

DADOS DE COPYRIGHT

SOBRE A OBRA PRESENTE:

A presente obra é disponibilizada pela equipe X Livros e seus diversos parceiros, com o objetivo de oferecer conteúdo para uso parcial em pesquisas e estudos acadêmicos, bem como o simples teste da qualidade da obra, com o fim exclusivo de compra futura. É expressamente proibida e totalmente repudiável a venda, aluguel, ou quaisquer uso comercial do presente conteúdo

SOBRE A EQUIPE X LIVROS:

O [X Livros](#) e seus parceiros disponibilizam conteúdo de domínio público e propriedade intelectual de forma totalmente gratuita, por acreditar que o conhecimento e a educação devem ser acessíveis e livres a toda e qualquer pessoa. Você pode encontrar mais obras em nosso site: [X Livros](#).

"Quando o mundo estiver unido na busca do conhecimento, e não mais

lutando por dinheiro e poder,
então nossa sociedade poderá
enfim evoluir a um novo nível."

CAZUZA

SEGREDOS DE LIQUIDIFICADOR

Rafael Julião

CAZUZA

SEGREDOS DE LIQUIDIFICADOR



Editora Batel

DADOS DE COPYRIGHT

Sobre a obra:

A presente obra é disponibilizada pela equipe [X Livros](#) e seus diversos parceiros, com o objetivo de disponibilizar conteúdo para uso parcial em pesquisas e estudos acadêmicos, bem como o simples teste da qualidade da obra, com o fim exclusivo de compra futura.

É expressamente proibida e totalmente repudiável a venda, aluguel, ou quaisquer uso comercial do presente conteúdo

Sobre nós:

O [X Livros](#) e seus parceiros disponibilizam conteúdo de domínio público e propriedade intelectual de forma totalmente gratuita, por acreditar que o conhecimento e a educação devem ser acessíveis e livres a toda e qualquer pessoa. Você pode encontrar mais obras em nosso site: xlivros.com ou em qualquer um dos sites parceiros apresentados neste link.

Quando o mundo estiver unido na busca do conhecimento, e não lutando por dinheiro e poder, então nossa sociedade enfim evoluirá a um novo nível.

Aos amores que inventei.

*Ouçá-me bem, amor
Preste atenção
O mundo é um moinho...*
(CARTOLA)

Meu corpo tem dois mil e tantos cavalos calados...
(RAUL SEIXAS)

SUMÁRIO

NOTA PRELIMINAR

1. A TRILHA

I. O casulo

II. Do Barão Vermelho ao Por aí

2. O VENENO

I. Nadando na contracorrente

II. *Born to rock*

III. Todo amor que houver nessa vida

IV. Meio Oxóssi meio Oxum

V. Algum remédio que me dê alegria

3. A CIDADE

I. O lado escuro da vida

II. O tempo vagabundo

III. A cidade hipnótica

IV. Manhatã

4. O BRASIL

I. Mil caravelas

II. Entre o Brasil e o mundo

5. CLARICE LISPECTOR

I. Uma aprendizagem

II. Mulheres de Cazuza

III. A via-crúcis

6. A CONTA DO ANALISTA

I. Sexo, drogas e nenhum *rock'n'roll*

II. Que o Deus venha

FAZ PARTE DO SHOW (CONSIDERAÇÕES FINAIS)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

NOTA PRELIMINAR

Mesmo passadas quase três décadas de sua morte, Cazuzza continua sendo lembrado, cantado, lido, celebrado, homenageado e pensado. A permanência de sua obra encontra respaldo na qualidade estética de seu trabalho, na potência visionária de seus versos e também em recorrentes gestos de propagação de suas canções e de sua história. Assim, expressões como “o tempo não para” e “o poeta está vivo” (e suas variantes, inclusive o trocadilho “Viva Cazuzza”) vêm sendo frequentemente associadas a seu nome em títulos de espetáculos, eventos, filmes, reportagens e livros, em um contínuo trabalho de preservação de sua memória. Este livro é, portanto, apenas mais um gesto de pensar Cazuzza vivo em nosso tempo.

Aliás, é preciso dizer que este trabalho é também produto de uma ampla reflexão sobre a canção popular, entendida como objeto estético particular e complexo, formado pela conjugação entre letra e melodia, mas também por uma série de elementos incidentais, vinculados à voz, ao corpo, à encenação, ao meio de propagação e ao contexto de realização de determinado número musical. Além disso, considero fundamental pensar a canção dentro de uma linha estética própria, que leva em conta as criações de gêneros e estilos, a relação com a cultura popular de massas (e seus mitos *pops*) e, especialmente, seu caráter de crônica geracional e sua potência de interpretação de país. Por isso, é preciso dizer que Cazuzza não é exatamente um poeta (ainda que aceitemos o termo enquanto idealização metafórica), mas um grande compositor de canções (e, em especial, um grande letrista), e é no seio da música popular do Brasil que encontra seu lugar histórico.

Assim, este trabalho busca analisar a obra de Cazuzza a partir desse entendimento da canção popular enquanto objeto específico. Além disso, a inserção do artista nesse campo ajuda a compreender também sua força de permanência. Primeiro, pela própria natureza da canção popular, de ter tamanha importância na vida subjetiva das pessoas, ativando e ressignificando suas recordações, vivências e afetos. Depois, pela força da canção popular de retratar, questionar e reinventar a vida cotidiana, de onde se extraem preciosas leituras sobre o mundo social e sobre o país em que vivemos. Creio que o ponto central aqui é compreender que o tempo das canções é sempre, sobretudo, o presente.

Digo isso porque, cada vez que cantamos uma letra de música, estamos operando um transporte, de via dupla, no tempo, no espaço e no ser. De um lado, estamos levando nossas vivências e subjetividades presentes para algum lugar do passado, onde podemos nos projetar em seu criador e nas circunstâncias de sua criação. De outro, estamos trazendo aquilo que foi dito em dado espaço-tempo para o momento de agora, instalando aquele enunciado em nosso tempo histórico, em nosso lugar de vivência e em nosso conjunto de experiências subjetivas. No instante do canto (ou da leitura), portanto, aquilo que foi composto em um momento determinado, com referentes determinados (pessoas, espaços e tempos), passa a se referenciar a partir daquele que está cantando (ou lendo) e de suas coordenadas espaciais e temporais.

Aliás, no campo das linguagens, chamamos de dêiticos os termos que marcam referentes situacionais de pessoa, lugar ou tempo. Nesse sentido, quando um texto fala em "eu" ou "tu" ou "você", os referentes passam a ser marcados a partir do momento daquela enunciação, o mesmo acontecendo em outras formas pronominais, tais como "me", "mim", "comigo", "meu", "minha" ou "te", "ti", "contigo", "teu", "tua" ou "se", "si", "consigo", "seu", "sua", e também as formas plurais "nós", "a gente" e assim por diante. Isso também

acontece com alguns advérbios de lugar, como “cá”, “aqui” ou “lá” e com marcações temporais como “agora”, “hoje”, “ontem” ou “amanhã”.

Assim, quando digo ou canto “eu te amo aqui e agora” ou “nosso amor é bonito”, os termos “eu”, “te”, “aqui”, “agora” e “nosso” funcionam como dêiticos, porque se referem ao contexto específico em que as frases foram feitas, mas se atualizam e mudam de referente a cada vez que são enunciadas por outra voz, em outro tempo e em outro lugar. Desse modo, cantar uma canção é sempre uma operação que conecta passado e presente, ligando também as vozes de um *eu* e de um *outro*.

Gosto de refletir sobre isso quando penso em Cazuza e na sua importância histórica para os anos 1980, para a canção popular brasileira e para o país. Nos versos de “Brasil”, por exemplo, a voz lírica simula um diálogo entre um “eu” (de determinado lugar social) e um “Brasil” (de determinada época), em que o sujeito cobra ao país que mostre sua cara. Esse *eu* e esse *Brasil*, portanto, atualizam-se e multiplicam-se entre diversos *eus* e diversos *brasis* a cada vez que alguém canta essa canção. Curiosamente, Cazuza é sempre lembrado por transformar em um verso emblemático a constatação, misteriosa e evidente, de que “o tempo não para”, apontando especialmente para a força dêitica do “eu”, sublinhada no momento em que varia o verso “eu sou um cara” para “eu sou mais um cara”.

Do mesmo modo, é interessante perceber que Cazuza tornou-se uma espécie de figura mítica da cultura popular brasileira e, enquanto mito, carrega consigo a potência de alegorizar questões humanas e forças naturais que transcendem os meios e elementos narrativos que as expressam. Além disso, suas palavras e sua imagem associam-se diretamente ao sentido do vate romântico, isto é, do poeta visionário, o gênio, o escolhido, o assinalado com a dádiva e a maldição de ser capaz de ver além (e de profetizar aquilo que vê). Não por acaso, é tão marcante a imagem luminosa de

Cazuza, todo de branco, em seus últimos *shows*, a cantar os versos-vaticínios “eu vejo o futuro repetir o passado / eu vejo um museu de grandes novidades / o tempo não para”. E, quando cantamos essa canção, parece que podemos ver também (e que podemos dizer também) aquilo que o poeta viu e disse.

Esse poeta-vate, que se faz vivo em outros tempos, é o tema da canção-homenagem “O poeta está vivo”, de Frejat e Dulce de Quental, que diz: “o poeta está vivo / com seus moinhos de vento / a impulsionar a grande roda da história”, e conclui: “mas não é hora de chorar / amanheceu o pensamento / que vai mudar o mundo / com seus moinhos de vento”. A aproximação entre o poeta e D. Quixote, o personagem lírico e louco que enxergava gigantes onde havia moinhos de vento, diz muito também sobre a força da linguagem em reinventar o mundo e, sobretudo, em reorientar a forma com que olhamos para ele. Assim, a suposta loucura dos poetas não se restringe a uma forma de ver e dizer o mundo, mas de fecundá-lo com suas verdades. A roda viva da história gira na imagem do moinho, movido pela visão do poeta.

O que quero dizer é que Cazuza de fato está vivo, de modo muito mais concreto do que sugere a afirmação metafórica. Cada vez que cantamos ou ouvimos suas canções, sua voz se torna novamente presente. Por isso, nunca caí na tentação de imaginar o que Cazuza estaria cantando ou dizendo se estivesse vendo o Brasil de hoje ou o mundo de agora, pois suas palavras, ao serem ditas ou cantadas hoje, já não são mais apenas aquelas que ele escreveu nos anos 1980, porque puderam encontrar outros *eus*, outros *aquis* e outros *agoras* que as atualizam e as tornam capazes de falar também sobre nosso tempo, sobre o nosso país e sobre nossas vidas.

Há um exemplo muito curioso disso. Em novembro de 2013, aconteceu um *show* em tributo a Cazuza em São Paulo, que contava com um holograma do artista. Em janeiro de 2014, o *show* veio para a praia de Ipanema no Rio de Janeiro. Vale lembrar que em 2013 o

Brasil experimentou um processo de efervescência das manifestações de rua, de caráter muito difuso e de consequências dúbias, mas sem dúvida muito potentes.

Há quem diga que essas manifestações contribuíram para a instabilidade política, que gerou a derrubada da presidenta Dilma Rousseff e a subsequente guinada da direita ultraconservadora e de posturas autoritárias, o que culminou com a recente eleição do presidente Jair Bolsonaro. Nesse processo, a insatisfação popular expressa nas manifestações acabou canalizada para o discurso da ordem pública (contra “bandidos” e “baderneiros”), do progresso econômico (contra a crise tantas vezes noticiada) e do combate à corrupção (direcionado especialmente contra o Partido dos Trabalhadores). Isso somou-se também à reação conservadora contra os avanços de movimentos identitários (tanto em relação a políticas públicas afirmativas, como também em relação à relativa abertura dos costumes), contribuindo para o atual quadro político.

Por outro lado, é importante ponderar que o próprio processo de ocupação das ruas e o estímulo à participação política são, em si, práticas potencialmente democráticas. Além disso, muitas das demandas de 2013 estão longe de ser conservadoras. Para além da pauta anticorrupção (que poderia ser consensual, mas que acabou orientada segundo interesses políticos), as manifestações propuseram uma ampla discussão sobre o modelo de cidades, apontando não raro para saídas progressistas ou, ao menos, para a emergência de debates fundamentais.

Podemos citar, nesse sentido, a discussão sobre o direito ao transporte público (vale lembrar que as manifestações começaram com protestos contra aumento de tarifas), a desconfiança com os megaeventos esportivos (a Copa de 2014 e a Olimpíada de 2016), a crítica à gentrificação dos espaços e às remoções no Rio de Janeiro, a denúncia do genocídio do povo negro nas periferias, chegando finalmente a uma ampla discussão sobre a violência do estado, as

heranças autoritárias em nossa democracia, a militarização da polícia e a política de proibição das drogas. Além disso, as ruas trouxeram pautas feministas e LGBTQs, contra o avanço de posturas conservadoras do poder legislativo. Também foi um momento importante de fortalecimento do midiativismo (e da crítica ao oligopólio de mídia) e também de diversas organizações de defesa de direitos humanos. Por isso, é necessário reconhecer a ambiguidade desse processo, de difícil análise, mas de grande importância para compreender o momento atual.

O fato é que o *show* na Praia de Ipanema, com holograma de Cazuza, aconteceu em meio a esse período efervescente de manifestações de rua, estando uma delas a acontecer no Leblon, no mesmo dia do *show*. Na abertura, um longuíssimo vídeo da prefeitura do Rio apareceu no telão, iniciando uma sequência de vaias e palavras de ordem, que, por extensão, se dedicavam a atacar também o então governador do Estado, Sérgio Cabral. Em meio à confusão, o apresentador do evento proferiu a infeliz declaração: "Hoje é uma noite em que política não pode estar sendo feita aqui. Hoje é dia de música, hoje é dia de paixão, hoje é dia de cultura." O discurso que queria acalmar a plateia, apesar de arrancar alguns aplausos, evidentemente multiplicou as vaias, uma vez que é absolutamente óbvio que não existe cultura apartada da política.¹

O mais interessante é que o holograma de Cazuza apareceu pouco depois e cantou, entre outras canções, "O tempo não para" e "Brasil", desmentindo ao vivo a fala equivocada do apresentador, para delírio de todos, inclusive o meu, que presenciei todo o ocorrido. Gosto de pensar, nesse sentido, que Cazuza também acabou participando muito vivamente desse momento histórico do Brasil. E se posicionando de modo muito mais interessante do que alguns colegas de sua geração, que estão literalmente vivos, mas se tornaram ícones da onda reacionária da última década (o que, aliás, demanda um esforço de análise crítica, que seria muito importante

de ser realizado).

Eu não sei como Cazuzza se posicionaria sobre tudo isso que está acontecendo no Brasil de hoje, mas eu vi como ele se posicionou naquele dia, em luz, palavra e canto, e isso me basta. O poeta está vivo.

* * *

Cazuzza também é parte fundamental da construção da minha subjetividade, da minha vida afetiva e da minha vida acadêmica e profissional. Lembro quando um amigo foi matar aula na minha casa e levou uma daquelas coletâneas em CD de Cazuzza. Fiquei encantado com os versos derramados de "Exagerado", o lirismo de "Codinome beija-flor", mas também com a força e a dignidade de canções como "Ideologia", "Brasil" e "O tempo não para". Impressionava-me também sua coragem, traduzida na possibilidade de sofrer com altivez e dignidade. E de seduzir o mundo, mesmo quando canta a tristeza.

Além de trilha sonora de paixonites juvenis, o artista tornou-se também uma forma de entender melhor meu lugar no mundo, meus afetos, minha sexualidade, meus desejos de transformação individual e de manifestação política. Foi também ao som de Cazuzza que visitei por muitas vezes "o lado escuro da vida", chorei sozinho em banheiros sujos e celebrei a liberdade e a alegria entre boates na Praça Tiradentes, festas de rua em Realengo, noites de luau em Ipanema e bares no Baixo Méier. Foi também por essa época que conheci o amigo e artista Davi Vianna, e me aproximei ainda mais do universo da canção popular. Por sua voz, cantamos inúmeras vezes canções de Cazuzza, em grupos grandes, nos quais descobrimos ser possível existir em contínuo exercício de liberdade.

Por tudo isso, em 2008, escolhi a obra de Cazuzza para estudar no mestrado, na Faculdade de Letras da UFRJ. A dissertação, defendida

em 2010, foi orientada pelo professor e hoje amigo Eucanaã Ferraz, e teve na banca as ilustres presenças de Fred Góes e da saudosa Santuza Cambraia Naves. O trabalho intitulou-se *Segredos de liquidificador – um estudo das letras de Cazuza* e é a origem deste livro. Evidentemente, revisá-lo em 2018, depois de tantos anos, exigiu uma série de mudanças, de tom, de ordenações e de profundidade, gerando um resultado, em alguma medida, diferente do texto original.

Esse amadurecimento do olhar se deve, para além da ação do tempo, ao percurso acadêmico que segui após a defesa do mestrado. Nessa esteira, fui fazer pós-graduação em História do Rio de Janeiro na UFF (em 2010-11) e, por fim, doutorado sobre a obra *Verdade tropical* de Caetano Veloso, de volta à UFRJ (entre 2012 e 2016), sob orientação do sempre Eucanaã Ferraz. Além disso, tornei-me professor substituto de Literatura Brasileira da UFRJ em 2017, quando também passei a coordenar, junto ao pesquisador e artista Bruno Cosentino, o Núcleo Canção do Laboratório da Palavra do PACC na UFRJ.

Assim, Cazuza, além de assunto do meu mestrado, acabou sendo a ponte que me levou para um doutorado sobre Caetano Veloso, o que desembocou no início de minha docência universitária e no projeto de pesquisa sobre canção popular que desenvolvemos na UFRJ. E agora, tenho oportunidade de voltar para ele, anos depois, repensando sua obra e transformando esse processo em um livro, afinal. Ainda é muito emocionante para mim ouvir e ler suas canções, e descobrir como continuam atravessando pontos sensíveis do que sou hoje.

* * *

Valeria dizer que Cazuza também me levou, de algum modo, à publicação do meu livro *Infinidamente pessoal – Caetano Veloso e*

sua verdade tropical, uma vez que foi meu trabalho sobre Cazuzza que despertou, primeiramente, o interesse da Editora Batel. Acabou que o livro sobre Caetano saiu primeiro, aproveitando o ano de 2018 como marco dos 50 anos do disco-manifesto do tropicalismo musical, e também da prisão de Caetano e Gil pela ditadura civil-militar no final de 1968, após a instituição do AI-5. Curiosamente, o ano de 2018 também seria interessante para o lançamento do presente livro, uma vez que Cazuzza teria completado 60 anos em abril de 2018.

Penso, sobretudo, que publicar este livro agora, em 2019, é também um desejo político. O leitor encontrará nestas páginas, inúmeras vezes, a temática da liberdade (assunto fundamental do tropicalismo e também da obra de Cazuzza), sendo também transportado para os anos 1980, quando se deu o fim da ditadura civil-militar institucionalizada e a transição para a democracia (ainda que frágil) em que vivemos hoje. Aqui, abordaremos questões como as utopias libertárias dos anos 1960 e 1970, a emergência da contracultura no Brasil (e sua estranha contemporaneidade com o regime autoritário), as questões vinculadas ao sexo, às drogas e ao *rock'n'roll*, mas também as visões sobre a cidade e o país em Cazuzza. A relação com Clarice Lispector ganhou também um capítulo, que permite reflexões relevantes sobre questões de gênero e sobre o próprio diálogo da literatura com a canção popular.

As discussões acerca da AIDS também parecem bastante oportunas, uma vez que o obscurantismo e o moralismo que envolvem o assunto são exatamente as formas de cultivar os preconceitos contra aqueles que portam o vírus. Vale lembrar o quanto a estigmatização da doença (e a culpabilização dos doentes) é um caminho lamentavelmente propício para retrocessos em relação a políticas públicas de combate à doença e de amparo aos portadores do HIV.

Por tudo isso, acredito que este trabalho possa interessar, na

medida em que tenta lançar luz sobre a obra de Cazuza, sobre sua personalidade poética e sobre sua trajetória artística e pessoal. Creio também que possa servir para que continuemos a lê-lo, ouvi-lo e pensá-lo, especialmente a partir de nosso tempo. É mais uma forma de contribuir para que ele continue cada vez mais vivo, ajudando a mover a roda de nossa história.

1 O episódio foi registrado pela coluna de Adolph Bloch de 24/01/2014 sob o título de "Coitado do Cazuza...". Há também vídeos do YouTube que mostram partes do evento, inclusive a fala do apresentador e as vaias.

CAPÍTULO 1

A TRILHA

Estamos na estrada certa
A trilha louca do poeta
(“HEI, REI”)

Penso que a célebre canção “Codinome Beija-flor” nos oferece uma imagem fértil para pensar a obra de Cazuzza de modo amplo. Paradoxal e enigmática, a metáfora “segredos de liquidificador”² sugere o desejo de aquecer uma “orelha fria”, com a revelação de que o bom do amor não pode ser alcançado quando se contêm as emoções e se evita a dor. A descoberta desse segredo faz girar velozes as lâminas que, turbulentamente, dilaceram, trituram, dissolvem e misturam os sentimentos, explodindo seu escarcéu internamente, ainda que no aparente silêncio.

Trazendo a metáfora para uma atmosfera mais corpórea, seria possível imaginar, ao menos, duas cenas: a primeira relacionada àquilo que se diz ao pé do ouvido nos momentos de ápice do prazer sexual – os íntimos sussurros que acabam sendo escutados por toda a vizinhança; a segunda – explicada pelo próprio Cazuzza – evoca a língua que gira acelerada mergulhando no ouvido, em um gesto erótico, ainda que temperado por um ar de brincadeira infantil, de travessura.

Esgarçando as possibilidades de interpretação, podemos chegar a uma mirada ainda mais abrangente. Veja-se que o liquidificador é o utensílio doméstico que converte – de forma bastante barulhenta – determinado conjunto de ingredientes em uma mistura silenciosa. Por vezes, até elementos que aparentemente não combinam unificam-se sob a mesma cor, forma e textura, instigando o paladar à curiosidade. Com alguma liberdade, poderíamos ver aí uma excelente figuração também para o próprio processo de elaboração

poética. Sob essa luz, podemos observar que artistas, poetas e compositores misturam dentro de si elementos biográficos, interesses artísticos, posicionamentos ideológicos, diálogos musicais e literários, para devolvê-los transformados em uma nova combinação. A poesia é sempre mistura, sempre mistério. Como propõe Drummond, é preciso penetrar surdamente no reino das palavras.

Podemos dizer, assim, que o objetivo deste livro é desvendar os elementos que se entrelaçam e se escondem, silenciosos, nas canções e nos demais registros de Cazuzza. Isto é, trata-se de uma tentativa de investigar seus segredos de liquidificador.

Cabe esclarecer, antes de tudo, que o processo de produção de Cazuzza acontecia de três formas: ou ele compunha letra e melodia sozinho (no mesmo processo), ou recebia uma fita cassete com a melodia e colocava a letra, ou enviava uma letra para que fosse musicada por outro artista. Curioso que, apesar de fazer às vezes a melodia, a imagem de Cazuzza está mais associada à máquina de escrever do que a qualquer instrumento musical. Não raro batia seus textos altas horas da madrugada, seguindo sua função de cronista noturno da boemia carioca. Em seus trabalhos finais, principalmente quando esteve internado, a produção da letra era normalmente anterior à da música, tendo distribuído seus textos por diversos parceiros na tentativa de espalhar sua obra.

A descrição desses processos ajuda a determinar no que consiste a "obra" que pretendemos estudar. Apesar de sua marcante ligação com a máquina de escrever, é importante lembrar que consideramos Cazuzza aqui como um compositor popular, não como um "poeta" (a não ser conotativamente, quando a expressão lírica assim sugerir). Essa posição, sob hipótese alguma, está relacionada a uma hierarquização ou a um juízo de qualidade. Como eu disse, tomei aqui as canções em sua estrutura complexa, levando em conta a conjugação entre letra e melodia, a inserção dessas obras no âmbito

da cultura popular de massas e, por fim, o entendimento dessas composições nos contextos históricos e estéticos que se vinculam aos movimentos e aos gêneros musicais.

Por outro lado, importa informar que alguns de seus escritos acabaram ficando sem melodia, o que abre um *corpus* paralelo. É bem verdade que alguns desses (tal como algumas letras) se sustentam na página em branco e poderiam, sem dúvida, funcionar como poemas. Outros, porém, mais parecem letras órfãs de melodia. Assim, tomaremos como “obra” toda a produção escrita (e musical) de Cazuza, observando as especificidades das letras que se inserem no âmbito da canção popular (sendo analisadas na complexidade do conjunto) e daquelas que se apresentam apenas na página (sendo designadas genericamente como “textos não musicados”, a despeito de que muitas funcionariam perfeitamente como poemas).

Nossa pesquisa tem por base dois livros centrais, ambos produtos da parceria de Lucinha Araújo com a jornalista Regina Echeverria: *Só as mães são felizes* (1997), que é uma biografia de Cazuza; e *Preciso dizer que te amo* (2001), onde constam todas as suas composições (inclusive os textos não musicados). Evidentemente, a esse suporte livresco somam-se os álbuns que compõem a discografia do artista, bem como outros elementos audiovisuais a ele relacionados. Além disso, merece destaque no âmbito virtual o *site* www.cazuza.com.br, no qual constam diversas entrevistas, comentários e fotos. Por fim, cabe mencionar os filmes: o documentário *Cazuza – Sonho de uma noite no Leblon* (2001), dirigido por Sérgio Sanz e Marcelo Maia, e o drama biográfico *Cazuza – o tempo não para* (2014), dirigido por Sandra Werneck e Walter Carvalho e protagonizado por Daniel de Oliveira (com Marieta Severo e Reginaldo Faria interpretando os pais de Cazuza).

A trilha do livro começa em um passeio biográfico, já semeando os futuros elos que serão estabelecidos entre vida e obra. Em seguida,

ainda neste capítulo, faço uma observação cronológica dos nove álbuns que concentram a maior parte de sua produção registrada sobre o suporte musical. Os principais ingredientes de seu “veneno antimonotonia” serão alvo do segundo capítulo, que fala sobre a liberdade, o amor, o sexo, as drogas e o *rock’n’roll* em Cazuza. O terceiro aborda a representação da cidade em sua obra, e o quarto, a interpretação do Brasil. No quinto, falo sobre a relação artística entre Cazuza e a escritora Clarice Lispector. O sexto trata da abordagem sobre a AIDS e a morte em suas canções, seguido pelas observações finais.

2 “Codinome beija-for” (Reinaldo Arias / Cazuza / Ezequiel Neves). In: *Exagerado* (1985).

I

O CASULO

Em 7 de julho de 1990, o *Jornal Nacional* anunciou: "O Brasil perde um dos maiores talentos da nova geração da música brasileira. O cantor e compositor Cazuza morreu hoje cedo no Rio, depois de cinco anos de luta contra a AIDS." A morte prematura, aos 32 anos, completa uma trajetória de atmosfera romântica, que inclui seus versos-vaticínios de "Amor, amor"³, onde afirma: "meu caminho nesse mundo, eu sei / vai ter um brilho incerto e louco / dos que nunca perdem pouco / nunca levam pouco", e completa: "amor, amor / eu quero só paixão / fogo e segredo".

Mas, do fim, voltemos ao início, ao dia 4 de abril de 1958, no Rio de Janeiro, quando nasceu, sob o signo de áries, Agenor de Miranda Araújo Neto.⁴ O nome, que soa antigo e austero, foi uma homenagem ao avô. No entanto, a verdade é que ninguém o chamava assim. Cazuza desde antes de nascer já era Cazuza, inclusive para os pais, Lucinha e João Araújo. O apelido, que foi dado pelo pai, tem origem no Nordeste, onde o termo é sinônimo de "moleque".⁵

A palavra "cazuza" apresenta outros dois sentidos. Intitula-se *Cazuza* um livro infanto-juvenil de Viriato Correia, que conta a história de um menino que sonhava em ir para escola, mas acabou se deparando com um sistema de ensino rígido, punitivo e controlador. Vale lembrar que Cazuza ganhou esse livro como presente de diversas pessoas, que acharam interessante a coincidência do apelido com o título. Porém, mais curioso é ir ao dicionário *Aurélio* e descobrir que "cazuza" é um "vespídeo solitário

de ferroada dolorosa”. O moleque, o aprendiz, o rebelde, o “carente profissional”, o autor das imagens ferinas: tudo isso concentrado nas latências semânticas do codinome Cazuzza.

Alguns outros dados biográficos podem contribuir para a compreensão da personalidade artística de Cazuzza, isto é, para entendermos melhor o desenvolvimento de suas composições, de sua discografia e de suas apresentações, entrevistas e demais manifestações públicas. Esse inventário está muito satisfatoriamente registrado na já referida biografia *Só as mães são felizes* e na antologia *Preciso dizer que te amo*, ao que vale acrescentar o livro *Barão Vermelho – por que a gente é assim* (2007), uma história da banda contada pelo produtor Ezequiel Neves, pelo músico Guto Goffi e pelo jornalista Rodrigo Pinto. Cabe selecionar, para este estudo, alguns dados e episódios mais relevantes, de modo a lembrar sucintamente como o artista caminhou sobre o tempo.

Cazuzza viveu e morreu na Zona Sul do Rio de Janeiro, circulando especialmente pelo eixo Copacabana / Ipanema / Leblon. Três figuras familiares aparecem com destaque em seu percurso biográfico: a mãe Lucinha Araújo, o pai João Araújo e a avó materna Alice. Lucinha trabalhava com costura e gostava de cantar (vale ouvir sua belíssima gravação de “Peito vazio” de Cartola). João Araújo era produtor musical e foi fundador da gravadora Som Livre⁶, da qual foi presidente por mais de três décadas. A “vó Lice” aparece nos relatos como um refúgio de liberdade para Cazuzza e também uma das primeiras leitoras de seus textos.

O apreço de Cazuzza pela música tem origens em sua infância, e foi fortemente influenciado pelo gosto de seus pais. Em função de João Araújo ser diretor de uma grande gravadora, sua casa estava sempre cheia de importantes nomes da nossa música popular, como Elis Regina, Jair Rodrigues, Gal Costa, Caetano Veloso e Gilberto Gil (conta-se que os Novos Baianos chegaram a acampar, certa vez, em sua residência). Desde cedo, Cazuzza já ouvia os grandes cantores do

rádio (a chamada "música de fossa") e com eles se encantava. Lupicínio Rodrigues, Dolores Duran, Dalva de Oliveira e Maysa estavam entre alguns de seus preferidos. Nomes de destaque do samba, como Cartola, Noel Rosa e Nelson Cavaquinho, somavam-se a esse leque de preferências. Por fim, cabe destacar que Cazuza era um grande fã de Roberto Carlos e da Jovem Guarda, havendo possuído vários produtos da marca *Calhambeque*.

Desse modo, é interessante pensar que Cazuza foi criança nos anos 1960 e adolescente nos anos 1970, acompanhando um período importante da história da música. A essa época, observava-se a curiosa simultaneidade entre os movimentos de massa e juventude dos EUA e da Inglaterra (Elvis Presley, seguido de Beatles e Rolling Stones, além de Janis Joplin e Jimi Hendrix) e a grande virada na estética da canção popular representada pelo advento da bossa-nova de João Gilberto no Brasil. Nesse contexto, a cena musical brasileira atravessou as tensões entre a chamada "MPB" (com suas canções de protesto) e a jovem guarda (com sua adesão à moda jovem internacional), passando pela era dos festivais televisivos, pela emergência do tropicalismo musical e de uma "geração marginal" nos anos 1970.

Segundo Frederico Coelho, o termo "marginal" aparece reincidentemente ao longo dessa década, quando se afirmavam uma imprensa marginal, um cinema marginal, uma arte marginal e uma poesia marginal. Em geral, a expressão se refere não apenas a uma produção feita às margens dos meios de propagação e legitimação de maior prestígio, mas também indica sua filiação ao universo da contracultura e do "desbunde" que se notabilizaram naquele momento.

Veja-se que o período corresponde exatamente ao acirramento da ditadura civil-militar brasileira, a partir do AI-5 (1968), especialmente do final dos anos 1960 até, pelo menos, a primeira metade da década seguinte. Nesse mesmo momento, surgiram na música

nomes como Jards Macalé, Luiz Melodia, Raul Seixas, os Secos & Molhados, os Novos Baianos e o Clube da Esquina (de Milton Nascimento e companhia). Além disso, a “poesia marginal” estabelecia a aproximação entre a expressão poética e o cotidiano, a arte e a vida, sublinhando a potência performática dos poemas, que se misturavam à encenação, ao corpo, ao espaço, à música e à irreverência.

Enfim, essas expressões culturais, atuando fortemente no nível da liberdade comportamental, acabavam por se oferecer como formas de resistência ao recrudescimento do autoritarismo na época. O panorama de Heloísa Buarque de Hollanda sintetiza bem o período:

A valorização da percepção teórica evidencia um traço básico da atitude pós-tropicalista, cuja riqueza vem de uma ambiguidade básica: a valorização da marginalidade urbana, a libertação erótica, a experiência das drogas e a festa casam-se de maneira pouco pacífica, com uma constante atenção em relação a certos referenciais do sistema e da cultura, como o rigor técnico, o domínio da técnica, a preocupação com a competência na realização das obras. A marginalidade é tomada não como saída alternativa, mas no sentido de ameaça ao sistema; ela é valorizada exatamente como opção de violência, em suas possibilidades de agressão e transgressão. A contestação é assumida conscientemente. O uso de tóxicos, a bissexualidade e o comportamento descolonizado são vividos e sentidos como gestos perigosos, ilegais e, portanto, assumidos como contestação de caráter político. (HOLLANDA, 1978, p. 168)

Depois de uma infância relativamente bem comportada,⁷ Cazuzza começou a manifestar a rebeldia típica da adolescência exatamente nesse contexto dos anos 1970, em plena “geração do desbunde”.⁸ Seu temperamento teria se tornando mais incisivo e o choque com

os pais, mais constante. Relata-se que, já no colégio Anglo-Americano, ouvia Rolling Stones no recreio e, por um amigo de lá, descobriu Janis Joplin (e, através dela, Billie Holiday e Bessie Smith). Começou a vida (bi)sexual, o uso de drogas, o gosto pela rua. Frequentava os bares do Baixo Leblon e do *underground* da zona sul carioca. Por vezes, os pais tinham que livrar Cazuzza de problemas com a polícia, relacionados a porte de drogas e embriaguez na direção. Aliás, a paixão por carros é outro fator marcante de sua adolescência, de certo modo afinada com o modelo de "rebeldia sem causa" da virada dos anos 1950 para 1960, de James Dean a Elvis Presley, o que perpassa também o universo da jovem guarda brasileira.

Lucinha Araújo registra, junto a essa mudança de comportamento, uma virada também nos figurinos:

Para quem cresceu se vestindo com elegância, a opção pelo estilo *hippie* parecia inacreditável. O uniforme constava de roupas *hippies*, calça *jeans* desbotada, rasgada e o mais suja possível. Camiseta Hering surrada, sandálias japonesas deixando de fora os pés sujos e cabelos compridos. Naquela época, ele os usava crespos, que, ao crescer, assumiam o aspecto de uma touca horrenda. Muitas, quantas mais melhor, fitinhas do Senhor do Bonfim amarradas no pulso compunham a figura de Cazuzza nos anos 70. (ARAÚJO & ECHEVERRIA, 2004, p. 96-97)

Na mesma década, três viagens merecem nota na composição do "personagem". A primeira, com destino à Bahia, não foi autorizada pelos pais, gerando uma grande briga, algumas ameaças e, posteriormente, uns meses morando na casa de amigos. A cena de rebeldia (no melhor estilo *drop out* ou *on the road*) aparece registrada no filme *Cazuzza – o tempo não para* e também é aludida na canção "Bilhetinho azul" (Cazuzza / Frejat), que diz: "Xuxu, vou

me mandar / é, eu vou pra Bahia / talvez volte qualquer dia / o certo é que eu tô vivendo...”

A segunda viagem aconteceu em 1976, quando Cazuzza foi a Londres a pretexto de estudar arte dramática. Lá estreitou seu contato com o *rock*, visitou museus importantes e assistiu a filmes icônicos do período. A terceira foi em abril de 1979, viajou para fazer um curso de fotografia na Universidade de Berkeley na Califórnia, estado importante para a história da contracultura. Lá entrou também em contato com a literatura da geração *beatnick* dos Estados Unidos.

Cazuzza não concluiu o curso e voltou ao Brasil ainda em 1979. Entre as duas viagens, passou no vestibular de Comunicação, mas não quis cursar. Nesse intervalo, conseguiu também um emprego na própria Som Livre, onde fazia triagem de fitas com novos cantores e também escrevia *releases* para divulgar artistas, atividade esta que interrompeu para fazer o curso de fotografia.

Em 1981, Cazuzza se matriculou no curso de teatro do ator Perfeito Fortuna, enfim entrando na trilha que chegaria à sua vocação final. Perfeito fazia parte do grupo teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone⁹, que, segundo Heloísa Buarque de Hollanda, “marcou a cena cultural dos anos 1970 por sua audácia e rebeldia em relação aos cânones e padrões teatrais da época”.¹⁰ A trupe desenvolvia uma forma *pop* de fazer teatro, na qual se misturavam vários gêneros artísticos – o circo, a batucada, o vídeo, as artes plásticas e o *rock*. Enquanto o grupo principal ia aos poucos se dissolvendo, iam também surgindo seus descendentes: os atores individualmente foram montando seus próprios grupos.

O de Perfeito Fortuna, do qual faziam parte Bebel Gilberto e Cazuzza, formou o Paraquedas do coração, fazendo uma sátira à história de *A Noviça Rebelde*, na qual Cazuzza cantava “Edelweiss” (música tema) e “Odara” (de Caetano Veloso). Vale lembrar que os três – Cazuzza, Bebel e Perfeito – foram pedir ao prefeito que

liberasse um espaço para o grupo. E assim, o Arpoador foi liberado para a montagem de um dos mais importantes templos do BRock¹¹ – o Circo Voador, que poucos meses depois se mudou para a Lapa. É pertinente também observar que o grupo Blitz, de Evandro Mesquita, é outro ilustre descendente do Asdrúbal e, assim, de certa forma, todo o *rock* nacional surgido na década de 1980.

Em 1981, o cantor Leo Jaime recebeu o convite de um grupo de jovens que montaram uma banda, tendo em vista tocar, em novembro daquele ano, na 21ª Feira da Providência, no Riocentro. Eles precisavam de um vocalista, mas Leo não se adaptou ao *rock* pesado que o grupo fazia, então indicou Cazuzza, que tinha 23 anos na época. Desse modo começou o Barão Vermelho.

