços de diferentes partes da obra de um ou de vários artistas. Na literatura, a paródia estaria associada ao pastiche, aproximando-se do caráter burlesco de (re)criação.

Já a alusão é empregada para designar as referências indiretas e intencionais a um texto literário ou a elementos dele. Seria uma idéia despertada no leitor de alguma coisa que não se falou expressamente, mas que se apresenta conhecida. Geir Campos, em seu *Pequeno dicionário de arte poética*, cita Tillyard: “sua função principal é adensar a significação de certas passagens, consistindo a sua obliquidade em proporcionar ao texto um conteúdo maior do que o expresso nas palavras, uma vez que tais palavras trarão à memória outro contexto que, conhecido pelo leitor, virá emprestar-lhes um sentido adicional”<sup>95</sup>.

Finalmente, a influência remete à marca da penetração no pensamento do outro, algo que não se manifesta pela materialidade, mas pelas idéias latentes. Imagens, construções estilísticas e traços do assunto de outras obras literárias serão tomadas emprestadas pelo fato de terem impressionado o escritor. Funciona como uma visita a certa obra ou iluminação para sua própria escrita.

Partindo desses conceitos, fica mais fácil traçar um paralelo entre os documentos literários deixados por Cazua e alguns nomes nos quais o poeta dizia se espelhar em seu processo de criação. Características que estiveram presentes em obras de alguns autores de samba, por exemplo, e se fizeram notar também nos textos de Cazua por alguns críticos de música são o ponto inicial deste segundo momento de nossa análise, que se seguirá com o estudo de algumas influências da Literatura canônica que terminaram abrindo o leque de criação do poeta, de forma bastante original.

---

<sup>95</sup>CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. Apud: TELES, Gilberto Mendonça. *A retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário*. São Paulo: Cultrix, 1979, p.27.

A dramaticidade temática de que fez uso Cazuzza em muitas de suas composições revelava-se também na obra de alguns compositores do samba-canção, sobretudo Lupicínio Rodrigues e Cartola. Cazuzza dizia: “tenho esse lado de cantor de churrascaria”<sup>96</sup>, que, na verdade, foi a expressão que ele encontrou para justificar suas composições mais românticas, mais suaves, que pertenceram à segunda fase de sua carreira, quando estava vivendo uma época mais reflexiva. Já vimos que, em alguns momentos, o próprio Cazuzza dizia beber na fonte daqueles compositores, e, ao analisarmos alguns de seus trabalhos, podemos nitidamente perceber a influência das letras do samba-canção na obra do poeta. Isto porque o instrumento de que se utilizavam estes artistas, a linguagem, para falar de suas paixões, parece se sobressair à música propriamente dita. O papel da palavra como componente essencial da canção faz com que o canto seja um mero acaso dentro do dar-se conta da fragilidade inerente ao homem. Fragilidade essa observada tanto na fase intimista de Cazuzza quanto na composição que será analisada mais adiante. Ainda um outro ponto nos chama a atenção antes de partirmos para a análise: Cazuzza foi chamado por alguns críticos de sua época como o poeta da dor-de-cotovelo, isso porque o próprio artista dizia gostar de cantar as mazelas do *kitsch*. Segundo Borges<sup>97</sup>, no campo da cultura de massa, o *kitsch* seria uma fronteira entre o vulgar e o sublime. Exatamente aquilo que, na música, pode ser identificado como “brega”, de mau gosto. Porque, por trás de toda a sentimentalidade de determinadas canções do samba, está o lado dor-de-cotovelo da MPB. Era exatamente assim que Cazuzza via algumas de suas composições, sobretudo por ter sido uma espécie de seguidor dos grandes nomes da boemia do Brasil de décadas passadas.

No decorrer da década de vinte, por exemplo, a boemia a que me refiro ganha seu espaço entre os holofotes porque o violão adquire mais importância para os músicos eruditos, tanto por seus recursos musicais como por sua capacidade de penetração social, o que era

---

<sup>96</sup> citação retirada de: ARAUJO, Lucinha. *Cazuzza: preciso dizer que te amo, todas as letras do poeta*. São Paulo: Globo, 2001, p. 139.

<sup>97</sup> BORGES, B. *Samba-canção: fratura e paixão*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982, p.105.

fundamental para as idéias nacionalistas que se desenvolviam. Os artistas buscavam uma identidade nacional e, para encontrá-la, o contato com a cultura do povo era essencial.

A música popular, anteriormente vista como “baixa cultura” em detrimento da música erudita, gradativamente assume um papel importante no contexto histórico e artístico brasileiro. O samba, o choro e demais ritmos brasileiros começaram a ser valorizados, recebendo legitimidade e admiração frente ao público, tanto ao se considerar suas propriedades estéticas, quanto sua importância como “produto nacional”, representando o que pode ser encarado, num primeiro momento, como tipicamente brasileiro<sup>98</sup>. Esse reconhecimento, porém, só viria a se concretizar na década de trinta com o respaldo do governo de Getúlio Vargas, através de seu projeto nacionalista.

O nacionalismo se desenvolveu em todos os meios e classes sociais durante aquele período. Hermano Vianna, em seu livro *O mistério do samba*, salienta essa idéia:

Toda a movimentação política e cultural posterior à Revolução de 1930 parece indubitavelmente centralizadora, unificadora, nacionalizante e homogeneizadora (levando-se em consideração toda a complexidade de cada uma dessas tendências) (...) um novo modelo da autenticidade nacional foi fabricado no Brasil pós-1930<sup>99</sup>.

Com a valorização do popular, percebeu-se a entrada do samba no rol das preferências da população de classe média, os compositores dos morros, relegados ao anonimato foram aos poucos se tornando conhecidos e as letras foram sendo trabalhadas dentro de uma realidade conhecida por todos. As imagens construídas pelas letras do samba pertenciam ao cotidiano da vida no morro e isso facilitava o gosto popular pelo gênero.

Dessa forma também, as imagens que vão sendo construídas nas letras de Cazuza alcançam este patamar do samba-canção, pois, em paralelo às letras de outros compositores daquele momento, farão perceber, em nossa análise, a ligação que se estabeleceu entre o que

---

<sup>98</sup> TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

<sup>99</sup> VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed.: Ed. UFRJ, 1995, p.61.

já era de domínio público e o que estava sendo a “velha novidade” da MPB. Em “O mundo é um moinho”, de Cartola (também regravada por Cazuza no final de sua carreira), por exemplo, a imagem construída acerca do instante em que se percebe o abismo debaixo dos pés, se cruza com o clique de lucidez de um determinado momento da obra de Cazuza. Veja-se:

*Ainda é cedo amor  
Mal começaste a conhecer a vida  
Já anuncias a hora da partida  
Sem saber mesmo o rumo que irás tomar  
Presta atenção querida  
Embora eu saiba que estás resolvida  
Em cada esquina, cai um pouco a tua vida  
Em pouco tempo não serás mais o que és  
Ouça-me bem amor: presta atenção  
O mundo é um moinho  
Vai triturar teus sonhos tão mesquinhos  
Vai reduzir as ilusões a pó  
Presta atenção querida  
De cada porto herdarás só o cinismo  
Quando notares estás à beira do abismo  
Abismo que cavaste com teus pés<sup>100</sup>*

Há uma explosão sentimental que confessa o instante, projetando um futuro construído pelas próprias ações do presente. Assim como em alguns textos da fase mais intimista de Cazuza, quando não há mais o apego ao prazer do corpo apenas. De uma forma totalmente radical, há uma tentativa do Eu poético em negar o desespero ou a própria angústia diante de uma situação irreversível, numa atitude conformista de um nível mais fundo de abstração. A semelhança do discurso poético desta canção com composições de Cazuza está, por exemplo, em “Azul e Amarelo” e “Ideologia”, ambas pertencentes àquela fase intimista do poeta, quando parece que se deixou tomar pelo acercamento de uma realidade sensível:

Azul e Amarelo  
(Lobão/ Cazuza/ Cartola)  
(Fragmento)

---

<sup>100</sup> Cartola. “O mundo é um moinho”. Apud: BORGES, B. *Samba-canção: fratura e paixão*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982, p. 91.

*Senhores deuses, me protejam  
De tanta mágoa  
Tô pronto para ir ao teu encontro  
Mas não quero, não vou, não quero  
Não quero, não vou, não quero.*

Ideologia  
(Cazuza/ Frejat)

*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 eu sou  
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*

Num discurso de força, ambas as letras vêm de quem parece deter a verdade. Não há o dilaceramento do Eu poético, mas uma advertência. Assim como as ilusões do samba mencionado anteriormente vão ser reduzidas a pó, aqui há a quebra de uma visão iludida, um rompimento dos sonhos e o encontro com a realidade. Esta visão, então se torna o que impede o Eu poético de admitir qualquer sentimento prático a que antes ele se permitia. Tudo agora caminha no abstrato e a naturalidade com que é vivido este rompimento se torna, agora, a prova do amadurecimento dolorido, sofrido. O instante aqui projetado é o da tomada de consciência dos frutos das ações passadas. Enquanto no samba-canção a advertência sobre este instante se refere a outrem, nas letras agora analisadas a advertência é do próprio Eu poético consigo mesmo. A dor, eternamente tematizada nestas letras, corre o risco de se tornar quase abstrata, na medida em que o arrependimento aparece nitidamente idealizado, como que saído das amarras da sobrevivência. Cantar a dor é uma forma catártica de se ver livre dela. Exorcizar o sentimento através da lamentação pública é a única maneira de se encarar a realidade que, necessariamente, se vincula à dor. Culpa e morte estarão aqui intimamente



ligadas ao domínio da escravidão do próprio corpo, que parece desejar a liberdade de todo sofrimento pela fuga da alma. A culpa é então vítima algeoz do domínio pessoal do corpo.

Um outro aspecto também bastante peculiar da obra de Cazuza é a negação e combate à hipocrisia. Muitas vezes o uso da ironia o ajudava a cantar a verdade, a satirizar os costumes de seu país. De forma bem humorada, atitude, aliás, que marcaria uma grande parte de sua obra, o poeta ia trilhando seu próprio caminho dentro da MPB. Em algum momento de sua vida, ele dizia ter tomado o “soro da verdade” (expressão utilizada por si mesmo, muitas vezes para justificar seus comentários de “fria crueldade”, conforme relembra sua mãe<sup>101</sup>). Nesses momentos, em que fazia declarações as mais loucas possíveis a respeito de si e dos outros, Cazuza dizia estar sendo coerente consigo mesmo, com o que ele acreditava e com o que o público esperava dele. Toda essa coerência iria lhe render composições, no mínimo, originais. Diante de tantas canções do amor perdido, da dor de esperar por quem se ama, dos lamentos boêmios que sempre cercaram seu mundo musical, eis que surge “Só se for a dois”, composta em parceria com Rogério Meanda e que foi o carro-chefe do disco homônimo, de 1987, gravado pela Polygram. “Só se for a dois” fala da fantasia romântica de se procurar a cara-metade, o companheiro ideal. Nas palavras do compositor: “Dá mais certo do que o relacionamento entre países ou grupos”<sup>102</sup>.

---

<sup>101</sup> ARAÚJO, Lucinha. *Cazuza: só as mães são felizes*. 13 ed. São Paulo: Globo, 2001, p. 242.

<sup>102</sup> ARAÚJO, Lucinha. *Cazuza: preciso dizer que te amo, todas as letras do poeta*. São Paulo: Globo, 2001, p. 140.

Só se for a dois  
(Rogério Meanda/ Cazuza)

*Aos gurus da Índia  
Aos judeus da Palestina  
Aos índios da América Latina  
E aos brancos da África do Sul  
O mundo é azul  
Qual é a cor do amor?  
O meu sangue é negro, branco  
Amarelo e vermelho*

*Aos pernambucanos  
E aos cubanos de Miami  
Aos americanos russos  
Armando seus planos*

*Ao povo da China  
E ao que a história ensina*

*Aos jogos, aos dados  
Que inventaram a humanidade*

*As possibilidades de felicidade  
São egoístas, meu amor  
Viver a liberdade, amar de verdade  
Só se for a dois  
(Só a dois)*

*Aos filhos de Gandhi  
Morrendo de fome  
Aos filhos de Cristo  
Cada vez mais ricos  
O beijo do soldado em sua namorada  
Seja pra onde for  
Depois da grande noite  
Vai esconder a cor das flores  
E mostrar a dor  
(a dor)*

Usando elementos como o mundo e os acontecimentos políticos que envolvem, de certa forma, os povos, o compositor brinca com a figura do amor, partindo da universalização desse sentimento. Na verdade, a composição é uma salada político-geográfica, que confunde credo religioso com diferentes raças para confirmar que não há amor possível entre os povos. Falando em tom de discurso político, e se dirigindo às nações, o eu lírico passa a mensagem de que apenas no amor verdadeiro se mora a riqueza dos momentos verdadeiramente importantes, vividos pela união de duas pessoas que se procuram e se têm. Assim, a relação harmoniosa de descoberta à manifestação do sentimento amoroso só é possível entre dois seres apenas.

Um samba-canção de um mestre da dor-de-cotovelo também segue a mesma linha e parece ter servido de inspiração a Cazuza, no tocante à composição “Só se for a dois”. Trata-se de Lupicínio Rodrigues que, com Felisberto Martins, criou o suplicante “Dona divergência”<sup>103</sup>, que, sem dúvida, acha-se parafraseada em “Só se for a dois”.

---

<sup>103</sup>Apud BORGES, B. *Samba-canção: fratura e paixão*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982, p. 86.

Dona Divergência  
(Lupicínio Rodrigues/ Felisberto Martins)

*Oh Deus  
Se tens poderes sobre a terra  
Deves dar fim a esta guerra  
E os desgostos que ela traz  
Derrame harmonia sobre os lares  
Ponha tudo em seus lugares  
Com o bálsamo da paz  
Verás nascer mais flores nos caminhos  
Mais canto entre os passarinhos  
No mundo maior prazer  
E a mocidade mais forte  
Também terá outra sorte  
E mais vontade de viver*

*Não vá bom Deus pensar  
Que esta guerra que estou falando  
É aonde andaram se encontrando  
Tanques, fuzis e canhões  
Refiro-me a esta grande luta  
Em que a humanidade  
Em busca de felicidade  
Combate pior que os leões  
Aonde a Dona Divergência  
Com seu archote  
Espalha os raios de morte  
A destruir os casais  
E eu combatente atingido  
Sou qual um país vencido  
Que não se organiza mais.*

Nesta súplica-oração a Deus, que desliza harmoniosamente na música composta, o poeta Lupicínio realça o universo dos casais. Comparando, ainda que superficialmente, com a composição de Cazuza, vemos abordagens um tanto quanto diferentes com relação ao tratamento do tema “o amor a dois”. Enquanto Cazuza se ocupa mais em abrir um grande painel sobre as desavenças entre os homens, relegando o amor a dois aos cinco versos da quarta estrofe e aos seis versos finais do texto, Lupicínio, ao longo dos vinte e seis versos de “Dona divergência” dedica apenas quatro ao grande painel de guerras pelo mundo para referendar nos demais que o desentendimento amoroso vitima inexoravelmente os amantes, num achado primoroso, o poeta, atingido, se compara a um país vencido.

Em ambos os casos, porém, é inegável que a letra parte de um espectro universal e atinge o eu poético. Fala-se na busca da felicidade para o casal. Na letra de Cazuza, há nitidamente um apelo à felicidade, que é o amor entre duas pessoas. Na composição de Lupicínio, fala-se em guerra, até chegar ao ponto crucial, que é novamente a vida a dois, os desentendimentos dentro do lar, na vida de um casal. Enquanto o eu poético de “Dona divergência” pede pela harmonia entre os casais, o anterior expõe a verdadeira face da felicidade humana: o amor a dois, com seu egoísmo de anular o que está em volta em detrimento do olhar voltado à relação.

## 2. Oswald e Clarice: *blues* e solidão

Num outro momento deste estudo, pensou-se numa ligação entre os textos literários que influenciaram Cazuzza em seu processo de criação. Alguns textos da Literatura Brasileira foram adaptados para a música popular por este artista, e dois casos particularmente nos chamam a atenção: “Balada do Esplanada”, que faz parte do álbum *Só se for a dois* e, na verdade, é um poema de Oswald de Andrade, que está no livro *Primeiro caderno de poesia do aluno Oswald de Andrade*, de 1927, que Cazuzza apenas musicou, e “Que o Deus venha”, com letra escrita por Cazuzza e música de Frejat, gravada pelo *Barão Vermelho* já sem Cazuzza (no disco *Declare guerra*, de 1985), inspirada no livro *Água viva*, de Clarice Lispector, publicado pela primeira vez em 1973. No primeiro caso, a melodia é a de um autêntico *Blues*.

Nascido em agosto de 1619, no delta do Mississipi, *Blues* quer dizer melancolia no jeito peculiar de falar dos habitantes daquela região. Melancolia essa que também está presente nas raízes dessa música, pois seu nascimento vem juntamente com o primeiro navio negreiro que atracou na costa americana, trazendo escravos da África para trabalhar em lavouras de algodão, tabaco e milho naquelas cercanias. A musicalidade latente dos africanos não tardaria a se manifestar, dando origem às *work songs*, verdadeiras lamentações melódicas, cantadas pelos negros, na árdua tarefa de plantar e colher os produtos da terra. Enquanto uma voz entoava um verso, os outros trabalhadores faziam o coro. No início, nas línguas nativas e, com o passar do tempo, numa mescla de palavras dos dialetos africano e inglês, incorporados na convivência com os fazendeiros da região. Tudo *à cappella*, de uma forma primitiva, mas não menos visceral, sentimental e sempre rítmica. Esta foi a primeira manifestação musical dos negros numa nova América que começavam a erguer, com o sacrifício da liberdade perdida em pontos diferentes da África. Com o fim da Guerra de Secessão e a libertação deste povo, em 1865, começaria a se observar o que um século de assimilação da cultura branca

teria trazido de bom para os recém-libertos cantores e tocadores dos campos de colheita. A arte de deslizar sobre as cordas do violão uma placa metálica para obter um som luminoso toma o lugar dos velhos banjos e a guitarra acústica desbanca então as tradições trazidas da África. O som, imitando um gemido humano, e a versatilidade dos instrumentos de percussão africanos dão a cara desta nova estética, que não dispensa o poder de interpretação e o sentimento absoluto no cantar. Com simplicidade, sensualidade, poesia, humor e ironia, o *Blues* procura seu significado além da música, nos problemas e dificuldades pessoais de quem o canta.

Assim, chegamos a “Balada do Esplanada”:

Balada do Esplanada  
(Cazuza sobre poema de Oswald de Andrade)

*Ontem de noite eu procurei  
Ver se aprendia como é que se fazia  
Uma balada antes de ir pro meu hotel  
É que esse coração já se cansou de viver só  
E quer então morar contigo no Esplanada  
Contigo no Esplanada  
Pra respirar, abro a janela*

*Como um jornal, eu vou fazer a balada  
Fazer a balada do Esplanada  
E ficar sendo um menestrel  
E ficar sendo um menestrel do meu hotel  
Do meu hotel  
Mas não há poesia em um hotel  
Nem mesmo sendo o Esplanada um grande hotel  
Há poesia na dor, na flor, no beija-flor  
Na dor, na flor, no beija-flor, no elevador.*

Cazuza tomou emprestados os versos de Oswald, que falam, em tom melódico, sobre a solidão do ato de criar o poema, incorporando a este especificamente e, diga-se de passagem, de forma certa, o tom saudosista do *Blues*, combinando divinamente verso e música. Neste patamar, portanto, encontramos aqui uma visível prova do amadurecimento estético de Cazuza, quando, dialogando com um texto já imortalizado pela Literatura Brasileira, fez nascer, pela escolha da melodia certa, uma música que merece ser lembrada nesta pesquisa.