O nome da banda era uma alusão ao piloto alemão da 1ª Guerra Mundial, o “ás dos ases”, chamado Manfred von Richthofen. O famoso piloto aparecia como inimigo do alterego de Snoppy nos quadrinhos dos Peanuts. O grupo elegeu esse nome por achá-lo sonoro. Cazuzza inicialmente não gostava, mas depois começou a achar interessante outro sentido que ali se escondia – um barão vermelho, ou seja, um nobre socialista – bem próximo a si mesmo, que era um jovem da elite, simpatizante dos ideais de esquerda. Vale registrar também que, apesar de o nome não ter sido uma escolha ideológica, o Barão chegou, no início da carreira, a fazer apresentações em atos públicos de apoio a Leonel Brizola, inclusive na festa de sua posse como governador do Rio de Janeiro em 1983.

A formação do Barão Vermelho contava com Roberto Frejat na guitarra; Dé Palmeira, no baixo; Guto Goffi, na bateria e Maurício Barros nos teclados. Os ensaios aconteciam na garagem da casa deste último, no Rio Cumprido, causando bastante incômodo para os vizinhos. A banda, que só tocava *covers*, pouco tempo depois começou a compor. E Cazuzza, então, começou a mostrar suas letras e intervir em letras que já haviam sido escritas por outros integrantes.

Embora Cazuzza tenha composto com todos do Barão, deve-se dar destaque à sua parceria com Frejat. Logo que se conheceram, descobriram que tinham muitas afinidades musicais, tanto nacionais, quanto internacionais. O casamento musical entre os dois foi fundamental para a história do Barão e continuou mesmo depois da saída de Cazuzza. É possível afirmar que se trata de uma das mais bem-sucedidas parcerias do *rock* nacional.

A estreia do grupo não aconteceu na tal Feira da Providência, como se esperava, pois o sistema de som era completamente inadequado. A primeira aparição pública acabou ficando para janeiro de 1982, no condomínio Riviera Dei Fiori na Barra da Tijuca, já com alguns elementos da postura *punk* que influenciou o *rock* dos anos 1980.¹² Depois disso, continuaram a fazer *shows* por espaços alternativos, inclusive no Circo Voador, fazendo divulgação por cartazes e panfletos distribuídos em bares, bem à moda da poesia marginal. Até que conseguiram gravar uma fita demo, a fim de divulgar o trabalho da banda na tentativa de fazerem *shows* de abertura para artistas de maior público.

Em março de 1982, o material chegou às mãos do produtor Ezequiel Neves. A fita, na qual constavam as canções "Billy Negão", "Nós", "Você me acende", "Sorte ou azar" e "Certo dia na cidade" foi levada ao também produtor Guto Graça Mello (da Som Livre). Daí convenceram o dono da gravadora (João Araújo), que temia a repercussão de estar lançando a banda do próprio filho, o que foi solucionado com o álbum saindo por um selo alternativo, parceria da Som Livre com a CBS – o Opus-Columbia. Gravado com produção baratíssima e em dois dias, surgia o primeiro álbum do Barão Vermelho. E um dos primeiros do BRock¹³.

3 “Amor, amor” (Cazuza / Frejat / George Israel). In: *Tema do filme Bete Balanço* (1984).

4 Cazuza só começou a gostar de seu nome ao descobrir que era xará do sambista Cartola, a quem admirava profundamente. Ou melhor, seu nome era muito parecido: Cartola chamava-se, na verdade, Angenor.

5 “É que Cazuza é nome de menino, né. Toda vez que eu vou em centro, em alguma coisa, todo mundo vê um indiozinho ou então um Logunedé, que é a minha entidade que me protege. A minha missão na Terra é de aprender. Eu sou meio um aprendiz, eu fico quietinho no meu canto, coisa de menino.” (Entrevista de Cazuza transcrita do especial *Uma prova de amor*, de janeiro de 1989.)

6 A Som Livre é uma gravadora brasileira fundada em 1969 inicialmente com o objetivo de comercializar as trilhas sonoras das novelas produzidas pela TV Globo.

7 Da pré-adolescência, os relatos sobre Cazuza costumam registrar um trabalho de escola no qual ele e o colega de turma (e hoje jornalista) Pedro Bial entrevistaram Vinicius de Moraes. Os dois meninos (por volta de seus 13 anos) teriam voltado embriagados de uísque, que beberam em companhia do poeta. Bial também relata a aptidão de Cazuza, na época, para desenhar mapas, cidades e lindas mulheres nuas. Os depoimentos foram retirados de *Só as mães são felizes* (Araújo & Echeverria, 2004, p. 85-86) e do programa *Por toda minha vida – Cazuza*, apresentado pela TV Globo em 19.11.09 e disponível no YouTube.

8 “Sou da geração do desbunde. Nunca tive saco pra milico, desfile, gente com medo. Todo mundo ficava paralisado, mudo, anestesiado. Não dava pra fingir que não tinha nada. Pra mudar alguma coisa a gente teve que gritar, se drogar, ir pra rua, enfrentar a nossa própria fraqueza. Era uma maneira de não se render. De não ficar careca, careta.” (Esse texto consta no *site* oficial de Cazuza e é mencionado no filme *Cazuza – o Tempo não para*. Intitulado de “A vaca”, é uma possível alusão à “Vaca profana” de Caetano Veloso – “Derrama o leite bom na minha cara / E o leite mau na cara dos caretas”.)

9 Grupo de teatro criado em 1974 no Rio de Janeiro. Por ele passaram nomes como Hamilton Vaz Pereira, Regina Casé, Daniel Dantas, Patrícia Travassos, Luiz Fernando Guimarães e Evandro Mesquita.

10 Hollanda, 2004, p. 9.

11 Termo usado por Nelson Motta para se referir ao *rock* nacional que emergiu no Brasil durante a década de 1980. Serviu de título também ao livro do jornalista Arthur Dapieve, que traça um panorama sobre o gênero.

12 Cazuza entrou bêbado e, em sua *performance*, abaixou as calças, e ainda simulou estar fazendo sexo oral no microfone, tudo isso sob as vaias e os palavrões da plateia. A cena foi também registrada no filme *Cazuza – o tempo não para* (2004).

13 O álbum do Barão saiu no dia 27 de setembro de 1982, apenas um dia depois de *As aventuras da Blitz*, disco de estreia do grupo de Evandro Mesquita.

II

DO BARÃO VERMELHO AO POR AÍ

Sobre a produção de Cazuza, convém lembrar que nem todas as letras se tornaram canções, e que nem todas as canções foram registradas em seus álbuns de carreira. Tais composições distribuem-se por anos diversos. Por não estarem anexas a um disco, e pelo fato de que algumas não estão datadas ou têm referência duvidosa, uma abordagem apenas cronológica seria ineficiente.

Porém, acreditando na importância de analisar cada álbum como um conjunto conceitual e de pontuar permanências e mudanças ao longo da produção de Cazuza (tanto formais, quanto conteudísticas; tanto textuais quanto musicais), traçamos agora um percurso cronológico, explorando os nove álbuns principais de sua discografia, bem como elementos biográficos a ela relacionados. Além disso, serão mencionados outros trabalhos importantes, à medida que forem aparecendo na linha do tempo.

Os três primeiros discos foram feitos quando Cazuza era vocalista do Barão Vermelho: *Barão Vermelho* (1982), *Barão Vermelho 2* (1983) e *Maior abandonado* (1984). Em 1985, Cazuza começou carreira solo, tendo como álbum de estreia *Exagerado* (1985), ao qual se seguiram *Só se for a dois* (1987) e *Ideologia* (1988). Ainda em 1988, foi gravado *O tempo não para (ao vivo)*, mas seu lançamento só ocorreu em janeiro de 1989. Seu último trabalho lançado em vida foi o LP duplo *Burguesia* (1989). O álbum póstumo intitulado *Por aí* (1991) fecha o conjunto principal a ser observado.

De modo geral, podemos identificar nas letras de Cazuza a presença de uma linguagem carregada de coloquialismo, irreverência, rebeldia e sensualidade; trazendo frequentemente as temáticas do desencontro amoroso, da solidão degradante, da recusa à “vida normal” e a afirmação do amor como possibilidade de libertação. O comentário de Ezequiel Neves, apesar de se referir especificamente ao primeiro álbum do Barão Vermelho, ajuda a compreender a estética do artista de modo bastante abrangente:

... ninguém escreve como Cazuza. É como ouvir *rock* em inglês. (...) É *rock* sem frescura, sem nada de bem comportado, garagem mesmo. Ultimamente as coisas andam muito inofensivas, sem rebeldia. E se continuam assim, morrem. O Barão Vermelho reinventa o português de forma telegráfica, sem literatrices ou metáforas vazias. São letras que possuem uma urgência cristalina, verbalizando instantes de carência afetiva, solidão ou amor total, tudo articulado com a luminosidade dos relâmpagos. (ARAÚJO & ECHEVERRIA, 2004, p. 22)

A análise de Ezequiel Neves enfatiza o *rock* como uma manifestação produzida originalmente em língua inglesa (como já dissemos, entre os EUA e a Inglaterra), para sinalizar que a linguagem de Cazuza modifica a dicção da língua portuguesa, aproximando-a da linguagem pop, do registro rebelde e da própria concisão peculiar ao inglês. Além disso, contribui para esse traço direto e despojado a própria influência da poesia marginal, que estava também afinada com esse contexto cultural mais abrangente. Com isso, a metáfora dos relâmpagos se presta a descrever a emergência de imagens poéticas ágeis e surpreendentes, que não se constroem por meio de rebuscamentos formais ou de prolixidade discursiva.

Outro comentário esclarecedor foi publicado na *Revista Veja*, ainda

em 1982, pelo jornalista Okky de Souza:

Como um esperto cronista de sua geração, suas letras falam de impasses e desencontros da adolescência, numa linguagem tão direta que as palavras se transformam em lâminas afiadas – como convém a um *rock* que retoma as propostas iniciais de contestação juvenil. Cazuzza interpreta esses poemas com uma voz forte e rouca, frequentemente falando as palavras em vez de cantá-las, no final das frases, num truque de grande efeito. (NEVES, 2007, p. 62)

É curioso perceber neste último fragmento uma espécie de antevisão de uma das metáforas mais emblemáticas da obra de Cazuzza – a navalha.¹⁴ A linguagem direta, urgente e incisiva – destacada tanto por ele quanto por Ezequiel Neves – produz imagens cortantes, que dão voz (e lâmina) a uma juventude desejosa de contestar, cortar e destruir o mundo antigo e conservador.

O uso da palavra “cronista” também foi uma escolha feliz. Mais do que relatar os sentimentos dos jovens que aspiravam à libertação – no seu sentido mais amplo – as letras de Cazuzza trazem o registro de uma procura dessa liberdade no amor (e no próprio gesto de falar do amor, bem ou malsucedido). E aí, o cronista encontra os bares, lotados de esperanças e desilusões. E encontra também algo que transcende a atmosfera adolescente mencionada na crítica, e atinge questões humanas mais abrangentes – a solidão, o amor, a liberdade.

Dessa análise importa ainda destacar a forma com que Cazuzza interpreta suas canções. O grito rouco e o canto falado (além de seus “eeeehhh!”) acabariam por se tornar suas marcas registradas – reforçando a sensualidade, o desejo libertário e o impulso contracultural de suas letras, referidas como “poemas” pelo crítico, certamente no intuito de enaltecê-las e de destacar seu lirismo. A

aproximação entre canto e fala aponta ainda para uma tensão entre a letra e o poema. Essa forma de cantar também revela influências musicais, especialmente do *rock* internacional e do *blues*, conforme será abordado mais adiante.

Desse modo, podemos afirmar que a temática da solidão e da busca pelo amor continuou sendo uma constante em toda a obra de Cazuza, bem como a linguagem afiada, a um só tempo, lírica e coloquial, construindo imagens que alternam (e mesclam) o degradante e o sublime, o delicado e o agressivo, o suave e o desesperado. O diferencial das composições de seu período no Barão Vermelho – mormente no primeiro álbum, sobre o qual incidem os comentários – é a forte presença da vida boêmia, em especial do bar como o cenário de encontros e desencontros amorosos. À guisa de ilustração, pode-se citar o fato de que a palavra “bar” aparece em quatro das dez composições do primeiro disco (“*Down em mim*”, “*Billy Negão*”, “*Ponto Fraco*” e “*Por aí*”); e a palavra “garrafa”, semanticamente próxima, em uma (“*Posando de Star*”). A letra da música de abertura de *Barão Vermelho 2* também se passa em um bar, bem como três das onze composições de *Maior abandonado*.

Segundo o próprio Cazuza, em entrevistas:

O lado escuro é um lado muito forte, porque sou muito boêmio, vivo muito de noite. Gosto muito da noite, acho que ela é um espaço, um território livre para tudo. Não sei... a noite é muito dramática, muito bonita. As pessoas que saem na noite, procuram algo que na verdade não vão encontrar, mas elas curtem a procura, aquele papo furado.

Eu não saio do bar, tomo oito vodcas, milhares de não sei o que, vou pra casa e escrevo o que vi. O Tom Jobim uma vez disse que, quando a gente canta o quintal da gente, está sendo internacional,

porque aquele quintalzinho só a gente tem. E o Brasil inteiro adora bar, adora cachaça, o Brasil inteiro é traído (conjugalmente).¹⁵

Assim, os bares noturnos constituem cenário frequente nas composições de Cazusa, com toda sua atmosfera dramática de procura e de desencontro, mas também com seu caráter de aproximação e de união.¹⁶ Vale atentar para a análise supracitada, na qual o traço da identificação nacional com esse espaço (e com a temática adjacente) é importante também para pensar a recepção positiva de suas letras e seu posterior sucesso. Os sinais explícitos da vida boêmia, no entanto, vão aparecendo de forma cada vez mais escassa nos álbuns seguintes, embora permaneçam sempre os dramas humanos que nela se encenavam.

Voltando à linha temporal, partimos do álbum *Barão Vermelho*, produzido por Guto Graça Mello e Ezequiel Neves, e gravado em apenas dois finais de semana, de modo mais descontraído. O disco foi lançado em setembro de 1982, e chegou ao cenário musical brasileiro causando estranhamento na crítica, que se dividia entre condenar o amadorismo do grupo e enaltecer sua espontaneidade. Esse álbum de estreia é musicalmente composto por um *rock* "garagem", sujo e visceral, distante dos padrões radiofônicos de então, o que, aliás, vetava sua transmissão nas rádios.

Constam nesse álbum dez canções, na seguinte ordem: "Posando de Star", "Down em mim", "Conto de fadas", "Billy Negão", "Certo dia na cidade", "Rock'n geral", "Ponto fraco", "Por aí", "Todo amor que houver nessa vida" e "Bilhetinho azul". Todas apresentam letra de Cazusa, sendo algumas delas musicadas por ele mesmo e outras elaboradas em parceria com os integrantes do grupo, o que vale também para os dois álbuns seguintes, ou seja, para os três discos com o Barão.

Merece destaque no disco a canção "Todo amor que houver nessa vida" – parceria com Roberto Frejat. Além de ser uma das mais

brilhantes letras de Cazuzza, teve papel importante na trajetória do grupo: Caetano Veloso a apresentara em seu *show* "Uns" em 1983, falando quem era seu compositor e afirmando que se tratava do maior poeta daquela geração. Ainda hoje, esta canção é uma das mais gravadas do compositor, já tendo recebido interpretações de nomes como Gal Costa, Maria Bethânia, Angela Ro Ro e Cássia Eller. O próprio Cazuzza deu-lhe uma nova roupagem (menos *rock*, mais suave) em seu disco *O tempo não para* (1989).

Caetano Veloso – e, além dele, Emílio Santiago, Angela Ro Ro, Marina, Guilherme Araújo e Joana – estava no *show* de lançamento do álbum *Barão Vermelho*, que aconteceu no Circo Voador (já na Lapa) em dezembro de 1982. O ingresso, propositalmente, custava mil cruzeiros ("um barão"). Cazuzza, já de cabelos um pouco mais curtos (sem a "touca horrenda" que a mãe estranhava), cada vez mais se envolvia com o palco, intensificando sua atitude cênica de cantor de *rock*,¹⁷ de modo a transmitir o já referido impulso libertário e sublinhar a sexualidade latente em suas composições. Em entrevista de 1984 (também transcrita do *site* do artista), Cazuzza afirma:

Enfrentar o palco para mim é tudo. Aflora um lado sensual meio incontrolável. Às vezes, entro de pau duro, a coisa pinta até antes de subir ao palco... (...). Sinto o sexo a florando, olho pras pessoas e sinto que tem uma coisa também que volta em resposta. Porque estou mostrando uma coisa bonita que eu compus: não sou humilde, gosto mesmo do que faço. É muito o lance do prazer, eu e a plateia transando pra caralho.

No segundo álbum, havia o desejo de melhorar a qualidade técnica. Para tanto, convidaram o inglês Andy Mills¹⁸ para coproduzir o disco com Ezequiel Neves. Porém, se *Barão Vermelho* foi gravado em clima descontraído em apenas dois dias e de forma espontânea;

Barão Vermelho 2 caminhou de forma bem mais demorada. O novo produtor era perfeccionista ao extremo e mandava que a banda repetisse diversas vezes as bases até que estas ficassem a seu agrado. As gravações, que duraram 65 dias, já se arrastavam e Cazuzza já demonstrava, a essa altura, pouca paciência com o profissionalismo.¹⁹

Apesar das dificuldades, em agosto de 1983 foi lançado *Barão Vermelho 2*, que trazia também dez músicas – “Menina mimada”, “O que a gente quiser”, “Vem comigo”, “Bicho humano”, “Largado no mundo”, “Carne de pescoço”, “Pro dia nascer feliz”, “Manhã sem sono”, “Carente profissional” e “Blues do iniciante”. As faixas novamente são parcerias de Cazuzza com os outros integrantes do Barão (cinco músicas só com Frejat), à exceção de “O que a gente quiser”²⁰, que não tem sua participação.

O disco, que mantém a temática do primeiro, tem de especial o fato de ser nele que consta o primeiro *hit* do Barão Vermelho. As rádios ainda não aceitavam tocar suas músicas, já que era considerada uma banda inadequada ao formato radiofônico. Até que Ney Matogrosso²¹ procurou Cazuzza, manifestando interesse em gravar “Pro dia nascer feliz”. Assim, após a gravação de Ney (no álbum *Pois é*, de 1983), o Barão Vermelho passou a ter outra visibilidade. Em dezembro do mesmo ano, a Rádio Cidade trocou essa versão pela original, tornando a banda mais conhecida e provocando um aumento, ainda que tímido, nas vendas.

O *show* de lançamento aconteceu em abril de 1983 no Teatro Ipanema. Interessante mencionar que o figurino de Cazuzza saiu do armário de Lucinha, devidamente adaptado com cortes e combinações específicas.²² Completava o visual uma bandana japonesa amarrada na testa, que foi dada pelo amigo e poeta Tavinho Paes. Era a primeira vez que ele usava uma faixa em volta da cabeça, o que viria a ser uma de suas principais marcas.

Pouco depois, Cazuzza foi chamado para compor a faixa título do

filme do cineasta Lael Rodrigues, *Bete Balanço*, lançado em 1984. Trata-se do primeiro de uma trilogia do diretor sobre cultura e comportamento da década de 1980,²³ e contava a história de Bete (interpretada pela atriz Débora Bloch), que vinda de Governador Valadares tentava o sucesso como cantora no Rio de Janeiro.

E assim foram compostas, em parceria com Frejat, "Bete Balanço" e "Amor, amor", lançadas em compacto duplo ainda em 1984. Os versos da canção título – "quem vem com tudo não cansa / Bete balanço, meu amor / me avise quando for a hora // quem tem um sonho não dança / Bete Balanço, por favor / me avise quando for embora" logo se transformaram em um dos maiores sucessos do Barão Vermelho, tendo sido executada em todas as rádios da época. Quanto ao filme, obteve a maior bilheteria do cinema nacional naquele ano.

Embalado pelo sucesso de "Bete balanço", o disco *Maior Abandonado* chegou às lojas em setembro de 1984 com 20 mil cópias vendidas antecipadamente. O crescimento da popularidade do grupo era evidente – depois das respectivas tiragens de 12 e 15 mil cópias dos discos anteriores, o novo álbum atingiria a marca de 100 mil cópias vendidas, garantindo ao grupo seu primeiro disco de ouro.

O LP, produzido apenas por Ezequiel Neves e pelo próprio Barão, segue uma linha textual e musical semelhante à dos anteriores. Segundo o próprio Cazuzza, o álbum "tem toda uma temática de vida, boemia e fossa" e musicalmente apresenta um *rock* "onde se mexe mais o traseiro e menos a cabeça", já que "brasileiro gosta de rebolar"²⁴. A única letra que destoa de temas amorosos é "Milagres", na qual a crítica social afiada é, pela primeira vez, exposta de forma mais direta.

Na capa do disco, os artistas do Barão aparecem posando em um espaço urbano e noturno, no meio da rua, diante da calçada de um hotel, cuja placa identifica como "Love's house", o que já sugere a

busca de transividade amorosa e a sexualidade latentes no álbum. Na contracapa, os mesmos rapazes aparecem virados para um muro, enquanto são revistados por policiais. No muro, a inscrição: "Faço da minha vida, um cenário da minha tristeza." Nessa imagem, unem-se dois sentidos para o título – o termo "maior abandonado" sugere a carência afetiva de uma pessoa mais adulta e, ao mesmo tempo, evoca a expressão "menor abandonado". Assim, o sentido pessoal e subjetivo da tristeza (que aparece no título e no projeto gráfico do disco) desdobra-se em um lamento acerca da presença de instituições repressivas, que atingem não apenas os menores abandonados que vivem pelas ruas, mas também a juventude de maneira geral, especialmente aquela vinculada à contracultura (veja-se aqui a permanência do traço de marginalidade urbana apontado como peculiar aos anos 1970).

Dessa vez com onze músicas – "Maior abandonado", "Baby, suporte", "Sem vergonha", "Você se parece com todo mundo", "Milagres", "Não amo ninguém", "Por que a gente é assim", "Narciso", "Nós", "Dolorosa" e a já bem-sucedida "Bete Balanço" –, o álbum apresenta letras de Cazusa em todas as canções, novamente em parceria com os barões (sendo mais frequente a com Frejat). Ezequiel Neves começa a aparecer em alguns registros, o que acontecerá em todos os álbuns seguintes. Isso porque algumas das letras de Cazusa surgem de frases proferidas por ele em contextos coloquiais. Um exemplo bastante ilustrativo é "Por que a gente é assim"²⁵, que é um bordão frequentemente utilizado pelos dois quando faziam alguma besteira na noite.

Um fato ocorrido durante a turnê por São Paulo, ainda em 1984, merece nota, especialmente se pensarmos novamente na capa e na contracapa do disco. A polícia foi ao Hotel Hilton, onde o grupo estava hospedado; procuravam por drogas e por Cazusa. Guto Goffi confessou ter maconha, o que levou os integrantes do grupo ao Deic²⁶ para prestar depoimento. Cazusa acabou não sendo intimado;

como não havia drogas em seu quarto, ele foi liberado. O vocalista do Barão não se conformou em estar “limpo” e fez questão de ir à delegacia junto.

Todavia, o mais interessante desse episódio é que, depois de paga a fiança, o Barão se dirigiu ao palco do Ibirapuera, onde fariam um *show*. Àquela altura, o *Jornal Nacional* já havia noticiado a prisão do grupo por porte de drogas. Os fãs, indignados com a ação da polícia, atiraram vários cigarros de maconha na direção do palco, exemplificando a relação de sintonia entre o artista de *rock* e a plateia que compartilha com ele o desejo de expressar o comportamento transgressivo.

Nos dias 15 e 20 de janeiro de 1985, o Barão Vermelho teve uma participação consagradora na edição de estreia do Rock’n Rio²⁷. A primeira apresentação foi ainda mais emblemática – Cazuzza encerrou o *show* cantando para uma multidão o sucesso “Pro dia nascer feliz”, que ganhou nesse dia um novo sentido: Tancredo Neves havia sido eleito presidente, o que representaria o fim da ditadura militar no Brasil. Cazuzza enrolou a bandeira no corpo, num gesto que se tornou antológico. Despedindo-se do público, disse: “Que o dia nasça lindo para todo mundo amanhã. Um Brasil novo. Uma rapaziada esperta!”

Depois do apogeu, começou o declínio. As relações entre os barões e Cazuzza tornaram-se turbulentas. O temperamento de Cazuzza tornou-se mais difícil, com episódios de postura profissional desrespeitosa, que geravam recorrentes brigas internas. Além disso, ele tinha a intenção de experimentar outras formas de musicalidade que dessem vazão a seu ecletismo, o que não achava ser possível no grupo. Depois de dois discos com o nome da própria banda, o terceiro disco – *Maior Abandonado* – marcou a saída do vocalista, deixando os demais barões.

Embora o quarto LP já estivesse encaminhado – o que provocou surpresa e indignação dos companheiros com o anúncio da

separação –, a saída de Cazuzza acabou sendo boa para os dois lados. Houve a divisão do repertório e, tanto Barão (agora liderado por Frejat), quanto Cazuzza lançaram discos pela Som Livre. Ele ainda em 1985; a banda, em 1986. Ezequiel Neves também se dividiu e continuou a acompanhar a carreira de seus cinco “afilhados”. O programa *Fantástico* apresentou como último *clip* do conjunto a música “Eu queria ter uma bomba”, feita sob encomenda para o filme Tropclip²⁸.

A essa altura, febres constantes já faziam parte da vida de Cazuzza. Uma semana depois do rompimento com o Barão, ele foi internado, com 42 graus de febre, no hospital São Lucas. Infecção pulmonar foi o diagnóstico. Os boatos sobre a existência de uma terrível doença chamada AIDS já circulavam no Brasil, os mais estapafúrdios possíveis. Sempre vinculada à homossexualidade e à promiscuidade, ela significava uma morte anunciada, conforme será discutido em capítulo propício deste livro. Cazuzza solicitou ao médico que lhe fizesse um teste de HIV, mas o resultado foi negativo²⁹.

O disco *Exagerado* foi lançado em novembro de 1985 e tinha produção de Ezequiel Neves e Nico Rezende³⁰. Nesse momento, Cazuzza se abriu a novas parcerias como Leoni (“Exagerado”), Rogério Meanda (“Medieval II”), Zé Luiz (“Cúmplice”), Lobão (“Mal nenhum”), Ronaldo Arias (“Codinome Beija-flor”) e Renato Ladeira (“Desastre mental”). Frejat aparece quatro vezes; três em parceria com Cazuzza – “Boa vida”, “Só as mães são felizes” e “Rock da descerebração” – e a outra, fazendo a melodia para um poema de Waly Salomão – “Balada de um vagabundo”; totalizando assim as dez canções do disco. O *rock* e o *blues* continuam sendo os gêneros mais recorrentes. Exceção para “Codinome Beija-flor”, uma linda balada romântica, que se tornou um dos maiores sucessos do compositor. Sobre o álbum, Cazuzza afirma:

Meu primeiro disco solo é um trabalho onde eu estou me expondo

muito, quis mudar um pouco a temática. Ao contrário da época do Barão, quando eu era considerado como o letrista da fossa, da dor de cotovelo, este disco está um pouco mais pra cima. Existem músicas em que olho menos para o umbigo. (www.cazuza.com.br/textos)

De fato, as letras desse disco são mais solares em relação à grande parte de sua produção no Barão Vermelho. Exemplo extremo é a letra de "Boa vida", que narra um encontro amoroso completamente bem-sucedido. Em "Cúmplice" também há grande sintonia e a certeza da aproximação. Há uma celebração entusiasmada da desordem no anárquico "Rock da descerebração".

Porém, dizer que há músicas em que ele olha "menos para o umbigo" é questionável. Como afirmou Cazuza, o disco inteiro o expõe muito. Por ser o primeiro de sua carreira solo, é também uma busca de sua identidade, cantada e celebrada nas letras. A música-título tornou-se seu cartão de visitas, embora tenha sido inspirada em Ezequiel Neves. O choque entre ser romântico e ser moderno, à moda bem cazuzeana, aparece em "Medieval II". A chocante "Só as mães são felizes" é uma exaltação aos personagens marginais – com quem se identificava. A aproximação amorosa em "Cúmplice" acontece na "contramão". "Boa vida" narra a chegada do amor para todos, até "pr'um cara pirado / que só sabe ficar bebendo pinga / cantando *rock*, contando vantagem". O espírito autodestrutivo que alardeia a ordem social aparece em "Mal nenhum". "Balada de um vagabundo" (com base no texto do poeta "marginal" Waly Salomão) indica bem sua filiação identitária: "eu sou o beijo da boca do lixo na boca do luxo". Além dessas, destaque para "Codinome Beija-flor", cuja imagem "segredos de liquidificador" inspirou a centralidade desta pesquisa.

Só se for a dois, embora gravado em 1986, só foi lançado em março de 1987. Produzido por Ezequiel Neves e Jorge Guimarães, o

disco saiu pela Polygram, já que a Som Livre havia dissolvido seu elenco. A parceria com Frejat é retomada (“Ritual”, “Culpa de estimação” e “Heavy love”), mas o ecletismo de parcerias permanece neste álbum, do qual participam os já parceiros Rogério Meanda e Zé Luís; e os novos parceiros João Rebouças, Nilo Romero e George Israel. Com os recém-parceiros é produzida a maior parte das canções desse trabalho – “Só se for a dois”, “O nosso amor a gente inventa”, “Solidão que nada”, “Completamente blue”, “Vai à luta”, “Quarta-feira” e o “Lobo mau da Ucrânia”. Completa a lista das onze músicas uma parceria inusitada: o próprio Cazuza musica o poema “Balada do Esplanada” de Oswald de Andrade.

Nesse disco, sim, é possível perceber um olhar “menos para o umbigo”. O título sugere que a ênfase será dada na busca do amor como única possibilidade de libertação e felicidade,³¹ conforme a música-título – “as possibilidades de felicidade / são egoístas, meu amor / viver a liberdade, amar de verdade / só se for a dois”. Vale destacar que o romantismo não exclui a sexualidade, ou melhor, não aparecem dissociados. O cenário também se amplia, saindo do bar, olhando pela janela, encontrando cada vez mais a cidade e o mundo. O romantismo também se faz presente na musicalidade do disco, conforme afirma o próprio Cazuza:

Sempre fiz letras muito românticas, mas esse disco é marcado assim pela musicalidade romântica. Ele está voltado para a balada, com menos *rock* e mais canção suave. Acho até que estou cantando com a voz mais suave, menos gritada. (ARAÚJO & ECHEVERRIA, 2001, p. 139)

O ano de 1987 traz um dado importante sobre a vida de Cazuza. No dia 29 de abril, aos 29 anos, ele soube ter sido “tocado pela AIDS”³². Começou, então, o tratamento em Boston, onde havia pesquisas mais avançadas acerca do vírus. Voltou ao Brasil e mudou-

se para uma cobertura na Lagoa. Os médicos o proibiram de beber, de usar drogas e de beijar. Havia orientação também para esterilizar roupas e talheres usados por ele. Isso serve para exemplificar o pouco conhecimento que se tinha sobre a doença até aquele momento.

Em outubro do mesmo ano, uma crise violenta o levou de volta aos EUA, onde esteve em estado grave no CTI. Durante essa viagem surgiu a esperança sob a forma de um novo medicamento – o AZT. Ao retornar ao Brasil, em dezembro, Cazuzza revelou aos amigos mais próximos estar com a doença. Apesar de constantes insinuações da imprensa, a revelação pública oficial só se deu em 1989.

O confronto com a morte resultou em uma reflexão profunda sobre sua vida, sua geração, suas ideias, seus sentimentos e sua inserção no mundo. Ainda no hospital, Cazuzza repetia para a mãe os versos “Ideologia, eu quero uma pra viver”. O álbum *Ideologia*, lançado em abril de 1988, com produção de Ezequiel Neves e Nilo Romero, surgiu nesse contexto de densidade existencial, no qual a necessidade de reorganizar seus sonhos e seus ideais era urgente para que ele se mantivesse vivo. E foi em seu trabalho poético que ele concentrou esses esforços.

Não se quer dizer aqui que esse álbum foi produto exclusivo do elemento biográfico supracitado. Até porque a maioria das letras já estava composta quando ocorreu a confirmação. Além do mais, na verdade, a convivência com a doença, pelo menos enquanto ideia, já existia desde 1985, quando houve a primeira internação e o primeiro exame. Certamente, as reflexões sobre sua vida e sua geração já estavam contaminadas por esse fator, que já se apresentava como um freio contra a liberdade sexual e, por extensão, contra a busca pelo outro. Vale lembrar ainda que data da mesma época sua saída do Barão Vermelho, que teve como uma de suas razões o desejo de variar parcerias, expandir o horizonte musical e dar vazão a seu

ecletismo, o que aconteceu de forma mais profunda em *Ideologia*.

Assim, se *Exagerado* afirmou uma identidade individual afinada com a transformação na carreira (agora solo), e *Só se for a dois* voltou seus olhos para a relação amorosa entre esse eu e o outro, o disco *Ideologia* tem como palavra-chave a abrangência, chegando afinal ao ponto de contato entre esse eu, o outro e o mundo – evidenciando um alargamento do olhar sobre a vida, refletido em seu ecletismo musical, que chega enfim a seu ápice. No mesmo álbum há *rock, blues, balada, bossa* e o incrível samba-rock “Brasil”. Fala-se sobre o eu, o amor, a geração, o país, a vida, a criação e a morte.

Constam no disco doze canções: três composições nas quais Cazuzza fez letra e música (“Boas novas”, “O assassinato da flor”, “A orelha de Eurídice”) e três com Frejat (“Ideologia”, “Blues da piedade” e “Vida fácil”); além delas, as novas parcerias com Ritchie (“Guerra civil”) e com Gilberto Gil³³ (“Trem pras estrelas”); “Obrigado (por ter se mandado)” com Zé Luiz, a delicada “Minha flor, meu bebê” com Dé Palmeira, a bossa “Faz parte do meu *show*” com Rogério Meanda e, por fim, “Brasil”³⁴, com George Israel e Nilo Romero.

A capa do álbum é formada pela palavra IDEOLOGIA, com cada letra redesenhada a partir de símbolos ideológicos, dentre os quais estão a estrela de Davi misturada com a suástica nazista, a imagem de Cristo junto a uma cifra e a um rolo de papel higiênico, o yin-yang junto a um revólver e, ainda, os símbolos da anarquia, do socialismo e do movimento *hippie*.

Aliás, as capas dos álbuns seguem um percurso interessante: nos três discos com o Barão, o grupo inteiro aparece e a cor vermelha está sempre presente, mostrando a centralidade da banda (e do nome da banda) no conjunto imagético. *Exagerado* traz Cazuzza sozinho e sério, com suas mãos apertadas entre si, e seu nome na capa, sendo o primeiro “a” substituído pelo símbolo da anarquia,

desenhado em vermelho. Na de *Só se for a dois*, o artista aparece, de novo sozinho, mas em postura mais despojada, sorridente e deitado de bruços com as pernas levantadas e as letras de seu nome, embaralhadas. Por fim, a capa de *Ideologia* é a primeira em que a figura de Cazuza não aparece, para retornar novamente em *O tempo não para*, que traz sua fotografia no *show*, com a faixa na cabeça, todo de branco, de braços abertos e grito congelado diante do microfone.

O clipe de "Ideologia" está diretamente relacionado ao desenho da capa. Cazuza aparece inicialmente de óculos escuros e bandana estampada (também com inúmeros símbolos pequenos) cobrindo os cabelos – visual esse que se tornaria paradigmático em relação à doença.³⁵ Em outros momentos, vários tipos de calçados e chapéus, com conotação simbólica, formam uma rápida sequência de projeções no corpo do artista. Imagens de "heróis que morreram de overdose", como Janis Joplin e Jimi Hendrix, antecedem a dos "inimigos", exemplificados por Hitler e Mussolini.

Cazuza explica o álbum:

Ideologia fala da minha geração sem ideologia, compactada entre os anos 60 e os dias de hoje. Eu fui criado em plena ditadura, quando não se podia dizer isso ou aquilo, em que tudo era proibido. Uma geração muito desunida. Nos anos 60, as pessoas se uniam pela ideologia. 'Eu sou da esquerda, você é de esquerda? Então a gente é amigo'. A minha geração se uniu pela droga: ele é careta e ele é doidão. Droga não é ideologia, é uma opção pessoal. A garotada teve a sorte de pegar a coisa pronta e aí pôde decidir o que fazer pelo país, embora do jeito que o Brasil está, haja muita desesperança. (ARAÚJO & ECHEVERRIA, 2001, 166)

E, nessa afirmação, parece que o conjunto da obra de Cazuza fica ainda mais claro. Suas letras representam uma verdadeira cruzada

contra a solidão, que se manifesta na busca pelo amor a dois ou ainda por seus semelhantes, através da identificação existencial e ideológica com eles. A perda da ideologia, marcada temporalmente na vida pessoal e no período histórico, atinge a questão social e política e, nessa esteira, chega à concepção que se tem sobre o Brasil. E sobre o pertencer – a um grupo, a uma nação e à própria vida humana. E mais claro ainda fica como a AIDS, com seu poder de exclusão social e sua ameaça de morte, posiciona-se como adversário poderoso frente a sua batalha.

Apesar da força do inimigo, ainda em 1988, Cazuza apresentou sua grande declaração de resistência. O *show* baseado em *Ideologia*, dirigido por Ney Matogrosso, foi gravado no Canecão nos dias 14, 15 e 16 de outubro de 1988, dando origem ao LP *O tempo não para (ao vivo)*³⁶, lançado em janeiro de 1989. O disco representou o recorde absoluto de vendas de Cazuza, chegando a 910 mil cópias vendidas (muito mais que as 75 mil de *Exagerado*, as 60 mil de *Só se for a dois* e as 150 mil de *Ideologia*).

No palco, um cantor bem mais magro e com os cabelos mais ralos, com uma faixa amarrada na testa, todo vestido de branco, economizava gestos e movimentos sob a iluminação competente de Ney Matogrosso. Cazuza foi iluminado para se imortalizar em um *show* antológico, nos dois sentidos. Primeiro, no sentido de inesquecível, segundo descrição de Ezequiel Neves, pela “aura de celebração quase litúrgica”, pela “dignidade interpretativa” e pela luminosa presença de um “guerreiro reflexivo que nunca desiste da luta”³⁷. Depois, no sentido de coletânea de seus grandes sucessos de carreira – “Boas novas”, “Ideologia”, “Todo amor que houver nessa vida”³⁸ (esta numa roupagem muito delicada), “Codinome Beija-flor”, “Só as mães são felizes”, “O nosso amor a gente inventa (estória romântica)”, “Exagerado” e “Faz parte do meu *show*”. Inéditas apenas duas. “Vida louca”, música que abre o espetáculo, não tinha letra de Cazuza, mas o contexto a fazia parecer mais dele

do que de qualquer um: “vida louca, vida / vida breve / já que eu não posso te levar / quero que você me leve // vida louca, vida / vida imensa / ninguém vai nos perdoar / nosso crime não compensa” é uma letra de Bernardo Vilhena com música de Lobão.