A experiência da solidão na cidade é de maior importância na subjetividade urbana. Ela está presente nos movimentos da multidão que, metaforicamente, podem ser vistos como a dissolução da sensibilidade individual da experiência subjetiva única. A poesia andarilha

urbana e o flunar poético estão repletos da sensação do eu multiplicado, multifacetado, o eu plural das ruas e, contudo, tão só. O paradoxo da solidão dentro da multidão desdobra-se em outras imagens urbanas: a rua e o arranha-céu ou a experiência sensorial do horizontal e do vertical nas cidades; o interior e o exterior ou a experiência vivida da casa, hotel, em contraposição ao espaço público, o grande mercado que é a cidade. Neste poema, a experiência solitária é vista na figura do estar em contato com a *urbes* e tão só entre os quartos freqüentemente rotativos de um hotel, que levam o eu poético ao instante de criação, oriundo tão somente do dar-se conta da unicidade humana.

O poema nos mostra o jogo entre o quarto de hotel e o exterior, as ruas, enquanto ponte de afastamento e melhor observação solitária das cenas urbanas. A inspiração do fazer surge com o abrir da janela, como um jornal, onde fatos e cenas desconexas são contrapostos à lírica que não pode existir num hotel, mas surge prosaicamente no elevador, lugar de solidão encaixotada

Em um outro momento, a adaptação feita por Cazuzza de um trecho do livro *Água viva*, de Clarice Lispector, rendeu uma bem sucedida paráfrase. Trata-se da composição “Que o Deus venha”, de 1985, com letra e parte da melodia sendo elaborada pelo poeta e o restante feito em parceria com Frejat. A música foi gravada, em sua versão original, pelo *Barão Vermelho* e regravada, em 1990, por Cássia Eller, em seu disco homônimo.

Para Clarice Lispector, Deus não parece ser uma entidade perfeita e, portanto, precisa constantemente da ação de suas criaturas para sua afirmação. Os personagens clariceanos parecem intuir a um estado de imperfeição, a um desequilíbrio no mundo e, em nessa fúria rotuladora, caminham solitários para reinstaurar a harmonia. A consciência da precariedade do ser humano é o que dá à escrita de Clarice o limiar do indizível, dentro de uma atmosfera totalmente angustiante. É o constante redescobrir do mundo, que traz o estranhamento do outro e a perplexidade diante das coisas. E eis que a linguagem torna-se, então, mistério. Em

*Água viva*, há uma busca pelo silêncio e uma constante negação da palavra, enquanto narrativa, indo de encontro ao absoluto que existe em nós, ao inexplicável de tudo que contém vida:

Fiquei de repente tão aflita que sou capaz de dizer agora fim e acabar o que te escrevo, é mais na base de palavras cegas. Mesmo para os descrentes há o instante do desespero que é divino: a ausência do Deus é um ato de religião. Neste mesmo instante estou pedindo ao Deus que me ajude. Estou precisando. Precisando mais do que a força humana. Sou forte mas também destrutiva. O Deus tem que vir a mim já que não tenho ido a ele. Que o Deus venha: por favor. Mesmo que eu não mereça. Venha. Ou talvez os que menos merecem mais precisem. Sou inquieta e áspera e desesperançada. Embora amor dentro de mim eu tenha. Só que não sei usar amor. Às vezes me arranha como se fossem farpas. Se tanto amor dentro de mim recebi e no entanto continuo inquieta é porque preciso que o Deus venha. Venha antes que seja tarde demais. Corro perigo como toda pessoa que vive. E a única coisa que me espera é o inesperado. Mas sei que terei paz antes de morrer e que experimentarei um dia o delicado da vida. Perceberei – assim como se come e se vive o gosto da comida<sup>104</sup>.

O perecível irá se confundir com o absoluto, num jogo entre o eu e o espiritual, alcançando o elemento místico que se denominou chamar de “Deus”, presente ao longo do texto, longe de se constituir num sentido único e intransponível, agregando a ele um princípio de fluidez e fertilidade ao mesmo tempo mórbida e geradora. Elemento, enfim, mais sutil que a matéria e a linguagem. Deus como elo entre o transcendente, o silêncio e o concreto, a palavra. Deus ainda como salvação.

E assim, ancorada na sutileza do incerto, é que surge a escrita de Cazusa, fluindo entre a fé e a incerteza, entre o que, em si, há de bom e o que ainda há que se apreender para o próprio crescimento.

---

<sup>104</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 51.

Que o Deus venha  
(Cazuza/ Frejat/ Clarice Lispector)

*Sou inquieto, áspero  
E desesperançado  
Embora amor dentro de mim eu tenha  
Só que eu não sei usar amor  
Às vezes arranha  
Feito farpa*

*Se tanto amor dentro de mim  
Eu tenho, mas no entanto  
Continuo inquieto*

*É que eu preciso que o Deus venha*

*Antes que seja tarde demais*

*Corro perigo  
Como toda pessoa que vive  
E a única coisa que me espera  
É o inesperado*

*Mas eu sei  
Que vou ter paz antes da morte  
Que vou experimentar um dia  
O delicado da vida  
Vou aprender  
Como se come e vive  
O gosto da comida*

A constante invasão de elementos subjetivos presentes neste poema nos faz acreditar que o seu campo ainda é a alma, ou tão somente ela. Vivendo uma fase em que parecia sentir a inquietude do que o levaria a regiões poéticas das mais insondáveis e dolorosas, o poeta sente a necessidade do apego ao divino, ao desconhecido e mágico, buscando explicações para o inexorável da vida. Aquele instante do presente, imediato, que Clarice quer captar em *Água viva* presta-se delicadamente ao eu poético desta canção. A epifania, esse sentimento vivo da fluidez inapreensível do real, paradoxalmente se desdobra ao infinito da matéria humana e recai sobre a velha questão do inesperado. Captar Clarice é, antes de tudo, explicar o inexplicável e a beleza dos versos desta composição vem do encontro com a alma clariceana, com a perplexidade diante do cotidiano. Daí a inquietude, daí a desesperança, daí o desassossego e a certeza do fim, mesmo que seja um fim que aponte para um (re)começo, mas sempre inesperado.



### 3. Outras leituras: Lorca e Rimbaud

Neste momento do nosso estudo vamos encontrar alguns nomes, como o do poeta andaluz Federico Garcia Lorca e do francês Arthur Rimbaud cuja poética penetrou alguns dos textos de Cazusa. Como todo jovem urbano de classe média de seu tempo, Cazusa teve acesso a autores estrangeiros influentes na literatura ocidental moderna. Além disso, o poeta tinha uma predisposição à leitura, o que o ajudou a manter esse vínculo forte com a literatura em seu trabalho. Não é raro encontrarmos referências a Allan Ginsberg, Jack Kerouac e aos próprios Lorca e Rimbaud em toda a sua obra.

Lorca, o escritor espanhol mais conhecido do século XX, nasceu em Fontevaqueros no ano de 1899, concluiu seus estudos em Granada e viveu o momento da Guerra Civil Espanhola. Durante a guerra, foi denunciado como republicano e anticlerical. Em agosto de 1936 foi preso e fuzilado pelos falangistas. Uma de suas obras mais conhecidas é certamente *Romancero Gitano*, que retrata o sofrimento do povo andaluz.

Em 1929 e 1934, Lorca viajou até Nova Iorque e dessas viagens surgiu sua obra *Poeta em Nova Iorque*, passando, a partir de então, a não mais cantar a dor apenas de Andaluzia, mas também a de outras nações com que passou a conviver. *Poeta em Nova Iorque*, muitas vezes equiparado à poesia francesa surrealista, marca uma mudança de estilo na poesia de Lorca, o que termina o aproximando da crise finissecular da mimese e de uma poética da representação marcada pelo binômio Revolução Industrial/ Positivismo.

Cazusa, de certa forma, também participou da revolução política de seu país, o que o fazia não apenas admirar, mas ainda ser influenciado por poetas revolucionários, que acreditavam na poesia também como uma arma contra a crise do sistema.

Quando Cazuzza encontra-se em tratamento de saúde nos Estados Unidos, a situação de estrangeiro, aquele que não está em seu país e vive o estranhamento dos costumes do país alheio, parece pertencer a esta fase. Nas palavras de Kristeva:

Símbolo do ódio e do outro, o estrangeiro não é nem a vítima romântica de nossa preguiça habitual, nem o intruso responsável por todos os males da cidade. (...) o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos da comunidade<sup>105</sup>.

Em 1988, Cazuzza compõe “Manhatã”, numa certa paródia ao jeito brasileiro de se pronunciar o nome da cidade americana, Manhattan. Ele diz que a música foi feita em 1988 para ser uma bem-humorada letra sobre um brasileiro que está em Manhattan<sup>106</sup>.

Lorca, por sua vez, também parece escrever sobre o estranhamento da terra alheia, quando trabalha os poemas de *Poeta em Nova Iorque*. “Aurora”, apesar de representar um contraponto com a composição de Cazuzza, segue a linha da novidade do que os olhos estrangeiros estão a enxergar numa terra alheia. Num tom mórbido, de clara antítese, Lorca trata a aurora de Nova Iorque como algo sombrio. Este mesmo aspecto (do mundo novo aos olhos do estrangeiro), agora de forma irônica, também pode ser percebido na figura do brasileiro deslumbrado com a terra estrangeira da canção de Cazuzza. Vejamos os fragmentos:

Manhatã (Leoni/Cazuzza)

*Cheguei aqui num pé de vento  
Já tenho carro e apartamento  
Sou brasileiro mandigueiro  
Tô aqui pelo dinheiro  
Virei chicano, índio americano*

*Blusão de couro, os States são meus.  
Aurora (Frederico. G. Lorca)*

*Os primeiros que saem compreendem com seus ossos  
Que não haverá paraíso nem amores desfolhados;  
Sabem que vão ao lodaçal de números e leis,  
Aos brinquedos sem arte, a suores sem fruto.*

O trabalho do estrangeiro na terra longe de casa é representado em dois momentos distintos: o primeiro, aquele da canção de Cazuzza, quando o estrangeiro acaba de chegar num país economicamente melhor que o seu e já acredita que está em situação de vantagem. O

<sup>105</sup> KRISTEVA, Julia. “Tocata e fuga para o estrangeiro”. In: *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

<sup>106</sup> ARAUJO, Lucinha. *Cazuzza: preciso dizer que te amo, todas as letras do poeta*. São Paulo: Globo, 2001, p.228.

segundo momento, o poema de Lorca mostra a desilusão de se deparar com a verdade de que a situação de estrangeiro será sempre um desconforto, pois a casa em que habita agora não é a sua, senão apenas a representação de uma tentativa de mudança, um novo tempo cuja perspectiva não é alvissareira. Note-se ainda que, embora tratem do estrangeiro, Cazuzu e Lorca pertenciam a realidades diferentes. Este se referia possivelmente aos imigrantes espanhóis, dentro de um contexto histórico vivido na época da Guerra Civil Espanhola, que buscavam reajustar suas vidas em outro território, mas ainda estavam banhados em muita dor. Já no texto de Cazuzu, há uma tentativa de descrever a malandragem brasileira, que a todo tempo busca levar vantagem nas situações mais diversas, mesmo quando se está num país diferente, longe de casa e tentando sobreviver. Não há um contexto histórico na composição de Cazuzu, não há o tom de amargura da poesia de Lorca, mas há um fator social decisivamente forte: muitas pessoas deixam o Brasil devido à falta de oportunidades no campo de trabalho e se sujeitam a procurar estabilidade em outro país, mesmo que, para isso, precisem passar pela situação de estrangeiros. Isso tudo sendo retratado na composição em um tom marcadamente debochado.

Num outro momento ainda, percebe-se o lado lírico de ambos os poetas, em outras obras. “Se minhas mãos pudessem desfolhar”, de Lorca, por exemplo, escrito em 1919, em Granada, é uma típica canção de amor, que nos remete às canções mais românticas de Cazuzu, como a lírica por excelência “Doralinda” (já citada anteriormente).

Se minhas mãos pudessem desfolhar  
(Frederico G. Lorca)

*Eu pronuncio teu nome  
Nas noites escuras,  
Quando vêm os astros  
Beber na lua  
E dormem nas ramagens  
Das fontes ocultas.*

*E eu me sinto oco  
De paixão e de música  
Louco relógio que canta  
Mortas horas antigas.*

*Eu pronuncio teu nome  
Nesta noite escura,  
E teu nome me soa  
Mais distante que nunca.  
Mais distante que todas as estrelas  
E mais dolente que a mansa chuva.  
Amar-te-ei como então  
Alguma vez? Que culpa  
Tem meu coração?  
Se a névoa se esfuma,  
Que outra paixão me espera?  
Será tranqüila e pura?  
Se meus dedos pudessem  
Desfolhar a lua!*

Doralinda  
(João Donato/ Cazuzza)

*Eu queria te dar a lua  
Só que pintada de verde  
Eu queria te dar as estrelas  
De uma árvore de Natal  
E todo o dinheiro falso do mundo*

*Eu queria te dar  
Um carro conversível  
Forrado de branco  
Uma viagem pelo mundo  
Num navio branco  
E um sapato com salto de brilhante  
Pra você passear*

*Passear*

*Porque te amo, te adoro e venero  
Eu sou louco por você  
Porque te amo, te adoro e venero  
Eu sou louco por você*

*Eu queria te dar  
Eu queria te dar um vison  
Pra você andar no inverno na praia  
Em Santa Catarina  
Eu queria te dar*

*Eu queria te dar um amor  
Que talvez eu não tenha pra dar  
Ah...*

A sublimação do nome do ser amado é recorrente tanto no poema de Lorca quanto no caso de “Doralinda”. Estabelece-se um elo entre elementos da natureza e o amor romântico (note-se em toda a primeira estrofe e nos dois últimos versos de “Se minhas mãos pudessem desfolhar”, paralelamente à primeira estrofe de “Doralinda”). Em ambos os casos ainda há uma preocupação com a não retribuição do amor que se está recebendo, fazendo com que o eu poético assuma uma postura de inferioridade em relação à magnitude do amor do outro.

Em “Se minhas mãos pudessem desfolhar” o amor parece ter sido congelado num instante que não mais se repetirá da mesma intensidade. Já em “Doralinda”, há um desejo de eternizar este mesmo amor, quando o poeta diz venerar o ser amado, tal qual um santo a ser posto num pedestal. Em ambos poemas ainda se percebe este grau maior de sublimação e idolatria, elevando o objeto do amor à divinização.

A obra de Cazuzza nos dá pistas de uma influência sofrida pelas leituras de Lorca, ainda mais pelo fato de ser este poeta um dos mais representativos da poesia espanhola, por trazer para seus versos o conflito de seu povo e a preocupação com a desumanização do indivíduo. Fatores estes que também encontramos em toda a poética de Cazuzza. Tirando proveito das lições da lírica popular, Lorca também se interessou pela música, tornando-se um vanguardista da artística espanhola. Cazuzza, enquanto artista, guardou muito do potencial

daquele escritor, além de ter, coincidentemente, um fim tão trágico quanto o de seu influenciador, muito embora em outros moldes, obviamente.

Um outro poeta cujos escritos encontramos traços que nos levam a imaginar ter inspirado a obra de Cazusa foi o francês Arthur Rimbaud. O pai de Cazusa, por sinal, cita a influência do poeta na produção de seu filho<sup>107</sup>.

Autor de poemas revolucionários escritos na Revolução Francesa, Rimbaud era o mais excêntrico poeta de seu tempo. Nascido em 20 de outubro de 1854, nas Ardenas, norte da França, Rimbaud desde cedo já mostrara ser aluno incomum. Na escola, conseguia escrever fluentemente em línguas antigas, chegando mesmo a compor versos rimados em latim. Quando deixa a pequena cidade onde nascera para, já adulto, firmar-se em Paris, na época das revoluções, Rimbaud torna-se amigo inseparável de Verlaine e, juntos, ficam conhecidos pelas suas aventuras inseqüentes pela França. Seu poema revolucionário “Orgie parisienne” provoca uma verdadeira revolução na história da literatura, o que culminaria na transformação literária dos tempos modernos. Inspirado no pensamento de Baudelaire, “em todo poeta reside um grande crítico”, Rimbaud elabora um programa apocalíptico que orientaria, como os manifestos dadaísta e surrealista, a poesia futura. Seus poemas satíricos, como “Ce qu’on dit au poète à propôs de fleurs” (assinado sob o pseudônimo de Alcides Bava) marcam uma bizarra ótica do poeta em relação ao espírito do parnasianismo. Chega, inclusive, a satirizar o poeta desta corrente, Theodore de Banville, cujo tema preferido eram as flores silvestres, rosas e violetas, com os versos sarcásticos: “os lírios campestres transmutar-se-ão em clisteres de êxtase e as singelas violetas em doces escarros das ninfas”. Antes de se tornar amigo de Verlaine, Rimbaud já admirava seus *Poèmes Saturniens* e, inspirado neles, isola-se no campo. Em meio ao cenário bucólico do Velho

---

<sup>107</sup> ARAÚJO, Lucinha. *Cazuza: preciso dizer que te amo: todas as letras do poeta*. São Paulo: Globo, 2001, p.13.

Moinho, da água do rio e dos reflexos dourados do sol, compõe seu célebre “Barco embriagado”.

Poeta que passou pelas mais extravagantes experiências alucinógenas de seu tempo, vivenciadas sob os versos dos famosos *Paraísos Artificiais* de Baudelaire, a influência de Rimbaud na obra de Cazuzza passa por todos os estilos deste poeta, desde a fase da boemia incorrigível até o momento das críticas mais ferrenhas ao sistema e à condição humana. Além do sarcasmo com que ambos poetas trabalham seus temas, há um tom de desespero, melancolia, sofrimento, desilusão e indiferença também muito comum em algumas de suas criações. Em outros momentos, uma certa esperança aflora, ou mesmo a figura da vida como presente efêmero, que deve ser levada adiante sem grandes expectativas, apenas sendo aproveitada. Para exemplificar as semelhanças, citemos o poema “Minha Boêmia”, de Rimbaud e “Nós”, de Cazuzza em parceria com Frejat:

Minha Boêmia  
(Rimbaud)  
(fantasia)

*Lá ia eu, de mãos nos bolsos descosidos;  
Meu paletó também tornava-se ideal;  
Sob o céu, Musa, eu fui teu súdito leal,  
Puxa vida! A sonhar amores destemidos!*

*O meu único par de calças tinha furos.  
- Pequeno Polegar do sonho ao meu redor*

*Rimas espalho. Albergó-me à Ursa Maior.  
- Os meus astros no céu rangem frêmitos puros.*

*Sentado, eu os ouvia, à beira do caminho.  
Nas noites de setembro, onde senti qual vinho  
O orvalho a rorejar-me a fronte em comoção;*

*Onde, rimando em meio a imensidões fantásticas,  
Eu tomava, qual lira, as botinas elásticas  
E tangia um dos pés junto ao meu coração!*

Nós  
(Cazuza/ Frejat)

*Mas não é só isso  
O dia também morre e é lindo  
Quando o sol dá a alma  
Pra noite que vem  
Alma vermelha, que eu vi  
Vê, são tantas histórias  
Que ainda temos que armar  
Que ainda temos que armar*

*Por enquanto, cantamos  
Somos belos, bêbados cometas  
Sempre em bandos de quinze ou de vinte  
Tomamos cerveja  
E queremos carinho  
E sonhamos sozinhos  
E olhamos estrelas  
Prevendo o futuro  
Que não chega*

*Não é só pensar no fim  
Nas profecias  
Não, não, não, não  
É pensar que um dia  
Sob algum luar  
Vou te mandar um recado  
Um reggae bem gingado  
Alucinado de amor  
Amassado num guardanapo*

*Pra rirmos dos loucos  
Dos sábios, dos mendigos  
E dos palhaços noturnos  
O sal da terra  
Ainda arde e pulsa  
Aqui nesse instante  
E olhamos a lua  
E babamos nos muros  
Cheios de desejos.*

O tom melancólico traz para a vida de ambos os poetas a certeza de algo maior, além do limite da vida. Parece que a esperança da eternidade é a responsável por ambos persistirem em seguir seus caminhos. Os prazeres da noite vão agora além da simples orgia e se transformam em produção poética.