A única composição inédita de Cazuza é a canção que dá nome e sentido ao *show* e ao álbum. “O tempo não para” é um hino à resistência – “mas se você achar que eu estou derrotado / saiba que ainda estão rolando os dados / porque o tempo, o tempo não para”. Mais do que chamando atenção para o pouco tempo que tinha, o compositor anunciava uma possível virada de mesa. A amplitude da letra é excepcional. Ali havia o Cazuza de todas as épocas, entendendo-se na contramão, procurando de “par em par”³⁹ um motivo de comemoração. Havia um Cazuza crítico da hipocrisia de sua classe e de seu país. Era, enfim, o Cazuza que avaliou sua geração dizendo que ainda havia tempo para ela. E também um Cazuza, encurralado pela morte, afirmando que ainda havia tempo para ele.

O disco, que traz na capa a foto de Cazuza no *show* de braços e boca aberta em grito congelado, tinha tudo para ser uma mórbida despedida. Mas não. A palavra-chave do álbum é “vida”, presente em oito das dez músicas. Foi também o disco em que Cazuza se concentrou mais em cantar, em desenhar a melodia, em ser suave, em fechar os olhos. Com esse trabalho, Cazuza venceu a morte e manteve ecoando no tempo sua brava ameaça ao mundo careta e covarde – “O tempo não para”.

Em fevereiro de 1989, Cazuza se tornou o primeiro artista brasileiro a dizer publicamente estar com o vírus HIV. Em abril e maio do mesmo ano, foi gravado o LP duplo *Burguesia*. O artista chegava para as gravações já na cadeira de rodas, com a voz fraca e, eventualmente, até com febre. Às vezes tinha que gravar deitado. As letras do álbum foram escritas em regime de urgência durante sua última internação na clínica São Vicente e eram distribuídas para os

melodistas escolhidos por ele. Interessante registrar que Cazuzza não parava de compor, mesmo quando o número de músicas já era suficiente. O trabalho era de fato o que o mantinha vivo, como afirma na última música do último lado de seu último disco – “porque meu canto é minha solidão / é minha salvação / porque meu canto é o que me mantém vivo”.⁴⁰

A divisão do álbum se deu por um critério musical – a primeira parte mais próxima do *rock*; a segunda, da “MPB”. Totalizando vinte canções, havia dezesseis letras de Cazuzza – “Burguesia”, “Nabucodonosor”, “Tudo é amor”, “Garota de Bauru”, “Eu agradeço”, “Eu quero alguém”, “Baby Lonest”, “Como já dizia Djavan”, “Perto do fogo”, “Cobaias de Deus”, “Mulher sem razão”, “Filho único”, “Azul e amarelo”, “Manhatã”, “Bruma” e “Quando eu estiver cantando”. Além delas, “Por quase um segundo” (Herbert Viana), “Preconceito” (Fernando Lobo / Antonio Maria), “Esse cara” (Caetano Veloso) e “Cartão Postal” (Paulo Coelho / Rita Lee) completam a lista.

O disco, que foi produzido pelo próprio Cazuzza, chegou às lojas em agosto de 1989 e não teve uma boa recepção da crítica, embora grande parte dela tivesse considerado as condições nas quais foi feito. Além disso, manter o altíssimo padrão dos anteriores *Ideologia* e *O tempo não para* era uma tarefa muito difícil. Mas, apesar da má recepção, é possível perceber momentos luminosos nesse trabalho.

O título talvez possa sugerir ser um álbum voltado para a crítica social aos valores burgueses, numa espécie de desenvolvimento da canção “O tempo não para”, na qual Cazuzza apontava ratos nas piscinas da hipócrita burguesia, que conhecia de perto. Porém, essa hipótese não se confirma. Se o disco anterior era uma vigorosa declaração de resistência e uma afirmação da vida, esse já está bastante contaminado pela ideia da escuridão, da morte, do medo e da solidão, que densificam a reflexão sobre a existência. Nele está em jogo o governo do homem sobre a vida – “na natureza onde ele é rei / no universo onde não é nada / na incerteza e no prazer / na

ilusão de ser amado”⁴¹. Suas letras falam, portanto, sobre o poder – do homem enquanto animal, enquanto ser social, enquanto elo amoroso, enquanto parte do universo; e, assim, sobre sua capacidade de fazer a revolução, de mudar o curso da história, de tomar o controle.

E nesse sentido fica clara a função da música-título, enquanto revolução na esfera social. Na esfera existencial, pode-se observar a recorrência do divino (mencionado em quatro letras do disco), que é o grande símbolo metafísico de poder sobre os acontecimentos, que nesse momento se mostravam fora do controle do compositor. Como um aspirante a Prometeu – “eu quero estar no poder / eu quero estar perto do fogo” (“Perto do fogo”) – Cazuzza queria roubar o fogo dos deuses para redirecionar seu caminho. Todavia, do fogo só conseguiu a iluminação deste trabalho derradeiro, no qual se fundem aceitação e revolta, solidão e salvação.

Em janeiro de 1989 aconteceu seu último *show*. Em outubro do mesmo ano, sua última internação em Boston. Em março de 1990, deixou os EUA, desenganado pelos médicos – não havia mais o que fazer a não ser voltar para o convívio dos amigos e familiares. Em julho de 1990, Cazuzza saiu de cena de vez, deixando uma obra de 126 músicas por ele gravadas, 34 registradas apenas por outros intérpretes e mais de 60 textos que não foram sequer musicados.

Em 1991, foi lançado *Por aí*², disco póstumo no qual constam as canções que não couberam no *Burguesia*. Além de sete letras inéditas de Cazuzza – “Não há perdão para o chato”, “Paixão”, “Portuga”, “Hei, Rei”, “Androide sem par”⁴³, “Oriental” e “O Brasil vai ensinar o mundo” –, o disco traz também a versão do cantor para “Camila, Camila”, sucesso do grupo “Nenhum de nós”; “Cavalos calados” de Raul Seixas e “Summertime”, clássico na voz de Janis Joplin. Completa a lista a regravação de “Por aí”, que dá nome ao disco.

Mesmo sendo uma reunião de sobras, é interessante perceber que

no álbum há alguns dados culturais que aparecem como elementos identitários. O traço da brasilidade aparece em "Portuga" e "O Brasil vai ensinar o mundo", a identidade ocidental em "Oriental", a aproximação com Roberto Carlos em "Hei, Rei" e a negação / aceitação de determinados tipos humanos em "Não há perdão para o chato". O título *Por aí*, além de evocar uma música bastante autobiográfica, reforça o caráter póstumo do álbum, evocando um espaço indeterminado e, ao mesmo tempo, uma coisa que se espalha e permanece presente. Como acontece com Cazuzza e sua obra.

Ainda em 1990, Lucinha deu continuidade à luta contra a AIDS, o que culminou com a Casa de Apoio Pediátrico conhecida como Sociedade Viva Cazuzza, fundada por ela e por João Araújo. A instituição situa-se, desde 1994, no bairro de Laranjeiras no Rio de Janeiro. Toda a renda proveniente dos direitos autorais de Cazuzza é convertida para a casa.

Em parceria com Regina Echeverria, Lucinha Araújo lançou em 1997 o já referido livro *Só as mães são felizes*, que é um relato sensível e comovente sobre a vida de Cazuzza. Em 2001 a parceria é repetida, desta vez para reunir todas as letras do compositor, organizadas em ordem cronológica e comentadas por parceiros e amigos no também já citado *Preciso dizer que te amo*. Em 2007 foi lançado *Barão Vermelho – Por que a gente é assim?*, escrito por Ezequiel Neves, Guto Goffi e Rodrigo Pinto, contando a história do grupo desde sua gestação até os dias atuais, uma vez que a banda continua ativa sob a liderança de Frejat. Em 2011, Lucinha Araújo lançou *O tempo não para: Viva Cazuzza*, que conta a história da Sociedade Viva Cazuzza e traz mais depoimentos de pessoas que foram importantes na vida de Cazuzza.

Alguns lançamentos discográficos também são dignos de nota. Em 1992, foi lançado o álbum *Barão Vermelho ao vivo no Rock'n Rio*, que trazia o áudio do *show* realizado em 1985. Em 1997, a cantora

Cássia Eller lançou o CD *Veneno Antimonotonia*, só com composições de Cazuzza. Em 2000, a ópera rock *Cazas de Cazuzza*, baseada em suas composições, foi lançada em CD. Em 2005, uma fita de áudio encontrada por Ezequiel Neves, que trazia na íntegra o *show* de 1987 realizado no teatro Ipanema, tornou-se CD sob o título de *O poeta está vivo*. Em 2013, o projeto *Agenor* – as canções de Cazuzza reuniu músicas menos conhecidas do compositor, gravadas por artistas da nova geração, como Domênico Lancelloti, Letuce e Bruno Cosentino.

Em 2001, o documentário *Sonho de uma noite no Leblon*, de Sérgio Sanz e Rodrigo Maia, é lançado em VHS com depoimentos sobre Cazuzza, dentre eles o de Ney Matogrosso, Cássia Eller, Ezequiel Neves, Frejat e da própria Lucinha. Em 2004, foi a vez do filme *Cazuzza – O tempo não para*, uma cinebiografia dirigida por Sandra Werneck e Walter Carvalho. Em 2007, foi lançado o DVD com imagens do *show* do Barão no Rock'n Rio. Em 2008, há o lançamento do DVD *Pra sempre Cazuzza*, com imagens de dois especiais em vídeos da TV Globo: *Mixto Quente (sic)* de 1985 e *Uma prova de amor* de 1988. Em 2009, a mesma emissora preparou uma edição do programa *Por toda a minha vida* sobre a vida de Cazuzza. Em 2009, a fita com as primeiras canções do Barão foi reencontrada e a canção "Sorte e azar" (que não entrou no primeiro álbum) tornou-se, em 2015, parte da trilha sonora da novela *Sete vidas* da Rede Globo. Além disso, os diversos vídeos disponibilizados no *site* YouTube formam um conjunto consistente (e delicioso) de pesquisa audiovisual sobre o artista.

Durante o enterro de Cazuzza, amigos e fãs cantavam trechos de "Pro dia nascer feliz e "Ideologia". O grupo Barão Vermelho havia gravado há pouco a canção de Frejat e Dulce Quental chamada "O poeta está vivo", que viria a se tornar uma espécie de réquiem em sua homenagem – "não é hora de chorar / amanheceu o pensamento / o poeta está vivo / com seus moinhos de vento...".

14 “Cada carinho é o fio de uma navalha” (“Baby, suporte”) e “O meu cartão de crédito é uma navalha” (“Brasil”).

15 Declarações acessadas no *site* do artista – www.cazuza.com.br.

16 Em outra entrevista, Cazuzza afirma: “Eu acho que a noite tem isso, todo mundo vira irmão, é meio chapliniano, é aquele bêbado que no dia seguinte não te reconhece.” (Araújo & Echeverria, 2001, p. 130)

17 Essa atitude cênica pode ser exemplificada com um episódio que aconteceu em um *show* do Barão Vermelho em Santos, no qual Ezequiel Neves, em êxtase, arremessou copos no palco, que se estilhaçaram. Cazuzza, em resposta, tirou a bota que usava e começou a caminhar sobre os cacos de vidro. Além desse tipo de postura, bem à moda *punk*, vale lembrar que muitas vezes as apresentações aconteciam sob o efeito de bebida e drogas, contribuindo para a atmosfera de loucura e irreverência que se colocava no palco. Em entrevista disponível no YouTube, Cazuzza já afirmou, cheio de ironia: “Quando eu estou no palco, a primeira preocupação minha é não cair, porque geralmente eu tô muito doido.”

18 Andy Mills chegou ao Brasil na trupe do roqueiro norte-americano Alice Cooper, fixando residência no Brasil em 1974. Participou da produção do disco *Fruto proibido*, de Rita Lee & Tutti Frutti, cuja sonoridade agradava aos barões. Embora tenha desesperado Cazuzza e Zeca com seu perfeccionismo, o produtor foi decisivo na profissionalização dos músicos da banda.

19 Na hora de colocar a voz definitiva, o artista teria dito a Ezequiel: “Não vou por voz nesta merda. Suspenda este disco. Essas bases estão perfeitas demais e eu não tenho nada a ver com perfeição” (www.cazuza.com.br/discos).

20 Frejat / Naila Skorpio.

21 Cazuzza e Ney se conheceram pouco depois do retorno da viagem aos EUA e começaram uma breve relação, que acabou se convertendo em uma grande e longa amizade.

22 O figurino de Cazuzza por vezes saía do armário dos pais, devidamente “esculhambado” pelo artista, que cortava as roupas ou as combinava de forma esdrúxula.

23 Os outros dois são *Rock Estrela* (1985) e *Rádio Pirata* (1986).

24 Araújo & Echeverria, 2001, p. 77.

25 “Mais uma dose / é claro que eu tô a fim / a noite nunca tem fim / por que a gente é assim?” (Frejat / Ezequiel / Cazuzza).

26 Departamento de Investigação sobre Narcóticos.

27 O Rock’n Rio é um importante festival de música, que foi promovido pela primeira vez em 1985. Nesse ano, apresentaram-se bandas como Queen, Iron Maiden e Yes. Dos representantes nacionais, é possível citar Blitz, Paralamas do Sucesso, Lulu Santos e Rita Lee.

28 Filme de 1985 dirigido por Luiz Fernando Goulart.

29 Isso não quis dizer que ele não tivesse a doença ainda, uma vez que a eficiência dos exames ainda era pequena nessa época no Brasil.

30 Nico Rezende é cantor compositor e arranjador, tendo sido tecladista de Ritchie no início da carreira. Fez arranjos para grandes nomes da MPB, sendo o responsável pelos arranjos do disco *Exagerado* (1985).

31 Vale lembrar que essa preocupação sempre esteve presente, desde o primeiro disco,

como em "Bilhetinho azul" – "ver o amor / Como um abraço curto pra não sufocar".

32 Expressão utilizada pelo médico da família, doutor Abdon Issa.

33 "Um trem pras estrelas" foi composta em 1987 para servir de trilha ao filme homônimo do diretor Cacá Diegues.

34 A gravação de Gal Costa ainda em 1988 entrou para a trilha sonora da novela *Vale Tudo*, de Gilberto Braga.

35 A bandana, por vezes, era amarrada na cabeça de modo a remeter à imagem de um príncipe árabe, o que leva a uma reflexão sobre a postura de Cazuza em relação à doença, ou seja, a imagem altiva confrontando-se com a piedade alheia. E o "Blues da piedade", presente no disco, reforça essa postura.

36 O disco saiu pela Polygram, com produção de Ezequiel Neves e Nilo Romero.

37 Fragmentos da avaliação de Ezequiel Neves sobre o disco, presentes no *site* oficial do artista.

38 Única canção do disco que foi de sua fase no Barão Vermelho. A elas se somaram três canções de *Exagerado*, uma de *Só se for a dois* e três de *Ideologia*, além das duas inéditas.

39 Repare-se a semelhança fonética com "de bar em bar".

40 "Quando eu estiver cantando" (João Rebouças / Cazuza). In: *Burguesia* (1989).

41 "Tudo é amor" (Laura Finochiaro / Cazuza). In: *Burguesia* (1989).

42 O disco tem produção de Ezequiel Neves e João Rebouças. Na capa, consta o rosto do artista mais novo e a cores, bem diferente da capa de *Burguesia*, onde só o rosto mais magro de Cazuza aparece em preto e branco, com um recorte que tira os cabelos da imagem.

43 "Androide sem par" é uma exceção, pois foi composta em 1986 e não em 1989, tendo ficado de fora de *Só se for a dois*.

CAPÍTULO 2

O VENENO

Ser teu pão
Ser tua comida
Todo o amor que houver nessa vida
E algum veneno antimonotonia
(“TODO AMOR QUE HOVER NESSA VIDA”)

Depois de um passeio panorâmico pela vida e pela obra de Cazuzza, faz-se necessário aprofundar algumas discussões centrais para compreender suas composições. E, revisitando a imagem mote do trabalho – “segredos de liquidificador” – iniciamos a procura pelos ingredientes que aparecem silenciosamente em sua produção, ou melhor, no veneno com o qual o artista pretendia matar o tédio e a monotonia do cotidiano.

Dentro do processo criativo, deve-se chamar a atenção para uma fase fundamental e contínua, ou seja, para a formação ideológica, musical e literária que influencia a produção de um artista. Desde muito novo, Cazuzza simpatizava com ideias de esquerda, conhecia a obra de grandes poetas como Vinicius de Moraes, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Fernando Pessoa, e já tinha acesso à grande tradição da música brasileira (desde o samba-canção à bossa-nova e ao tropicalismo) e, pouco depois, foi seduzido também pelo jazz, pelo *blues* e pelo *rock* oriundos dos Estados Unidos. Em sua adolescência, entrou em contato com o teatro *pop* do *Asdrúbal trouxe o trombone* e com a poesia dita marginal – esta acessada ora nos *happenings* no Parque Lage, ora nos livretos mimeografados vendidos nos bares que ele frequentava na zona sul carioca. Na prosa, Clarice Lispector é uma presença mais que especial em sua formação.

Sobre suas leituras, Cazuzza relata:

Minhas influências literárias são completamente loucas. Nunca tive método de ler isso ou aquilo. Lia tudo de uma vez misturando Kerouac com Nelson Rodrigues, William Blake com Augusto dos Anjos, Ginsberg com Cassandra Rios, Rimbaud com Fernando Pessoa. Adorava seguir Carlos Drummond de Andrade em seus passeios por Copacabana. Me sentia importante acompanhando os passos daquele poeta maior pelas ruas à tarde. Mas meu livro de cabeceira foi sempre *A descoberta do mundo*, de Clarice Lispector. Adoro acordar e abri-lo em qualquer página. Para mim, sempre funciona mais que o I Ching. As minhas letras têm muito desses “bruxos” todos. (In: www.cazuza.com.br/textos)

Como se pode perceber, o ecletismo de Cazuzza não se restringe só a seus gostos musicais, mas também aos literários. Clarice Lispector, como se sabe, ganhou um capítulo neste estudo só para a sua investigação. Drummond receberá algumas alusões em momentos pontuais. As relações com Kerouac, Ginsberg e, de certa forma, com Rimbaud podem ser vinculadas a um mesmo eixo de discussão, sobre o qual refletirá o presente capítulo. Trata-se da influência dos ideais contraculturais, que buscaram nos *beats* e nos românticos alguns de seus principais alicerces. Embarcamos agora num passeio pelos venenos do sexo, das drogas e do *rock'n'roll*; em uma embarcação cazuzeana que tentava avançar contra a correnteza.

I

NADANDO NA CONTRACORRENTE

Em seu "*Blues da Piedade*", Cazuzza pede ao Senhor que seja piedoso com determinada "gente careta e covarde". A caretice aqui não está apenas relacionada ao não uso de bebidas ou outras drogas. Ser careta vincula-se ao medo da liberdade e da intensidade, ao aprisionamento no cotidiano preestabelecido, ao pseudomoralismo das convenções sociais. Ser careta, enfim, seria contribuir para a manutenção do triste mundo antigo, velho e ranzinza, brilhantemente alcunhado por Drummond de "mundo caduco".

Nadando contra a corrente dos caretas, muitos movimentos, especialmente ao longo do século XX, prestaram-se a uma tentativa de reerguer um novo mundo a partir da destruição do antigo. Nesse sentido, houve um momento histórico em que determinada juventude, de dentro da própria classe média ou alta a que pertencia, declarou guerra contra a sociedade de sua época. Não envelhecer era o lema de uma geração que quis lutar contra determinados valores conservadores do mundo antigo.⁴⁴

Curioso é que esse conservadorismo se sustenta justamente sobre os mitos do progresso e do consumo, com sua eterna promessa de felicidade. Isso está diretamente vinculado à ideia de tecnocracia, ou seja, ao mundo científico e tecnológico dos especialistas, que, munidos de certezas, verdades e projetos, afirmam a lógica que deve ser aceita. Ao conjunto de movimentos jovens de contestação

dessa lógica convencionou-se chamar de *contracultura*.

Apesar de ser difícil fazer um recorte temporal preciso para localizar a contracultura, as décadas de 1950 a 1980 são centrais para esta discussão. Além de coincidir com a existência física de Cazuzza (1958-90), esse período permite traçar um roteiro com os elementos mais relevantes do conceito, os quais se fazem presentes na obra do artista.

Pode-se dizer que, na passagem da década de 1950 para a de 1960, os EUA viviam um momento de relativo questionamento do modelo capitalista e dos benefícios da sociedade industrial. A Guerra Fria estimulava a corrida armamentista norte-americana, que culminaria na Guerra do Vietnã. O acirramento das lutas raciais completaria o quadro de insatisfação, que conduziu às reivindicações em torno dos direitos civis. A luta por igualdade de direitos também ganhou vulto nas lutas das mulheres e das comunidades hoje referidas como LGBTs.

O professor norte-americano Theodore Roszac, autor do livro *A contracultura (The making of a counter culture)*, de 1968, refletiu sobre os movimentos de juventude que eclodiram nesse momento, chamando atenção para o fato de que o grande inimigo a ser vencido pelos jovens era a "tecnocracia", contra a qual o tradicional ativismo político seria insuficiente, tornando necessário haver uma revolução na ideologia e no comportamento que alterasse o contexto cultural. Em outro registro, portanto, fazia-se necessário politizar o cotidiano. Nas palavras do autor, os jovens teriam percebido que

a construção da boa sociedade não é uma tarefa primordialmente social, e sim psíquica. O que torna a rebelião da juventude (...) um fenômeno cultural, e não um mero movimento político, é o fato de passar por cima da ideologia, procurando atingir o nível da consciência, buscando transformar nosso sentido mais profundo do ego, do próximo, do ambiente. (ROSZAC, 1972, p. 61)

Tal pensamento encontra respaldo em um livro fundamental para a compreensão da contracultura – *Eros e Civilização* –, publicado em 1955 pelo professor e sociólogo alemão Herbert Marcuse, membro da Escola de Frankfurt. Nesse trabalho, o autor reuniu seus conhecimentos acerca de psicanálise e de sociopolítica, mormente em torno de Freud e Marx, para discutir a relação entre sociedade e repressão. Marcuse pregava a “grande recusa” aos valores que conservam a infelicidade estrutural da sociedade,⁴⁵ pautada no excesso de repressão (“a mais-repressão”) que decorre da sociedade da dominação e do consumo.

É nesse sentido que devemos compreender o movimento *hippie* que emergiu nos EUA na década de 1960. O lema *turn in, turn on and drop out*⁴⁶ orientava os jovens a “caírem fora” do sistema, o que se dava em três eixos fundamentais: a saída da cidade para o campo; da família para a vida em comunidade e do racionalismo cientificista para o misticismo e o psicodelismo. Por meio da busca de transformação individual e da revolução comportamental, com suas roupas coloridas e com seus cabelos longos e desgrenhados, embalados por “ondas” de maconha e LSD, exaltando o amor livre, acabaram tornando política a sua luta pacífica de rejeição ao *establishment*, com seus valores burgueses e seu apreço pela guerra.

O festival de Monterey, dando início ao Summer of Love em 1967, e o Festival de Woodstock em 1969 merecem destaque como eventos que mobilizaram a juventude, que erguia a bandeira do “love and peace” e usava como ícone o famoso , formado pela sobreposição das iniciais N e D (de *nuclear disarmament*). A música que acompanhava essas manifestações era o *rock*, mas também o *blues*. Ao som do berro sensualíssimo de Janis Joplin e das distorções alucinantes da guitarra de Jimi Hendrix, a juventude se conectava com uma realidade outra, mais livre, pacífica e sensual que o lamentável EUA que promoveu a Guerra do Vietnã.

Essa romântica revolta começada nos EUA, especialmente em Berkeley – na mesma cidade onde Cazusa fez seu curso de fotografia na década de 1970 – espalhou-se pelo mundo inteiro e teve seu grande momento na França, no evento conhecido como “Maio de 1968”. No discurso das ruas e nas frases pregadas em muros e cartazes, os jovens propagavam sua lição ao mundo antigo – “Estamos inventando um mundo novo e original. A imaginação está tomando o poder.”⁴⁷ A rebeldia irradiou-se para outros países da Europa. Na França, em especial, os trabalhadores entraram também no movimento, mobilizando toda a sociedade sob o desejo dos jovens de construir o mundo novo.

Mas o sonho teve seu final. Em 1970, no Festival de Altamont a rebeldia ganhou contornos de violência, gerada por grupos que não compartilhavam o ideal de contestação pacífica. No mesmo ano, morreram de overdose (ou coisa semelhante) Janis Joplin e Jimi Hendrix e, um ano depois, Jim Morrison – os três curiosamente aos 27 anos. A emblemática banda The Beatles também chegava ao fim em 1970, e John Lennon lançava sua trágica afirmação: “dream is over”.⁴⁸

Nos anos 1970, portanto, com o retorno de muitos jovens a seus lares e com o “aburguesamento” das grandes bandas de *rock* (que foram absorvidas pela própria cultura dominante contra a qual protestavam), havia a necessidade de buscar novas formas de contestação. E isso ocorreu sob a forma do movimento *punk*, configurado na aparência agressiva, na simplicidade, na exaltação da anarquia, no sarcasmo, na subversão da cultura. Baseados no princípio da autonomia do lema *do it yourself* (“faça você mesmo”) e embalados pelo som irreverente e agressivo dos Sex Pistols, emergia, então, a contraface do movimento *hippie*, estabelecendo um novo paradigma de rebeldia, que frequentou a cena *underground* do Brasil na virada para a década de 1980, ou seja, às vésperas do surgimento do BRock, influenciado fortemente por esse

movimento.

No âmbito musical, a contracultura esteve atrelada ao surgimento (e ao desenvolvimento) do *rock'n'roll* na década de 1950, que será assunto de uma subseção posterior. Já no cinema, o ator norte-americano James Dean⁴⁹ tornou-se um ícone cultural da rebeldia jovem, especialmente no filme *Rebel without cause* (1955), cujo título em português é *Juventude Transviada*.⁵⁰ Além disso, merece citação o musical *Hair*⁵¹, no qual um jovem norte-americano, às vésperas de ir à guerra, conhece um grupo de *hippies*, ilustrando sensivelmente o confronto ideológico entre o belicismo em “defesa da pátria” e o pensamento pacifista e hedonista peculiar ao hippismo.

É oportuno destacar que, no campo da literatura, a geração *beatnik* dos anos 1950 também teve uma participação importante no conjunto das manifestações contraculturais do período. Pereira (1983) nos ajuda a localizá-la nesse contexto:

Já desde os anos 50, era bastante visível na sociedade americana a familiaridade crescente que a noção de anti-intelectualismo vinha ganhando. Um exemplo desse fato é o surgimento de toda uma tradição boêmia – aquela dos *beatniks* – de verdadeiros representantes de um anarquismo romântico, cujo estilo de contestação e agitação, novo e radical quando comparado à luta da esquerda tradicional, estava apoiado sobre noções e crenças tais como a necessidade do “desengajamento em massa” ou da “inércia grupal”. (PEREIRA, 1983, p. 33)

Assim, os *beats* buscavam a negação do sistema sociocultural, contrariando o caminho esperado pela classe da qual, em sua maioria, vieram. Eram assíduos dos espaços marginais dos Estados Unidos, frequentados por pessoas negras, delinquentes juvenis, traficantes, prostitutas e usuários de drogas. A música que os

embalava era o *jazz*, a essa época circunscrito a cabarés e outros lugares do submundo, por sua sensualidade excessiva e por seu vínculo com a cultura negra. Não por acaso, esse ritmo, desenvolvido dentro de uma raça e uma cultura reprimida, ganhou naquele momento contornos de contestação política e de libertação sexual. A palavra “beat”, como se sabe, significa bater, vibrar, pulsar; a literatura *beat* se queria tal como o *jazz*, com sua sensualidade e com seu improviso, com seu movimento e com sua capacidade de comunicação, enfim, com sua grande liberdade.

Nesse conjunto, duas obras inaugurais merecem menção. A primeira delas é de 1956, quando o poeta Allen Ginsberg publica *Howl* (em português, *Uivo*). Os versos que abrem o poema homônimo ambientam bem a atmosfera “beat”, quando se afirma: “Eu vi os expoentes da minha geração destruídos pela loucura, morrendo de fome, histéricos, nus / arrastando-se pelas ruas do bairro negro de madrugada em busca de uma dose violenta de qualquer coisa.”⁵² Em 1957 é a vez de Jack Kerouac publicar o emblemático *On the Road* (em português, *Pé na estrada*), cujo título já sugere a mobilidade defendida pelo movimento *hippie*.

Allen Ginsberg é uma peça fundamental na história da contracultura, pois é ele que faz a ponte entre a geração *beatnick* da década de 1950 e os movimentos jovens da década seguinte, estando em todas as manifestações – “festivais, passeatas, marchas, concertos, recitais” (Roszac, 1972, p. 45) – e sempre na linha de frente “de quase todos os grandes lances jogados nos Estados Unidos e na Europa” (p. 88).

Além de sua presença física, sua obra também é de grande relevância no contexto da contracultura. Seus poemas, de grande liberdade formal, são líricos, intimistas, biográficos, delirantes. A transformação social neles vinculada não vem por meio do marxismo, mas da transformação individual, estando permeados por um caráter visionário, metafísico e apocalíptico. Ademais,

antropofagicamente devorando a cultura oficial e contaminando-a de elementos marginais, Ginsberg esteve também na ponte entre os artistas franceses – como Rimbaud, Apollinaire e Breton – e a geração *beat* americana e os movimentos de contestação europeus da década de 1960. Na introdução de *Uivo e outros poemas*, o poeta e tradutor Claudio Willer toca em um ponto importante:

Alusivas a acontecimentos reais, escritas na primeira pessoa, a partir do “eu” de seu criador, e não de um mundo de abstração formal, promoveram uma nova relação entre poesia e vida. Ou melhor, resgataram uma relação que já existia em Whitman, nos românticos, em Rimbaud, mas que havia sido deixada de lado. (GINSBERG, 1999, p. 7-8)

A importância dessa citação se deve ao fato de abrir o diálogo da contracultura com a poesia romântica e com Arthur Rimbaud, que apontam para a subjetividade e para o estreitamento entre vida e poesia, que também serão característicos da produção de Cazusa. Como se sabe, a construção de um mito romântico, por vezes, é feita em torno do poeta dotado de uma aura de santidade maldita. A ideia do poeta maldito também pode ser vista a partir de sua conotação romântica, especialmente na virada do século XVIII para o XIX, quando o culto à subjetividade e a auratização do “gênio” levaram à idealização dos poetas como visionários, assinalados e amaldiçoados, que conseguem ver e sentir além, tornando-se incompreendidos. O poeta desviante num universo de vida intensa, degradação física, loucura, entorpecimento, idealização da morte, e até numa certa atmosfera satânica, iria contribuir para essa formulação. No final do século XIX, a poesia moderna francesa revisitou o mito do poeta maldito, especialmente em torno de poetas como Baudelaire, Rimbaud, Verlaine e Mallarmé⁵³.

Além disso, merece nota também o poeta francês Charles

Baudelaire, que publicou em 1856 o célebre livro de poemas intitulado *As flores do mal*, recolhido poucos dias depois sob acusação de obscenidade. Projetado na figura do albatroz, o poeta “eLivros na terra”⁵⁴, abordou temas como o tédio, o *spleen* (a melancolia), o erotismo e a morte. Lacerda (2008) chama atenção para o fato de que Baudelaire conhecia bem o lado obscuro da modernização, “mostrando-se capaz de ao mesmo tempo desfrutar e denunciar o espaço físico e os personagens urbanos com quem cruza a todo momento”.⁵⁵ Além disso, o crítico revisita Walter Benjamin ao observar a recorrência da figura do catador de lixo como metáfora para o espaço do poeta. O que faz lembrar Cazusa na letra de “Ritual” – “até o poeta fecha o livro / sente o perfume de uma flor no lixo / e fuxica... fuxica”.⁵⁶

Para terminar, vale retomar a citação ao poeta francês Arthur Rimbaud, compositor de uma obra poética que unia aspectos românticos com as sinestésias e obscurantismos dos simbolistas, e que antecipava a liberdade dos modernos. Além da biografia conturbada, com fugas de casa, escândalos, viagens e, por fim, envolvimento com tráfico de armas, Rimbaud revelou em muitos de seus poemas um grande espírito dionisíaco e, ao mesmo tempo, autodestrutivo.

O poeta, que pretendia uma vida intensa, que consumisse a si próprio em sua chama, escreveu um emblemático poema chamado “Manhã de embriaguez”⁵⁷, no qual afirma: “temos fé no veneno / sabemos dar a vida inteira todos os dias // eis o tempo dos assassinos”. Seria possível também lembrar o imperativo baudelairiano que convida a todos a nos embriagarmos com vinho, poesia ou virtude, para que não sintamos o fardo horrível do tempo. Enfim, tal “fé no “veneno” rimbaudiano (ou na embriaguez de Baudelaire) nos devolve imediatamente ao assunto principal deste estudo: o veneno antimonotonia de Cazusa.

44 A banda de *rock* norte-americana The Who tornou emblemática na década de 1960 a canção "My generation", cujo verso "I hope die before get old" ("Eu espero morrer antes de ficar velho") ilustra bem o que está sendo discutido.

45 Tal infelicidade estrutural, gerada pelo sentimento de culpa e resultante da repressão necessária dos instintos, foi afirmada por Freud em seu trabalho *O mal-estar na civilização*, de 1929.

46 "Ligue, sintonize e caia fora", ou seja, a ordem era tornar-se sensível aos vários tipos de consciência (ligar), interagir harmoniosamente com o ambiente (sintonizar) e comprometer-se com a autossuficiência e com a mobilidade (cair fora).

47 A tradução de algumas outras frases ajuda a recompor esse momento: "Sejam realistas, exijam o impossível", "O álcool mata, tomem LSD", "Abaixo o realismo socialista. Viva o surrealismo"; "A anarquia sou eu", "Abaixo a Universidade", "É proibido proibir", "Quanto mais amor faço, mais vontade tenho de fazer a revolução. Quanto mais revolução faço, mais vontade tenho de fazer amor", "Eu gozo", "A liberdade do outro estende a minha ao infinito", entre outras.

48 Verso da canção "God", do primeiro álbum solo de John Lennon – *Plastic ono* de 1970.

49 O ator estado-unidense que encarnou a rebeldia jovem na década de 1950 está intimamente relacionado à personalidade (e à obra) de Cazusa. Segundo o letrista, em entrevista a Marília Gabriela disponível no YouTube, ele admirava sua beleza, exterior e interior, e seu lado revoltado. Em menção a outro ator americano, Humphrey Bogart, diz Cazusa: "O Humphrey Bogart não era revoltado, era cínico. E o James Dean é revoltado. Eu tenho os dois lados."

50 Filme de 1955, dirigido por Nicholas Ray.

51

Hair foi um musical da Broadway, que se tornou filme em 1979 sob a direção de Milos Forman. No clipe de "Eu queria ter uma bomba", Cazusa passeia sobre uma extensa mesa de jantar, em claro diálogo com uma emblemática cena do filme.

52 Ginsberg, 1999, p. 25. Trad. Claudio Willer.

53 É emblemático nesse sentido a coletânea de Paul Verlaine de 1884, que se chama justamente *Les poètes maudits*.

54 "O albatroz". In: *As flores do mal*.

55 Lacerda, 2008, p. 24.

56 "Ritual" (Frejat / Cazusa). In: *Só se for a dois* (1987).

57 In: Arthur Rimbaud – poesia completa. Tradução: Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.

II

BORN TO ROCK

A letra de "Certo dia na cidade"⁵⁸, do primeiro álbum do Barão Vermelho de 1982, possibilita uma conexão entre a contracultura, o *rock* e a obra de Cazuza:

*Já nem sei quanto tempo faz
Ele foi como quem se distrai
Viu na cor de um som a cor que atrai
Foi num solo que não volta atrás*

*Tchau, mãezinha, fui beijar o céu
A vida não tem tamanho
Tchau, paizinho, eu vou levando fé
É tudo luz e sonho
É tudo luz e sonho*

*Eu vou viver, vou sentir tudo
Eu vou sofrer, eu vou amar demais*

*Ei, garoto, a força que me conduz
É leve e é pesada
É uma barra de ferro jogada no ar
Eu vou levando fé
Eu vou levando fé*

A despedida dos pais representada na segunda estrofe está intrinsecamente relacionada à ideia de *drop out*, especialmente em

relação ao eixo familiar, tal como proposto pelos *hippies*. Na letra, sob o signo da esperança e do sonho, o sujeito sai em busca de seu beijo no céu, imagem que remete não só ao ilimitado (“a vida não tem tamanho”) como também ao impulso corpóreo, transitivo e sensual que rege a figuração do beijo. Parte-se na direção de um caminho luminoso, imenso, sonhado. Observem-se também, na mesma esteira, as alusões ao ilimitado (oposto da vida sistemática, protegida pelo círculo familiar e social) e à mobilidade (tal como se percebe na recorrência do verbo “ir”).

A terceira estrofe marca o desejo de sentir tudo, ou seja, uma afirmação da experiência sensorial da vida, empírica e diversificada, mas, sobretudo intensa. Tal apologia à intensidade abre a possibilidade do diálogo com os célebres versos do poeta e compositor Vinicius de Moraes, que postulam que “a vida só se dá pra quem se deu / pra quem amou, pra quem chorou, pra quem sofreu”.⁵⁹ Para quem, tal como no já referido poema de Rimbaud, sabe “dar a vida inteira todos os dias”. A vida posta em sua dimensão urgente.

Na última estrofe, o vocativo “ei, garoto” revela um desejo de comunicação com a juventude. A “força que o conduz” é uma alusão ao impulso contracultural, e é descrita paradoxalmente como sendo “leve e pesada”, como quem afirma sua leveza na alegria, na irreverência e na jovialidade, ao mesmo tempo em que aponta para o peso que existe na opção pela liberdade, pela instabilidade e pela marginalidade. A metáfora da “barra de ferro jogada no ar” expõe a força do movimento contra a gravidade, que, cheia de simbolismo, puxa para terra o desejo de chegar ao céu.