As experiências da ronda noturna afloram em versos. O espaço celeste é o pano de fundo de ambas as produções, que recaem no lugar comum conhecido de todos os poetas: o lirismo desenfreado.

Assumindo uma postura completamente boêmia, ambas composições caminham na fronteira entre a mudança e a resistência aos valores boêmios. O lamento fica como uma intuição de que, na verdade, não há culpa em se apropriar dos brilhos noturnos, dando um certo encorajamento ao poeta de esperar pelo nascimento do novo dia.

E aqui encerramos nossas análises, num certo tom de retorno do poeta ao prazer boêmio e num apelo por não deixar que a morte se torne algo sem brilho, assustador (“o dia também morre e é lindo”). Fechamos este trabalho na certeza de termos escolhido o melhor caminho para traçar a trajetória da poética de Cazuza, partindo da figura de um boêmio transgressor que se descobre o Clown da sociedade e leva uma rasteira do próprio destino,

buscando assim um novo sentido para sua produção, até completarmos o ciclo, num belo retorno ao que inspirou seus versos durante sua carreira.



## VI. Conclusão

(...)

*Não é hora de chorar, amanheceu o pensamento*

*O poeta está vivo, com seus moinhos de vento*

*A impulsionar a grande roda da história*

*Mas quem tem coragem de ouvir*

*Amanheceu o pensamento*

*Que vai mudar o mundo com seus moinhos de vento*

*Se você não pode ser forte, seja pelo menos humana*

*Quando o papa e seu rebanho chegar, não tenha pena*

*Todo mundo é parecido, quando sente dor*

*Mas nu e só ao meio dia, só quem está pronto pro amor*

*O poeta não morreu, foi ao inferno e voltou*

*Conheceu os jardins do Éden e nos contou*

*Mas quem tem coragem de ouvir*

*Amanheceu o pensamento*

*Que vai mudar o mundo com seus moinhos de vento*

(“O poeta está vivo” – *Barão Vermelho*, em homenagem a Cazuza)

Era sete de julho de 1990 quando, ainda pela manhã, Cazuza encerrava sua história, mas mal sabia que o trabalho construído em tão pouco tempo de carreira ainda seria lembrado por outras gerações. Ao serem publicados livros sobre sua biografia e sobre as letras de suas canções, Cazuza ganha lugar definitivo na História da MPB, virando fonte de referência da música *pop*. E, não foi sem admiração e alegria que me dei conta, ao ver a sala de cinema lotada de adolescentes atentos ao desenrolar do filme *Cazuza* (Brasil, 2004, de Sandra Werneck e Daniel Filho) grande sucesso de bilheteria, no ano de 2004 que, se este filme não é tão fiel ao compositor que ele foi, é ao menos fiel ao seu espírito revolucionário.

A música popular brasileira foi construída por nomes que saíam de cena, sem que o brilho de sua arte se apagasse. Desde Chiquinha Gonzaga não é pequena a seleção de excelentes compositores e intérpretes que deixaram indelével marca poética mesmo em temas prosaicos do cotidiano. Cazuza está definitivamente ao lado de nomes como Noel Rosa, Ary Barroso, Lupicínio Rodrigues, Tom Jobim, Dalva de Oliveira, Maysa, Elis Regina, Raul Seixas, Gonzaguinha e seu pai, Luiz Gonzaga, Renato Russo. Todos donos de um arsenal poético invejável.

Ao nos propormos a este estudo, sabíamos exatamente o risco de se mergulhar em mares densos e escuros. Invadir a obra de um poeta não é tarefa das mais fáceis. É um trabalho minucioso, cuidadoso e que exige perspicácia, porque as palavras adquirem vida própria mesmo quando não esperamos. Não somos pais do que escrevemos, antes somos filhos de nossas produções, porque elas nos comandam, escolhem para onde querem andar. Tal qual a criancinha de um ano, que um dia se levanta do tapete e corre atrás da bola, nos deixando pasmos, porque até então ela apenas engatinhava. As palavras crescem rápido no papel e adquirem significados perigosos e encantadores, dependendo da ocasião.

Este trabalho escolheu nascer de um sopro. De uma única idéia: o estudo da poesia contemporânea. Num mundo em que a tecnologia banaliza as criações de forma tão acelerada,

porque todo dia surge uma novidade, surge também o interesse por se buscar entender aquilo que esta mesma tecnologia deixa em aberto: o sangue que corre para além das veias, na epiderme, que é o sangue dos poetas malditos. Buscar sentido para a obra literária é quase uma mágica. A leitura de um determinado autor guia o sentimento do leitor ao encantamento ou à repulsa, ao óbvio ou ao perplexo. Cazusa une os mais díspares sentimentos do ser humano numa só tacada. As estações às quais nos referimos ao explorar sua poética estão ligadas ao circense, ao sarcástico, mas ainda ao sublime, ao lírico. Percorrer a obra de Cazusa foi caminhar com pedras nos bolsos para chegar à leveza de uma saia de tule. O poeta da cidade, dos prazeres da noite, da carne, chega, em passos dissonantes, ao encontro com a lucidez. A loucura dos sentidos dá lugar à busca pelo divino, pelo inexplicável.

E assim chegamos à densidade deste poeta. Numa mistura de amor e ódio, companhia e solidão, as contradições da poesia perturbadora vão ganhando espaço dentro do improvisado e se tornando verdadeiros troncos rústicos de requinte. Ou seja, ao mesmo tempo em que não escolhe as palavras, Cazusa cria formas esplendorosas para eternizar o momento.

Os diálogos traçados com estudiosos nesse trabalho foram todos de grande importância, pois nos fizeram refletir sobre o comportamento e a criação poética. Traçando o caminho da poesia no Brasil contemporâneo, partimos de conceitos que consideramos importantes para o surgimento do pós-modernismo, como o que diziam os teóricos sobre a modernidade, o movimento modernista no Brasil e o próprio conceito de arte, que culminaria na chegada dos conceitos importantes para este estudo, como o da poesia marginal e do estudo da música popular paralelamente ao da poesia contemporânea. Como a força dos meios modernos de comunicação impõe novas formas de expressão que não seja apenas a literatura, os discos, cds., o rádio, a tv e os próprios shows públicos difundem o texto através da música e se tornam nossos grandes aliados.

Neste trabalho, por exemplo, o rock vem estridente e as letras passam à voz das massas populares. Jovens oriundos do rock de garagem como Renato Russo, Cazusa e os próprios meninos do *Titãs*, se dão conta dessa transformação e usam as músicas para fazerem brilhar e suas letras serem entendidas e irem mais além, se tornando verdadeiros achados poéticos. Valendo-nos ainda de outros estilos musicais por onde foi capaz de transitar Cazusa, pudemos abranger nosso estudo e nos inserir em outros meios da música popular brasileira, vendo-a como fonte infindável de recursos tanto estéticos quanto criativos para o amadurecimento dos artistas populares. Assim, o samba, a bossa nova e a estética tropicalista acabaram ganhando destaque também neste trabalho, por fazerem parte do campo de pesquisa de Cazusa e o influenciarem nas suas melhores composições. Vimos no rock a manifestação mais direta das tendências da estética contemporânea. A convivência com todas as formas de arte torna-se um caminho inusitado e, ao mesmo tempo, convencional para o roqueiro. No Brasil ainda, há uma tendência à rápida disseminação de modismos, o que facilitou o entrecruzamento do rock com os gêneros mais nativos, como é o caso dos já citados samba e bossa nova. A indústria cultural e essa pulverização das artes no plano intelectual contribuem para o surgimento de artistas intuitivamente cultos, como é o caso de Cazusa, que se fez transitar por diferentes estilos sem perder nem um pouco de sua originalidade, mas também não trazendo para si muito do que não lhe pertencia. Era um roqueiro, morreu roqueiro, mas soube explorar a música de seu país como um amante e, acima de tudo, curioso da MPB. O cantor se firmou como um dos compositores mais inventivos do rock nacional. Devia sua habilidade com as palavras, em grande parte, ao fato de ouvir e tomar como referenciais muito da MPB tradicional, estilo para o qual a maior parte dos artistas de rock torce o nariz. Sem abandonar o rock, seja na maneira de cantar, seja nos arranjos, Cazusa incorporava de maneira depurada os ritmos da MPB, inclusive admirava o universo brega de seu país, quando se dizia um apaixonado pelos cantores da dor-de-cotovelo, como Lupicínio Rodrigues. Além

disso, sofreu influência de Rita Lee e Raul Seixas e os nomes que fizeram soar os primeiros gritos de um rock nacional também foram grandes parceiros deste artista: Ritchie, Lobão e a convivência com Ney Matogrosso e Caetano Veloso ainda trariam apenas vantagens e excelentes contribuições para seu trabalho.

Levando-se ainda em consideração que a sociedade é uma duplicação maciça de indivíduos e que fatores externos, como herança genética e meio ambiente, influenciam decisivamente o desenvolvimento emocional de cada pessoa, podemos dizer que a adaptação do indivíduo ao meio social sofre diferentes estágios, pois depende de suas reações à frustração adquirida no próprio convívio em sociedade e nas dificuldades em se inserir num determinado meio. Partindo, assim, do princípio de que todo ser humano é, por natureza, instintivo, a primeira fase da obra de Cazuza nos revela a face saudável de um jovem que procura saciar sua mais alta e despreziosa curiosidade no apego ao corpo, ao prazer desmedido da carne e na relação que esta estabelece com o outro, dentro de um contexto social que não foge à agitação da vida noturna, própria de quem vive numa sociedade centrada na *urbes*, com suas diferentes classes, como é o caso da composição “Pro dia nascer feliz”. Mais adiante, num outro estágio de frustração, o poeta aparece com uma personalidade modificada, pois a confiança em si mesmo parece estar abalada e o que mais interessa agora é a fé em algo maior, como expressamos na análise de “Boas Novas”, Po exemplo. Quando tudo parece perdido, eis que surge “o menino que iria mudar o mundo” e agora “assiste a tudo em cima do muro”, mas que, mesmo assim, não se sente derrotado, apenas aprisionado, como na última análise do capítulo IV, “O tempo não pára”. O poeta é agora capaz de alcançar sua identificação com a sociedade, ao menos no plano político, sem perder nada de seus impulsos individuais. Parece ter assumido estar vivendo sua própria vida, muito embora com a responsabilidade pelas ações passadas, aplaudindo o próprio sucesso e censurando as próprias falhas. Quando as suas composições pareciam caminhar para o colapso do ser, ainda na

primeira fase, há uma exploração de valores internos que trazem novamente o poeta de volta à superfície, mas, como num ciclo vicioso, já anunciam a escuridão de seu futuro. Assim, a poesia contida em suas letras parece caminhar para uma diversidade temática de grande riqueza, saindo do plano cidade e da fase *sex and drugs* e estabelecendo uma relação com um plano poético quase místico, ainda apontando para uma ira contra a política sem ética de seu país. Vindo da geração das “diretas Já”, Cazuzza deixa como legado seu grito politizado para os jovens “Caras Pintadas”, nas avassaladoras verdades de seu discurso.

Impressionado com Clarice Lispector, compôs, como vimos, “Que o Deus Venha”, inspirado no romance *Água Viva*; atento à poética de Oswald de Andrade, que fora o centro das atenções da geração tropicalista, musicou o poema “Balada do Esplanada”. A relação que tentamos estabelecer com as influências, se não são muitas, são ao menos de rara qualidade face aos traços literários que elas contém na soma de Oswald-Clarice-Cartola-Lupicínio-Rimbaud, para citar algumas. O “menino-samba-canção” que se manifesta claramente no poeta, recorre, de forma delicada em algumas de suas composições, à palavra mel, fazendo-nos comparar mais uma vez ora a uma vespa, inseto zoeiro e doloroso em sua picada, ora a um beija-flor, pássaro livre, leve e solto que some entre as cores de um jardim que nem sabemos onde há.

Cazuzza deixou-nos um legado de alegria, reflexão e amor, às vezes de forma irreverente e engraçada; outras vezes, luminosa e assustadora.

## VII. Bibliografia

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

ANDRADE, Oswald de. *Ponto de lança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

ARAÚJO, Lucinha. *Cazuza: preciso dizer que te amo, todas as letras do poeta*. São Paulo: Globo, 2001.

\_\_\_\_\_. *Cazuza: só as mães são felizes*. 13 ed. São Paulo: Globo, 2001.

ARRIGUCCI Jr, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. PEÇANHA, José Américo Motta, RAAS, Maria Isabel Raposo & MONTEIRO, Maria Lúcia de Carvalho (trad.). São Paulo: DIFEL, 1985.

BANDEIRA, João (org.). *Arnaldo Antunes: 40 escritos*. São Paulo: Iluminuras, 2000, p – 46/47.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Lisboa: Edições 70, 1998.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BIAGGIO, Jaime & SO, Pedro et al. “Os incríveis anos: onda nostálgica faz o rock brasileiro redescobrir sua vocação”. In.: *Show Bizz*, edição 16 – ano 14, nº 12. Editora Abril: dezembro de 1998, p. 28- 47.

*Bizz*, nº 31. “Rock brasileiro: que trabalho é esse? debate entre músicos”. Editora Azul: fevereiro de 1988, p. 47-54.

BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana (org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2003.

BORGES, Beatriz. *Samba-canção: fratura e paixão*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

BORGES, Jorge Luis. “O enigma da poesia”. In: *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1980.

\_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.



BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Vol. I. Petrópolis: Vozes, 2002.

CALABRE, Lia. *A era do rádio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

CALADO, Carlos. *A divina comédia dos mutantes*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 1996.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações, 1996.

\_\_\_\_\_. *Vários escritos*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

\_\_\_\_\_. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 1985.

CARPEAUX, Otto Maria. “Perspectivas da interpretação”. In.: *Livros na mesa*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

*Conversações com Renato Russo*. Campo Grande: Letra Livre, 1996.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. VASCONCELOS, Sandra (trad.). São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

DAPIEVE, Arthur. *Brock: o rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DESSAUER, John P.. *Tudo sobre a publicação de livros*. Vol I e II. São Paulo: EDUSP, 1979.

FAUSTO NETO, Antônio. *Mortes em derrapagem: os casos Corona e Cazuza no discurso da comunicação de massa*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1991.

FLÁVIO JÚNIOR, José. “Ando nada desligado”. In.: *Show Bizz*, edição 181 – ano 15, nº 8. Editora Símbolo: agosto de 2000, p. 43- 47.

FONTES, Maria Helena Sansão. *Sem fantasia: masculino-feminino em Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 2003.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. ALBUQUERQUE, Maria T. & ALBUQUERQUE, Guilhon (trad.). Rio de Janeiro: Graal, 1985.

GALVÃO, Walnice Nogueira. “MMPB: uma análise ideológica”. In.: *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 93-118.

GASPERIN, Emerson et al. “Mutantes: algo mais”. In.: *Show Bizz*, edição 184 – ano 15, nº 11. Editora Símbolo, novembro de 2000, p. 22- 31.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*, 4ª ed., Rio de Janeiro: DP & A, 2000.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1993, p- 20-44.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2004.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LESSER, Jeffrey. *A negociação da identidade nacional (imigrantes, minorias e a luta pela etnicidade no Brasil)*. São Paulo: UNESP, 2001.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O sexo dos textos e outras leituras*. Lisboa: Editora Caminho, 1995.

MARCELO, Carlos. “História do rock de Brasília: o nascimento do aborto”. In.: *Show Bizz*, edição 174 – ano 15, nº 1. Editora Abril, janeiro de 2000, p. 36- 45.

MEAD, Margaret. *Sexo e temperamento*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

MOISÉS, Massaud. *A criação poética*. São Paulo: Edições Melhoramentos: Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

MORELLI, Rita C. L.. *Industria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas, SP: UNICAMP, 1991.

PAZ, Octávio. “La imagen”. In: *El arco y la lira*. México: Fondo de cultura economica, 1990.

\_\_\_\_\_. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1988, p- 18- 35.

RODRIGUES, Lupicínio. *Foi assim: o cronista Lupicínio conta as histórias de suas músicas*. Porto Alegre: L&PM, 1995.

SÁ, Jussara Bittencourt de. *Cazuza: o tempo não pára*. Florianópolis: Biblioteca central da UFSC, 2000.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1978.

\_\_\_\_\_. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 1998.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SARTRE, Jean- Paul. *O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação*. MACHADO, Duda (trad.). São Paulo: Ática, 1996.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil: 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SEVERIANO, Jairo e MELO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. Vol.2: 1958-1985. São Paulo: Editora 34, 1998.

SILVA, Domingos Carvalho. *Eros e Orfeu*. São Paulo: Serviços de artes gráficas e imprensa oficial do estado, 1966.

SIMON, Alfred. *La planète des clowns*. Lyon: La Manufacture, 1988.

SOUZA, Pedro de. *Confidências da carne: o público e o privado na enunciação da sexualidade*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.

\_\_\_\_\_. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TÁVOLA, Arthur da. *Comunicação é mito: televisão em leitura crítica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

TELES, Fídias. *Os malabaristas da vida: um estudo antropológico da boemia*. 2 ed. Passo Fundo, RS: Gráfica e editora Berthier, 2000.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguardas européias e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1976, p- 280-286.

\_\_\_\_\_. *A retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário*. São Paulo: Cultrix, 1979.

TENÓRIO, Diego (coord. Ed.). *Políticas nacionales del libro*. Vol.II. Bogotá: CERLAL, 1982.

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

\_\_\_\_\_. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Vozes, 1978.

TOMÁS, Lia (org.). *De sons e signos: música, mídia e contemporaneidade*. São Paulo: EDUC, 1998.

UNSELD, Siegfried. *O autor e seu editor*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

VALÉRY, Paul (1983). *Philosophy of the dance*. In.: COPELAND, R. e COHEN, M. (eds). *What is dance?* New York, Oxford University Press.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed.: Ed. UFRJ, 1995.

WALCACER, Theresa Tostes. “O corpo. Vendendo. A venda (mas com moderação)”. In.: *Revista de cultura Vozes*. Editora Vozes, Número I, ano 65, vol LXV, janeiro/fevereiro, 1971.

WINNICOTT, Donlad W. *Tudo começa em casa*. SANDLER, Paulo (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

\_\_\_\_\_. *A letra e a voz: a literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

## **VIII.Discografia**

*Barão Vermelho*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1982.

*Barão Vermelho 2*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1983.

*Barão Vermelho: maior abandonado*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1984.

*Cazuza*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1985.

*Só se for a dois*. Rio de Janeiro: Polygram, 1987.

*Ideologia*. Rio de Janeiro: Polygram, 1988.

*O tempo não pára – Cazuza ao vivo*. Rio de Janeiro: Polygram, 1989.

*Burguesia*. Rio de Janeiro: Polygram, 1989.

*Codinome Cazuza*. Rio de Janeiro: Polygram, 1998.



## **IX. Anexos**

## **Anexo 01 – Entrevista com a Sra. Lucinha Araújo, fundadora da *Sociedade Viva Cazuzo***

Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,  
Departamento de Pós-Graduação em Literatura, Mestrado em Literatura Brasileira.

Entrevista feita por Karelayne Coelho à sra. Lucinha Araújo, em 09 de julho de 2004, como material de pesquisa para a dissertação *O sabor agridoce do poeta: um estudo literário sobre as letras de Cazuzo*, a ser apresentada para banca examinadora em janeiro de 2005.

Pesquisadora responsável: Karelayne de Assis Coelho Bezerra  
Bolsista CNPq  
Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio de Melo Castelli

Senhora Lucinha Araújo, em nome dos professores do Departamento de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, ofereço minhas saudações. Gostaria de expor, em primeiro lugar, a admiração pelo trabalho desenvolvido pela senhora e por toda a sua equipe, junto à *Sociedade Viva Cazuzo*. Gostaria, ainda, de tornar evidente o respeito pela obra deixada por Cazuzo. As perguntas que seguem têm a única finalidade de deixar mais claros alguns aspectos desta referida obra, ficando a sra. à vontade para responder como achar pertinente.