A primeira estrofe alude ao momento impreciso em que o sujeito, na distração (ou seja, sem uma análise racional que o conduza), vê-se atraído pela “cor de um som cor que atrai” e, ainda, por um “solo que não volta atrás”. Note-se na primeira imagem o caráter agregador da música e, nesta última, a polissemia da palavra “solo”,

remetendo não só ao campo semântico musical, mormente vinculado à guitarra, mas também à ideia de uma ação que é feita por uma pessoa apenas, sozinha, elaborando suas próprias escolhas e expressões. Vale chamar atenção para o fato de que é a única estrofe em terceira pessoa, tornando o “ele” uma representação metonímica dos jovens que se deixaram levar pela mesma força, para, logo em seguida, materializar essa experiência em chave pessoal, individual.

Claro está que o “som” a que se faz referência é o *rock*, estilo musical intimamente relacionado à contracultura. Tanto na referência ao “solo” (de guitarra) quanto na sinestesia que sugere o psicodelismo (e o colorido movimento *hippie*) – “cor de um som” – o *rock* se faz presente como elemento sedutor, que leva a um caminho sem volta, rumo ao sonho.

O *rock* é de difícil definição, tendo nascido de variadas combinações de outros gêneros, que resultam em diversos subestilos como o *rock’n’roll*, o *rock* progressivo, o *punk rock* e o *heavy-metal*. As bandas de *rock* contam basicamente com um vocalista acompanhado de baixo e guitarra elétricos e uma bateria, tal como ocorre na formação do Barão Vermelho. Conforme o leque de influências misturadas, outros instrumentos aparecem, dando contornos aos subgêneros dele derivados.

Para eleger um marco, pode-se falar da ascensão do *rock’n’roll* na década de 1950, que encontra suas raízes em gêneros afro-americanos como *rhythm & blues*. Vale sublinhar que a origem do termo remonta à expressão “rocking and rolling” (algo como “balançar e rolar”), que alude à dança e à sexualidade.

A raiz negra do estilo está relacionada também ao *blues*, que surge a partir de canções de trabalho dos negros escravizados norte-americanos. A nota *blue* é a nota melancólica, na qual essas pessoas teriam projetado seus próprios corpos: há nela um misto de dor e desejo de libertação, sempre permeados por grande sensualidade.

Segundo Roberto Muggiatti (1981), "...é a juventude da classe branca que, colocando-se como oprimida em relação à sociedade estabelecida de seus pais, assume a cultura negra como bandeira" (p. 31).

Desse modo, o *rock*, com sua origem negra, surge como trilha sonora da juventude contracultural, embalada pelo lema libertário do *sex, drugs and rock'n'roll*. Faz-se necessário destacar, ainda, que o *rock* é mais que um gênero musical, pois atinge as esferas comportamental, ideológica, visual, corporal, em uma atitude marcadamente transgressora. E nesse sentido, em torno de uma mesma ideia de rebeldia e contestação, transborda para o campo identitário do pertencimento, como expõe Cazuzza em entrevista datada de 1985:

O *rock* é a ideia da eterna juventude. Quando descobri o *rock*, descobri também que podia desbundar. O *rock* foi a maneira de eu me impor às pessoas sem ser o "gauche" – porque de repente virou moda ser louco. Eu estudava num colégio de padre onde, de repente, eu era a escória. Então, quando descobri o *rock*, descobri a minha tribo: ali eu ia ser aceito! E *rock* para mim não é só música, é atitude mesmo, é o novo! Quer coisa mais nova que o *rock*? O *rock* fervilha, é uma coisa que nunca pode parar. O *rock* não é uma lagoa é um rio. "O *rock* é a vingança dos escravos". É porque não é para ser ouvido, é para ser dançado, é uma coisa tribal. *Rock* é simplesmente uma batucada. O *rock* brasileiro é fazer gracinhas, é contar piada. O que a gente tem de forte no *rock* brasileiro é o "agá" que a gente leva.⁶⁰

Além de reforçar os vínculos com a contracultura que temos discutido, torna-se claro por que o Cazuzza, amante de samba-canção, viraria o vocalista de uma banda de *rock*. Na atitude *rock'n'roll*, o artista encontrou sua forma de se expressar, de

protestar, de se libertar. Mais que isso, encontrou seu grupo identitário, no qual *gauchismo* e loucura não seriam mais problema, mas ponte de encontro. Na fluidez do rio, apontava-se um caminho fervilhante, a ser dançado e brincado.

O texto "Born to rock'n'roll", que ainda não recebeu melodia, também ajuda a compreender a visão subjetiva de Cazuza sobre o gênero:

*Eu nasci pro rock'n'roll
Já nasci pra bailar
Porque o rock libera
E o meu negócio é liberar*

*Eu nasci para um bar
Pra uma zona vulgar
Dar vexame na rua
Beber cachaça de macumba*

*Eu nasci pra chocar
As pessoas mentirosas
Eu nasci pra provar
Que são inferiores
Eu nasci pra cantar
Cantar bem alto
Pra todo mundo ouvir
Quem adora um barato*

*Estou sempre duas doses a menos
Gosto de madrugada amena
E se alguém tiver a fim
De cortar a minha onda
Eu vou sentir pena*

*Nasci pro rock'n'roll
Nasci pro carnaval
Nasci pra desafinar
O coro dos débeis mentais*

A letra trata da aptidão existencial do sujeito ao *rock* e a elementos a ele relacionados. Na primeira estrofe, sublinha-se a ideia do *rock* feito para dançar, bem como seu caráter libertador. Veja-se que a dança é uma forma de expressar corporalmente a sensação sonora, que no caso do *rock* esbanja sensualidade. Na segunda estrofe, o *rock* aparece vinculado ao tão importante cenário do bar, do *underground*, do espaço destinado à vulgaridade (aqui despido do sentido negativo, por ser o avesso do comportamento “careta” dos “débeis mentais”, esse sim rejeitável). A penúltima estrofe, que dialoga diretamente com a segunda, aborda a “madrugada”, que retoma o universo boêmio. Vale destacar ainda a alusão à famosa frase de Humphrey Bogart – *The trouble with the world is that it's always one drink behind* (algo como “o problema do mundo é que ele está sempre uma dose abaixo”), impossibilitando o alinhamento do ator com o sóbrio mundo real. O sujeito da letra de Cazuza também se encontra desalinhado com o mundo, estando, porém, duas doses aquém dele, o que demandaria evidentemente mais bebida para chegar a um equilíbrio.

A aproximação entre *rock* e carnaval, evidenciada na última estrofe, nos induz a visitar outra letra de Cazuza que também apresenta a palavra *rock* no título – “*Rock'n geral*”⁶¹:

*Rock'n geral é até mais tarde
Sem hora marcada
Armando assim um carnaval full time
Rock'n geral é bem alto
Pra se ouvir de qualquer nave*

Ou de um coração meio surdo que não sabe amar

Rock'n geral é apaixonado

Neném sem pecado querendo mamar

Hei, mama, can't you hear me cry?

Hei, mama, can't you hear me cry?

Ei, mãe, não tá me ouvindo chorar?

Ei, mãe, não tá me ouvindo chorar?

É nessa letra que aparece pela primeira vez a relação entre *rock* e carnaval, bem à moda tropicalista, enaltecendo e entrecruzando dois ícones da fantasia, do desejo, da música e da desrepressão. A mistura de português e inglês (que já se prenuncia no título de "Born to rock") estrutura a composição, nesse caso, partindo da marchinha carnavalesca "Mamãe eu quero mamar"⁶² para transformá-la em um refrão de um *rock*. A polissemia de "mamar" é aproveitada para evocar a sexualidade "sem pecado". É também ambíguo o termo "mama", que é uma evocação da figura materna, sugerida pela tradução nos versos seguintes, mas também pode ser lido como um imperativo, introduzido pelo infinitivo do mesmo verbo no verso anterior. E tudo permeado por humor. A associação *rock*-carnaval também se faz presente no tom livre, festivo e anárquico estabelecido na letra – não há "hora marcada" e é "até mais tarde".

Além disso, o *rock* é democrático, é para se ouvir "de qualquer nave" e até de um "coração meio surdo que não sabe amar". Isso aparece, assim como em "Born to rock'n'roll", associado diretamente ao cantar alto ("Rock'n geral é bem alto / pra se ouvir de qualquer nave" e "eu nasci pra cantar bem alto / pra todo mundo ouvir"), o que evoca um elemento muito importante para a compreensão da obra de Cazusa e do próprio *rock*, que é a questão do grito.

Além de sua forma de cantar, muito próxima da fala e cheia de urros e gemidos, o tom alto pode ser percebido em suas letras

mesmo quando as tentamos recitar. Além do uso de palavras do campo semântico do grito, o excesso de imperativos, as hipérboles descaradas, o desejo latente, o desespero escandaloso e o uso de repetições, muitas das quais provindas da composição musical (refrãos ou repetições enfáticas no fim dos versos) fazem das letras de Cazusa um corpo de versos gritados sensual e desesperadamente. Vale lembrar que o grito africano, presente no substrato do *rock*, traz em si a dor do aprisionado e a sensualidade latente que aponta para a libertação do corpo.

Caetano Veloso afirma sobre Cazusa que, na obra deste, “o desespero é antes sensualidade”.⁶³ A análise de Caetano evoca um possível diálogo com o *blues*, que, enquanto sentimento e ideia, transborda para as letras de Cazusa por meio dessa dualidade. O fragmento da letra do “*Blues do ano 2000*”⁶⁴ confirma essa hipótese:

*Se até o ano 2000 o mundo não acabar
E eu estiver vivo na rua ou num bar
Eu vou pra sempre te esperar*

*Quando eu estiver velho, tarado e gagá
Com um copinho de cana eu vou lembrar
Do teu gingado, e os meus olhos vão brilhar*

*Blues é assim, baby
Blues é assim...*

Blues é assim: sensual e melancólico. Repare-se como a projeção para o futuro (com todo o misticismo apocalíptico que envolvia o ano 2000) é carregada de uma carga afetiva presente, que é convertida em memória, sendo intensificada pela distância temporal e pelo desgaste corporal, além de ser consolidada como promessa. Deve-se perceber também que o que se projeta para o futuro é a identidade presente do sujeito: ele estará “na rua ou num bar”, “tarado” e “com

um copinho de cana". E com brilho nos olhos.

E, retomando o diálogo entre o *blues*, o *rock*, o grito e a sensualidade, encerra-se esse subcapítulo tendo em vista rumar para os dois outros itens que compõem a bandeira do "sexo, drogas e *rock'n'roll*".

58 "Certo dia na cidade" (Guto Goffi / Maurício Barros / Cazuza). In: *Barão Vermelho* (1982).

59 "Como dizia o poeta" (Toquinho / Vinicius de Moraes).

60 Declaração retirada do *site* oficial www.cazuza.com.br/textos.

61 "Rock'n geral" (Guto Goffi / Cazuza). In: *Barão Vermelho* (1982).

62 "Mamãe eu quero" (Jararaca / V. Paiva).

63 Veloso, 2005, p. 87.

64 "Blues do ano 2000" (Cazuza / George Israel / Nilo Romero).

III

TODO AMOR QUE HOVER NESSA VIDA

Não é por acaso que a única canção da fase Barão Vermelho a ser regravada em *O tempo não para* (1989) foi “Todo amor que houver nessa vida”⁶⁵. Na última gravação, a suavidade com a qual foi interpretada, em detrimento a roupagem *rock* da original, sublinha a sensibilidade do tratamento estético dado ao amor na composição. O tema é tratado sempre com bastante peculiaridade por Cazuza e é elemento fixo de todos os seus álbuns. A letra merece citação integral:

*Eu quero a sorte de um amor tranquilo
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 se eu achar a tua fonte escondida
Te alcanço em cheio, o mel e a ferida
E o corpo inteiro como 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*

O amor é figurado como sede e fome, sendo, portanto, carência e vontade. E, mais especificamente, o amor que se deseja é “tranquilo”, embora com “sabor de fruta mordida”, numa sugestiva alusão ao pecado original. Essa combinação faz lembrar também a formulação de Vinicius de Moraes ao ser entrevistado por Clarice Lispector, quando aquele afirma que a realização máxima da existência seria “a calma no seio da paixão”⁶⁶. Assim, podemos observar em Cazuzza, bem à moda de Vinicius, o apreço pelo amor-paixão, com sua característica precária e intensa, ainda que permeada por algum desejo, ainda que paradoxal ou idealizado, de tranquilidade.

Vale observar também como a reiteração dos versos “Ser teu pão, ser tua comida” contribui para a intensificação do caráter erótico e desejoso da metáfora. Note-se que, na formulação “todo amor que houver nessa vida”, o “todo” pode ser lido como intensificador do gesto de amar, de onde deriva o substantivo abstrato “amor”, mas também pode referir-se às diferentes maneiras de exercer a sexualidade, sinalizando a validade de todas as formas de amor. Assim, o amor, intenso e variado, funciona como o grande veneno contra o tédio do cotidiano moderno, devidamente transformado em melodia pelo artista.

O corpo é representado como um “furacão”, evocando a intensidade, o descontrole e, especialmente, o movimento acelerado das diversas partes do corpo, postas em sequência no mesmo verso

– “boca”, “nuca” e “mão”, resultando em uma cena de grande apelo visual e erótico. Veja-se, ainda, que a “mente” é excluída do processo, e a própria palavra é cantada depois de um intervalo de tempo um pouco maior que aquele que separa os demais itens coordenados, reforçando a ideia do corpo em descontrole, agindo instintivamente.

Não menos sensual é o signo da “saliva”, resposta corpórea ao desejo de alimento e representação do beijo que sacia a sede, na imagem elaborada ainda na primeira estrofe da letra. Note-se a aproximação aqui entre o sexo e a música, que se traduz na expressão “batida”, apontando para o movimento regular (e o próprio ruído cíclico) produzido pela rede. Vale chamar a atenção também para o quanto a letra é construída de forma ao mesmo tempo melodiosa – com suas rimas internas e externas, sonantes e consonantes – e rítmica, pela estrofação regular e pela presença do refrão variante.

A sede se resolve também ao achar a “fonte escondida” (a imagem da “fonte” investida de sua conotação de origem profunda, íntima e basilar), de onde emana o “mel” (que pertence ao campo semântico do alimento e da fome, apresentando elevada potência sensorial, especialmente no âmbito do paladar e da visão, por se tratar de uma substância viscosa e açucarada) e, ao mesmo tempo, a “ferida” (resultado físico daquele que é ferido e conserva em si as marcas desse processo). Em geral, a paixão pode funcionar como um elemento revelador de espaços fundamentais da formação dos sujeitos, nos quais os sentimentos paradoxais – o prazer e o sofrimento – encontram sua origem comum. Essa proximidade é frequentemente referida nas representações cazuzeanas acerca dos perigos inerentes aos jogos de sedução e aos investimentos amorosos. Nesse sentido, cabe lembrar “Baby, suporte”:⁶⁷

A esperança está grudada na carne

*Que diferença há entre o amor e o escárnio?
Cada carinho é o fio de uma navalha*

*Oh, baby, não chore
Foi apenas um corte
A vida é bem mais perigosa do que a morte
Suporte, oh, baby, suporte*

É possível observar no verso “cada carinho é o fio de uma navalha”, novamente, a linha tênue que separa o prazer do sofrimento (“o mel” e a “ferida”). Vale notar também como o corte relaciona-se ao precitado termo “carne”, na qual estaria grudada a esperança. Em outras palavras, o risco apresenta-se diretamente relacionado ao próprio amor carnal e corpóreo, de onde emana a expectativa de saciar o desejo e de, assim, serenizar-se. Além disso, a aproximação entre “amor” e “escárnio” faz lembrar os célebres “Versos Íntimos” de Augusto dos Anjos, nos quais se afirma “o beijo, amigo,” como véspera do “escarro”, “a mão que afaga” como a “mesma que apedreja”.

Percebe-se, porém, que o tom irônico de “oh, baby, não chore / foi apenas um corte” aponta para a naturalização do risco (e da dor) inerente aos investimentos amorosos (daí “Baby, suporte”). Aliás, as letras de Cazuzza, recorrentemente, apontam para o desprezo em relação àqueles que não vivenciam intensamente suas paixões por temerem a possibilidade de sofrimento. A letra de “Completamente blue”⁶⁸ ilustra bem isso quando afirma: “como é estranha a natureza / morta dos que não têm dor / como é estéril a certeza / dos que vivem sem amor”.

Na mesma esteira devem ser entendidos os versos finais da já referida “Codinome beija-flor”, cuja citação integral nos convém neste momento:

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

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

*Eu protegi o teu nome por amor
Em um codinome, Beija-flor
Não responda nunca, meu amor
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*

Na letra, a pessoa a quem se dirige o sujeito tenta impedir que o sentimento transborde, não percebendo que o derramamento sentimental seria justamente o que o amor tem de bom. Nesse sentido, é possível retomar as outras composições analisadas, formando um conjunto que valida a proposição de que "mel" e "ferida" emanam do mesmo lugar, sendo, portanto, necessário

assumir o risco de “cortar-se” e de vivenciar a dor correspondente.

A tentativa de lidar tranquilamente com o fim de uma relação, segundo a letra, resulta artificial, como observamos no perdão fingido, na educação que destila “terceiras intenções” (acentuando o caráter oblíquo e falso das “segundas intenções”) e, por fim, no codinome em que se esconde o protegido segredo do sofrimento. Sob o signo da ave delicada que voa ligeira em busca de néctar, de flor em flor, o mel (note-se a recorrência da imagem) é disperso. O beija-flor, que aparece como símbolo de desprendimento e leveza, desperdiça o amor oferecido por não o viver integralmente. Enfim, por meio da língua que roda e desestabiliza a “orelha fria” (a língua como discurso e como instrumento de prazer), “os segredos de liquidificador” são revelados e o codinome é transpassado, ao menos para o sujeito lírico, que canta o dom – só seu – de revelá-lo.

Além da busca da autenticidade do amor, os vetores da sedução e do erotismo, como já foi dito, estão sempre presentes nas composições de Cazuzá. Em sua obra, a intransitividade ao amor implica solidão, tal como se observa nos versos de “A inocência do prazer”⁶⁹: “a solidão vai ficar grudada / nas coisas que você negar / nesta tarde desanimada”. Ainda na mesma letra, os versos que pedem “então fala baixo / fala baixo e sente / eu vou te dar um presente” transbordam uma sensualidade intimista, que convida para sentir o prazer sem culpas ou receios.

Em outras canções, o convite à sexualidade se expressa de modo mais eufórico, por vezes no grito, como ocorre na letra da primeira faixa do primeiro álbum de Cazuzá – “Posando de Star”⁷⁰, cujas estrofes iniciais são:

Pouco importa o que essa gente vá falar mal

Falem mal

Eu já tô pra lá de rouco, louco total

Eu sou o teu amor, me entenda

*Você precisa descobrir o que está perdendo
É, o que está perdendo!
Botando banca
Posando de star
Você precisa é dar!*

*Vem viver comigo, vem me experimentar
Me experimenta
Soltem as coisas lindas que te ardem, me traz
Você sem texto sem cinema
Não faz do sexo um problema
Eu armo uma cena, é, eu armo uma cena!
Quebro garrafa
Morro de chorar
Mas ainda te faço dar!*

A letra cumpre bem o papel de abre-alas do disco (e da carreira do Barão) ao evocar a ordem da sedução, mantendo-se indiferente à opinião alheia. O apelo do sujeito opõe-se à repressão sexual e, nesse sentido, ganha proporção contracultural. Sem se importar com a "gente" que vai "falar mal" e afirmando a voz rouca (o que remete ao grito, à explosão, ao excesso e ao desgaste), a composição traz o desafio eufórico da conquista, tentando convencer seu (ou sua) interlocutor(a) a "dar", sem fazer do sexo um problema.

A ameaça de "armar uma cena" é também importante dado nos jogos de conquista cazuzeanos: os escândalos, as depressões terríveis, o humor cínico, as hiperbólicas declarações de amor são por vezes estratégias de conquista, como se percebe nos variados fragmentos abaixo:

*Já mandei olhares prometendo o céu
Agora eu quero é no grito!*

Vem! Vem comigo, vem comigo
No caminho eu explico, vem comigo
(“VEM COMIGO”)⁷¹

Se você me encontrar
Num bar, desatinado
Falando alto coisas cruéis
É que eu tô querendo um cantinho ali
Ou então descolando
Alguém pra ir dormir
(“POR AÍ”)⁷²

Eu banco o deprimido
Talvez você caia
Na minha rede um dia
Cheia de cacos de vidro
(“QUARTA-FEIRA”)⁷³

O investimento de Cazuza nos exageros como estratégia de sedução torna-se uma espécie de manifesto em “Exagerado”⁷⁴, que já começa com um grande clichê romântico – “amor da minha vida / daqui até a eternidade / nossos caminhos foram traçados na maternidade”, seguido, pouco depois, por outro chavão – “por você eu largo tudo”. Porém, ao ver os versos “te trago mil rosas roubadas / pra desculpar minhas mentiras / minhas mancadas”, as atitudes hiperbólicas acabam soando antes como investimento teatralizado para a (re)conquista, mais do que exatamente como declarações sinceras de amor. O uso desabusado de clichês românticos e de hipérboles que prometem amor eterno e mendigam carinho, enchem de sensualidade, humor e euforia as relações amorosas em suas letras, mesmo quando se insere o desespero.

Aliás, a sentença “eu adoro um amor inventado” é de fundamental

importância para se entender a obra de Cazuzza. Não se fala aqui do amor racionalmente fingido; mas do amor que o sujeito inventa, distorcendo as proporções do sentimento, sem que o eu lírico cauzeano deixe de aderir, em certa medida, à sua própria invenção, mas também sem que, por outro lado, deixe de pontuar traços de cinismo e distanciamento em relação a seus discursos de sedução.

Por vezes, o exagero chega à mendicância afetiva, tal como na letra que dá nome ao terceiro LP do Barão – “Maior abandonado”:⁷⁵

*Eu tô pedindo
A tua mão
E um pouquinho do braço*

*Migalhas dormidas do teu pão
Raspas e restos
Me interessam
Pequenas porções de ilusão
Mentiras sinceras me interessam*

Os primeiros versos do recorte já trazem um delicioso humor, que brinca com a metonímica relação com a palavra “mão”, que representa a ajuda, o socorro, o amparo (e ainda pode referir-se a casamento). Além da mão, pede-se “um pouquinho do braço”, sublinhando a carência desesperada. Importa ressaltar ainda que, em “Maior abandonado”, mais uma vez, o amor que se quer é o “amor inventado”, são as “mentiras sinceras”. O tema da invenção amorosa aparece também em “O nosso amor a gente inventa”⁷⁶ (“... pra se distrair / e quando acaba a gente pensa / que ele nunca existiu”). Os versos iniciais dessa canção também são relevantes:

*O teu amor é uma mentira
Que a minha vaidade quer
E o meu, poesia de cego*

Você não pode ver

No fragmento, a vaidade entra como elemento integrante do jogo de conquista, somando-se à carência no impulso à transitividade. Além disso, é possível ver nesses versos um diálogo com a já referida formulação de “Exagerado” (“mentiras sinceras me interessam”). Na imagem seguinte (“e o meu [amor], poesia de cego / você não pode ver”), é possível compreender, em primeiro plano, a poesia de cego em relação àquilo que não se pode atingir senão através do tato, do instinto, da intuição; nunca da racionalização (ecoa aqui o dito popular de que “o amor é cego”). Também se aplica a essa metáfora a tensão entre a ficção e a realidade do sentimento – o amor em Cazusa, mesmo sendo invenção, projeta-se como realidade possível, cínica e sugestiva, tangenciando a condição de verdade (ou, mais precisamente, de “mentira sincera”). Desse modo, nem o inventor da paixão tampouco seu objeto seriam capazes de “ver” com clareza (daí a “poesia de cego”) em meio a um jogo de tamanha subjetivação, que se perde entre a invenção e a realidade.

A disjunção amorosa, presente na mesma letra, resulta em desorganização – “tudo fora do lugar / café sem açúcar / dança sem par”. Em vez de pedir o regresso da pessoa amada, tendo em vista a reorganização das coisas em seus devidos lugares, o sujeito reclama que seu interlocutor poderia lhe ter contado ao menos “uma estória romântica”. Note-se que a palavra “história” era grafada com “e” quando tinha cunho ficcional. A invenção de amores em Cazusa é, portanto, uma via de mão dupla – desejam-se amores inventados ao mesmo tempo em que se deseja inventá-los. Note-se que a ficção amorosa é criada pelos dois lados em conjunto – “O *nosso* amor *a gente* inventa”. Veja-se ainda que “quando acaba *a gente* pensa / que ele nunca existiu”: mais uma vez em dupla, o faz-de-conta real é desfeito, e parece nunca ter acontecido.

De modo geral, é importante sinalizar que a dor amorosa é tratada de forma recorrente na obra de Cazuzza, sendo aceitas, de bom grado, tanto a dor do amor intenso, quanto a ilusão de um amor fictício. A não correspondência amorosa, por sua vez, costuma ser retratada num tom lúdico de conquista. Isso pode e deve ser visto também como uma forma de reconstruir a “dor de cotovelo” típica dos sambas-canção de que tanto gostava, somando-lhes humor e sensualidade e, assim, transformando a fossa amorosa em algo que tende às vezes para a eufórica “volta por cima”, às vezes para uma escancarada tentativa de sedução. A letra sem música intitulada “Filosofia de calçada” é um bom exemplo:

*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
E ele quis assim*

*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*

Há, porém, um tipo de dor que assume proporções realmente dramáticas em algumas de suas letras. O *pathos* que recai sobre o amor na obra de Cazuzza aparecerá no recorrente tema da incapacidade de amar. Perdido em seus amores inventados, por

vezes o sujeito cazuzeano lamenta sua dificuldade em amar verdadeiramente. É emblemática, nesse sentido, a construção feita em "Malandragem"⁷⁷, onde afirma: "eu sou criança e não conheço a verdade / eu sou poeta e não aprendi amar". Se considerarmos o senso comum, o "e" torna-se adversativo, afinal, um poeta deveria ser uma pessoa que sabe amar melhor que os outros ("sou poeta *mas* não aprendi a amar"). Por outro lado, se considerarmos um paralelismo com o verso anterior, ser poeta teria como consequência não ter aprendido a amar, tal como o fato de ser criança resulta em não conhecer a verdade (investindo aqui no já referido paradigma romântico de inocência e pureza do poeta).

A persistência desse tema pode ser ilustrada por versos de diversas canções como: "ou de um coração meio surdo que não sabe amar" ("Rock'n geral")⁷⁸, "não amo ninguém e é só amor que eu respiro" ("Não amo ninguém")⁷⁹, "estou na mais completa solidão / do ser que é amado e não ama" ("Filho único")⁸⁰, "será que nunca amei de verdade / ou o verdadeiro amor é assim" ("Nunca sofri por amor")⁸¹ e "mas eu tenho a impressão / que todos nós somos fracassados / eu, por exemplo: não amo..." ("Fracasso")⁸². Repare-se que o problema é distinto do de simplesmente amar a pessoa errada. Seu amor é intenso, exagerado, apaixonado, mas carece de realidade. O resultado disso é sua eterna busca a um amor real que, mais tarde, não se revele como mais uma invenção, mais uma brincadeira. Como não consegue, torna-se "carente profissional":⁸³

Levando em frente
Um coração dependente
Viciado em amar errado
Crete que o que ele sente
É sagrado
E é tudo piada

*Eu mereço um lugar ao sol
Mereço ganhar pra ser
Carente profissional*

Tal situação é agravada quando lembramos que, já no primeiro álbum, em “Bilhetinho azul”⁸⁴, o eu lírico cazuzeano se questiona: “como alguém pode ser tão demente / porra-louca, inconsequente / e ainda amar / ver o amor como um abraço curto / pra não sufocar”. Note-se que a relação entre os dois últimos versos desdobra em dois sentidos. De modo mais específico, podemos pensar a oração adverbial “pra não sufocar” vinculada ao adjetivo “curto”, ou seja, o amor que é figurado como “um abraço curto”, pois um abraço longo poderia se tornar sufocante em vez de libertador. Trata-se, portanto, da concepção de um amor finito e breve, mas intenso e vital. De modo geral, podemos associar a mesma oração à finalidade do amor na visão do eu lírico, que o vê como meio para não sufocar, isto é, uma forma de respirar, de sentir alívio, de manter-se vivo. Assim, se por um lado isso explica a carência afetiva do “maior abandonado” e seu interesse por inventar amores e conquistar pessoas, por outro agrava intensamente a carga de desespero de sua dificuldade em amar “de verdade”.

O amor enquanto alternativa para a melancolia e a solidão angustiante, aparece de forma sensível no “*Blues* do iniciante”, que segue na íntegra:

*Eu traço tantos planos
Brilhantes, antes
De te ganhar num salto
Mortal, de iniciante
Na pirraça de te ter
Por enquanto, por enquanto
Eu miro o índio que eu sou*

*No teu ser
E alcanço*

*Viagens tão óbvias
Loucuras tão sóbrias
De um iniciante
De um iniciante*

*Aprendiz das piscinas
Tão tingidas de escuro
Aonde, peixe safo
Eu nado até você
Até o teu mundo
Que eu também procuro
Nesse quarto sem luz
Nessa ausência de tudo*

*Se prepare, eu tô "locky"
Só precisas de um toque
De um toque de iniciante
De um toque de iniciante*

Por ser, a um só tempo, melancólica e sensual, a letra está afinada com o gênero *blues*, que lhe dá nome. A conquista é apresentada como "pirraça" de criança, a um só tempo inocente e sábia, pura e voluntariosa. Assim como a da criança, as imagens do "iniciante" e do "índio" (note-se nesse conjunto a presença do ideário romântico) remetem a um estado primitivo, instintivo, onde a pureza permite a absorção mais intensa do prazer e a noção do perigo é menor, permitindo-se arriscar mais no perigoso jogo do amor, no "salto mortal" rumo ao outro. O salto, aliás, contamina semanticamente a palavra "piscina", que passa a ser o destino do mergulho no desconhecido sentimento – "aprendiz das piscinas / tão tingidas de

escuro” – à procura de alguém que lhe tire do melancólico e vazio espaço descrito em “nesse quarto sem luz / nessa ausência de tudo”.

Por outro lado, no final da letra, o sujeito avisa a seu interlocutor que se prepare, pois ele está “locky”, ou seja, trancado, bloqueado, fechado: nova alusão à incapacidade de amar. Note-se, todavia, que a sugestão proposta é um “toque” de iniciante, aproveitando a polissemia da palavra, que remete tanto à ideia de tocar o corpo para vencer o bloqueio, como também ao sentido de conselho e, finalmente, de acréscimo, de intervenção, de participação, enfim, um “toque” de inocência, de incosequência, de instinto – um toque de “iniciante”.

Mais do que uma solução individual, o amor a dois em Cazuza é afirmado como a única saída para a humanidade, como sugere a canção que dá título ao segundo álbum de sua carreira solo: *Só se for a dois*⁸⁵. Esta letra se dirige “aos gurus da Índia”, “aos judeus da Palestina”, “aos índios da América Latina”, “aos brancos da África do Sul”, “aos cubanos de Miami” e “aos americanos russos”⁸⁶, ludicamente brincando com tensões geopolíticas, especialmente étnicas e religiosas. A composição também produz uma imagem cortante contra o cristianismo das igrejas (e, por extensão, contra o etnocentrismo): “aos filhos de Gandhi / morrendo de fome / aos filhos de Cristo / cada vez mais ricos”. Vejamos um trecho importante:

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)

Os dados aparecem investidos de seu poder oracular e divinatório, sendo representados como inventores da humanidade. Mais que isso, afirma-se a importância do acaso e, portanto, da sorte na composição do mundo tal como ele é. Não se pode deixar de sinalizar também o diálogo com o título da notória assertiva do poeta francês Mallarmé – “um lance de dados jamais abolirá o acaso”, em declaração cíclica e relativista, afirmando a impossibilidade de, mesmo por acaso, o acaso ser extinto.

Deve-se perceber também que a ideia de acaso é assaz romântica, ainda mais quando, como na letra, relaciona-se ao sucesso amoroso e à felicidade que dele deriva. A composição, porém, afirma que as possibilidades de felicidade são parcas, pois o único meio possível para atingi-la é o amor a dois. Cabe chamar atenção para o desfecho da letra:

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)

Com um trabalho estético enxuto, coeso e impactante, ocorre a convergência dos dois planos antagônicos da letra (a relação a dois e a relação entre países ou grupos) para a figura do soldado, compondo um belo desfecho trágico. A letra inspira a lembrança do movimento *hippie* em oposição à guerra do Vietnã. O *flower power* colorido do beijo de amor dando lugar às flores que enfeitam os mortos produzidos pelos diversos conflitos armados.

- 65** "Todo amor que houver nessa vida" (Frejat / Cazuza). In: *Barão Vermelho* (1982).
- 66** Lispector, 2007, p. 107.
- 67** "Baby suporte" (Barros / Pequinho / Ezequiel / Cazuza). In: *Maior abandonado* (1985).
- 68** "Completamente blue" (Rogério Meanda / Nilo Romero / George Israel / Cazuza). In: *Só se for a dois* (1987).
- 69** "A inocência do prazer" (Cazuza / George Israel). In: *Dulce Quental* (1987).
- 70** "Posando de Star" (Cazuza). In: *Barão Vermelho* (1982).
- 71** "Vem comigo" (Guto Goffi / Dé / Cazuza). In: *Barão Vermelho II* (1983).
- 72** "Por aí" (Frejat / Cazuza). In: *Barão Vermelho* (1982).
- 73** "Quarta-feira" (Zé Luiz / Cazuza). In: *Só se for a dois* (1987).
- 74** "Exagerado" (Leoni / Cazuza / Ezequiel Neves). In: *Exagerado* (1985).
- 75** "Maior abandonado" (Frejat / Cazuza). In: *Maior abandonado* (1985).
- 76** "O nosso amor a gente inventa" (Rogério Meanda / Cazuza / João Rebouças). In: *Só se for a dois* (1987).
- 77** "Malandragem (Frejat / Cazuza) – Gravada por Cássia Eller. In: *Cássia Eller* (1994).
- 78** "Rock'n geral (Goffi / Cazuza). In: *Barão Vermelho* (1982).
- 79** "Não amo ninguém" (Frejat / Ezequiel / Cazuza). In: *Maior abandonado* (1984).
- 80** "Filho único" (João Rebouças / Cazuza). In: *Burguesia* (1989).
- 81** "Nunca sofri por amor" (Joana / Cazuza). Gravada por Joana – In: *Primaveras e Verões*, (1989).
- 82** "Fracasso" (Cazuza) – sem música.
- 83** "Carente profissional" (Frejat / Cazuza). In: *Barão Vermelho 2* (1983).
- 84** "Bilhetinho azul". (Frejat / Cazuza). In: *Barão Vermelho* (1982).
- 85** "Só se for a dois" (Rogério Meanda / Cazuza). In: *Só se for a dois* (1987).
- 86** O gosto por geografia que caracterizou a infância de Cazuza reflete-se bastante nessa composição.

IV

MEIO OXÓSSI

MEIO OXUM

Azul e amarelo⁸⁷ são, segundo Cazuzza, as cores de seu “santo”, Logunedé. Conforme o mito iorubá, trata-se do filho de Oxossi e Oxum, que passa seis meses nas matas do pai, sob a forma masculina, e seis meses nas águas da mãe, sob a forma feminina (castigo imposto por Oxalá, obrigando-o sempre à sina da incompletude e do começar de novo). Segundo Mãe Menininha do Gantois, é “santo menino que velho respeita”.

Assim, a lenda desse orixá permite dois paralelos: além da face infantil do *cazuzza* “moleque”, podemos tomar a dualidade de gêneros presente no mito de maneira simbólica, apontando para outro vetor importante das canções de amor de Cazuzza. Por isso, esse subcapítulo tem como objetivo refletir sobre como aparecem em sua obra as questões vinculadas ao gênero e à orientação sexual.

Em primeiro lugar, é possível observar algumas canções de Cazuzza em que a sexualidade é apresentada de modo amplo, por vezes permitindo entrever, no limiar das ambiguidades, alguma sugestão homoerótica. É o que acontece, por exemplo, com “Pro dia nascer feliz”, gravada, como já mencionamos, por Ney Matogrosso em 1983, dando grande visibilidade ao Barão Vermelho (que fez seu próprio registro no álbum *Barão Vermelho 2* do mesmo ano). Segundo o jornalista Rodrigo Faour, autor da *História Sexual da MPB* (2008), trata-se de “um dos maiores hinos ao tesão já compostos na

música brasileira”⁸⁸. De fato, essa canção é uma vibrante exaltação ao sexo, desenvolvendo o erotismo de forma deliciosamente cinematográfica, com toda sua cor e movimento:

*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, a outra ali
No vaivém 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
O mundo inteiro acordar
E a gente dormir, dormir*

Já no primeiro verso, anuncia-se a insônia diária, que permite a inversão da noite pelo dia e, portanto, da rotina das obrigações diárias (o estudo e o trabalho) pela ordem do ócio, do sexo, do exagero, da alegria. Note-se também a reiteração anafórica de “todo dia”, substituindo o regime de exceção dos dias de descanso e lazer (finais de semana e feriado) por um permanente (“infinito”) regime da busca do prazer. Do mesmo modo, é importante notar a companhia da televisão nas horas insones, marcada pela *Sessão Coruja*, programa da TV Globo que apresentava filmes durante a madrugada (e tinha esse nome entre os anos 1970 e 1980). Essa alusão acaba situando as cenas em um espaço interno (o quarto ou a sala) durante a alta madrugada, contribuindo para a esfera erótica do conjunto da letra.⁸⁹

Observe-se que os versos “nadando contra a corrente / só pra exercitar / todo o músculo que sente” podem ser lidos de várias formas. Seguindo a análise feita há pouco, a “corrente” estaria associada ao fluxo “normal” da vida, ao cotidiano ato de acordar cedo (por vezes, logo que amanhece) para ir estudar ou trabalhar. “Nadando contra” essa corrente, está o sujeito da letra, que se ocupava com o prazer sexual, enquanto o “mundo” acordava para suas atividades diárias. Estendendo um pouco o sentido, “nadar contra a corrente” poderia remeter às práticas contraculturais, aos desvios de conduta e à rebeldia. E, nesse sentido, as possibilidades de vincular os versos ao uso de álcool e drogas e a uma postura sexual mais libertária tornam-se evidentes.