Perguntas:

1. Em entrevista concedida à antiga revista *Bizz*, de março de 1988, Cazuzo declara que “o poeta é um insatisfeito. Então, a noite, a vida noturna, a vida da boemia, da farra, são geralmente freqüentadas por pessoas insatisfeitas”. A sra. diria que Cazuzo, enquanto artista, era um insatisfeito?
2. Ainda na mesma entrevista, Cazuzo concorda com a repórter quando esta acredita que a música seria o melhor canal de expressão para a poesia. Ele complementa dizendo que a música é o veículo, porque qualquer pessoa, no Brasil, tem um rádio em casa, mas poucas têm acesso às bibliotecas. A sra. acredita que o mercado fonográfico abre mais as portas para os artistas do que o mercado editorial?
3. Sabe-se que o artista, para criar, precisa da matéria-prima, seja esta os fatos da vida dele ou de terceiros. Até que ponto as experiências pessoais de Cazuzo teriam influenciado o seu processo de criação?
4. Na sua opinião, a que época pertencia Cazuzo? Ele era um romântico, pelo fato de ter vivido intensamente e ter deixado uma obra contundente? Ele era um moderno, por ter adotado uma atitude transgressora diante da negação da forma, vivendo sob uma postura radical ao expor sua poesia? Ou seria ele um pós-moderno, por fazer a chamada poesia marginal, que veio depois dos anos 70, enriquecida pelas conquistas formais e existenciais dos anos anteriores?

5. “Se bem me lembro, minha vida era outrora um festim, aberto a todos os corações, regado por todos os vinhos./ Uma noite, sentei a beleza no meu colo. – E a achei amarga. – E a injuriei-a. / Contra a justiça, levantei-me em armas”. Este é um trecho de um poema do francês Arthur Rimbaud, poeta que foi apontado pelos surrealistas como seu precursor. Sabendo que Cazuzza tinha em Rimbaud uma de suas fontes, a sra. enxerga resquícios dessa estética na obra deixada por seu filho? Em caso afirmativo, poderia citar algum exemplo?
6. A obra de Federico García Lorca constitui um dos pontos altos da poesia espanhola do século XX. Poeta de vanguarda, Lorca despertou a atenção da crítica não apenas na poesia, mas ainda no teatro, na música e nas artes plásticas. Em uma cena do filme “Cazuza: o tempo não pára”, o personagem homônimo lê, para outro personagem, um poema de Lorca. Cazuzza nutria admiração suficiente por este poeta a ponto de inspirar-se também nele? Em que pontos de sua obra apareceria, em caso afirmativo, a paixão por Lorca?
7. Jean Louis Kerouac, mais conhecido como Jack Kerouac, foi o representante mais característico do movimento “beat”, que surgiu na década de 50, nos Estados Unidos, como reação à sociedade de consumo. Sua oposição aos valores tradicionais levou-o a adotar uma forma narrativa caracterizada pela espontaneidade e pela rápida sucessão de imagens. No livro “Só as mães são felizes”, biografia escrita a partir de depoimentos da sra. a Regina Echeverria, a sra. diz que Kerouac também serviu de inspiração a Cazuzza, assim como Drummond e Clarice Lispector. O que teria, na obra de Cazuzza, que lembrasse os romances de Kerouac?
8. O livro “a descoberta do mundo”, de Clarice Lispector, teria sido apontado pela sra., ainda em “Só as mães são felizes”, como o livro de cabeceira de Cazuzza. Sabendo-se a intertextualidade como um diálogo entre um texto que está sendo criado com outro, que já existe, há aspectos intertextuais deste livro na obra do poeta?
9. Para a sra., o que é fazer letra de música, enquanto poeta, e o que é fazer poesia, enquanto músico?
10. Até que ponto a sra. conheceu o processo de criação poética de seu filho? Ele tinha algum método para compor ou isso acontecia de repente, entre os amigos, no meio da noite?
11. A sra. vê evolução no trabalho do Cazuzza, enquanto letrista, da época do “Barão Vermelho” para o Cazuzza da carreira solo?
12. Há um teórico, chamado Walter Benjamin, autor do livro *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, que afirma nesta sua conhecidíssima obra que “os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heróico”. Com isso, imaginamos a figura do poeta como um “clown” da sociedade, ou seja, um personagem que exerce papel de delator, através da expressão artística, dos sentimentos de uma sociedade. Cazuzza, enquanto poeta, seria, então, um “clown” brasileiro? Teria ele criado um (ou uns) personagem (ou personagens) no momento em que subia ao palco, concedia entrevistas e até mesmo em seu próprio processo de criação, em prol da sociedade?
13. Como mãe, a sra. acompanhou o crescimento de seu filho. Até que ponto acredita, então, que o convívio com os maiores nomes da MPB influenciou (ou mesmo amadureceu) a obra de Cazuzza?

14. Cazuzza teria estreado no meio musical fazendo rock apenas por uma circunstância do momento ou, se ele tivesse tido oportunidade, teria já iniciado sua carreira mostrando seus outros estilos, como o samba e a bossa nova?
15. Cazuzza sempre teve muitas posturas agressivas e contestatórias, típicas da atitude rock. A sra. acha que ele levou, de certa forma, essa atitude (não o estilo) para a MPB?
16. Cazuzza comentou, em algum momento, como seria para ele trazer para o seu próprio universo musical grandes mestres da MPB, mais especificamente, do samba?
17. Afora as histórias já contadas no livro “Preciso dizer que te amo: todas as letras do poeta”, sobre como determinadas canções surgiram, há alguma história inusitada que a sra. se recorde e que possa contribuir para a minha pesquisa?
18. Como a sra. descreveria o último álbum de seu filho, “o tempo não pára”?

Finalmente, segue aqui o nosso muito obrigado pela atenção e paciência e, mais uma vez, as saudações cabidas.

Cordialmente,

Karelayne de Assis Coelho Bezerra.

Respostas:

- 1 – Acredito que todo artista jamais se satisfaz e é a busca pela satisfação que incentiva a criação.
- 2 – Concordo. Ainda hoje no Brasil as pessoas têm um rádio em casa, mas poucas tem acesso às bibliotecas.
- 3 – Cazuzza dizia que o seu processo de criação era influenciado por suas próprias experiências e vampirizando experiências em sua volta.
- 4 – Diria que Cazuzza era uma mistura de todas estas tendências, romântico em sua essência, moderno em sua atitude e pós-moderno em suas idéias.
- 5 – Sim. Pode se notar claramente no blues “Só as mães são felizes”. Por exemplo: “Você nunca foi currada por animais, nem transou com cadáveres e nunca quis comer a sua mãe?”
- 6 – Na canção “Bete Balanço”.
- 7 – Lembrando poemas de Kerouac – o título de “Só as mães são felizes” tirado de um livro de poesias – Mexico City Blues – publicado pela Grove Press, Inc. New York 1959, onde Cazuzza ia buscar inspiração.
- 8 – Há. Cazuzza musicou “Que o Deus venha” em 1985, gravado pelo Barão Vermelho e Cássia Eller.
- 9 – Não vejo diferença entre fazer letra de música enquanto poeta e fazer poesia enquanto músico.
- 10 – Conhecia o seu processo de criação desde criança quando ele ainda morava conosco. Quanto ao seu método para compor, fosse no meio da noite ou no meio do dia, era de muita disciplina.

11 – Não, em ambas as épocas suas letras foram geniais. Só acho que ao se descobrir portador do vírus HIV, e saber que seu tempo seria curto passou a compor compulsivamente olhando menos para seu umbigo e cantando seu país.

12 – Considero Cazuzza uma das pessoas mais verdadeiras que conheci, estando ele no palco ou fora do palco.

13 – O diferencial entre Cazuzza e os da sua geração foi justamente o ter nascido em berço esplêndido da MPB. Claro que isto influenciou sua obra.

14 – Cazuzza começou fazendo rock por circunstância do momento e creio que se tivesse tido oportunidade teria mostrado outros estilos como fez quando iniciou a carreira solo.

15 – Tenho a certeza que sim.

16- Cazuzza não deixou dúvidas quanto ao seu ecletismo, tanto que gravou Cartola e Nelson Cavaquinho, e inspirava-se em Lupicínio Rodrigues, Chico Buarque de Holanda, Caetano e outros.

17 – Não. Todas as histórias das quais eu tive conhecimento estão no livro, mas isto não invalida alguma outra história interessante que um de seus amigos possa saber.

18 – Sucesso de público e crítica, gravado ao vivo em um show inesquecível que o Brasil inteiro aplaudiu.

## **Anexo 02 – Letra de *Meu ursinho Blau-Blau* (Silvinho)**

Ai, ai, ai, ui blau blau  
Blau blau, blau blau ela não me quer  
Ai blau blau, blau blau  
Ai, meu ursinho blau blau de brinquedo  
Vou contar pra você um segredo  
Só você mesmo pra me aturar  
Ai esse meu coração tão vadio  
Se amarrou nesse corpo macio  
Ela quer é me fazer pirar  
Ai de mim  
Ai, ai blau blau, blau blau  
Blau blau, blau blau ela não me quer  
Ai blau balu, blau blau  
Ah! Que bom seria se ela se ligasse em mim  
Esquecer o medo e confessar que está afim  
Ai, ela quase me leva a loucura  
Ela tem um sabor de aventura  
Todos dizem que ela é demais  
Ai de mim, ai  
Ai, ai, ai, ui blau blau  
Blau blau, blau blau ela não me quer  
Ai blau blau, blau blau  
Ah! Que bom seria se ela se ligasse em mim  
Esquecer o medo e confessar que está afim  
Ai, meu amigo blau blau de brinquedo  
Diz pra ela esse nosso segredo  
Vá dizer nós precisamos de alguém  
Ai de mim, ai

### **Anexo 03 – Letra de *Geração Coca-Cola* (Legião Urbana)**

Quando nascemos fomos programados  
A receber o que vocês nos empurraram  
Com os enlatados dos USA, de 9 às 6.

Desde pequenos nós comemos lixo  
Comercial e industrial  
Mas agora chegou nossa vez  
Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês.