Veja-se que o eufemismo “só entende quem namora” bem como os

versos "procurando vaga / uma hora aqui, a outra ali / no vaivém dos seus quadris" compõem uma clara alusão ao ato sexual em si, sem dar pistas sobre a natureza hetero ou homossexual da relação. Se contaminarmos a estrofe seguinte pela imagem evocada anteriormente, será possível pensar que essa relação sexual se dava na contramão da "normalidade", isto é, o "nadar contra a corrente", no contexto imagético do ato sexual, poderia levar à leitura desses versos como uma alusão ao homoerotismo. Nesse sentido, o verso "só pra exercitar" se abre também em interessante ambiguidade, na qual o exercício ideológico da contestação se daria por meio do exercício físico da prática sexual.

O "músculo" é evocado pelo verbo "exercitar", e a oração adjetiva "que sente" (prolongada na sílaba tônica na emissão sonora, sugerindo a intensidade e a continuidade da sensação), a ele subordinada, remete ao corpo imerso no prazer sensível do sexo. A própria dicção da sequência fônica de "só pra exercitar" (ou de "no vaivém de seus quadris"), com sua alternância entre sílabas fortes e fracas, reforça o movimento de contração e relaxamento próprio da musculatura em atividade, inclusive dos órgãos sexuais e/ou do ânus. Assim, o ritmo da música é ditado pelo próprio ritmo do corpo – o sexo aparece aqui como forma e conteúdo.

Outra canção que merece análise nesse conjunto é "Por que a gente é assim", na qual "a noite" que "nunca tem fim" (tal como a noite insone de "Pro dia nascer feliz") é marcada por excessos em relação à bebida e à cocaína, mas também ao desejo afetivo e sexual intenso que perpassa as estrofes, culminando sempre com o questionamento irônico que dá título à canção: "mais uma dose / é claro que eu tô a fim / a noite nunca tem fim / por que que a gente é assim?"

A imagem da devoração apresenta grande centralidade na progressão textual da composição, abrindo-se na polissemia entre o ato sexual e o desgaste gerado pela vida desregrada e intensa. Nos

versos “vê se ao menos me engole / mas não me mastiga assim”, aproveita-se a dualidade de “engolir”, remetendo à concretização do desejo, mas também a sua aceitação, enquanto o verbo “mastigar”, evocado por esse segundo sentido, pode ser interpretado no sentido de oferecer dificuldade, de fazer sofrer, de “torturar”. Os versos “você tem a vida inteira / pra me devorar” dizem respeito à volúpia antes de tudo. Mas merece nota que “ser devorado” pode ser lido – embora o sentido da letra seja mais amplo que esse – com a conotação de “passividade” na relação homossexual.

Outras referências pontuais à homossexualidade podem ser encontradas em “Cúmplice”⁹⁰ e “Quarta-feira”. Na primeira, narra-se a possibilidade de reencontro com um amor antigo. Os versos “meu amor, meu cúmplice / meu par na contramão” abrem-se em semelhante ambiguidade à da formulação “nadando contra a corrente”, isto é, podem ser simplesmente uma referência a outro personagem rebelde ou, ainda, pode remeter a uma relação homoafetiva (ou comportar os dois significados). Já em “Quarta-feira” (que será analisada em momento oportuno), os versos “eu ando apaixonado / por cachorros e bichas / duques e xerifes” faz uma alusão mais direta à temática que estamos tratando.

A letra de “Narciso”⁹¹ é outra referência importante, abordando a relação homossexual de forma mais direta:

*Você que se cuide
E pare de me dar respostas prontas
Que você tem problemas, eu sei
São coisas da idade
São coisas da idade*

*Por isso é que você me imita
Desliga a razão da tomada
Desfila por toda cidade*

Antecipando o fim

Quem você quer não diz nada

Vara a madrugada

Procurando por mim

Eu tenho tudo o que você precisa

E mais um pouco

Nós somos iguais

Na alma e no corpo

Você que se cuide

E pare de sair pela tangente

As drogas e os assuntos acabam sempre

Nesse frente a frente

Agora me enfrente

Como uma imagem no espelho

Nenhum bicho ou planta

Pode ousar assim

A verdade nua em pelo:

Todo humano é santo

E pode amar, sim

Narciso é, como se sabe, o personagem da mitologia grega que se apaixona pela própria imagem na água e morre afogado, configurando-se como grande símbolo da vaidade. Além disso, o mito de Narciso é de fundamental importância tanto para as reflexões de Freud (inclusive sobre a formação dos sujeitos, na passagem do autoerotismo para o narcisismo primário e, deste, para o secundário) como para as reflexões de Marcuse (onde Narciso se torna símbolo da busca por um *Eros* mais pleno, "desligado da razão" repressora).⁹² Aqui se repetem alguns elementos frequentes

nos discursos de sedução cazuzeanos, desde a postura antirrepressiva, até a romântica afirmação da inocência do prazer e a presença da vaidade como um dos vetores que impulsionam a conquista amorosa.

A letra começa no diálogo com um interlocutor que inicialmente oferece resistência à conquista, tentando fugir, mudando de assunto ou dando “respostas prontas”. O sujeito, em tom imperativo, o ordena a enfrentá-lo “como uma imagem no espelho” e afirma que tem tudo de que ele precisa, pois são “iguais na alma e no *corpo*”. Aqui a alusão homoerótica é clara. A estrofe final, vista no conjunto da letra, afirma a não existência de pecado no relacionamento entre iguais – “todo humano é santo / e pode amar, sim”⁹³. Note-se também que a expressão “a verdade nua em pelo”, que quer dizer “despida, sem nada que a esconda”, fica contaminada pelo sentido de masculinidade inerente ao substantivo “pelo”.

A presença da culpa nas letras de Cazuza é, aliás, bastante rara. Porém, merece nota a letra de “Culpa de estimação”⁹⁴, que, apesar de tratar do assunto, o faz de maneira bastante inusitada. A culpa, aqui, torna-se namorada, “cheirosa e bem tratada”. Os versos “não sei se o nome dela [da namorada] / é Eva ou Adão / é religiosa por formação / a minha culpa de estimação” fazem referência ao episódio bíblico da gênese da humanidade, começada no pecado original do desejo (“a fruta mordida”). Deve-se perceber que, em sentido contrário à sua formação, a “namorada” pode se chamar “Eva” ou “Adão”, em clara alusão à bissexualidade, abordando de maneira geral o pecado do desejo (seja por homens ou mulheres). Importante reparar que a culpa não é tratada de forma patética, e sim bem-humorada. E mais; a própria culpa o perdoa: “e me perdoa por não ter razão / a minha culpa de estimação // e me aceita o pior dos tarados / (...) / me dá um calmante e diz pra eu ser bom”.

A franca aceitação (e naturalização) da homossexualidade é tema central também de “Como dizia Djavan”⁹⁵, do álbum *Burguesia*

(1989), cuja letra segue na íntegra:

*Todo dia será um dia de paz
Pra quem vive a verdade
Todo fim de tarde será rapaz
Toda lua será moça*

*Todo dia será um dia a mais
Cheio de sol entre as trevas
Todo homem será rei na terra
E não haverá mais guerra*

*Pois só quem tem os sonhos mais básicos
Pode amar e dizer a verdade
Ipanema é uma sala de estar
Pro nosso barato hipnótico*

*A ponte aérea é o barulho do mar
E as estrelas ainda vão nos mostrar
Que o amor não é inviável
Num mundo inacreditável
Dois homens apaixonados*

Apresenta-se agora a canção "Nobreza"⁹⁶, de Djavan (citado no título), a fim de refletir sobre a intertextualidade com a letra de Cazuza:

*Nossa velha amizade nasceu
De uma luz que acendeu
Aos olhos de abril
Com cuidado e espanto eu te olhei
No entanto você sorriu*

*Concedendo-me a graça de ver
Talhado em você a nobreza de frente
O amor se desnudando
No meio de tanta gente*

*Um doce descascado pra mim
Eu guardo pro fim
Pra comer demorado
Uma grande amizade é assim
Dois homens apaixonados*

*E sentir a alegria de ver
A mão do prazer acenando pra gente
O amor crescendo enfim
Como capim pros meus dentes*

A tensão homoerótica na letra de Djavan é construída a partir de uma amizade que se encaminha para uma relação de outra ordem. Ao contrário do “cuidado” e do “espanto” com que se lança o olhar sob a luz que se acende, o retorno vem em forma de sorriso franco e sincero. A postura verdadeira de aceitação / exposição do sentimento no meio caminho entre paixão e amizade (nesse caso, entre dois homens) está diretamente vinculada à “nobreza” (que está marcada – “talhada de frente” – no interlocutor da composição). Expressões como “desnudado” e “descascado” mesclam as ideias de revelar/exibir o corpo e o sentimento com a alegria de quem vislumbra o prazer. A imagem final do amor “crescendo como capim pros meus dentes” remete – bem à moda cauzeana – à fome animal e instintiva, que só pode ser saciada por meio do amor do outro.

Como já foi dito, mesmo em letras sem um claro apelo homoerótico, Cazuza reincidentemente afirma a importância do amor

vivido intensamente – de peito desnudo –, assumindo suas consequências tanto de prazer quanto de sofrimento. O ato de assumir o amor, em sua face hetero ou homoafetiva, é, portanto, apresentado como um gesto de “nobreza” também em sua obra. Repare-se que “todo dia será um dia de paz / pra quem vive a verdade”, bem como “só quem tem os sonhos mais básicos / pode amar e dizer a verdade”, reitera a vantagem e a importância de vivenciar os sentimentos verdadeiramente. Essa relação entre as letras é fundamental no entendimento do intertexto, tanto ou mais que a simples percepção da referência mais direta, antecipada pelo título alternativo (“Dois homens apaixonados”), que foca apenas a aceitação do amor entre iguais.

Deve-se perceber também como Cazuzza conseguiu compor um belo quadro da paisagem carioca, que serve de cenário vivo para o amor – possível e viável – entre dois homens. Não por acaso escolheu-se o anoitecer em Ipanema. Esse bairro da zona sul do Rio de Janeiro está intimamente ligado ao universo *LGBT*, com seu famoso Posto 9 e a rua Farne de Amoedo. O anoitecer é outra escolha proposital, pois delimita um período de transformação de opostos, o dia convertendo-se em noite (para além de ser a praia de Ipanema, bem como o Arpoador, cenário privilegiado para ver o pôr-do-sol). Observe-se que esse momento do dia está sugerido desde a primeira estrofe da composição na imagem que assinala o encontro do “fim de tarde” (“rapaz”) e da “lua” (“moça”).

Aliás, essa atribuição do masculino e do feminino abre-se em duas elaborações semânticas: de um lado, a possibilidade de encontro e complementação entre as duas esferas opostas (note-se também a ênfase na transformação, na juventude e na inocência evocados pela escolha lexical de “rapaz” e “moça”) e, do outro lado, na possibilidade de transição (na qual a emergência do lado feminino se dá simultânea ao declínio da face masculina). Assim, nessas deslumbrantes paisagens do ocaso, do mar e da estrelada noite de

Ipanema, a beleza do mundo é descrita como “inacreditável”. E a beleza serena da paixão entre dois homens, que poderia ser vista como impossível, tornar-se-ia viável sob o hipnótico cenário da composição.

Desse modo, Cazuzza usa com competência o texto de Djavan, costurando sensivelmente os pontos de contato entre as letras. Vale observar também que a interpretação das canções ganha pesos diferentes em função da representação que temos dos dois artistas, o que faz com que o lugar de fala do primeiro (que tem sua imagem pública mais diretamente associada à homo e à bissexualidade) sublinhe o conteúdo afirmativo da composição no que se refere à possibilidade de vivenciar o amor entre pessoas (neste caso, especialmente homens) do mesmo sexo.

A canção “Quero ele” (que Cazuzza não chegou a gravar), por sua vez, faz alusão direta ao tema da transexualidade. A música foi feita por encomenda para a peça *Querelle*, de 1987 (note-se a paronomásia com o título), dirigida por Fábio Pilar e encenada por Rogéria, que é citada em nome artístico e em nome de batismo na letra – “e ser mulher (mulher Rogéria, Astolfo macho)”⁹⁷. *Querelle* é o personagem central do filme homônimo de Werner Fassbinder, de 1987, que conta a história de um marinheiro sedutor que desperta desejos em homens e mulheres no mar da França.

A letra é construída por meio da anáfora de “Quero ele” (ou apenas de “quero”), intensificando a afirmação do desejo pela personagem que transpassa os gêneros (muito bem representada pela artista que inspira a letra), sendo exaltada – por vezes em suas dualidades – em versos como: “quero ele por trás dele”, “quero ele brocha, quero ele rocha”, “(quero Rogéria e seu pauzão)”, “quero curar seu mal de sexo / quero sem nexo, sem camisinha”⁹⁸ e “quero querer, quero mamar, quero preguiça”. A sequência culmina na própria transformação sexual (“quero com a faca cortar a dor / e ser mulher”) que, por outro lado, tensiona-se com o verso final,

retornando à ambiguidade: “mulher Rogéria, Astolfo macho”.

Em relação à bissexualidade, cabe comentar a canção “O nosso amor a gente inventa”, não por sua letra em si, mas pelo clipe de 1987, em que Cazuza contracena com pessoas de ambos os sexos (primeiro filmadas na plateia de um *show* seu, depois projetadas em cenas imaginadas de relação a dois com o artista). O tema foi desenvolvido mais textualmente na letra de “Eu quero alguém”⁹⁹, na qual a não diferenciação do alvo do desejo é reforçada pelo pronome indefinido “alguém” e pelo substantivo “pessoa”, ambas reiterados na construção da letra:

*Eu quero alguém,
Na areia da praia.
Eu quero alguém,
Que use calça ou saia.
Quero alguém,
É melhor que nada.
Quero alguém
Pra ter do meu lado.*

*Pessoa rica,
Pessoa pobre.
Pessoa que ouve,
Pessoa surda.
Fria, bonita,
Suja, cheirosa.*

Se contarmos a atuação como intérprete, do mesmo álbum (*Burguesia*) ainda teriam que ser levantadas as gravações (não por acaso seguidas) de “Preconceito”¹⁰⁰ – “por que você me procura / se nossas vidas juntas / vão ter sempre um triste fim / se existe um preconceito muito forte / separando você de mim” – e “Esse cara”¹⁰¹

– “ah, esse cara tem me consumido / (...) / ele é um homem / eu sou apenas uma mulher”. O eu lírico feminino das canções ganha novo sentido na interpretação de Cazuzza – ainda mais a primeira, na qual o tal “preconceito” acaba por ser entendido como uma questão sexual, que contamina o entendimento da canção seguinte na mesma esteira.

Das canções de Cazuzza que ele não gravou, vale chamar atenção para “De quem é o poder”¹⁰², na qual se abordam os vetores de dominação presentes em relações de diferentes ordens. Para nosso tema, convém citar os versos do refrão “as verdades da vida são sempre ditas na cama” ao que se segue, em uma das estrofes, o questionamento – “é do passivo ou do ativo? / de quem é [o poder]?” –, que aponta para a relação homoerótica, ao mesmo tempo em que se refere às relações de poder envolvidas no sexo, o que configura um tema recorrente em suas composições.

Há ainda a letra de “Problema moral”¹⁰³, que é bem irreverente (e pertinente ao assunto): “mulher de amigo meu / pra mim é homem / eu transo no breu / nem pro padre eu conto / e pronto”. Repare-se novamente a presença do padre como o juiz do problema moral, que está tanto na traição ao amigo, como na relação homossexual, que deve, portanto, ser escondida (mas não evitada).

Merecem menção também os textos não musicados de Cazuzza, nos quais ele demonstra seu “gosto” por esportes – “Homens lindos. Pernas fortes. Amor / Eu amo *football*” (“Jogo de futebol”); “Estou na praia no jogo de vôlei / de homens alados que voam atrás da bola” (“Jogo de vôlei”) e “espero agora um potente saque / não te neguei fogo, entrei para a história” (“Frescobol”). Note-se que a visualização (geralmente de fora) do esporte está evidentemente sexualizada, enaltecendo o vigor físico dos atletas. Nos dois primeiros casos, os homens são claramente seu alvo de admiração.

Para encerrar, cita-se mais um sensível texto sem melodia de Cazuzza sobre o encontro amoroso:

*Primeiro é o beijo
Quente, procurado
A língua procurando a outra
E vendo se a boca combina
Se combina o beijo
Meio caminho andado*

*Depois é a pele
Se a textura vale
O pelo com pelo
Ou o pelo com o seu pelo
Ou os pelos com meu pelo
Ou o medo*

*Depois o cheiro
Um procura no outro
O cheiro de colônia ou
O cheiro de prazer
E os dois se embriagam
Ou vão até o banheiro*

*Depois a cor
O amor tem cor?
Cada amor tem uma cor
Cada beijo tem uma cor
Cor de caramelo doce
Cor de madrugada fria*

O texto elabora o encontro amoroso por meio de uma sequência de aspectos sensoriais – paladar, tato, olfato e visão. A imagem que descreve o encontro dos pelos, numa sensual descrição do contato de corpos nus, é mais uma alusão homoerótica. O medo novamente se faz presente, ou por conta de uma subjacente repressão sexual,

ou pelo próprio risco do contato amoroso, do carinho que se apresenta como “o fio de uma navalha”. A indagação acerca da cor do amor, que se repete em “Só se for a dois”, ganha resposta nesse texto: “cor de caramelo doce / cor de madrugada fria”. Doce e melancólico, cor de *blues*, “mel” e “ferida”. Narciso ao espelho.

87 Uma referência clara a esse dado ocorre em “Azul e amarelo” (Lobão / Cartola / Cazuzá). In: *Burguesia* (1989).

88 Faour, 2008, p. 322.

89 “Tudo em nome do amor”, a princípio, poderia parecer uma alusão ao programa de TV *Em nome do amor* de Sílvio Santos. No entanto, a referência é anacrônica, pois a atração do SBT começou a ser exibida em 1994 (quase dez anos depois da composição de 1983), muito embora o programa que deu origem a este, *Namoro na TV*, fosse da década de 1980. Por outro lado, pode-se perceber que a expressão é um chavão romântico que perpassa a cultura de massas, estando presente em algumas canções nacionais e internacionais, que podem ter dado origem à referência implícita no verso.

90 “Cúmplice” (Zé Luiz / Cazuzá). In: *Exagerado* (1985).

91 “Narciso” (Frejat / Cazuzá). In: *Maior abandonado* (1984).

92 Em sua *Introdução ao narcisismo* (1914), Freud observa e analisa a passagem de um investimento libidinal concentrado no próprio sujeito (narcisismo primário) para a distribuição de uma parte desse investimento para outro ser, com o qual se estabelece uma relação de projeção (narcisismo secundário). Já em Marcuse, Narciso representa um amor mais pleno, pois simbolizaria uma reconciliação entre Eros e Thanatos, prazer e morte.

93 Essa formulação faz lembrar a já referida letra de “A inocência do prazer”: “já passou, fomos perdoados / por todos os deuses do amor” e “sou feliz e trago as provas / nos meus olhos molhados / eu vejo a vida tão diferente / eu já posso entender / a inocência do prazer”.

94 “Culpa de estimação” (Frejat / Cazuzá). In: *Só se for a dois* (1987).

95 “Como dizia Djavan” (Frejat / Cazuzá). In: *Burguesia* (1989).

96 “Nobreza” (Djavan). In: *Luz* (1982).

97 Rogéria é o nome artístico (mas também social) de Astolfo Barroso Pinto, célebre personalidade da cultura brasileira e uma das grandes artistas a dar visibilidade nacional, desde os anos 1960, ao universo dos transformistas, travestis, transgêneros e transexuais.

98 Note-se que a peça é de 1989, sendo, portanto, posterior ao diagnóstico HIV positivo de Cazuzá. Vale lembrar que a comunidade LGBT era considerada o principal grupo de risco da doença. A alusão ao “mal do sexo” e ao sexo “sem nexos, sem caminha” reverbera aqui a questão da AIDS.

99 “Quero alguém (Renato Rocket / Cazuzá). In: *Burguesia* (1989).

100 "Preconceito" (Fernando Lobo / Antonio Maria).

101 "Esse cara" (Caetano Veloso).

102 "De quem é o poder?" (Cazuza / George Israel / Nilo Romero). In: *Kid Abelha* (1989).

103 "Problema moral" (DÉ / Frejat / Cazuza). In: *Paulette* (1984 ou 1985).

V

ALGUM REMÉDIO QUE ME DÊ ALEGRIA

Para completar a bandeira, chegamos, por fim, às drogas. Como já foi dito, o uso de alucinógenos deve ser entendido, no contexto da contracultura, como uma forma de abrir as “portas da percepção”, de expandir o campo do possível, de desenvolver a imaginação. Tudo isso em evidente oposição à sociedade racionalista. É também uma afirmação do hedonismo, da busca do prazer, da libertação do *Eros*.

Cabe esclarecer que o termo “portas da percepção” é uma referência ao livro *The doors of perception*¹⁰⁴, escrito pelo romancista e ensaísta inglês Aldous Huxley em 1954, a partir de seu contato com a mescalina. Tal droga era utilizada por tribos pré-hispânicas em rituais xamãs que levariam a uma experiência mística de autoconhecimento e ampla percepção da realidade, semelhante à do uso da ayahuasca (mais conhecida como santo-daime¹⁰⁵).

O título do livro, por sua vez, é uma referência a um verso do poeta e pintor inglês William Blake (1757-1827) – *If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is: infinite*¹⁰⁶. Evidentemente, o esforço da razão é sempre voltado para o aprisionamento da realidade, sempre limitada por parâmetros preestabelecidos e pela própria linguagem. As drogas, atrapalhando o impulso limitador da razão, funcionariam como uma forma de acessar o caráter essencialmente ilimitado das coisas.

A cultura *hippie* abraçou a ideia de “abrir as portas da percepção”

através do uso das drogas, merecendo destaque o consumo da maconha e do LSD, emblemáticos na década de 1960. Desejosos de libertação da consciência objetiva, os *hippies* faziam uso farto dessas substâncias em seu processo de autoconhecimento e transformação individual.

As alusões à bebida e a outras drogas são recorrentes nas letras de Cazuza. Já foi discutido que, em sua fase inicial (com o Barão Vermelho), o espaço do bar era cenário constante de suas composições. Ora, o bar é o ambiente no qual se consomem bebidas alcoólicas. Ao longo da noite, os personagens da vida boêmia vão enfraquecendo sua porção racional e vão se tornando mais comunicativos e instintivos. Esse é o lado eufórico da noite: todos se tornam velhos amigos e os desejos se convertem em jogos de sedução.

Por outro lado, a solidão e a tristeza podem ser intensificadas pelo efeito do álcool (e de outras drogas), chegando a patamares degradantes, tais como nos já referidos versos “você nunca chorou sozinha num banheiro sujo” (“Só as mães são felizes”) e o “o banheiro é a igreja de todos os bêbados” (“*Down* em mim”). Veja-se como o “banheiro” é acessado em decorrência do uso excessivo de bebida e/ou drogas, atrelando esse espaço à náusea e ao enjoo. Tal cenário, por vezes, aparece vinculado ao bar ou a outro espaço de cunho boêmio qualquer. Entre a euforia e a depressão, a insistência dos cenários noturnos na obra de Cazuza pode ser vista, de maneira geral, atrelada ao assunto que está em foco neste capítulo, além de estar também vinculada ao imaginário romântico.

Contudo, na busca de alusões mais diretas a drogas, descobre-se ainda no primeiro disco a letra “Por aí”, da qual convém citar a segunda estrofe:

*Se você me encontrar
Rodando pela casa*

*Fumando filtro
Roendo a mão
É que eu não tô sonhando
Eu tenho um plano que não sei achar
Ou eu tô ligado
E o papel, e o papel
E o papel pra acabar
Se você me encontrar
Num bar, desatinado
Falando alto coisas cruéis
É que eu tô querendo um cantinho ali
Ou então descolando
Alguém pra ir dormir*

O “papel” pode se referir, no universo das drogas, tanto à maconha¹⁰⁷ (em referência à “seda” onde ela é enrolada para ser consumida), quanto à cocaína (referindo-se ao papelote na qual a droga é embalada). Porém, pelo contexto descrito, fica mais viável sua relação com a segunda, que gera o estado de euforia, agitação e ansiedade (“rodando pela casa / fumando filtro / roendo a mão”), além de estimular a agressividade (“falando alto coisas cruéis”), compondo um quadro de descontrole, ou melhor, de “desatino”.

Essa tese é reforçada pelo uso da gíria “estar ligado”, referência à perceptível dilatação da pupila nos olhos bastante arregalados e à reatividade intensa em relação a elementos externos, compondo um quadro típico dos efeitos da cocaína (de forma diferente da maconha, que causa relaxamento e letargia). Note-se que a repetição de “e o papel” pode ser interpretada como uma sugestão de compulsão e/ou de grande quantidade, que ele já havia começado a usar e, mesmo já sob o efeito da droga, ainda haveria de “acabar”.

Veja-se agora a última estrofe, que começa com uma conjunção

adversativa, em oposição às duas anteriores, ambas introduzidas diretamente pela condicional “Se”:

*Mas se eu tiver nos olhos
Uma luz bonita
Fica comigo
E me faz feliz
É que eu tô sozinho
Há tanto tempo
Que eu me esqueci
O que é verdade
E o que é mentira em volta de mim*

Os olhos de “luz bonita” aparecem em oposição às pupilas alertas da condição de desequilíbrio gerada pela droga. Repare-se que a solidão crônica interfere na percepção da realidade. Isso pode ser relacionado ao vício cazuzeano de “amar errado” ou de inventar amores, discutido há pouco. E aí se abrem duas formas de conquista – uma marcada pelo comportamento “desatinado” e a outra pelo dócil pedido de companhia, antecipada no olhar luminoso. A estrofe final, assim, aponta para um amor sereno, que geraria felicidade, e também justifica o comportamento anterior – no qual a ansiedade torna-se elo entre o efeito da droga e o da solidão.

No comportamento influenciado pela cocaína, há a liberação da agressividade, levando para o escândalo. Na letra, porém, isso se torna forma de pedir carinho e de seduzir – “é que eu tô querendo um cantinho ali / ou então descolando alguém pra ir dormir”. Ao explodir seus exageros, o eu lírico cazuzeano sensualiza-se, pedindo para si atenção.

A mistura entre uso de drogas e sensualidade também pode ser percebida em “Por que a gente é assim”.¹⁰⁸

*Mais uma dose
É claro que eu tô a fim
A noite nunca tem fim
Por que a gente é assim*

(...)

*Canibais de nós mesmos
Antes que a terra nos coma
Cem gramas, sem dramas
Por que a gente é assim?*

A estrofe inicial – que é também o refrão da música – retrata o excesso de consumo de bebida alcoólica. A noite que “nunca tem fim” é uma alusão ao fato de que o uso de álcool e de outras drogas desestabiliza a noção de tempo. Ao mesmo tempo, indica a predisposição de não encerrar a busca de prazer, tal como se percebe na expressão “é claro”, que mostra como o eu lírico cauzeano sempre está “a fim” de beber mais, não importa o quanto já tenha bebido.

O uso de cocaína aparece também nesta letra – novamente em quantidade considerável. Seu uso leva a uma sensação eufórica, deixando para trás os “dramas”, o que é relatado através de uma paronomásia, construída por meio da homofonia entre “cem” e “sem” aliada à troca do fonema inicial de “gramas” para “dramas”.

O aspecto autodestrutivo e, ao mesmo tempo, erotizado da expressão “canibais de nós mesmos”, aponta para o viver intensamente “antes que a terra nos coma”. A palavra “canibais”, que se abre no sentido de degradação – provocada pelo viver intenso e pelo desgaste emocional do jogo de conquista –, ganha a conotação sexual contaminada pelos versos “vê se ao menos me engole / mas não mastiga assim” e “você tem a vida inteira pra me

devorar”.

Perceba-se que o verso “por que a gente é assim” não aparece como lamento, mas com humor. Vale lembrar que a frase era um bordão de Ezequiel Neves, mencionado sempre que ele ou Cazuzza cometiam algum “excesso” na noite. Note-se que a expressão “a gente” reforça também uma questão identitária, à qual estão relacionados todos esses aspectos de porra-louquice, intensidade e excesso.

A exaltação da não sobriedade, além de aparecer no já referido “Manhã de embriaguez” de Rimbaud, faz-se presente no também já citado poema em prosa “Embriaguem-se”¹⁰⁹, de Baudelaire, em claro diálogo com a letra de Cazuzza:

Há que estar sempre embriagado. Tudo está nisso: é a única questão. Para não sentirem o fardo horrível do Tempo que dilacera os ombros e os encurva para a terra, é preciso se embriagar sem tréguas.

Mas de quê? De vinho, poesia ou virtude, a escolha é sua. Mas embriaguem-se.

Novamente aparece a embriaguez distorcendo a noção de tempo, a urgência da vida em virtude de sua efemeridade (repare-se no uso da imagem da “terra” em ambos) e a necessidade de estar “sempre” embriagado. O veneno com o qual devemos nos embriagar – como em Rimbaud, “temos fé no veneno” – aparece também em Cazuzza em seu célebre “Todo amor que houver nessa vida”, na qual se quer “algum veneno antimonotonia”. E esse veneno se abre em três sentidos – no “amor tranquilo com sabor de fruta mordida” (ou, seja, no amor calmo, mas erótico); na própria poesia (que é a transformação do “tédio em melodia”) e na bebida (evocada na intertextualidade da palavra “veneno” com a obra de Rimbaud).

Cabe ainda estender o sentido de “bebida” para qualquer outra droga que adormeça a razão e intensifique o instinto. A expressão final da letra – “e algum remédio que me dê alegria” – repete o pronome indefinido “algum”, generalizando o remédio (ou o veneno) a ser usado para dar alegria (ou combater o tédio). Além de fazer lembrar o “emplasto Brás Cubas” (projeto do protagonista de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, que iria funcionar como a cura para a melancolia), a expressão “remédio que me dê alegria” também pode ser uma alusão a drogas sintéticas como o “ecstasy”¹¹⁰ ou o “LSD”, que são vendidos sob a forma de comprimidos.

Por fim, é possível ainda apontar que, assim como em “Por que a gente é assim”, “Todo amor que houver nessa vida” também trabalha com o campo semântico de “comer” intensamente erotizado, como se percebe nos versos “ser teu pão, ser tua comida”, repetidos nas três estrofes da canção.

Parece conveniente lembrar nesse momento a composição de “Nós”¹¹¹, na qual hedonismo, fugacidade do tempo, desejo e interdição se misturam em uma das mais sensíveis letras de Cazuza. Os versos iniciais “mas não é só isso / o dia também morre e é lindo”, relativiza, com a conjunção adversativa, um discurso implícito de finitude, anterior à letra. Em seguida, afirma-se o tempo que ainda temos, havendo muitas histórias que ainda se tem para “armar” – possivelmente em referência aos recorrentes jogos de sedução cazuzeanos. Em seguida, a bela sequência:

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
Previendo o futuro
Que não chega*

O “nós” aqui equivale ao “a gente” de “Por que a gente é assim”. A expressão “por enquanto” bem como a palavra “cometas” remete à fugacidade do tempo. No espaço sagrado do bar, toma-se cerveja e procura-se carinho. Embriaguez, carência, carinho e sedução mais uma vez no espaço noturno, palco da fantasia, mas também da desilusão. Os versos finais da letra – “e olhamos a lua / e babamos nos muros / cheios de desejos” – trazem a imagem da interdição, que parece dar ainda mais força para a do desejo, evocado nas “estrelas” e na “lua”, símbolos da beleza inacessível, do “futuro que não chega”.

O vínculo com a boêmia, que remete ao viver intensamente, à sedução e à embriaguez, ainda pode ser demonstrado em “Dolorosa”¹¹², mais uma canção da fase no Barão Vermelho. A letra relata um fim de noite, o bar está fechando e os amigos indo embora. Nisso começa a tentativa do sujeito de convencer seu interlocutor a ir com ele para casa – “será que você não vê // que o teu lugar é do meu lado / nós dois indo juntos pra casa / ah, eu já tô vendo meu fantasma / guardando lugar pra amanhã”. Note-se que o bar é também um espaço de busca de companhia. Porém, em Cazusa essa busca é interminável. Conseguindo ou não sua conquista, seu “fantasma” já reservou seu “lugar” no dia seguinte, quando será retomado o ciclo de entorpecimento, sedução, desejo e autodestruição – “a noite nunca tem fim”.

Saindo do bar – e também de suas composições no Barão – chegamos ao seu primeiro álbum solo (*Exagerado*) à procura de outras alusões a drogas. Já na canção título é possível encontrar uma referência, criada a partir da ambiguidade presente nos versos “que por você eu largo tudo / carreira, dinheiro, canudo”. No clipe da

música, em adorável cinismo, Cazuzza aparece vestido de beca com um diploma (“canudo”) nas mãos, que ele larga ao ver a mulher desejada. Entretanto, as palavras “carreira” e “canudo” no mesmo verso não são ocasionais. Contaminando-se semanticamente passam a fazer alusão a uma carreira de cocaína e ao instrumento que se usa para ingeri-la – o canudo. Vale lembrar que, por vezes, o canudo é improvisado com uma nota de dinheiro, o que justifica o emprego dessa palavra no verso em tela.

No álbum *Burguesia* é a vez de a maconha aparecer em suas composições, em alusões bastante claras, talvez favorecidas pelo amolecimento da censura. Em “Perto do fogo”, os versos “eu quero queimar minha erva / eu quero estar perto do fogo” são um dos braços semânticos abertos pela imagem do fogo. Estar perto do fogo remete à intensidade, à purificação e, em outro registro, ao próprio centro do mundo. É também uma ilustração do poder e da liberdade. A maconha aparece no mesmo disco em “Manhatã” (“eu fumando um baseado / na frente do policial / aqui tudo é tão liberal”), na qual se percebe, bem como no caso anterior, que não é o efeito produzido pela droga que é abordado, mas a configuração de seu uso como a concretização de um desejo de liberdade.

Ainda nesse álbum, há uma construção que merece nota em “Como dizia Djavan”, nos versos “Ipanema é uma sala de estar / pro nosso barato hipnótico / a ponte aérea é o barulho do mar...”. A expressão “barato hipnótico” é uma referência ao efeito de alguma droga. Ao falar em “ponte aérea”, evoca-se a ideia de “viagem”, ou seja, de saída do chão do real rumo a uma percepção outra da realidade. Além da maconha, o termo seria apropriado também para descrever o efeito do LSD. Levando em conta o dado biográfico, a primeira seria mais provável, uma vez que era hábito de Cazuzza fumar maconha na praia de Ipanema, mas isso não anula a outra possibilidade.

Em canção inédita, Cazuzza aborda de forma escancarada o uso e a

venda de drogas, em composição que tem como interlocutor (e título) o “Amigo Caco” (Dé / Cazuza), que segue integralmente:

*Caco, eu tô cansado
Se lembra da gente no Rick
Vendendo trouxa de fumo na esquina?
Se lembra das nossas meninas
Da Ana Lúcia, da Vânia, da Maysa
E da portuguesa viciada em heroína
Que você namorava?
Caco, você agora joga tênis no Country
E nossas vidas são um desencontro
Mas eu te juro, baby
Que ainda te amo
São vinte anos, meu brother
Os primeiros baseados e também as picadas
A gente era mesmo da pesada
Caco, cadê você?
Meu melhor amigo
Vamos juntos tomar um traçado
Vamos voltar, mas
O tempo não para
E volta, e vem
E nos leva pra casa
Caco, eu tô um caco
E tenho esperança
Mas às vezes cansa*

O texto não tem data, o que dificulta saber se o verso “O tempo não para” nasceu nesse texto ou foi retirado da letra homônima¹¹³. Fato é que, em ambas as letras, há um misto de cansaço e esperança. A amizade entre os dois está situada no período de

iniciação com as drogas, como maconha e heroína, sendo esta última mencionada pela primeira e única vez na obra de Cazuza. O amigo Caco representa uma parceria pretérita que não é lembrada em tom de arrependimento ou culpa. Pelo contrário, o sujeito reclama do afastamento do amigo e o convida para tomar um traçado – mistura de pinga com conhaque, tradicional de botequins.

Na letra, aparecem polos espaciais diversos. Tanto a escolha do “traçado”, quanto o verso “vendendo trouxa de fumo na esquina?” remetem a um cenário do submundo – do “lado escuro da vida”. Em contraposição, Caco aparece *agora* no Country Club jogando tênis, figurando um espaço e um jogo inerentes à alta sociedade. É possível ler os versos “o tempo não para / e volta e vem / e nos leva pra casa” como um retorno inevitável à origem social burguesa, desfazendo a tentativa ideologicamente antiburguesa de transitar no *underground*. Essa leitura seria reforçada se lembrarmos os versos de “O tempo não para” na canção que imortalizou a declaração – “eu vou sobrevivendo sem um arranhão / da caridade de quem me detesta”. Quem mantinha sua sobrevivência, considerando agora sua biografia, era a própria condição financeira, garantida pela classe que rejeitava e pela qual, reciprocamente, seria detestado.

Aproveitando o nome do interlocutor para fazer um trocadilho com a expressão “estar um caco”, o sujeito rememora os tempos em que eram “da pesada” e que aquilo tinha uma conotação mais preenchida de significado. Lembra-se agora dos versos de “Ideologia” – “*meu sexo and drugs / não tem mais nenhum rock’n’roll*”, que será analisada em capítulo oportuno. Talvez, Caco seja memória de um tempo em que a relação com as drogas era idealizável como contestação de uma sociedade, ilusão esta desfeita com o tempo. Mas, assim como em “Ideologia”, a desilusão abala, mas não toma definitivamente as esperanças.

As drogas também podem aparecer em Cazuza no sentido usual de remédios, como acontece em “Azul e amarelo”. Após uma

idealização que envolve a crença em anjos, fadas, gnomos e outras vidas, aparecem os versos “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”. O mar, que era a “ponte aérea” para as “viagens” aparece aqui como um perigo visível. As “drogas para dormir” são uma possível alusão aos medicamentos sedativos administrados durante a internação na Clínica São Vicente, onde foi composta grande parte das letras do disco *Burguesia*. A imagem “pessoas turvas” mescla a imprecisão provocada pelos remédios e natural obscurantismo das pessoas e de seus sentimentos.

Para encerrar, cita-se integralmente a letra de “Comprimidos”¹¹⁴, que traz uma mistura de bebidas e drogas de farmácia:

*Eu e meus comprimidos
Passeamos pelas Paineiras
Eu e meus comprimidos
Babás da felicidade
Como é bom uma droguinha
Que se compra na farmácia
A vida vai indo gostosa
Eu amo meus comprimidos
Aviso aos deprimidos
Aviso aos oprimidos
Não há nada melhor do que*

*A vida parar de doer
Às vezes custa caro
Mas também tem no INPS*

*Fiquem felizes, amigos
O mundo é um lugar encantado*

*Já fermentaram a cerveja
Já destilaram o malte
Porão o vinho pra descansar
O homem quer fantasia
Quer carnaval
Quer cantar*

Nessa letra, a imagem “algum remédio que me dê alegria” ecoa quase literal. A bebida, as drogas ilegais e os remédios juntam-se no combate à dor da vida, vindo para salvar “deprimidos” e “oprimidos”. Fazem crer que “o mundo é um lugar encantado”. Note-se que o verbo “ficar” em detrimento a “ser” em “fiquem felizes, amigos” deixa escapar a provisoriedade do estado indolor e feliz. As drogas são aqui uma busca pela fantasia, pelo canto, pelo carnaval. São, portanto, tentativas de resolver, mesmo que provisoriamente, a eterna busca do homem pela alegria.

104 O nome da banda liderada por Jim Morrison chamava-se *The doors* em alusão à obra de Aldous Huxley.

105 Cazusa declaradamente fez uso do Daime, tendo considerado uma experiência interessante. Afirma ele (em fragmento colhido do *site* oficial nas declarações feitas em 1988): “Foi uma experiência fantástica tomar o Daime. Eu já tinha tomado muito ácido, cogumelo, mas era diferente. O Daime é uma coisa religiosa, uma coisa de sentir Deus, sabe?”

106 O verso, cuja livre tradução é “Se as portas da percepção estivessem limpas, todas as coisas se mostrariam ao homem tais como são: infinitas”, foi retirado do prefácio de *As portas da percepção*, referido no fim deste livro.

107 A título de exemplo, na música brasileira, a imagem do papel relacionado à maconha pode ser encontrada em “eu hoje represento o segredo / enrolado no papel” (“Luz Del Fuego” de Rita Lee) e “observando estrelas / junto à fogueirinha de papel” (“Não chore mais” de Gilberto Gil).

108 “Por que a gente é assim” (Cazusa / Ezequiel Neves / Frejat). In: *Maior abandonado* (1984).

109 Baudelaire, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. 2ª ed.: 1996. [Por: Dorothée de

Bruchard]. Florianópolis: Editora da UFSC / Aliança Francesa, 1988.

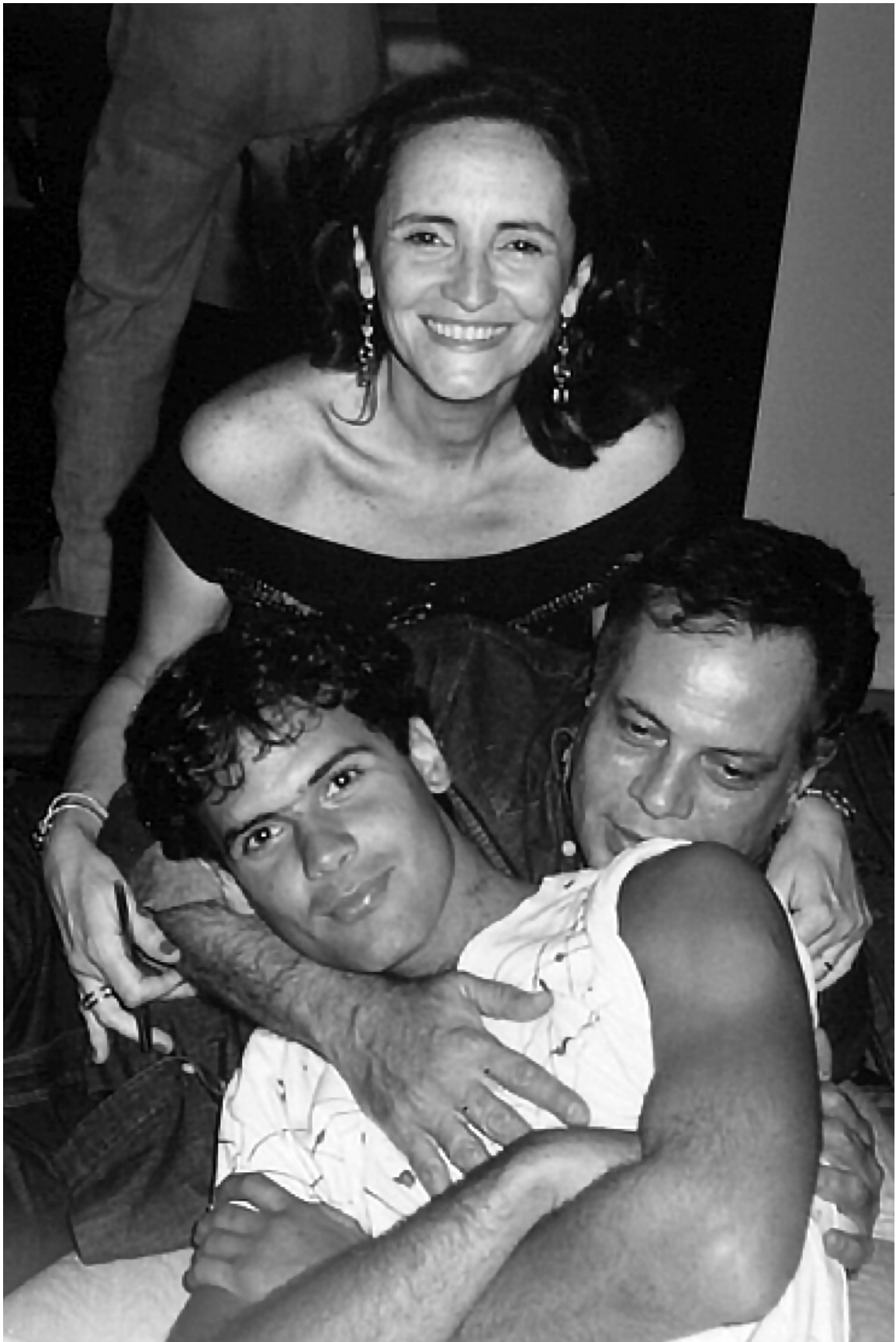
110 Menos provável para época, uma vez que essa droga só chegou no Brasil na década de 1990, apesar de já existir nos EUA antes disso.

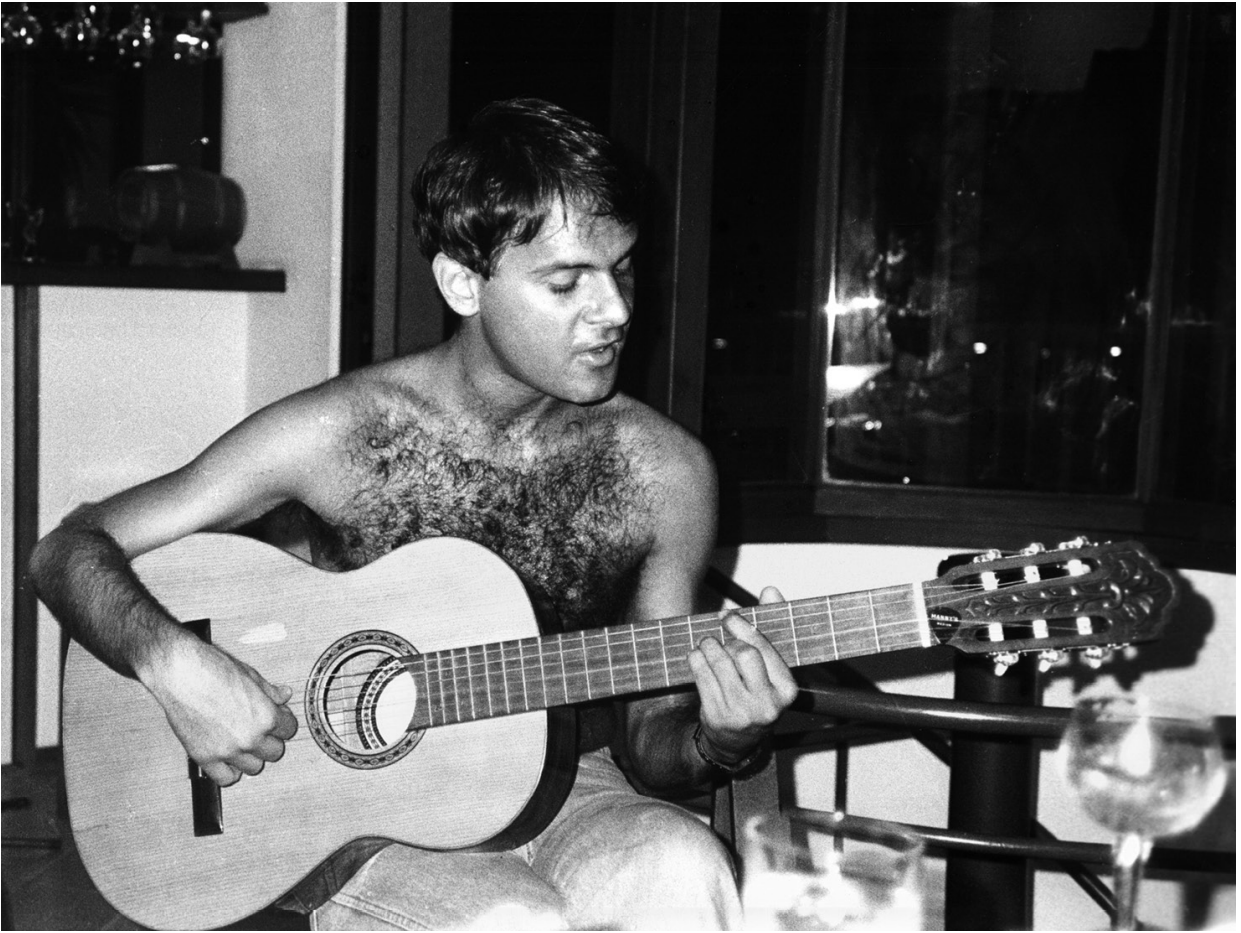
111 "Nós" (Frejat / Cazuza). In: *Maior abandonado* (1984).

112 "Dolorosa" (Frejat / Cazuza). In: *Maior abandonado* (1984).


113 Era hábito de Cazuza usar versos e imagens de uma letra em outra. Evidentemente, estamos levando em consideração as letras inéditas, ou seja, não era intenção dele repetir as imagens, mas transplantá-las para uma letra que lhe tenha parecido mais adequada.


114 "Comprimidos" (Cazuza / Rita Lee). Inédita.








 Cazuza_(foto_autor_desconhecido)_PB

 Cazuzza_com_cachorro_no_jardim_(Acervo_fam_lia)_PB

Cazuza_de_bicicleta_-_1987_(Acervo_fam_lia)_PB

CAPÍTULO 3

A CIDADE

*"Nesse cinema sem tela
Que passa na cidade"
("MILAGRES")*

A cidade em Cazusa, principalmente o Rio de Janeiro, aparece como espaço das conquistas amorosas ou das tensões sociais que nela se desenvolvem. Os espaços mais recorrentes em suas composições, como já apontamos, são os bares e seus entornos. O texto (sem melodia) de "Rio de Janeiro *Love Blues*" cumpre bem o papel de ilustrar a relação do compositor com sua cidade:

*Foi qualquer hora
Qualquer gole, um trago
Alguém na rua gritou gol!
Eu vi um balé estranho que passava
De automóveis e naves a brilhar
Rio de Janeiro love blues
Rio de Janeiro love blues*

*E eu mendigando
O teu amor na calçada
Por entre cochichos, gargalhadas
Vendo estrelas e anúncios luminosos
Por baixo da mesa eu te escolhi
Rio de Janeiro love blues
Rio de Janeiro love blues*

*Com o know how de uma dona de casa
Escolhendo as frutas com o freguês
Com a burrice de um peixe*

Que morde a isca
Você vai me seguir pra onde eu quiser
Rio de Janeiro love blues
Rio de Janeiro love blues

O texto desenvolve-se na relação entre dois espaços contíguos, a rua e o bar. A calçada funciona como ponto de contato entre o dentro e o fora, sendo também o ponto de observação do cronista lírico. O espaço de fora chama a atenção do sujeito a partir de um grito de “gol”, remetendo ao hábito carioca de assistir a jogos de futebol nos bares, torcendo, vibrando, xingando, brincando, gritando e festejando os gols de seu time.

Ao voltar seus olhos para fora, as luzes da cidade saltam aos olhos pelos anúncios luminosos e os veículos a brilhar (registrando a luminosidade artificial das cidades modernas), ao que se soma a contribuição natural das estrelas cobrindo a paisagem urbana iluminada. A coordenação de “automóveis” e “naves”, em seu brilho, confere uma distorção imagética, proveniente do olhar de coloração futurista (entusiasmado com a movimentação luminosa dos veículos) ou simplesmente excitado pela bebida (inferência possível dentro do cenário apresentado entre “goles” e “tragos”). A cidade em movimento é descrita como um “balé estranho que passava”, provocando uma mescla de fascínio e choque.

No limítrofe espaço da calçada, no qual se distribuem as mesas, é narrada a recorrente cena da conquista amorosa que se passa no entrelaçar das pernas “por baixo da mesa”, no papo que intercala “cochichos e gargalhadas”, em um provocante convite para o lado de fora, para uma festa particular.¹¹⁵ Tal cena dialoga claramente com a letra de “Dolorosa”¹¹⁶, na qual a conquista que se dá no bar, aponta para a saída: “por baixo da mesa chutando meu pé / me piscando o olho pra gente ir embora / doce ar de chantagem pr’uma noite melhor”. Semelhante situação ocorre em “Vem comigo”¹¹⁷, em um

cínico imperativo que convida para diversão: “vem comigo / no caminho eu explico / vem comigo / vai ser divertido...”.

A expressão “morder a isca” confirma o amor enquanto jogo de sedução, no qual a mendicância afetiva é, como já foi discutido, uma arma recorrente (“eu mendigando teu amor na calçada”). Veja-se que, na terceira estrofe, declara-se a certeza da conquista: o *know how* na arte de seduzir, que se aproveita da “burrice” (ou da ingenuidade) do peixe. Vale lembrar que a ideia de atrelar a pesca ao jogo de sedução ocorre também na letra de “Quarta-feira” (“talvez você caia / na minha rede um dia / cheia de cacos de vidro”). A eufórica (e vaidosa) afirmação de “você vai me seguir pra onde eu quiser” resume o movimento de dentro para fora do bar, que aparece tão frequentemente em Cazuza.

Por meio do *blues* em homenagem ao Rio, dessa vez mais sensual que melancólico, Cazuza canta o amor à sua cidade enquanto cenário da busca de transitividade amorosa. E é sob esse aspecto, o mais frequente em suas composições, que começará agora um roteiro por algumas visões da urbe nas letras do compositor.

115 “Bebe a saideira / Que agora é brincadeira / E ninguém vai reparar / Já que é festa / Que tal uma em particular?” – letra de “Vem comigo” (Guto Goffi / Dé / Cazuza).

116 “Dolorosa” (Frejat / Cazuza). In: *Maior abandonado* (1984).

117 “Vem comigo” (Guto Goffi / Dé / Cazuza). In: *Barão Vermelho 2* (1983).

I

O LADO ESCURO DA VIDA

Boa parte das letras de Cazuza se passa em cenários que compõem o que se pode chamar de “o lado escuro da vida”.¹¹⁸ Para desmembrar essa imagem, desde sua acepção mais abstrata à mais concreta, é preciso partir do par simbólico claro-escuro em suas duas conotações frequentes. Ao pensar no sentido de luminosidade enquanto solaridade, alegria e amenidade, restaria ao lado escuro a treva, o sofrimento e a angústia. Por outro lado, o escuro também remete à noite, que, por sua vez, está atrelada à boêmia, à alegria noturna, à sexualidade. A noite se desenha, assim, de forma paradoxal, no fio da navalha entre o prazer e o desespero.

Faz-se necessário também compreender o escuro em sua relação antonímica com a razão, frequentemente figurada sob o signo da luz. Vinculado, portanto, ao não racional, “o lado escuro da vida” remete à falta de clareza e, assim, ao confuso, ao instintivo, ao não limitado, ao delirante, ao misterioso. Nessa acepção, seria, portanto, o espaço do não domesticado, do não comportado.

Dito isso, poderíamos chegar à formulação de que os indomesticados habitantes do “lado escuro da vida” são os personagens marginais, que na noite se refugiam para envenenar o tédio do cotidiano, equilibrando-se entre a euforia e a depressão. Em outras palavras, é o espaço onde se descobre o fascínio e a liberdade de estar à margem, ao mesmo tempo em que se depara com o preço de estar nessa posição. No sentido mais concreto, essas

questões projetam-se no cenário das ruas e dos bares que figuram no mapa do *underground*, principalmente do Rio de Janeiro.

Vale lembrar que, em capítulo anterior deste estudo, chamou-se a atenção para o fato de o bar aparecer muito frequentemente nas letras de Cazuza, especialmente em sua fase com o Barão Vermelho. Apesar de a referência explícita tornar-se mais escassa nos álbuns posteriores, o “lado escuro da vida” enquanto entidade abstrata – referente aos personagens marginais que o povoam – jamais saiu de pauta em suas composições. Duas delas serão utilizadas para compreendermos melhor a geografia “desse lado da vida”: “*Down em mim*”¹¹⁹ (ainda no Barão) e “*Só as mães são felizes*”¹²⁰ (já na fase solo).

Na primeira, a influência contracultural já é percebida logo no título, que é uma paronomásia de “*Down on me*”, música gravada por Janis Joplin em 1966.¹²¹ De modo geral, estar “down” significa estar deprimido; na letra original, mais especificamente, refere-se à sensação de solidão e *gauchismo* que dá ao sujeito a impressão de todos estarem o “colocando para baixo” (“love in this world is so hard to find / when you’ve got yours and I got mine. / That’s why it looks like everybody in this whole round world / they’re down on me”). A partir dessa intertextualidade, Cazuza retrata, de forma visceral, a tristeza noturna, nascida do desencontro amoroso

*Eu não sei o que o meu corpo abriga
Nestas noites quentes de verão
E nem me importa que mil raios partam
Qualquer sentido vago de razão
Eu ando tão down
Eu ando tão down*

*Outra vez vou te cantar, vou te gritar
Te rebocar do bar*

*E as paredes do meu quarto vão assistir comigo
À versão nova de uma velha história
E quando o sol vier socar minha cara
Com certeza você já foi embora
Eu ando tão down
Eu ando tão down*

*Outra vez vou te esquecer
Pois nestas horas pega mal sofrer
Da privada eu vou dar com a minha cara
De panaca pintada no espelho
E me lembrar, sorrindo, que o banheiro
É a igreja de todos os bêbados*

*Eu ando tão down
Eu ando tão down
Eu ando tão down
down... down...*

Na primeira estrofe, afirma-se que o “corpo” abriga algo desconhecido “nestas noites quentes de verão”. O cruzamento de “noites”, “corpo” e “quentes” leva evidentemente para uma atmosfera do desejo. Aqui, desejo e depressão se enovelam no mesmo âmbito de um sentimento obscuro, indiferente a “qualquer sentido vago de razão”. Sensualidade e melancolia mais uma vez dão o tom à composição de Cazuza.

Na segunda estrofe aparece o “bar” com toda a sua aura de excesso, destempero e escândalo (“vou te gritar / te rebocar do bar”). O refrão (que intercala as estrofes) é composto pela repetição do verso “eu ando tão *down*”. Caso se observe com atenção a estrutura fonológica da palavra “down”, será percebida inicialmente a consoante oclusiva /d/, seguida de um ditongo nasal decrescente.

Em sua repetição insistente, tal sequência fonética sugere uma quebra escandalosa (na oclusiva) que se desmancha (decrecente) em um misto de desespero e sensualidade (relacionados à espécie de gemido produzido pela nasalidade). O grito reforça essa dupla conotação.

Ainda na segunda estrofe, aparece o quarto personificado como espaço íntimo que irá assistir a uma "versão nova de uma velha história". Trata-se evidentemente da velha história do insucesso amoroso. A imagem do sol "socando a cara" traz agressividade e remete ao fim da noite, envolta numa condição de efemeridade que só retém para o dia seguinte a ressaca física (e, por vezes, moral).

Os versos que abrem a terceira estrofe – "outra vez vou me esquecer / pois nessas horas pega mal sofrer" – podem ser vistos em diálogo com as reflexões acerca do amor nas letras de Cazusa. O sofrimento amoroso aponta para (mais) uma volta por cima, em um movimento cíclico de ilusão (invenção), desilusão e superação (e recriação dessa mesma "velha história", abrindo um novo velho ciclo). Talvez, o sentir-se aprisionado a esse movimento gere o *pathos* analisado no capítulo anterior desta obra.

Mais degradante ainda é a imagem que agride o receptor da canção na última estrofe. O bêbado ajoelhado com a "cara" na privada, passando mal de corpo e alma, rezando para o desconforto passar. O espaço do banheiro é metaforizado como a "igreja de todos os bêbados", sendo, assim, um lugar de (auto)confissão, penitência e oração. Esse espaço apresenta-se, portanto, como símbolo paradoxal entre o sagrado e o profano, em uma formulação de cunho nitidamente romântico. Veja-se, ainda, que há uma estranha menção a um sorriso em meio a tal quadro ("vou me lembrar sorrindo"). Poderíamos entendê-lo como o sorriso autoirônico da constatação identitária, revelada pelo espelho e trazida pela situação extrema e desesperada da explosão de uma força maior (que certas vezes invade o corpo em noites quentes de

verão). É o sorriso de se saber pertencente ao “lado escuro da vida”.

Na composição analisada acima não há nenhuma referência direta à cidade do Rio de Janeiro. O quarto e o bar formam dois espaços simbólicos importantes, localizados apenas no abstrato “lado escuro da vida”. Na letra de “Só as mães são felizes”, porém, tal localização torna-se mais concreta e, enfim, começamos a encontrar pistas sobre a geografia da cidade real em suas composições. Trata-se de sua grande homenagem aos marginais devidamente envolvidos em uma aura de santidade maldita, de caráter, novamente, romântico.¹²²

O título é uma alusão ao verso “(ONLY THE MOTHERS ARE HAPPY)” do escritor *beatnik* Jack Kerouac, extraído de seu livro de poemas *Mexico City Blues*¹²³, mais especificamente do “12th chorus”. A letra, por sua vez, é construída por meio da coordenação/sobreposição de várias referências a espaços e personalidades, por meio dos quais se vai tecendo o que seria “o lado escuro da vida”. A figura da mãe é elaborada simultaneamente em negativo, através da reiterada expressão “você nunca”, articulada com versos que começam apenas por “nunca” (com sujeito elíptico “você”) ou pela conjunção “nem”. Esse “você” refere-se, portanto, à “mãe”, que nunca viu, nem ouviu, nem chorou, nem vivenciou o que vivenciam os habitantes desse outro lado da vida. A mãe, enquanto símbolo usualmente vinculado à família, à proteção, ao aconchego e até à santidade, corresponde ao avesso exato dos marginais personagens noturnos, que vivem com seus corações desprotegidos. Vejam-se as primeiras estrofes:

Você nunca varou

A Duvivier às 5

Nem levou um susto Saindo do Val Improviso

Era quase meio-dia

No lado escuro da vida

Nunca viu Lou Reed

"Walking on the wild side"
Nem Melodia transvirado
Rezando pelo Estácio
Nunca viu Allen Ginsberg
Pagando michê no Alaska
Nem Rimbaud pelas tantas
Negociando escravas brancas

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

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

Apresenta-se aí mais uma letra de Cazuza que se ambienta no auge da madrugada, apontado pela expressão "às 5" e pela posterior metáfora "quase meio-dia no lado escuro da vida". A rua Duvivier, em Copacabana, é transversal à rua Ministro Viveiros de Castro, na qual se localiza a boate Barbarella¹²⁴, também citada na composição. O nome do estabelecimento já sugere a atmosfera sensual que o circunda, sendo famosa por seus *shows* de *striptease*. Não tão próximo geograficamente, mas representando outro espaço do "submundo", Cazuza cola em seu mosaico de referências o Val Improvado, bar *underground* em São Paulo, famoso pelos *shows* de transformistas.

Lou Reed, como se sabe, é um cantor e compositor da música

alternativa norte-americana, que começou no coração do universo *pop* dos anos 1960 (fazendo parte da banda vanguardista Velvet Underground, que estava imersa no universo da Factory de Andy Warhol) e seguiu pelos caminhos do surgimento e dos desdobramentos do movimento *punk* dos anos 1970 (com suas temáticas frequentemente girando em torno de personagens marginais). Uma de suas letras mais conhecidas é a citada “Walking on the wild side”, gravada em seu segundo álbum solo – *Transformer*, de 1972. Trata-se de um convite a passear pelo lado selvagem da vida (que corresponderia ao que Cazusa chama de “o lado escuro da vida”). Na letra, as citações de personagens, em um universo de michês e travestis que vivem em Nova York, desenha mais uma grande cidade em sua face *underground*.¹²⁵ Para nossa pesquisa, o título faz lembrar também o “coração selvagem” de James Joyce, que serve de epígrafe ao livro de estreia de Clarice Lispector.¹²⁶ Também nesse sentido, o selvagem está relacionado ao indomesticável, com sua dupla face de perigo e libertação.

O cantor e compositor brasileiro Luiz Melodia aparece na letra “transvirado” (expressão relacionada à falta de sobriedade). O espaço real evocado é o bairro do Estácio (Melodia nasceu no morro de São Carlos), que o artista imortalizou em uma de suas composições mais sensíveis – “Estácio, Holly Estácio”, de seu disco de estreia *Pérola Negra* de 1973. Melodia, nessa letra, idealiza o bairro como o espaço onde ele gostaria de morrer de amor, no compasso de sua escola de samba, “bem junto ao passo da morena *maldita* do largo do Estácio”.

Além disso, Luiz Melodia, que é também autor do clássico “Juventude transviada”, foi associado ao rótulo de artista maldito nos anos 1970, tendo-se aproximado de figuras da poesia marginal como Waly Salomão e Torquato Neto, e da música de Jards Macalé. A esfera idealizante que permeia a relação do compositor com seu bairro em sua busca de transitividade amorosa, bem como o caráter

marginal que lhe é atribuído pelo adjetivo “transvirado”, justificam sua presença na letra de Cazuzza. Note-se, ainda, que ele aparece “rezando pelo Estácio”: a reza, aqui, assim como a igreja em “*Down em mim*”, está vinculada à já mencionada atmosfera romântica de comunhão entre o sagrado e o profano, inerente ao “lado escuro da vida”.

Allen Ginsberg, poeta *beatnick* e figura constante na condução dos movimentos contraculturais posteriores, aparece “pagando um michê no Alaska”. A homossexualidade do poeta reforçava ainda mais sua imagem marginal, sendo ele um grande ícone do desbunde romantizado que atravessou a segunda metade do século XX. O “Alaska” citado na letra não é, evidentemente, uma alusão ao gelado estado norte-americano. A referência, na verdade, cifrada pela troca de gêneros, é a Galeria Alaska em Copacabana, que figurava entre “os endereços mais quentes” da década de 1980. E o que a “esquentava” eram seus famosos *shows* de *striptease* masculino, tornando a Alaska um ponto de encontro de homossexuais da época. Por lá também circulavam michês e travestis, compondo adequadamente o quadro *underground* desenhado por Cazuzza. Assim, o compositor, em uma interessante sobreposição de referências, traz o desbundado poeta americano para Copacabana em busca de um garoto de programa.

Para completar o leque de referências, vale sublinhar o já referido poeta maldito Arthur Rimbaud (autor de *Uma temporada no inferno*), que se envolveu com tráfico de armas em sua ida para a África, encerrando sua carreira literária. Repare-se que o poeta aparece na letra “pelas tantas / negociando escravas brancas”. Além do caráter ilícito da trama, da relação sugestiva entre a África e o universo escravagista e da ambientação temporal na mesma madrugada que localiza toda a letra de Cazuzza (interferindo evidentemente na construção do espaço), a negociação de escravas brancas acaba remetendo à ideia de prostituição, contaminada pelo

“michê” do verso anterior.

A imagem “você nunca chorou sozinha num banheiro sujo”, na terceira estrofe, é impactante, degradante, desesperada; e está em diálogo direto com o par “banheiro / Igreja” que aparece em “*Down em mim*”, como espaço de mal-estar e purgação do corpo e da alma. Note-se, também, que, na mesma estrofe, “maldição” e “milagre” aparecem em versos seguidos e paralelos, representando duas coisas nunca vistas / ouvidas pela mãe. Tudo isso confirma a romântica e heroica dupla face do lado selvagem da vida, com toda sua simultânea conotação de sagrado e profano, de maldição e milagre; de degradação absoluta e de conhecimento da face de Deus.

Na estrofe seguinte, Cazuzza deposita uma boa dose de veneno. O sujeito que narra seu passeio pelo “lado escuro” tem acesso às “grandes festas”, que parecem surgir como um ambiente discrepante do submundo que vinha sendo construído. Champanhe e comentários pretensamente inteligentes configuram um novo espaço, estritamente legado à alta sociedade. Por meio da aproximação desse universo com o degradante submundo carioca, Cazuzza ressignifica os valores atribuídos aos espaços. Jogando cicuta no champanhe e depreciando os “comentários inteligentes” frente aos de uma puta no fim da “noite” de Copacabana, constrói-se uma tensão que corrói os valores e hábitos do mundo burguês, reforçando a idealização do espaço e das personagens que estão à margem desse universo.

Ainda enquanto negação do mundo burguês adulto, Cazuzza vai aos idosos e às crianças para buscar os seres que podem reconhecer a real beleza da vida:

Reparou como os velhos

Vão perdendo a esperança

Com seus bichinhos de estimação e plantas?

*Já viveram tudo
E sabem que a vida é bela*

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

A criança – que além de ser um ícone romântico está diretamente vinculada à própria personalidade de Cazuza – aparece exaltada em sua “inocência cruel” e em seu poder divinatório. A inocência do olhar, livre dos moldes sociais que engessam a percepção do mundo, garante à criança um entendimento mais sábio acerca da vida. Porém, essa liberdade de olhar – e mais, de falar o que “olha” – faz dela uma cruel indicadora das incoerências do mundo adulto, tornando-a um poderoso símbolo de contestação.

Os velhos, por sua vez, perdem a esperança, talvez nas relações entre os seres humanos, como se percebe em seu gesto de isolamento com “seus bichinhos de estimação e plantas”. Ao mesmo tempo, conseguem reconhecer – e com conhecimento de causa – o quanto a vida é bela, apesar e acima de tudo.

Os versos finais da letra apresentam grande violência discursiva, que potencializa a agressividade da composição, chegando ao plano do grotesco e do escatológico:

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

Só as mães são felizes...

O ouvinte (ou leitor) sofre também a violência da inquisição feita por meio das cenas expostas. Há aí, evidentemente, algo de macabro, muito relacionado a determinado ramo da produção romântica. O incesto proposto na letra pode ser relacionado também, no contexto da letra, a *Kadish* de Ginsberg, poema fúnebre destinado a sua mãe Naomi. Nesse poema, certa passagem diz: "Fiquei frio – mais tarde um pouco enjoado, não muito – pareceu uma boa ideia talvez tentar – conhecer o Monstro do Útero Inicial – talvez dessa maneira. Iria ela se incomodar? Precisa de um amante."¹²⁷ É também possível relacioná-lo, evidentemente, ao complexo de Édipo proposto por Freud, valendo sublinhar que a concretização do desejo incestuoso remeteria à transposição de uma barreira superegoica e, portanto, uma transgressão de uma repressão profunda dos instintos primitivos.

O verso final, recortado de Kerouac, é colado inusitadamente ao texto de modo a provocar estranhamento. Nesse momento, se reconhece a "mãe" como sujeito das estruturas verbais precedidas das negativas "nunca" e "nem". É a mãe, e apenas a mãe, que não passou por nada do que é narrado e descrito, que pode ser feliz. O sujeito e seus companheiros de *underground*, portanto, não são felizes, o que reforça sua aura de santidade maldita, já que pagam com a própria infelicidade seu desejo de viver intensamente. A mãe, por outro lado, também é auratizada, mas de outra forma – é a redoma que a protege e a isola desse mundo que a faz especial e lhe garante a felicidade.

O "eu" que raramente se coloca de maneira explícita, é construído em seu drama confessional, alinhando-se às infelizes criaturas do submundo e opondo-se à isolada e protegida figura da mãe. Ao expor o drama edipiano no verso "nem quis comer a sua mãe" quebra-se o grande tabu do lado iluminado da vida, em uma arrebatadora letra, na qual as várias esferas se interpenetram em um complexo jogo de auratização e dessacralização, que mancha a

luminosa felicidade materna em seu distanciamento e alienação, ao mesmo tempo em que faz do auratizado “lado escuro da vida” um espaço intenso que custa a infelicidade de seus sagrados / malditos habitantes.

118 Alusão ao verso “Era quase meio-dia / No lado escuro da vida” de “Só as mães são felizes” (Frejat / Cazuza). In: *Exagerado* (1985).

119 “Down em mim” (Cazuza). In: *Barão Vermelho* (1982).

120 “Só as mães são felizes” (Cazuza / Frejat). In: *Exagerado* (1985).

121 “Down on me” (Eddy Head / Janis Joplin). In: *Big Brother & The Holding Company* (1966).

122 “Os marginais estão mais perto de Deus. Toda ovelha desgarrada ama mais, odeia mais, sente tudo mãos intensamente, embora eu mesmo não me sinta assim. Talvez eu seja mais burguês do que transmito em minhas músicas. Eu convivo com essas pessoas e o que faço é uma espécie de defesa deles.” – Cazuza em entrevista de 1986, disponível no site oficial (www.cazuza.com.br).

123 Kerouac, 1990, p. 12.

124 Originalmente, Barbarella é uma personagem de histórias em quadrinhos adultos, criada em 1962 pelo ilustrador e escritor francês Jean Claude Forest. Trata-se de uma aventureira espacial do século XL, com pendores ninfomaniacos, e que usa o corpo e a sexualidade para conquistar e derrotar seus oponentes. Barbarella tornou-se filme em 1968, interpretada por Jane Fonda sob a direção do cineasta francês Roger Vadim.

125 “Little Joe never once gave it away / Everybody had to pay and pay / A hussle here and a hussle there / New York City’s the place where they said / Hey babe, take a walk on the wild side...” é um fragmento bastante ilustrativo, pois além de caracterizar New York como uma cidade que convida ao passeio pelo lado selvagem, faz ainda alusão à prostituição masculina, que também é figurada por Cazuza na letra em tela.

126 O romance *Perto do coração selvagem* de Clarice Lispector tem como epígrafe um fragmento de James Joyce: “Ele estava só. Estava abandonado, feliz, perto do selvagem coração da vida”, de *Portrait of the artist as a Young Man* (“He was alone. He was unheeded, happy and near to the wild heart of life”).

127 Ginsberg, 1999, p. 90.

II

O TEMPO VAGABUNDO

A crítica social torna-se mais visível na obra de Cazuza em seus últimos discos, dos quais saltam grandes canções como “Brasil”, “O tempo não para” e “Burguesia”. Porém, desde seu primeiro álbum já podemos identificar letras que contêm um retrato de um “tempo vagabundo”, no qual a violência é elemento flagrante na construção da cidade.

Do primeiro álbum, convém chamar a atenção para a letra de “Billy Negão”.¹²⁸ Assim começa a crônica boêmia de Cazuza:

*Eu conheci um cara num bar lá do Leblon
Foi se apresentando: “Eu sou Billy Negão
A turma da Baixada fala que eu sou durão
Eu só marco touca é com o coração”*

*“Bati uma carteira pra pagar o meu pivô
Sorri cheio de dentes pro meu amor”
Ela nem ligou, foi me xingando de ladrão
“Pega ladrão! Pega ladrão!”*

Apesar de ambientada em um “bar lá do Leblon” – bairro elitizado da Zona Sul carioca –, percebe-se claramente que o personagem central dessa “crônica” pertence a outra esfera geográfica e, portanto, social. A expressão “turma da Baixada” localiza Billy na Baixada Fluminense¹²⁹, região estigmatizada pelos graves problemas sociais e pela violência urbana.

A condição marginal de Billy é reafirmada nos versos “bati uma

carteira pra pagar o meu pivô / sorri cheio de dentes para o meu amor”. Note-se que é recorrente na literatura, (é exemplo notório a obra de Rubem Fonseca), a imagem dos dentes podres para representar a miséria. Desse modo, a falta do “pivô” (gíria que conota os dentes mais centrais) – retrata a pobreza do personagem, confirmada por sua vinculação com o espaço urbano da Baixada. Além disso, vale notar a determinação racial contida na expressão “Negão”, que acaba por sublinhar as relações entre a exclusão social e a exclusão racial derivadas da formação histórica escravista do país.

A discussão sobre a violência, *grosso modo*, gira em torno de dois discursos: um que condena inexorável o marginal, apontando o que seria uma escolha consciente pelo caminho do crime, ou ainda uma predisposição do caráter a ela; e outro, que tenta analisar o contexto histórico-social que produziu o criminoso. É importante perceber que, em Billy Negão, há uma vinculação da pobreza com o roubo da carteira e, por extensão, com a violência de maneira geral. Cazuza segue, portanto, o segundo caminho, que aponta essa violência como reflexo de uma situação de exclusão.

A coesão da letra se faz pela junção de duas esferas de rejeição do personagem Billy: a social e a amorosa. A reconstrução da dentição seria uma forma de agradar a amada do personagem, que imediatamente o renuncia, tachando-o de “ladrão” e clamando por sua captura. A perseguição começa, e rapidamente atinge grandes proporções: “e logo a rua inteira caiu na minha esteira / pois nessa D.P. eu tava na maior sujeira”. No auge da fuga de Billy, entra a estrofe que encerra a composição:

Billy dançou, dançou, coitado

Billy dançou, é, foi baleado

Billy dançou, coitado

Billy dançou, foi enjaulado

Foi autuado, enquadrado, condenado
Um pobre coração rejeitado

O verbo “dançar”, nesse registro informal, assume o sentido de terminar mal. Não se pode esquecer, porém, que estamos falando de uma letra de canção e, assim, a palavra “dançou” está conectada ao campo semântico da música. Além de realçar o movimento da cena narrada, a repetição da estrutura, cantada em tom mais alto, confere tensão passional ao dramático desfecho de Billy.

Portanto, essa estrutura anafórica tem função musical, mas também enfática. A reiteração de “Billy dançou” reforça o final do personagem, que sofre a forte repressão policial, a qual pode ser percebida na sequência de participios “baleado”, “autuado”, “enquadrado” e “condenado”. Em vez de condenar Billy, Cazuza se utiliza dos adjetivos “coitado” e “pobre” no sentido de induzir o receptor a se identificar com o personagem e até absolvê-lo. No verso final, o uso de um chavão – “um pobre coração rejeitado” – revisita a dupla rejeição sofrida por Billy, agindo a favor de sua absolvição.