[refrão]  
Somos os filhos da revolução  
Somos burgueses sem religião  
Somos o futuro da nação  
Geração Coca-Cola.

Depois de vinte anos na escola  
Não é difícil aprender  
Todas as manhas do seu jogo sujo  
Não é assim que tem que ser

Vamos fazer nosso dever de casa  
E aí então, vocês vão ver  
Suas crianças derrubando reis  
Fazer comédia no cinema com as suas leis.

[refrão]

Depois de vinte anos na escola  
Não é difícil aprender  
Todas as manhas do seu jogo sujo  
Não é assim que tem que ser

Vamos fazer nosso dever de casa  
E aí então, vocês vão ver  
Suas crianças derrubando reis  
Fazer comédia no cinema com as suas leis.

[refrão]

## Anexo 04 – Letra de *Alegria, alegria* (Caetano Veloso)

Caminhando contra o vento  
sem lenço, sem documento  
no sol de quase dezembro  
eu vou

o sol se reparte em crimes,  
espaçonaves, guerrilhas  
em cardinales bonitas  
eu vou

em caras de presidentes  
em grandes beijos de amor  
em dentes, pernas, bandeiras  
bomba e brigitte bardot  
o sol nas bancas de revista  
me enche de alegria e preguiça  
quem lê tanta notícia  
eu vou

por entre fotos e nomes  
os olhos cheios de cores  
o peito cheio de amores vãos  
eu vou  
por que não, por que não

ela pensa em casamento  
e eu nunca mais fui à escola  
sem lenço, sem documento,  
eu vou

eu tomo uma coca-cola  
ela pensa em casamento  
e uma canção me consola  
eu vou

por entre fotos e nomes  
sem livros e sem fuzil  
sem fome sem telefone  
no coração do brasil

ela nem sabe até pensei  
em cantar na televisão  
o sol é tão bonito  
eu vou

sem lenço, sem documento  
nada no bolso ou nas mãos  
eu quero seguir vivendo, amor  
eu vou  
por que não, por que não...



## Anexo 05 – Letra de *Domingo no parque* (Gilberto Gil)

O rei da brincadeira (ê, José)  
o rei da confusão (ê, João)  
um trabalhava na feira (ê, José)

outro na construção (ê, João)

a semana passada, no fim da semana  
João resolveu não brigar  
no domingo de tarde saiu apressado  
e não foi pra ribeira jogar capoeira  
não foi pra lá, pra ribeira, foi namorar  
o José como sempre no fim da semana  
guardou a barraca e sumiu  
foi fazer no domingo um passeio no  
parque  
lá perto da boca do rio  
foi no parque que ele avistou Juliana  
foi que ele viu  
foi que ele viu Juliana na roda com João  
uma rosa e um sorvete na mão  
Juliana seu sonho, uma ilusão  
Juliana e o amigo João  
o espinho da rosa feriu Zé  
e o sorvete gelou seu coração  
o sorvete e a rosa (ô, José)

a rosa e o sorvete (ô, José)  
foi dançando no peito (ô, José)  
do José brincalhão (ô, José)

o sorvete e a rosa (ô, José)  
a rosa e o sorvete (ô, José)  
oi, girando na mente (ô, José)  
do José brincalhão (ô, José)  
Juliana girando (oi, girando)  
oi, na roda gigante (oi, girando)  
oi, na roda gigante (oi, girando)  
o amigo João (João)  
o sorvete é morango (é vermelho)  
oi girando e a rosa (é vermelha)  
Oi, girando, girando (é vermelha)  
Oi, girando, girando...  
Olha a faca! (olha a faca!)  
Olha o sangue na mão (ê, José)  
Juliana no chão (ê, José)  
Outro corpo caído (ê, José)  
Seu amigo João (ê, José)  
Amanhã não tem feira (ê, José)  
Não tem mais construção (ê, João)  
Não tem mais brincadeira (ê, José)

**Anexo 06 – Letra de *Pra não dizer que não falei das flores* (Geraldo Vandré)**

Caminhando e cantando e seguindo a canção  
Somos todos iguais braços dados ou não  
Nas escolas nas ruas, campos, construções  
Caminhando e cantando e seguindo a canção

Vem vamos embora que esperar não é saber  
Quem sabe faz a hora não espera acontecer

Pelos campos a fome em grandes plantações  
Pelas ruas marchando indecisos cordões  
Ainda fazem da flor seu mais forte refrão  
E acreditam nas flores vencendo o canhão

Vem vamos embora que esperar não é saber  
Quem sabe faz a hora não espera acontecer

Há soldados armados, amados ou não  
Quase todos perdidos de armas na mão  
Nos quartéis lhes ensinam antiga uma lição: de morrer pela pátria e viver sem razão

Vem vamos embora que esperar não é saber  
Quem sabe faz a hora não espera acontecer

Nas escolas, nas ruas, campos, construções  
Somos todos soldados, armados ou não  
Caminhando e cantando e seguindo a canção  
Somos todos iguais, braços dados ou não  
Os amores na mente, as flores no chão  
A certeza na frente, a história na mão  
Caminhando e cantando e seguindo a canção  
Aprendendo e ensinando uma nova lição

Vem vamos embora que esperar não é saber  
Quem sabe faz a hora não espera acontecer

## **Anexo 07 – Letra de *Inútil* ( Ultraje a rigor)**

A gente não sabemos escolher presidente  
A gente não sabemos tomar conta da gente  
A gente não sabemos nem escovar os dente  
Tem gringo pensando que nós é indigente

Inútil!  
A gente somos inútil!  
Inútil!  
A gente somos inútil!  
Inútil!  
A gente somos inútil!  
Inútil!  
A gente somos inútil!

A gente faz carro e não sabe guiar  
A gente faz trilho e não tem trem pra botar  
A gente faz filho e não consegue criar  
A gente pede grana e não consegue pagar

Inútil!  
A gente somos inútil!  
Inútil!  
A gente somos inútil!  
Inútil!  
A gente somos inútil!  
Inútil!  
A gente somos inútil!

A gente faz música e não consegue gravar  
A gente escreve livro e não consegue publicar  
A gente escreve peça e não consegue encenar  
A gente joga bola e não consegue ganhar

Inútil!  
A gente somos inútil!  
Inútil!  
A gente somos inútil!  
Inútil!  
A gente somos inútil!  
Inútil!  
A gente somos inútil!

**Anexo 08 – Letra de *O nosso amor a gente inventa* (história romântica)  
(Rogério Meanda/ Cazuzza/ João Rebouças)**

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

## **Anexo 09 – Letra de *Autonomia* (Cartola)**

É impossível nesta primavera, eu sei  
Impossível, pois longe estarei  
Mas pensando em nosso amor, amor sincero  
Ai! se eu tivesse autonomia  
Se eu pudesse gritaria  
Não vou, não quero  
Escravizaram assim um pobre coração  
É necessário a nova abolição  
Pra trazer de volta a minha liberdade  
Se eu pudesse gritaria, amor  
Se eu pudesse brigaria, amor  
Não vou, não quero.

## **Anexo 10 – dois poemas não musicados de Cazuza**

Filosofia de calçada (possivelmente de 1983)

Meu pensamento voa  
Pelo chão cheio de raiva  
Cana e atenção  
Como esse poema bobo  
Amassado no bolso

Em que bar será  
Que você fica rindo  
Daquele amor  
Que eu achava lindo?  
Mas eu não vivo mais feliz  
Fazendo o que o meu coração me diz

Que eu ficasse  
Dando mole na esquina  
Fazendo pose  
E se não der certo  
Meu coração é esperto  
Não vai parar de bater  
Pra te esquecer, meu bem.

A via-crúcis do corpo (adaptado de do conto homônimo de Clarice Lispector, feito para virar música-tema do filme de José Antônio Garcia, em 1989)

O homem pode ter suas fêmeas  
Mulheres podem ter seus machos  
Tudo é possível no amor  
Só não volta a infância perdida

O amor pode não ter ciúme  
A dor pode ser disfarçada  
Mas a via-crúcis do corpo  
Já foi há muito traçada

Meu Deus, estamos abandonados  
E só nos resta matar  
Meu Deus, como a vida é amarga  
E doce como chocolate

Será que eu tenho um destino?  
Não quero ter a vida pronta  
Como um plano de trabalho  
Como um sorvete de menta

Matei, mataria mil vezes  
E mil vezes não me arrependeria  
Quem mata por amor tem perdão  
Porque o amor é a morte

A comida na mesa  
Os vasos no jardim  
O corpo do ser amado  
Enterrado no jardim

Deus, por que não me procuras?  
Tenho sempre que ir a ti  
Deus, estamos cansados  
Está tudo desequilibrado

Meu crime é um crime comum  
Minha infância está perdida  
Não há nada demais em matar  
O escroto que não te ama

A via-crúcis do corpo  
O mundo caminha assim  
A via-crúcis da alma  
Essa nunca via ter fim.

## Anexo 11 – capas dos discos gravados por Cazuzza



Barão Vermelho (1982)



Barão Vermelho 2 (1983)



CAST Maior Abandonado (1984)



Exagerado (1985)



Só se for a dois (1987)

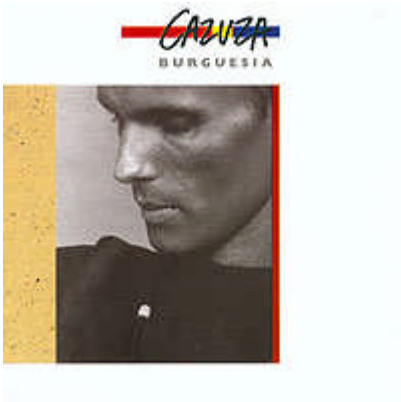


Ideologia (1988)



O tempo não pára (1988)





Burguesia (1989)

**Anexo 12 – Capa da Revista *Veja*, de 26 de abril de 1989: “Cazuza: uma vítima de AIDS agoniza em praça pública”, que chocou o meio artístico, causando grande polêmica nos meios de comunicação de uma forma geral, e manifesto assinado por quinhentos artistas contra aquela reportagem.**