Faz-se necessário também atentar para a alternância de vozes na composição. A letra começa em terceira pessoa e logo cede a voz para Billy, que se apresenta em primeira. O uso de uma linguagem bastante coloquial, cheia de gírias como “marcar touca”, “dedurar”, “sujeira” e “sartô” reforça a composição do personagem. A terceira pessoa volta na quarta estrofe para narrar a chegada do camburão e a posterior prisão do pobre elemento marginal – duplamente rejeitado e condenado nessa corriqueira cena urbana carioca. A letra de “Billy Negão”, porém, nos faz observar a situação sob uma ótica mais humana e piedosa.

Por fim, vale chamar a atenção para o nome do personagem, antropofagicamente transformado a partir de “Billy the Kid”, na forma abasileirada “Billy João” (título original da letra) e, por fim,

em “Billy Negão”, na qual o elemento da negritude entra como mais um elemento construtor de um personagem que está à margem. A justaposição do termo em inglês com a expressão popular “Negão” reforça seu traço híbrido, entre a Baixada e o Leblon, entre vítima e bandido, entre malandro e ladrão.

O nome ganha ainda mais sentido depois de esclarecida a intertextualidade: Billy the Kid¹³⁰ é um famoso fora-da-lei do oeste americano, que entrou para o mundo do crime depois de seu pai ter sido morto com um tiro pelas costas quando ele tinha apenas doze anos. Tanto a entrada de Billy na marginalidade, quanto seu trágico final, emboscado e morto pelo xerife Pat Garret, agem na direção de sua absolvição, assim como no caso de seu correspondente brasileiro. Note-se ainda que a violência policial (nas figuras do xerife e do delegado, respectivamente) soma-se ao complicado quadro, sem ser suavizada por nenhuma atmosfera maniqueísta que a justifique.

No álbum *Maior abandonado* é a vez de “Milagres” (Frejat / Denise Barroso / Cazuzza) compor uma construção cinematográfica da violência urbana. A quarta estrofe e o refrão que se segue esclarecem:

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

O cinema de banguê-banguê, há pouco mencionado com o personagem Billy the Kid, passa agora à vida real. A cidade é

apresentada como um espaço de violência, que além de estar próxima (no mesmo *cenário*) das crianças, acaba por entrar em suas brincadeiras – muitas das quais inspiradas no cinema de *western* ou de perseguição policial. Assim, Cazuza vai encontrar no retrato da infância urbana a origem de “um tempo vagabundo”, que vai se formando simultâneo ao nosso desenvolvimento individual e social.

Nas estrofes iniciais, problematiza-se o papel da criação artística em contraste com esse duro mundo real:

*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”*

Note-se que o milagre que é mencionado na letra é a invenção de uma arma que não mata ninguém. Isso pode ser lido como uma referência ao próprio fazer literário / musical – arma miraculosa retirada do próprio tempo vagabundo e oferecida como resistência contra ele mesmo. É o tal “veneno antimonotonia” que se cria a partir da transformação da “poesia que a gente nem vive”, ou seja, da conversão em poesia de um mundo real que não é, *a priori*, poético. Trata-se também da milagrosa conversão do choro de todos em alegria.

A letra de “Milagres” permite um diálogo com a de “Tudo é amor”¹³¹, na qual vale destacar os versos “mesmo se for pra transformar / num inferno um céu conformista / mesmo se for pra guerrear / escolha as armas mais bonitas”. A música e a poesia funcionam, em ambas as composições, como essas “nossas armas” que não matam, mas guerreiam, erguendo a bandeira do inconformismo.

Em “Milagres”, tal arma artística converte-se também em forma de sustento. A mesma arte que oferece uma visão sobre a pobreza e a fome, aparece contraditoriamente (veja-se a conjunção adversativa “mas”) como forma de adquirir riqueza e saciar a fome (real) – “a fome está em toda parte / mas a gente come / levando a vida na arte”. Perceba-se ainda que a fome, relacionada à exclusão social, aparece mais uma vez retratada em seu vínculo com a violência.

No álbum *Ideologia*, a canção “Um trem pras estrelas”¹³² é oportuna para dar segmento à discussão. A letra foi feita para o filme quase homônimo de Cacá Diegues de 1987 – *Um trem para as estrelas*. O longa-metragem conta a história do promissor saxofonista Vinicius (Guilherme Fontes), que parte em busca de sua namorada desaparecida Eunice¹³³ (Ana Beatriz Wiltgen), percorrendo o submundo carioca e se deparando com a miséria, a violência e a injustiça. O título se esclarece pelas falas do feirante Drimi¹³⁴ (Taumaturgo Ferreira). Segue o fragmento-chave:

Quando meu pai morreu *né* e minha mãe ainda não *tava* meio *matusquela*, eu sempre pedia *pra* ela me levar *no* aeroporto. Pra ver avião. Só que eu não gostava de avião que *tava* descendo. Só o que *tava* subindo. Eu ficava imaginando que todos aqueles aviões iam pros Estados Unidos. E quando eles iam chegando assim em Nova Iorque, os passageiros não conseguiam ver mais nada, só luz, muita luz, de todas as cores, iam piscando como se fossem estrelas. Caindo feito confete na cabeça deles. Confetes de luz

sobre Nova Iorque. [Aproximadamente aos 28 minutos do filme.]

Esse discurso acontece durante o diálogo entre Drimi e Vinicius, no qual os personagens falam de seus desejos futuros. O avião que sobe nas palavras do feirante é o que leva até seu sonho de um futuro luminoso, representado pela estelar cidade de Nova Iorque. Drimi resolve, então, participar de um assalto, para conseguir o dinheiro que lhe faria embarcar em sua fantasia, mas acaba baleado. Em comovente cena, o sonhador feirante, sangrando, pega um trem (que na esfera real remete não à ascensão, mas às classes mais baixas) com Vinicius, que tenta lhe distrair falando sobre Nova Iorque e suas luzes. Drimi responde:

Bem que esse trem podia ser um avião. Um avião não, um foguete. Um foguete que tivesse levando a gente pras estrelas.
Like a dream. [Aproximadamente a 1:27 do filme.]

O sonho morre simbolicamente junto ao personagem cujo nome o sugere, e o trem que levaria às estrelas de um luminoso futuro torna-se cenário do fim da linha para suas ilusões. Pensando nos muitos “drimis”, que nas feiras, nos trens e nos ônibus sonham todos os dias com um mágico futuro de luz, Cazuzza faz a sensível letra de “Um trem para as estrelas”, cujas estrofes iniciais seguem:

*São 7 horas da manhã
Vejo Cristo da janela
O sol já apagou sua luz
E o povo lá embaixo espera
Nas filas dos pontos de ônibus
Procurando aonde ir
São todos seus ciceroes
Correm pra não desistir
Dos seus salários de fome*

*É a esperança que eles têm
Neste filme como extras
Todos querem se dar bem*

*Num trem pras estrelas
Depois dos navios negreiros
Outras correntezas*

O cronista, mais uma vez de dentro de sua classe social, revelada pela ambientação recorrente na Zona Sul (dessa vez representada pela vista para o Cristo Redentor), lança seu olhar sobre os personagens que pertencem à outra realidade, embora à sua sobreposta na proximidade espacial. As pessoas que esperam nos pontos de ônibus no início do dia aparecem desorientadas (“procurando aonde ir”), apesar de terem que ser seus próprios guias (“são todos seus cicerones”). A alta velocidade da vida urbana, os salários miseráveis de um povo desorientado e a esperança que o move aparecem retratados pelo olhar atento que se lança da janela (de cima para baixo).

A alusão ao filme é percebida não só no povo sem rumo (mas sonhador), metonimizado por Drimi, mas também nos versos “neste filme como extras / todos querem se dar bem”, que apontam para o refrão no qual aparece o próprio título. Nele, de forma impactante, atualiza-se na imagem do “trem pras estrelas” o desejo de mobilidade social, destruída imediatamente pela visita de outro meio de transporte – o navio negreiro –, reconstruindo em “outras correntezas” a história da exploração e da desigualdade. Repare-se também na aproximação sonora entre “correntezas” e correntes, evocada pelo navio negreiro, na interseção dos dois campos. No trem ou no navio, o movimento que se projeta no plano concreto inexistente no que tange à ascensão social, rumo a uma vida mais digna e luminosa.¹³⁵

Dialogando com “Corcovado” e com “Samba do avião”¹³⁶, ambas composições de Tom Jobim em exaltação ao Rio de Janeiro, Cazuzã corrói acidamente o emblemático ponto turístico, que deixa de ser o centro da observação, para que o olhar se volte aos que – desprotegidos – correm sob seus braços sempre abertos:

*Estranho o teu Cristo, Rio
Que olha tão longe, além
Com os braços sempre abertos*

*Mas sem proteger ninguém
Eu vou forrar as paredes
Do meu quarto de miséria
Com manchetes de jornal
Pra ver que não é nada sério
Eu vou dar o meu desprezo
Pra você que me ensinou
Que a tristeza é uma maneira
Da gente se salvar depois*

Tendo como interlocutor o Rio de Janeiro, a letra questiona a estranheza de uma cidade que tem como símbolo um protetor, e como estigma uma enorme quantidade de desprotegidos. A miséria contemplada, enfim, invade o próprio espaço do observador, cercado pelas alarmantes manchetes de jornal, que o fazem redimensionar a seriedade de suas próprias misérias, (“miséria” que é usada aqui com sentido de outras carências, que não a financeira). O quarto aparece novamente como espaço de sofrimento e reflexão sobre as próprias tristezas e carências. As “paredes do quarto”, que em “Down em mim” assistem com o sujeito sua situação de desespero, agora devem ser “forradas com manchetes de jornal”, para que ele veja que “não é nada sério”.

A "tristeza" mantém-se em cena nos versos posteriores, revestida do discurso religioso tipicamente cristão de um "você" que ensinou que através dela se conseguiria a salvação. A exaltação do sofrimento e a negação do prazer como formas de, em um plano espiritual, ser salvo e usufruir positivamente da vida eterna, são desprezadas, tal qual quem as prega. A imagem do "trem pras estrelas", de modo semelhante, pode evocar a ascensão a um destino luminoso e transcendente. Porém, por meio do mesmo refrão que aproxima "o trem pras estrelas" dos "navios negreiros" esse discurso é também corroído.

A longa letra da canção-título do álbum *Burguesia* é pertinente para fechar e amarrar as ideias expostas na presente seção. Trata-se de um manifesto de repúdio à burguesia. Fazendo coro ao Mário de Andrade de "Ode ao burguês", o compositor declara seu ódio à podridão de sua classe, que egoistamente seria responsável pela desigualdade social.

Veja-se, por fim, que a possibilidade, antes afirmada em "Milagres", de fazer arte e poesia a partir do mundo real, ainda que violento e desigual, é, a princípio, negada por Cazuzza na letra de "Burguesia", que responsabiliza essa classe pela indesejada estrutura social: "a burguesia fede / a burguesia quer ficar rica / enquanto houver burguesia / não vai haver poesia". Observe-se a romântica oposição entre idealismo e materialismo, sendo aquele, por excelência, a semente da poesia, enquanto este atenderia apenas à finalidade pragmática de ascensão social e manutenção dos privilégios de classe. A ideia de podridão que, em o "O tempo não para"¹³⁷, foi figurada sob a imagem da "piscina cheia de ratos", volta agora sob a forma de mau cheiro. Vejam-se as primeiras estrofes:

*A burguesia não tem charme nem é discreta
Com suas perucas de cabelos de boneca
A burguesia quer ser sócia do Country*

A burguesia quer ir a New York fazer compras

Pobre de mim que vim do seio da burguesia

Sou rico mas não sou mesquinho

Eu também cheiro mal

Eu também cheiro mal

A burguesia tá acabando com a Barra

Afunda barcos cheios de crianças

E dormem tranquilos

E dormem tranquilos

Os guardanapos estão sempre limpos

As empregadas, uniformizadas

São caboclos querendo ser ingleses

São caboclos querendo ser ingleses

A burguesia não repara na dor

Da vendedora de chicletes

A burguesia só olha pra si

A burguesia só olha pra si

A burguesia é a direita, é a guerra

Mais uma vez, o intertexto com o cinema aparece na construção da letra de Cazusa. O verso inicial (“a burguesia não tem charme nem é discreta”) é uma alusão ao surrealista longa de Luis Buñuel – *O discreto charme da burguesia*¹³⁸. O título do filme é notoriamente irônico, uma vez que há nele uma crítica aos valores burgueses, realizada através de situações inusitadas e absurdas (surreais), que acontecem com um grupo de amigos (burgueses) que tentam promover um encontro. Não só nessa composição, tanto no que se refere ao tema, quanto no processo de criação de imagens de natureza surreal, podemos sinalizar um diálogo de Cazusa com a

obra de Buñuel.

O já mencionado Country Clube (citado na letra de "Amigo Caco", em capítulo anterior) aparece como objeto de desejo burguês, assim como a intenção de fazer compras em Nova York, emblemática por suas grandes lojas de grife. A menção à Barra também é oportuna, afinal, esse espaço está diretamente relacionado à ascensão social e à burguesia em formação, sendo considerado um bairro de emergentes ou de "novos-ricos".¹³⁹

A imagem "afunda barcos cheios de crianças / e dormem tranquilos" revela, a um só tempo, a responsabilidade das classes altas enquanto geradoras da desigualdade e a falta de consciência social que demonstram sobre isso. O verso "a burguesia não repara na dor da vendedora de chicletes" deve ser entendido na mesma esteira, sendo a "vendedora de chicletes" uma metonímia dessa classe de excluídos ignorados pela burguesia. O egoísmo burguês é enfatizado ("a burguesia só olha pra si"), bem como seu vínculo com as ideologias de direita (atreladas aqui ao conservadorismo, à hipocrisia, ao autoritarismo e ao descaso em relação aos problemas sociais). Vale lembrar que Cazuza tinha simpatia pelos ideais de esquerda desde a infância, como foi mencionado em outro momento deste estudo.

Segue-se a esse conjunto uma estrofe falada, tal como um visionário discurso político, em um contundente e reiterativo chamado para a revolução social, na qual o povo tomaria de volta o dinheiro que foi roubado pela burguesia. Aponta-se também para uma revolução "ao contrário da de 1964", ou seja, antidireitista e antitotalitária:

*As pessoas vão ver que estão sendo roubadas
Vai haver uma revolução
Ao contrário da de 64
O Brasil é medroso*

*Vamos pegar o dinheiro roubado da burguesia
Vamos pra rua
Vamos pra rua
Vamos pra rua
Vamos pra rua
Pra rua, pra rua*

Nas estrofes finais, o tom da crítica se acentua – a burguesia é massacrada pela composição do artista – “porcos num chiqueiro são mais dignos que um burguês”. Mas é também nessas estrofes que Cazuzza abre um campo de exceção dentro de sua classe, para falar dos burgueses que fogem ao paradigma por ele desenhado. Quanto a si mesmo, Cazuzza se exclui da crítica, colocando-se, enquanto artista, romanticamente acima das classes (“eu sou burguês, mas eu sou artista / estou do lado do povo”), ao mesmo tempo em que se inclui no alvo de seu ataque (“sou rico, mas eu não sou mesquinho / eu também cheiro mal”). Observem-se os versos seguintes:

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

*Porcos num chiqueiro
São mais dignos que um burguês
Mas também existe o bom burguês
Que vive do seu trabalho honestamente
Mas este quer construir um país
E não abandoná-lo com uma pasta de dólares
O bom burguês é como o operário*

É o médico que cobra menos pra quem não tem

E se interessa por seu povo

Em seres humanos vivendo como bichos

Tentando te enforcar na janela do carro

No sinal, no sinal

No sinal, no sinal

Ao fazer a defesa do “bom burguês”, embora reduza seu campo de ataque incisivo, Cazusa complexifica a discussão, apontado uma parte dessa classe que não estaria agindo apenas por seu próprio egoísmo, mas ambicionando construir um país, na medida em que volta seus olhos para os mais pobres. Colocando esse burguês na mesma esteira do operário e usando a expressão “seu povo” (estreitando os laços de afinidade e sugerindo um sentimento de responsabilidade social), Cazusa dilui o maniqueísmo que desenhava entre essas classes, em prol da construção desse país mais igualitário, que nasceria da destruição implacável do “mau burguês”.

A imagem final encontra na própria urbe, mais especificamente no sinal de trânsito, o ponto de choque tão frequente na visão acerca das cidades contemporâneas: os seres humanos, que “vivendo como bichos” revidam a violência que sofrem sob forma de exclusão social. A violenta imagem é um retrato afiado do confronto de classes que se encena na cidade, e que relaciona, mais uma vez, pobreza e violência.

Para encerrar, cabe refletir sobre um diálogo possível com o poema “A flor e náusea” de Drummond. As primeiras estrofes são bastante significativas:

Preso à minha classe e a algumas roupas,

Vou de branco pela rua cinzenta.

Melancolias, mercadorias, espreitam-me.

*Devo seguir até o enjoo?
Posso, sem armas, revoltar-me?*

*Olhos sujos no relógio da torre:
Não, o tempo não chegou de completa justiça.
O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera.
O tempo pobre, o poeta pobre
fundem-se no mesmo impasse.*

Tal como Cazuzza, preso à própria classe, Drummond observa atentamente a cinza cidade que serve de palco para as desigualdades sociais que lhe causam a náusea e o desejo de revolta. As armas de Cazuzza, “as mais bonitas”, mas que milagrosamente “não matam ninguém”, são sua revolta e, assim, sua forma de responder positivamente à pergunta de Drummond. O tempo de fezes pode ser comparado ao tempo do mau cheiro burguês, que gera a injustiça, mas também a esperança por um trem que leve a um utópico tempo outro. “Pobre de mim que vivo no seio da burguesia”, diz Cazuzza, bem de lá, do centro do “mundo caduco”, ou do “tempo pobre”, ou “do tempo vagabundo”. Mas Cazuzza desmente-se sobre a impossibilidade de fazer poesia, fazendo de suas composições a flor insegura, que no poema de Drummond fura o asfalto da cidade, vencendo “o tédio, o nojo e o ódio”¹⁴⁰.

128 “Billy Negão” (Guto Goffi / Mauricio Barros / Cazuzza). In: *Barão Vermelho* (1982).

129 Fazem parte da Baixada Fluminense municípios como Duque de Caxias, Nova Iguaçu, São João de Meriti, Nilópolis, Belford Roxo, Queimados e Mesquita.

130 Informações extraídas do filme *Pat Garret and Billy the Kid*, de 1973, dirigido por Sam Peckinpah.

131 “Tudo é amor” (Laura Finocchiaro / Cazuzza). In: *Burguesia* (1989).

132 “Um trem pras estrelas” (Cazuza / Gilberto Gil). In: *Ideologia* (1988).

133 Veja-se que Eunice lembra Eurídice, personagem mitológico que Orfeu teria ido buscar no reino dos mortos. Coincidentemente, o poeta *Vinicius* (de Moraes) escreveu sobre o mito no poema “Monólogo de Orfeu”.

134 Note-se a semelhança fonética com “dream”, ou seja, sonho.

135 Note-se o diálogo entre o assalto em “Um trem para as estrelas” e a história de Billy Negão, e ainda como esse personagem – “negão” – representa as “novas correntezas” que atualizam o “navio negreiro”.

136 Na primeira temos “Da janela vê-se o Corcovado / O Redentor que lindo” e, na segunda, “Cristo Redentor / Braços abertos sobre a Guanabara / Essa samba é só porque / Rio, eu gosto de você”.

137 “O tempo não para” (Arnaldo Brandão / Cazuza) – canção-título do álbum imediatamente anterior (*O tempo não para*, 1989).

138 *O discreto charme da burguesia* é um filme de 1972 dirigido por Luis Buñuel.

139 O plano piloto de ocupação da Barra data de 1969, a autoestrada Lagoa-Barra é de 1980. Assim, a ocupação do bairro era processo recente, e seu vínculo aos emergentes, que carregam as aspirações tipicamente burguesas, soma-se à autossegregação de seus condomínios para justificar o quadro de repulsa.

140 A referência a Drummond também poderia ser feita em relação ao poema “O sobrevivente”, no qual o eu lírico anuncia ser impossível escrever poesia depois de 1914 (da Primeira Guerra Mundial) e termina constatando: “Desconfio que escrevi um poema.” Sem dissolver o paradoxo, Cazuza anuncia em “Burguesia” a impossibilidade de fazer poesia, contraditoriamente, por meio de uma elaboração poética firme e incisiva.

III

A CIDADE HIPNÓTICA

Revisitando a letra de “Como dizia Djavan”, retomemos os versos “Ipanema é uma sala de estar / do nosso barato hipnótico”. A partir dessa imagem podemos refletir agora sobre a cidade vista como espaço do poeta destinado ao encontro (“sala de estar”) e ao delírio (“barato hipnótico”), que pode ser atingido através do álcool e de outras drogas. Vale também ressaltar que a cidade distorcida pela visão do poeta torna-se a cidade psicodélica, composta por algumas imagens de natureza surreal.

O já discutido diálogo com o cinema Buñuel é um indício da simpatia de Cazusa com o surrealismo. O apreço pelo psicodelismo tem suas origens nos movimentos contraculturais das décadas anteriores, nos quais se destacam, no acervo de Cazusa, a poesia de Ginsberg e determinadas composições do *rock* internacional. Não se pode esquecer também a influência dos tropicalistas e dos pós-tropicalistas, em especial, os grandes artistas e grupos da década de 1970 como Mutantes, Secos e Molhados e Novos Baianos – que, por vezes, trabalham com imagens (e melodias) psicodélicas e delirantes.

O desenho surreal da cidade está mais claramente expresso na letra de “Quarta-feira”, presente no álbum *Só se for a dois*:

Livro depressivo

Na areia da praia

Eu banco o deprimido

*Talvez você caia
Na minha rede um dia
Cheia de cacos de vidro
De cacos de vidro*

*E o galã não vê
Que é bombardeado
Com balas de hortelã
Com balas de hortelã*

*E a santa milagrosa vê
Que Deus não dá esmola
Subitamente assalta
Subitamente assalta*

*Quero que você
Me ame bastante
Daqui até a Constante Ramos*

*Vamos, vamos
Vamos lado a lado
Como dois gigantes
Enfrentando os ônibus*

*E o menino triste
Quer ser um herói
Mesmo um herói triste
Mesmo um herói triste*

*E a dama sem cara
Das bolsas vazias
Sente um amor aflito
Sente um amor aflito*

*Eu ando apaixonado
Por cachorros e bichas
Duques e xerifes*

*Porque eles sabem
Que amar é abanar o rabo
(É abanar o rabo)
Lamber e dar a pata*

*E as mulatas sonham
Que são raptadas
Por sheiks alemães
Por sheiks alemães*

*No escritório sonham
Que já é de tarde
Todas as manhãs
Todas as manhãs*

A cidade novamente é desenhada por um processo de coordenação de imagens (evidenciada pela reiterada conjunção aditiva “e”). O ponto de partida da composição é a praia, na qual o sujeito lê um “livro depressivo” e “banca o deprimido”, o que, conforme já foi discutido, torna-se estratégia de sedução. A imagem dos “cacos de vidro” na rede que retém o “peixe pescado” aponta para o amor perigoso – para a navalha¹⁴¹ –, para o arriscado jogo de conquista cauzeano, que aceita filosoficamente o ferir e o ser ferido.¹⁴²

A polissemia da palavra “bala” converte, na estrofe seguinte, a imagem bélica em *drops* de hortelã, que remete imediatamente ao beijo – ao bombardeio que funde a imagem da guerra com a batalha pela conquista, lutada através do jogo, da sedução, do gosto, do beijo.

Em seguida, o Deus generoso que dá (e ensina a dar) esmolas é desconstruído na composição, de modo que a generosidade do Criador é substituída pelas perdas abruptas (inclusive as amorosas) que Ele, em sua onipotência, promove. Deus, além de não dar, ainda por cima tira repentinamente sob o atento olhar da “santa milagrosa”, que nada pode fazer.

E a perda súbita é o elo coesivo com a estrofe imediatamente posterior. A construção “quero que você me ame bastante / daqui até...”, sugestiona ao receptor da canção um valor semântico temporal para a preposição “até”, que introduziria uma locução adverbial que delimitasse no tempo o amor. O que se espera do verso é, portanto, o apontamento de um prazo amplo – “quero que você me ame até morrer”, “até o fim”, “até envelhecermos”. Todavia, o adjunto adverbial de lugar “daqui” já aponta para outro valor semântico, na medida em que faz a preposição “até” introduzir uma circunstância de lugar, demarcando o espaço limite – “até a Constante Ramos”, rua de Copacabana, que possivelmente marca um ponto de chegada e de separação, instantaneamente encerrando a intensa (“me ame bastante”) e efêmera relação desejada.

Na euforia da conjunção amorosa, o sujeito e seu interlocutor tornam-se gigantes andando pela cidade, tendo como antagonistas os ônibus, numa surreal batalha urbana. Evidentemente, a expressão “enfrentar os ônibus” parte de seu sentido mais usual e mais corriqueiro: o de passar pelos problemas do meio de transporte na volta para a casa. Entretanto, trabalhando com sua polissemia, Cazuzza confere à expressão o sentido de enfrentamento, confronto, batalha, remetendo à luta contra os gigantes como uma romântica ilusão quixotesca, vinculada nesse caso ao encontro amoroso.

E é o D. Quixote cazuzeano que estabelece a coesão com a estrofe posterior, sob a forma do herói (triste) – o “cavaleiro de triste figura”. O sujeito em Cazuzza, atrelado mais uma vez à imagem da criança (“menino triste”), deseja ser um herói, sonho comum para as

crianças que, em seu faz de conta, colocam-se frequentemente nesse personagem. Mas o heroísmo em Cazuzza é também resistência ao mundo antigo, o que é concretizado por meio da realização, ainda que efêmera, da perigosa aventura amorosa. Sua tristeza, como se sabe, chega ora pela via do não saber amar, ora pelo cansaço de “correr na direção contrária”. Ainda assim, ele mantém seu desejo de ser um herói (“mesmo um herói triste”), o que evidentemente apresenta viés romântico.

A imagem seguinte é enigmática, mas traduz uma grande sensação de vazio e generalidade – “a dama sem cara / das bolsas vazias / sente um amor aflito”. A aflição é a urgência de transitividade, de identidade (de uma cara ou de uma cara-metade), de preenchimento (do vazio), que, como já foi abordado, está intimamente relacionado à busca do outro. Lembre-se que a letra está no álbum intitulado *Só se for a dois*, já discutido neste livro.

Na estrofe seguinte há um inusitado nivelamento existencial entre “cachorros”, “bichas”, “duques” e “xerifes” – todos sabendo que “amar é abanar o rabo / lambar e dar a pata”, ou melhor, o amor é um gesto animalesco e instintivo, muito vinculado a um jogo de poder e submissão, que perpassa esses quatro significantes. Evidentemente a imagem de “abanar o rabo” e “lamber” tem dupla conotação, apontando para a esfera sexual.

As duas estrofes finais transportam para o ambiente fechado do escritório, representando a rotina do trabalho. A partir dessa situação de aprisionamento, aponta-se para o sonho. Em primeiro lugar, o desejo de que o tempo passe rápido para que se chegue logo ao fim da jornada e, portanto, do dia sempre igual (note-se que o título “quarta-feira” aponta para o dia mais central da semana). As mulatas (há aí um apontamento étnico, bastante simbólico para a identidade nacional) sonham ser “raptadas por *sheiks* alemães”. O inusitado da combinação onírica reforça o caráter surreal da cena.

A cidade psicodélica é, portanto, a cidade que se esconde por trás

do cotidiano, das tantas quartas-feiras cheias de sonhos e desejos humanos, que criam um mundo outro, convertido aqui em poesia.

Uma pequena observação se faz, por fim, necessária. Mais uma vez, o Cazuzza "cronista" deixa clara a sua posição de distanciamento quando trata de personagens de outra classe. Apesar de se aproximar no desejo de tornar mágico o cotidiano, especialmente através da busca do outro, a marcação espacial – praia *versus* escritórios – deixa clara uma incongruência entre o cotidiano do sujeito enunciador e o das mulatas.

141 "Cada carinho é o fio de uma navalha", verso de "Baby, suporte" (Barros / Pequinho / Ezequiel / Cazuzza).

142 É possível lembrar-se do "Soneto do Amor Maior" de Vinicius – "Louco amor meu, que quando toca, fere / E quando fere vibra, mas prefere / Ferir a fenecer – e vive a esmo // Fiel à sua lei de cada instante / Desassombrado, doido, delirante / Numa paixão de tudo e de si mesmo". Note-se que o amor-paixão, bem à Vinicius, é uma constante na obra de Cazuzza.

IV MANHATÃ

Outra cidade conhecida por Cazuzo – a de Nova Iorque – ganha uma letra a ela dedicada, representada pelo distrito de Manhattan. Não se pode esquecer que NY é frequentemente considerada a capital do mundo, sendo o grande centro financeiro do planeta, razão pela qual aparece reincidentemente na literatura como um símbolo do capitalismo.¹⁴³ O título da composição de Cazuzo – “Manhatã” – evidencia o abasileiramento do nome da cidade, aproximando-se foneticamente de algo que remete a um nome indígena. Segue a letra:

*Cheguei aqui num pé de vento
Já tenho carro e apartamento
Sou brasileiro mandingueiro
Tô aqui pelo dinheiro
Virei chicano, índio americano
Blusão de couro, os States são meus*

*Agora eu vivo no dentista
Como um bom capitalista
Só tenho visto de turista
Mas sou tratado como artista
E até garçom me chama de Sir
Oh! Baby, baby, só vendo pra crer*

*Eu andando pela neve
Em pleno Central Park*

*Com as estrelas do cinema
Faço cenas no metrô
Com meus tênis All Star
Deixando as louras loucas
Com meu latin style
Não sou mais paraíba
Sou South American
Aqui em Manhatã
Aqui em Manhatã*

*E quando a saudade aumenta
Descolo um feijão com pimenta
E um Hollywood no chinês
Lá na Rua 46
Virei chicano, índio americano
Blusão de couro, os States são meus*

*Eu fumando um baseado
Em frente a um policial
Aqui tudo é tão liberal
Vou xingando em português
Depois, gasto o meu inglês
Deixando as louras loucas
Com meu baticulelê
Não sou mais paraíba
Sou South American
Aqui em Manhatã*

A temática da letra é evidentemente o processo maciço de migração latina, especialmente de mexicanos, nas grandes cidades dos Estados Unidos. Em vez de sublinhar o problema do racismo em relação aos imigrantes, Cazuzza compõe de forma bem-humorada um

personagem que “só tem visto de turista / mas é tratado como artista”. O elemento atrativo da cidade – o desejo de “tentar a vida” em um país estrangeiro, que é mote do processo migratório, é exposto na primeira estrofe com a rapidez (vejam-se as expressões “pé de vento” e “já”) com a qual se chega a uma condição social mais confortável (“carro” e “apartamento”), além do prestígio que ela confere (“sou tratado como artista / e até o garçom me chama de *Sir*”). Vale ressaltar também a provocação contra os hábitos burgueses, dada levemente por meio da imagem “hoje eu vivo no dentista / como um bom capitalista”.¹⁴⁴

Evidentemente, a letra toda é uma visão irônica sobre o deslumbre dos migrantes com a ascensão social, viabilizada em terra estrangeira. O andar no Central Park – cenário de diversos filmes e seriados de TV – na companhia das estrelas do cinema liga-se aos versos seguintes pelo recurso coesivo da construção de um personagem de fama, construído em diversos momentos pelo uso de expressões da língua inglesa, que enaltecem em vez de depreciar o migrante, apesar de a eleição dessa língua já ser uma forma de colocar a cultura norte-americana em posição de prestígio em detrimento da nacional. Daí expressões como “latyn stile” e “south american” (esta última, em oposição à depreciativa “paraíba”). Os tênis *All Star* são uma pista do personagem que está sendo composto, com todo seu simbolismo de rebeldia jovem. Fazer cenas em Cazuza, como já se sabe, remete à conquista, e lá estão “as louras loucas” com o “inglês” e o “baticulelê” do latino sedutor. Veja-se que a origem sul-americana não é depreciada na apresentação do personagem, que conquista a “América” (“os *States* são meus”) justamente por seu charme latino-americano – seu “baticulelê”, sua condição de “brasileiro mandingueiro”, “de índio americano”. Por outro lado, o retrato desse migrante – reforçado pelo canto de Cazuza, que pronuncia de forma caricatural todas as palavras em inglês da letra – leva-nos a perceber que ele saiu de uma identidade

estereotípica do “paraíba”, que pejorativamente iguala todos os nordestinos, para outro estereótipo de paralela estrutura – o de latino-americano.

A saudade de sua terra natal é amenizada com elementos simples do cotidiano que ele vivenciava no Brasil, como “o feijão com pimenta” e o “Hollywood”. Note-se que o cigarro é comprado no “chinês”, expressão metonímica que se revela como mais um indício da migração – dessa vez oriental – na grande capital do mundo.

As visões sobre a cidade em Cazusa, portanto, fundem a esfera das tensões sociais que se encenam no espaço urbano com a busca de transitividade amorosa. Ao traçar as histórias desses personagens pelas cidades e seus conflitos com a realidade social em que se inserem, começa-se também o esboço de uma visão de Brasil, para a qual se voltam, na seção que se segue, as atenções do presente estudo.

143 Cf. “Inferno de Wall Street” de Sousândrade e “Elegia 1938” de Carlos Drummond de Andrade.

144 Veja-se como o capitalista que vive no dentista é a contraface do excluído do capitalismo, que apresenta sua miséria metonimizada em sua dentição podre (lembre-se de Billy Negão).

CAPÍTULO 4

O BRASIL

Grande pátria desimportante
Em nenhum instante eu vou te trair
(“BRASIL”)

O desejo de pensar o país em Cazuza advém primeiramente da necessidade de falar sobre a realidade social que o compositor observava – seja da alta janela com vista para o Corcovado, seja dos bares do *underground* da noite carioca. Note-se que sua preocupação principal é antes com os corações rejeitados, seja pelo fracasso na busca amorosa, seja pela exclusão resultante da desigualdade social. E é simulando a voz de quem está excluído que Cazuza desenha a “grande pátria desimportante”, que será interpelada por um mosaico de brasileiros igualmente sem importância.

A canção “Brasil”¹⁴⁵ foi gravada em 1988 no álbum *Ideologia*. Vale lembrar que o país, pouco antes, deu fim ao regime civil-militar que havia se instalado em 1964 e se acirrado em 1968. O final desse período foi marcado com a eleição indireta de Tancredo Neves em 1985, que acabou morrendo antes de sua posse. No início desta obra, sinalizamos que Cazuza havia se enrolado na bandeira no Rock’n Rio daquele ano, para anunciar que o dia nasceria feliz para todos na manhã seguinte. No entanto, com a morte de Tancredo, quem assumiu foi José Sarney, em quem não se pôde depositar, propriamente, a esperança em uma guinada democrática (Sarney, nos anos 1970, chegou a ser presidente da ARENA, o partido que representava a própria ditadura civil-militar).

Esse contexto de frustração ajuda a explicar um episódio relevante da turnê de *Ideologia*, ainda em 1988, quando atiraram uma bandeira do Brasil no palco e Cazuza cuspiu nela por duas vezes. A

atitude polêmica provocou inúmeras reações na imprensa, às quais o artista respondeu em nota, comparando o episódio à queima das bandeiras americanas nos EUA (em protesto contra a Guerra do Vietnã), e afirmando entender perfeitamente o significado da bandeira como história de um país: “eu cuspo nessa história triste e patética”¹⁴⁶. Cabe a citação de um fragmento dessa nota:

Será que as pessoas não têm consciência de que o Vietnã é logo ali na Amazônia, que as crianças índias são bombardeadas e assassinadas com os mesmos olhos puxados? Que a África do Sul é aqui, nesse *apartheid* disfarçado em democracia, onde mais de cinquenta milhões de pessoas vivem à margem da Ordem e do Progresso, analfabetos e famintos?

Eu sei muito bem o que é a bandeira do Brasil, me enrolei nela no Rock’n Rio junto com a multidão que acreditava que esse país podia realmente mudar. (ARAÚJO & ECHEVERRIA, 2004, p. 248)

Por outro lado, vale lembrar que no mesmo ano se deu a promulgação da Constituição de 1988 (que já vinha sendo debatida desde o ano anterior), o que representou um passo importante no sentido da redemocratização do país, trazendo para a luz o tema da cidadania e as expectativas de uma nova fase na história brasileira. É fundamental perceber que a letra de “Brasil” nasce exatamente nesse momento, em que a permanência das forças autoritárias e reacionárias da política nacional (marcadas ainda pela ampla corrupção, envolvendo políticos e empresários) acentuava a contradição com as novas demandas de democracia e cidadania.

Dito isso, analisemos a letra de “Brasil”, que segue na íntegra:

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

Brasil...

*Grande pátria desimportante
Em nenhum instante
Eu vou te trair*

A primeira estrofe, que se repete na segunda parte da canção, começa com um sujeito em primeira pessoa dizendo não ter sido convidado para determinada “festa pobre”. Sua exclusão é reforçada na segunda estrofe pelo verso “fiquei na porta estacionando os carros”, que, além de demarcar um espaço divisório, separando quem está dentro de quem está fora, atribui ao personagem uma função social subalterna. Ao mesmo tempo em que secciona incluídos e excluídos, a porta sugere a aproximação espacial entre eles, criando uma tensão entre as realidades sociais conflitantes.

Essa festa pode ser lida como um espaço restrito a uma classe social de maior prestígio. A atmosfera festiva e alegre, diante a qual o sujeito enunciador foi barrado, teria sido “armada” pelos “homens” que organizaram a festa¹⁴⁷, com o objetivo de convencer o excluído a comprar uma “droga que já vem malhada” antes de ele nascer. Esses “homens” são, portanto, os criadores do espaço restrito e excludente, ou seja, a própria classe alta (ao que se soma também uma conotação de gênero). E esse âmbito de alegria é antes de tudo um discurso, que se destina, na verdade, aos excluídos, gerando neles também a vontade de participar. A porta, que representa uma resposta negativa a esse desejo, apresenta-se como estrutura sólida, demarcando a situação de desigualdade social que já está presente desde antes do nascimento daqueles que ficam de fora.

O sujeito da canção deprecia esse discurso, atribuindo à festa o adjetivo “pobre”. Isso ocorre, pois ele tem a percepção – Cazuzza lhe projeta essa consciência – de que está pagando “sem ver” uma estrutura social que se mantém há muito tempo. O verbo “pagar” e a palavra “droga” aparecem desdobrados em suas faces denotativa e conotativa. O mesmo pobre que paga sem ver por uma droga (entorpecente) que está “malhada”, ou seja, adulterada e, por isso, de baixa qualidade, também “paga”, no sentido de ser penalizado, por uma estrutura social degradante (“toda essa droga”), sem sequer perceber os alicerces ideológicos que a sustentam, afinal

estão fechados pela porta que separa as classes sociais.

A segunda estrofe segue com a caracterização do personagem como alguém excluído a partir das estruturas negativas “não me ofereceram nem um cigarro” e “não me elegeram chefe de nada”, cujo sujeito elíptico das ações verbais são “os homens” que detêm o poder e o direito de estar na festa. Repare-se que sua não eleição como chefe de qualquer coisa, coloca-o sempre no papel de chefiado, ou seja, de subordinado, subalterno. A classe alta que não lhe oferece condições de emergência, não lhe oferece nem ao menos um cigarro; não lhe oferece nada a não ser a oportunidade de trabalhar para ela, mantendo inalterada a rachadura social que os divide.

A conclusão dessa estrofe traz uma das imagens mais (literalmente) cortantes de Cazuza – “o meu cartão de crédito é uma navalha”. A metáfora parte da sobreposição das imagens do cartão passando na máquina e da navalha cortando algo/ alguém. A arma icônica do universo da malandragem urbana aparece nas mãos do sujeito da canção (excluído socialmente) sob a forma de cartão de crédito, ou seja, é a navalha que lhe garante poder de compra. Outra vez vinculando violência e exclusão social, Cazuza vai buscar em mais um rejeitado, tal como Billy Negão, uma figura representativa de nosso país. Em outro registro, o cartão-navalha é também o objeto com o qual as classes média e baixa ferem a si mesmas, contraindo dívidas que, por vezes, não conseguem pagar, configurando uma tentativa de acesso aos bens (e aos espaços) que, ao final, resulta em frustração.

A terceira estrofe (sem contar com o refrão) apresenta estrutura paralela á das duas primeiras, iniciando-se com mais uma negativa – “não me sortearam a garota do Fantástico”. Há aí uma alusão ao programa televisivo *Fantástico*, que vai ao ar desde 1973 na emissora Globo. Na década de 1980, principalmente, fez muito sucesso seu quadro “Garotas do Fantástico”, que a cada edição

trazia imagens de uma bela mulher, cujas características, referências biográficas e expectativas eram sintetizadas pelo narrador durante a exibição das imagens. Não se deve esquecer que, dos anos 1970 para os 1980, houve um grande aumento do número de televisores no Brasil. Nesse período, a TV a cores era um grande sonho de consumo de grande parte dos brasileiros, fato que é ilustrado no filme *O trem para as estrelas*, quando a mãe do feirante Drimi – que ironicamente é cega – conta entusiasmada que ganharia uma TV colorida.

Na voz de um homem, “sortear a garota do Fantástico” faz parecer que o prêmio é a própria garota desejada pelo telespectador, que mais uma vez é barrado, agora pela tela da TV que separa o sonho da vida real (lembrando-se aqui o caráter pré-fabricado dos padrões de beleza e consumo estimulados pela “indústria cultural”, tal como a “festa pobre” armada para ludibriar). Se desdobrássemos o gênero, teríamos o equivalente feminino da exclusão – a mulher comum que não é sorteada para ser a própria representação idealizada pelo programa¹⁴⁸. Assim, o conjunto de não escolhidos (não “sorteados”) acaba por desenhar o mosaico de excluídos sociais que falam na canção.

Seguindo com a sequência de negativas, a terceira estrofe se conclui com “não me subornaram / será que é meu fim / ver TV a cores na taba de um índio / programada pra só dizer sim, sim”. A corrupção, que permeia constantemente as relações sociais brasileiras, aparece enquanto retrato crítico-irônico da condição de excluído do personagem enunciador, a quem ninguém interessa subornar, registrando mais uma vez sua marginalidade em relação às esferas de poder (inicialmente o poder social, econômico e midiático, e agora, por fim, o poder político).

A TV a cores – relacionada à “garota do Fantástico” que aparece na mesma estrofe – é deslocada para a taba de um índio, em um processo de composição que foi fundamental para a interpretação

modernista da brasilidade (particularmente para a poesia pau-brasil de Oswald de Andrade dos anos 1920, mas também para os tropicalistas da canção dos anos 1960): a justaposição de elementos de um Brasil a um só tempo arcaico e moderno, apresentando o país em seu descompasso histórico. Ao colocar a TV a cores na taba do índio, Cazuza atualiza a alegorização do país, a partir de um ícone do Brasil primitivo, sobreposto a um símbolo da modernidade tecnológica, almejado pelo Brasil burguês, especialmente naquela década.

Na mesma alegoria, há uma dupla possibilidade de resgatar o referente ambíguo em “programada para só dizer sim”. Se pensarmos que é a TV a cores que está “programada pra só dizer sim”, estamos falando da “realidade” positiva que nos oferece a televisão, na qual tudo é possível, todos são “sorteados” em potencial para ter acesso à festa, ao consumo, aos espaços – sua programação é voltada para projetar (e estimular) os desejos de seus telespectadores, prontamente lhes dizendo “sim”. Se pensarmos no referente como sendo a “taba”, porém, desenha-se outra leitura, ainda mais viável – em vez da TV, é a comunidade indígena (por analogia, a população) que aparece “programada”, reificada e alienada, aceitando passivamente o pensamento que a televisão espalha. Tal como o índio, cuja individualidade foi diluída pela doutrina católica dos jesuítas, um novo veículo de unificação do pensamento teria como alvo fácil os excluídos sociais, que veem na TV, ao mesmo tempo, uma forma de prazer (de ouvir “sim”) e uma maneira de orientar seu pensamento (de dizer “sim”).

No refrão, o Brasil personificado vira interlocutor direto do metonímico personagem que dá voz à composição. O imperativo “mostra a tua cara” exige que o país se mostre e se explique, deixando claras as operações escusas que levam ao descompasso histórico e à desigualdade social. É como se fosse sugerida a possibilidade de arrombar a porta que impede a entrada na “festa

pobre”, para que se pudesse, enfim, entender as origens e os mecanismos de manutenção dos problemas do Brasil. O enunciador passa também a exigir (em nome de um grupo de excluídos referidos como “a gente”) que sejam apontados aqueles “que pagam” para manter seus privilégios na contrapartida da exclusão social.

Nesse conjunto, as palavras “negócio” e “sócio”, intimamente ligadas à figura do empresário (do burguês, portanto), assumem sentido negativo, remetendo a uma transação corrupta na qual o Brasil estaria envolvido. Note-se, por fim, que a canção não restringe o discurso anticorrupção apenas aos políticos (como é recorrente no senso comum), mas atinge amplamente as classes privilegiadas, de modo a cobrar sua responsabilidade.

No verso “Confia em mim”, o sujeito oferece-se como amigo fiel, a quem o Brasil poderia contar todos os seus negócios escusos. A promessa de lealdade, acolhedora e contundente, coloca o enunciador na posição de confidente, que pode ouvir sobre as más condutas do país, não para condená-lo ou abandoná-lo, mas para tentar ajudar na superação de sua fase sombria. A pátria, grande e desimportante, espelha-se assim no sujeito da canção, representante dos personagens igualmente grandes e desimportantes que aqui se sentem excluídos, que desejam saber o que se passa (e quem são os responsáveis), e que gostariam de tomar parte em um processo de mudança.

Por fim, deve-se destacar que o componente musical que integra a canção é parte fundamental da concepção de Brasil que nela se projeta. Trata-se de um *samba-rock*, no qual Cazuza pôde concretizar amplamente seu desejo de ecletismo. Nas palavras de Caetano Veloso:

Ele [Cazuza] chegou no *rock* com uma bagagem de samba-canção, com um eco da Rádio Nacional, que o movimento só aguentou

porque era de fato forte e profundo. O depoimento de Nilo Romero sobre a composição de "Brasil" comove quando ressalta que ele e George Israel viram ali a oportunidade de fazer "samba-rock" pra valer, como nunca tinha sido feito antes. De fato, a expressão pode estar já na música de Jackson do Pandeiro¹⁴⁹, a intenção já rolava entre os tropicalistas, a combinação aparece ricamente ensaiada nos arranjos dos Novos Baianos – mas *samba-rock* mesmo, cravado, desde a medula da composição, só "Brasil". E é evidente que a inspiração para isso não chegaria sem Cazusa. Sem o timbre, as palavras, o sotaque, a personalidade musical do poeta Cazusa. Porque ele está entre Herbert Viana e Lobão assim como está entre Ataulfo Alves e Lupicínio. (ARAÚJO & ECHEVERRIA, 2001)

Observando a "medula da composição", é possível pontuar de imediato o encontro, na letra, entre o universo do samba (o malandro evocado pela imagem da navalha) e as questões contemporâneas à emergência do *rock*, imerso na cultura de massas da segunda metade do século XX (representada pela televisão a cores). Além disso, a mistura se estabelece na sobreposição musical entre a guitarra do *rock* e a percussão do samba (com feições de samba-enredo, numa espécie de samba exaltação de caráter crítico). O sotaque carioca e informal de Cazusa sublinha o Rio de Janeiro como espaço de emergência do samba dos morros, mas também do *rock* nacional dos anos 1980, que teve o Circo Voador como um de seus pilares. O encontro dos estilos dá-se, por fim, entre a malandragem e a rebeldia jovem, unidos por diferentes vetores da marginalidade, mas também pelo caráter eufórico e irônico que se traduzem no canto enérgico do artista.

Caetano Veloso comenta a letra de "Brasil" tendo em vista a importância do procedimento de hibridismo cultural que deu tom ao tropicalismo de que foi expoente. A canção de Cazusa acaba por realizar, com sucesso, o procedimento antropofágico (vocaçã

brasileira por excelência, segundo a leitura de Oswald de Andrade, retomado depois pelos tropicalistas) de incorporação do *rock* pelo samba, criando uma composição complexa, que passeia pela história da canção brasileira (do samba ao *rock* dos anos 1980, passando pelo tropicalismo), e pela interpretação do Brasil moderno, tocando as questões de exclusão sócio racial, de corrupção e de violência, mas também apontando para sua potência cultural, sua dicção crítica e debochada, e, finalmente, seu espaço subalterno (“desimportante”) no globo, embora grandioso no sentimento.

145 “Brasil” (George Israel / Nilo Romero / Cazuza). In: *Ideologia* (1988).

146 Araújo & Echeverria, 2004, p. 246.

147 Veja-se o diálogo dessa festa com “já frequentei grandes festas” (“*Só as mães são felizes*”) e “frequenta agora as festas do Grand Monde” (“*Ideologia*”).

148 Nesse sentido, valeria destacar que, na gravação do grupo *Kid Abelha*, a vocalista Paula Toller canta o mesmo verso como “não me elegeram a garota do Fantástico”

149 A alusão feita por Caetano se refere à música “Chiclete com banana” na qual aparece o termo – “Misturo Miami com Copacabana / Chiclete eu misturo com banana / Quero ver a grande confusão / É o samba-*rock*, meu irmão”.

I

MIL CARAVELAS

Na esteira desse contexto de discussão sobre o Brasil, devemos destacar “O tempo não para”, gravação do disco ao vivo ainda em 1988 – “te chamam de ladrão, de bicha maconheiro / transformam um país inteiro num puteiro / pois assim se ganha mais dinheiro” – e ainda a letra da faixa título de *Burguesia* de 1989, na qual se anuncia: “vai haver uma revolução ao contrário da de 64 / o Brasil é medroso”. Em ambas, assim como em “Brasil”, a alta burguesia é apontada como grande responsável pela situação do país, prejudicado pela corrupção, pela violência, pela ignorância e pela desigualdade, a despeito dos discursos moralistas que encobrem os verdadeiros males da nação.

As sobras deste último disco formaram, como já se disse, o álbum póstumo *Por aí*, onde consta a letra de “Portuga”¹⁵⁰, que, embora menos conhecida, oferece outro caminho interessante para a análise da brasilidade na obra de Cazuza. Seguem as estrofes iniciais:

*Eu sou um “portuga” burro
E tenho mil caravelas na cabeça
Juntou com preto e com índio
Mas no fundo é “portuga”
Com seus sonhos de mar
Seu destino de fado
A eterna espera na praia
E a coragem de enfrentar tormentas*

*Eu sou "portuga" com meu dinheirinho contado
E meu gosto pela desgraça
Pelo meu corpo peludo
Pelo meu amor pelo acaso
Vou ter um dia uma mulher valente
Que vai ser a leoa da casa
E Portugal, África e Brasil
Vão ser uma grande comunidade*

*Se fala mais português que japonês, sabiam?
Se fala mais português que japonês, sabia?
E a gente vai se impor ao mundo
O vinho, o fado, o porto
Sou triste, quase um "portuga" triste
Mas às vezes, bebo e danço
E sou doce como um toucinho do céu*

A letra faz uma aproximação identitária entre o sujeito e o português, desenhado a partir do estereótipo e dos valores históricos e culturais que o envolvem. Apesar do uso da expressão "portuga", geralmente pejorativa, e do uso do senso comum acerca da suposta pouca inteligência dos portugueses, Cazuzza faz uma exaltação de nossas raízes lusitanas, compreendidas como substrato de nossa cultura.

As "mil caravelas" na cabeça remetem evidentemente às grandes navegações, representando um desejo de expansão, de procura e encontro, de bravura para enfrentar o desconhecido (e, é claro, esse desejo se traduz em toda obra de Cazuzza como a busca de transitividade). Não por acaso, fala-se no "destino de fado" e na "eterna espera na praia". O fado, gênero musical mais emblemático de Portugal, é a expressão dramática do lamento, da saudade de um tempo passado, da sina do amor perdido, da dor da solidão.

À guisa de ilustração, podemos citar a canção “Fado português” (José Régio), imortalizada pela fadista portuguesa Amália Rodrigues, que diz que o fado nasceu “no peito de um marinheiro / que estando triste cantava”. O marinheiro, ícone duplo do encontro e da despedida, da saudade que vai e da saudade que fica, abandona a vida antiga em busca de uma aventura nova. O destino de fado é, portanto, o destino da “eterna espera na praia”, de quem ficou para trás com os olhos no mar.¹⁵¹

O “dinheirinho contado”, o “gosto pela desgraça”, o “corpo peludo”, o “amor pelo acaso” são elementos que uniriam culturalmente brasileiros e portugueses. O desejo de ter uma “mulher valente” para “leoa da casa”, embora figure uma estrutura de casamento que bem poderia sugerir a estrutura patriarcal convencional, acaba sendo tensionada na medida em que a “leoa” flexiona a iconologia do leão como rei dos animais e prepara a estrutura matriarcal para se expandir. Nessa sequência, os versos finais da segunda estrofe reúnem Portugal, África e Brasil, não em um Império, mas em uma grande “comunidade”. A África aparece como sinédoque dos países africanos lusófonos, como fica claro na terceira estrofe, que destaca o fato de se falar mais Português que japonês.¹⁵² Deve-se perceber ainda o uso da expressão “a gente” em “e a gente vai se impor ao mundo”, que ratifica o traço identitário com Portugal (“o vinho, o fado, o porto”) e se vaticina a imposição da então periférica presença de Portugal e seus filhos:

Portugal, meu útero
Acorda com teus filhos
E vamos embarcar de novo
Nas novas caravelas
Vamos dominar o mundo
Só que de um modo mais belo

Portugal torna-se mãe adormecida com seus filhos também adormecidos – África e Brasil. A letra, nesse momento, lança seu chamado ao soerguimento das nações lusófonas, encerrando seu ciclo de inércia frente a sua condição de periferia do mundo. Embarcar de novo seria reviver o tempo glorioso do Portugal das grandes navegações. Promovendo uma expansão metafórica (“nas novas caravelas”) e abdicando do dado violento da colonização da época dos descobrimentos, os portugueses poderiam unir-se a suas antigas colônias para formar a grande “comunidade” da “família portuguesa” que dominaria o mundo “de um modo mais belo”.

A letra de Cazusa reverbera, nesse sentido, o sebastianismo português e o mito do Quinto Império – a ideia de que Portugal seria capaz de resgatar o passado de glórias, que começou seu declínio a partir da morte de D. Sebastião em 1578, e erguer o império definitivo da harmonia universal. Tais formulações encontram sua expressão poética máxima em *Mensagem* (1934) de Fernando Pessoa, que parece influenciar diretamente a composição de Cazusa. Para nossa reflexão vale citar o primeiro poema da segunda parte (“Mar português”), que diz:

*Deus quer, o homem sonha, a obra nasce.
Deus quis que a terra fosse toda uma,
Que o mar unisse, já não separasse.*

*Sagrou-te, e foste desvendando a espuma.
E a orla branca foi de ilha em continente,
Clareou, correndo, até ao fim do mundo,
E viu-se a terra inteira, de repente,
Surgir, redonda, do azul profundo.*

*Quem te sagrou criou-te português.
Do mar e nós em ti nos deu sinal.*

*Cumpriu-se o Mar, e o Império se desfez.
Senhor, falta cumprir-se Portugal!* ¹⁵³

E, por fim, o poema que encerra o livro e a terceira seção (“O encoberto”), chamado “Nevoeiro”:

*Nem rei nem lei, nem paz nem guerra,
Define com perfil e ser
Este fulgor baço da terra
Que é Portugal a entristecer —
Brilho sem luz e sem arder
Como o que o fogo-fátuo encerra.*

*Ninguém sabe que coisa quer.
Ninguém conhece que alma tem,
Nem o que é mal nem o que é bem.
(Que ânsia distante perto chora?)
Tudo é incerto e derradeiro.
Tudo é disperso, nada é inteiro.
Ó Portugal, hoje és nevoeiro...*

É a hora! ¹⁵⁴

O primeiro poema ilustra a glória portuguesa de expandir o globo, lamentando o império posteriormente desfeito e afirmando a necessidade de “cumprir-se Portugal”, isto é, de que o país cumpra seu destino. Em “Nevoeiro”, por sua vez, aponta-se para esse mesmo declínio (apagamento) português, embora se sugira também o dado de obscuridade (“tudo é incerto e derradeiro / tudo é disperso, nada é inteiro”) que, contaminado pelo verso final, acaba revelando a possibilidade de reerguimento. Nesse sentido, poderíamos aproximar o chamado de Pessoa em “É a hora” com o imperativo de Cazuzza em “Portugal, meu útero, / acorda com teus

filhos” (evidentemente ressalvadas as peculiaridades). Esse conjunto de informações ajuda a iluminar a conclusão da letra de “Portuga”:

*A liberdade já chegou em Angola
E vai chegar ao Brasil
Mistura a culpa do teu fado
Com a alegria que veio da África
Mas “portugas” esqueçam
Esse destino de fado*

*É preciso mudar e lutar
Eu acredito na força do português
No mundo no português burro no mundo
Porque a grande piada é o Brasil...*

O compositor cita a independência de Angola, que foi reconhecida em 1975, mais de dez anos antes da elaboração da letra. Em seguida, ironiza a situação do Brasil, que durante os anos 1970 viveu a experiência do regime civil-militar opressor e autoritário (e durante os anos 1980, ainda aguardava, em outro registro, a consolidação de sua “liberdade”). O procedimento de mistura cultural Portugal-África é sugerido a partir da aproximação da culpa do fado português (provavelmente advinda das raízes judaico-cristãs do país) e a alegria africana (construída por meio da visão do senso comum). Note-se que essa mistura se evidencia no próprio sujeito na terceira estrofe, que apesar de ser “quase um ‘portuga’ triste”, às vezes bebe e dança (é alegre) e é doce como a tradicional sobremesa de Portugal – o toucinho do céu.

Note-se ainda o eco das grandes interpretações da brasilidade dos anos 1930, especialmente de Sérgio Buarque e Gilberto Freyre. Nesse sentido, vale observar nas estrofes iniciais a ideia de miscigenação, posta em perspectiva por Cazuzza (“juntou com preto

e com índio / mas no fundo é Portuga”), num gesto contundente de afirmação da origem portuguesa (“Portugal, meu útero”) de nossa identidade. Ainda assim, o compositor sugere a composição da alegria africana (bem à moda de Freyre) com a culpa do fado português (apropriado como elemento cultural, de cunho marcadamente romântico), porém, logo depois dispensando o “destino de fado” e afirmando a necessidade de mudança e luta para que se chegue à outra equação.

Por meio dessa nova postura, o português, burro por não impor sua força ao mundo – não a militar, mas a cultural –, encerraria seu destino de lamúrias. O cortante verso que encerra a composição corrói o estereótipo de português, sempre alvo das piadas brasileiras, para fazer do Brasil a grande piada. O grande filho adormecido, que deveria buscar em sua mãe cultural portuguesa a força para lançar-se no mundo por outros mares.

150 “Portuga” (Orlando Morais / Cazuzza). In: *Por aí* (1991).

151 Etimologicamente, a palavra “fado” vem do latim *fattum*, que significa destino.

152 Poderíamos fazer uma aproximação entre “Portuga” de Cazuzza e “Língua” de Caetano Veloso no sentido de ambas as letras buscarem chamar atenção do leitor sobre a necessidade de redefinir o prestígio da língua portuguesa diante do mundo. O sebastianismo, aliás, é tema importante para o tropicalismo, que insistentemente defendeu um destino original para o Brasil e sua possibilidade de revelar ao mundo outros caminhos.

153 “O infante”. Pessoa, 2006, p. 39.

154 “Nevoeiro”. *Ibidem*, p. 64.

II

ENTRE O BRASIL E O MUNDO

Para completar as reflexões sobre as visões de Brasil na obra de Cazuza, cabe fazer a análise da canção "O Brasil vai ensinar o mundo" (Renato Rocket / Cazuza), também gravada no álbum póstumo *Por aí*. Segue a letra na íntegra:

*No mundo inteiro há tragédias
E o planeta tá morrendo
O desespero dos africanos
A culpa dos americanos*

*O Brasil vai ensinar o mundo
A convivência entre as raças preto, branco, judeu, palestino
Porque aqui não tem rancor*

*E há um jeitinho pra tudo
E há um jeitinho pra tudo
Há um jeitinho pra tudo.*

*O Brasil vai ensinar o mundo
A arte de viver sem guerra
E, apesar de tudo, ser alegre
Respeitar o seu irmão*

O Brasil tem que aprender com o mundo

*E o Brasil vai ensinar ao mundo
O mundo vai aprender com o Brasil
O Brasil tem que aprender com o mundo*

*A ser menos preguiçoso
A respeitar as leis
Eles têm que aprender a ser alegres
E a conversar mais com Deus*

A letra começa na visão geral do mundo como um espaço onde acontecem tragédias, seguida de uma visão fatalista sobre a morte do planeta. Em seguida, cria-se a tensão entre dois polos: os africanos que representam aqui a fome, o desespero e a miséria; e os americanos que, supostamente, estão vinculados ao capitalismo, ao imperialismo, à riqueza e à violência. Note-se que o choque de classes evidenciado no capítulo sobre a cidade em Cazuzza (e também em "Brasil") aparece aqui no plano mundial, no qual a pobreza de um lado resulta da opulência do outro; daí "o desespero dos africanos" ser a contraparte de "a culpa dos americanos" (os EUA como espécie de país símbolo dos valores burgueses contemporâneos, aos quais Cazuzza responsabiliza por uma série de problemas).

A penúltima estrofe tira o Brasil da condição simples de periferia do mundo, isto é, desfaz a relação unilateral que coloca o país no lugar de quem deve aprender (especialmente com o mundo dito "civilizado"). Por outro lado, apesar do destaque do título, a relativização não resulta em uma inversão de papéis, mas na busca de uma reciprocidade – fazendo alterações de ordem sintática a partir dos termos "O Brasil" e "o mundo" e dos verbos "aprender" e "ensinar", Cazuzza coloca o país em diálogo com o mundo.

Segundo a letra, o Brasil teria que aprender a "ser menos preguiçoso" e a "respeitar as leis". A preguiça nacional já é um senso

comum, tendo sido figurada inclusive pelo símbolo modernista de nossa nacionalidade, o personagem Macunaíma de Mário de Andrade, o herói sem caráter, que tinha preguiça até de falar. Nesse caso, o compositor acaba reforçando o estereótipo brasileiro, sem perceber os valores ambíguos inerentes a esse defeito (como a valorização do ócio, do prazer, da fruição). Desse modo, percebe-se que Cazusa, apesar de fazer frequentemente um discurso anticapitalista e antiburguês, acaba de recair em um típico discurso da sociedade regida pela produtividade, pois é sob essa ótica que a preguiça se torna um grande problema.

O desrespeito às leis, por sua vez, parece ser mais abrangente, configurando-se tanto na malandragem dos mais pobres, quanto na corrupção dos mais ricos. Cabe chamar atenção ainda para a terceira estrofe, em que o "jeitinho pra tudo" é uma alusão clara às manobras ilegais costumeiras em nosso país. Colocando-a, porém, entre duas estrofes que exaltam nossa capacidade de conviver em paz, a repetição de "há um jeitinho pra tudo" torna-se dúbia e complexa, exaltada e criticada em sua dupla face de expor o jeitinho que mantém a harmonia e o jeitinho que desrespeita as leis e agrava nossa situação social.

Aqui, podemos destacar mais claramente os ecos da obra de Sérgio Buarque de Holanda, especialmente de seu conceito de "homem cordial", que enfatiza o traço de personalidade e de comportamentos de motivação emocional, de onde nasceria tanto a vocação brasileira para a convivência e para a criatividade como seu desapareço pelas leis (que são impessoais) e a invasão constante do interesse público pelos interesses privados; do estado pela família; da coletividade pelo individualismo. Nessa leitura, pontua-se a origem comum de algumas de nossas virtudes e de nossos maiores problemas, colocando o Brasil numa encruzilhada entre possibilidades positivas e originais, de um lado, e da ilegalidade, da corrupção, do autoritarismo e da violência, de outro.

A própria letra aponta essa contradição ao dizer que o Brasil deve ensinar o mundo a “respeitar seu irmão” e deve aprender com o mundo a “respeitar as leis”. Repare-se que, de um lado, é notável a incongruência entre um país que não respeita as leis, mas respeita seus irmãos; a não ser que dissociemos o campo pessoal / afetivo do campo público, do exercício da cidadania e do registro impessoal do bem coletivo. Só então, o mesmo brasileiro que não respeita a lei, pode respeitar seu irmão.

Cabe observar também o destaque positivo dado à convivência pacífica entre os povos, que passa a ser o principal elemento a ser ensinado para o mundo, afinal, esse Brasil idealizado (ou projetado) saberia a “arte de viver sem guerra” (veja-se a paronomásia com *Arte da guerra* de Sun Tzu). A conjunção concessiva em “apesar de tudo, ser alegre” deixa entrever uma série de problemas que se confrontariam com essa alegria nacional, que é mais um clichê, frequente na exaltação de nosso país.

Na estrofe final, “ser alegres” e “conversar mais com Deus” são os ensinamentos conclusivos que o Brasil tem a oferecer. Note-se que Deus aqui funciona como uma referência à religiosidade do povo brasileiro. Fé, alegria e paz tornam-se os pilares do desenho que se faz do Brasil nessa letra. A mesma alegria que os portugueses precisam aprender com os africanos para viverem a grande “comunidade” lusófona (outra vez, aparece aqui a sugestão de Gilberto Freyre).

A letra de “O Brasil vai ensinar o mundo”, de modo geral acaba soando mais ingênua que as miradas de “Brasil” e de “Portuga”, talvez porque repita visões mais estereotípicas do país. Apesar das visões muito simplistas da África e dos EUA, e de ceder, sem ressalva, ao mito da democracia racial (da falta de rancor, a boa convivência entre as raças) e da ausência de guerra (como se não houvesse aqui, internamente, manifestações contundentes de violência), a letra de Cazusa acerta principalmente ao aderir ao traço ambíguo de

aqui ter-se “um jeitinho pra tudo”, tocando na medula do paradoxo Brasil.

CAPÍTULO 5

CLARICE LISPECTOR

*"Eu vou experimentar um dia
O delicado da vida"
("QUE O DEUS VENHA")*

"Eu queria anunciar aqui o seguinte: a pessoa que eu mais amo na minha vida chama-se Clarice Lispector." Essa declaração de Cazuzza aconteceu durante sua participação em um *show* da amiga Angela Ro Ro no Morro da Urca (RJ) em 1988.¹⁵⁵ No áudio, o artista, já um pouco tocado pela bebida, depois de registrar seu amor pela escritora, informou à plateia que cantaria, "rapidinho", uma "poesia" dela que ele havia musicado. A tal poesia era, na verdade, um trecho de *Água viva*, de 1973, devidamente adaptado para tornar-se letra da canção "Que o Deus venha"¹⁵⁶. Em entrevista a José Castello, Cazuzza afirmou que esta obra era seu livro de cabeceira, e que já o tinha lido mais de cem vezes.¹⁵⁷

O letrista também se inspirou em Clarice para compor "A via-crúcis do corpo", desta vez pautado em seu livro homônimo, publicado em 1974. Para além dessas relações mais diretas, é possível encontrar ecos clariceanos em várias imagens de Cazuzza, bem como na recorrência do tema da liberdade, que não raro se projeta em um processo de aprendizagem pelo amor e pelo prazer (tal como em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, de 1969).

Vale também pensar a aproximação do compositor e da escritora a partir da linha temporal que os liga. A produção de Clarice Lispector, em vida, insere-se no intervalo entre as décadas de 1940 e de 1970 (a partir de *Perto do coração selvagem*, de 1943, até *A hora da estrela* de 1977, ano de sua morte)¹⁵⁸. Veja-se que Clarice atravessa um momento fundamental da história do século XX, que deixa entrever a ponte que leva das discussões existencialistas e das

discussões de gênero elaboradas desde a primeira metade do século XX (com destaque para as respectivas obras de Jean-Paul Sartre e de Simone de Beauvoir) aos movimentos libertários dos anos 1960 e 1970.

Assim, as premissas existencialistas de que a existência precede à essência e de que os seres humanos são “condenados” a ser livres, bem como o entendimento de que os papéis sociais vinculados ao gênero (mas também à classe, à raça e à orientação sexual) são socialmente construídos, permitiram novos olhares sobre a questão da liberdade. Podemos compreender, nessa esteira, a negação dos princípios da sociedade patriarcal burguesa, combatida pela contracultura dos anos 1960 e 1970. Nesse conjunto, compreendemos também a relação entre *rock* e juventude, os movimentos *hippie* e *punk*, o Maio de 1968 e todos os movimentos identitários que ganharam força naquele momento.

Como se sabe, Cazusa nasceu em 1958 e, portanto, viveu sua adolescência durante os anos de 1970, já sob o influxo desses movimentos contraculturais. De algum modo, sua obra dos anos 1980 revela, de modo peculiar, os pontos de interseção entre esse universo e o de Clarice Lispector, lançando luz também sobre o percurso histórico que envolve todas essas expressões. Além disso, vale considerar o impacto da AIDS nos anos 1980 (e dos casos célebres de overdose nos anos 1970) em relação a esses movimentos libertários, o que serviu de matéria-prima para a canção “Ideologia”, lançada em álbum homônimo de 1988, mesmo ano do *show* em que o artista afirmou seu amor por Clarice e cantou sua versão de “Que o Deus venha”.

Segundo posterior relato de Frejat, Cazusa havia lhe dado o esboço da canção para que o parceiro fizesse ajustes, provocando surpresa ao explicar que se tratava de um texto da escritora: “não dava pra imaginar que era um texto de Clarice, de tão parecida que a letra estava com o jeito dele escrever”. Para compreendermos a

semelhança, vale citar o fragmento original:

Sou inquieta, áspera e desesperançada. Embora amor dentro de mim eu tenha. Só que eu não sei usar amor. Às vezes me arranha como se fossem farpas. Se tanto amor dentro de mim recebi e no entanto eu continuo inquieta, é porque eu 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 exatamente o inesperado. Mas eu sei que vou ter paz antes da morte e que experimentarei um dia o delicado da vida. Perceberei – assim como se come e se vive o gosto da comida. (LISPECTOR, 1998, p. 51)

A adaptação de Cazuzza, de modo geral, limita-se a passar o eu lírico para o masculino e fazer o recorte dos versos, aproveitando e ressaltando o caráter poético (e musical) do fragmento narrativo de Clarice Lispector, que sofre apenas sutis modificações. Em relação ao conteúdo, é possível identificar alguns tons do sentimento de inquietude, que se manifestam de maneiras comparáveis no trabalho do compositor e da escritora.

Vale observar que as personagens clariceanas, constantemente, percebem-se diante de três grandes instâncias de aprisionamento, que podem ser esquematizadas do seguinte modo: a condição social (onde pesam especialmente as opressões de gênero), a condição humana (onde se problematiza a falta de controle sobre o próprio destino) e, por fim, a linguagem (que tenta apreender e dar sentido à realidade). O embate entre esse mundo interior convulso e essas limitações fornece matéria para grande parte da obra da escritora.

Em *Perto do coração selvagem* (1943), por exemplo, a personagem Joana afirma: “Liberdade é pouco. O que eu desejo ainda não tem nome.”¹⁵⁹ Esse célebre fragmento ilustra não apenas a centralidade desse tema na obra de Clarice, mas o próprio embate com a linguagem, isto é, com a impossibilidade de dar nomes

precisos às dimensões do mundo subjetivo. O próprio título do livro, cuja epígrafe revela a referência a James Joyce (que fala sobre alguém que estava só, “perto do selvagem coração da vida”), já prenuncia que a narrativa estará centrada nesse mundo subjetivo, indomesticável e inquieto.

Cabe pontuar que universo semelhante pode ser encontrado em composições icônicas de Cazusa, como, por exemplo, nas letras de “*Down em mim*” (“Eu não sei o que meu corpo abriga / nessas noites quentes de verão / e nem me importa que mil raios partam / qualquer sentido vago de razão”) e de “Só as mães são felizes” (“nunca viu Lou Reed / *walking on the wild side*” ou “você nunca ouviu falar de maldição / nunca viu um milagre / nunca chorou sozinha num banheiro sujo / nem nunca quis ver a face de Deus”).

Voltando à Clarice Lispector, Benedito Nunes observa que, mais do que uma preocupação em filosofar, estabelecer ou discutir doutrinas, há na obra da escritora “uma intuição sensível de escrever sobre a ameaça da angústia que nos acolhe, quando se anseia viver sob o signo da busca da liberdade”¹⁶⁰. Sem dúvidas, essa angústia e essa inquietude, vinculadas, sobretudo, ao desejo de liberdade, são pontos que unem profundamente as obras de Clarice e de Cazusa.

No livro *Água viva*, de onde sai o fragmento, Clarice Lispector leva ao extremo seu propósito de dilacerar a narrativa para chegar ao inenarrável. Há aqui uma narradora declinada no feminino se dirigindo a um “tu” no masculino, relatando-lhe o desejo de captar “a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora se tornou um novo instante-já que também já não é mais”¹⁶¹. Estamos diante do drama da linguagem, incapaz de captar o breve momento no qual as coisas *são*. Daí o título, que revela a fluidez viva que não se pode aprisionar via linguagem.

A liberdade nessa obra, além de desejo extremo e inenarrável, surge também como opção heroica: “Liberdade? É o meu último refúgio, forcei-me à liberdade e aguento-a não como um dom mas

com heroísmo: sou heroicamente livre. E quero o fluxo,”¹⁶² Nesse sentido, “querer o fluxo” corresponderia a negar os enquadramentos existenciais, sociais e expressivos. A opção de ser livre é heroica na medida em que acarreta todo o ônus do *gauchismo*, da dor do não pertencimento, da luta contra um sistema preestabelecido já viciado no disfarce.

Vale mencionar que há dois outros títulos que foram pensados para esse livro – *Por detrás do pensamento* e *Objeto gritante* –, sobre os quais um fragmento da própria obra torna-se esclarecedor:

Sou um objeto. Objeto sujo de sangue. Sou um objeto que cria outros objetos e a máquina cria a nós todos. Ela exige. Mas eu não obedeco totalmente: se tenho que ser um objeto, que seja um objeto que grita. Há uma coisa dentro de mim que dói. Ah como dói e como grita pedindo socorro. Mas faltam lágrimas na máquina que sou. Sou um objeto sem destino. Sou um objeto nas mãos de quem? Tal é o meu destino humano. O que me salva é o grito. Eu protesto em nome do que está dentro do objeto atrás do pensamento-sentimento. Sou um objeto urgente. (LISPECTOR, 1998, p. 79)

Podemos ler a expressão “por detrás do pensamento-sentimento” como aquilo que não pode ser organizado em forma de palavras, pois, sendo informe e pulsante, não poderia ser apreendido em sua essência. Há várias palavras que se repetem neste livro, bem como em toda a obra da escritora: “grita”, “arde”, “pulsa”, “vibra”, “flui”. Como já foi dito, essas palavras estão diretamente ligadas a um espaço interior indomesticável, que é aprisionado pelos limites da condição humana, pelas molduras sociais que se lhe impõe e pelo discurso que o tenta formular.

Água viva fala do mistério do instante que, a um só tempo, é vida e morte – criação e destruição. O livro que começa na “aleluia” de

um parto, no “uivo humano da dor de separação” mas que é “grito de felicidade diabólica”, fala da explosão do nascimento, da transição, da existência que se faz no limite entre a dor e a alegria, sempre avançando para o próximo instante que provoca medo e fascínio, pois trata-se do desconhecido. E a linguagem aparece aqui no limite de sua tensão entre o grito e o silêncio.

O fragmento também evidencia que, sob a condição humana, não temos ciência sobre os limites de nosso poder sobre nosso próprio destino, isto é, desconhecemos até que ponto somos sujeitos ou objetos em nossa existência. Isso explica o título “objeto gritante”, em movimento paradoxal que, ao mesmo tempo, reconhece seu caráter passivo (de objeto), mas se faz agente do grito e da criação, tornando-se também sujeito.

Isso, aliás, pode remeter às discussões que fizemos em capítulo anterior sobre a função do grito na obra de Cazuzza, abordando sua relação com o *blues* e o *rock*, e suas origens na música negra, em que pessoas escravizadas projetaram seu corpo e seu desejo de liberdade. Além disso, vimos o canto e o grito em Cazuzza como suas armas para afirmar o amor e a liberdade, para vencer o inconformismo, para transformar “o medo em oração”¹⁶³, “o tédio em melodia”¹⁶⁴.

O mistério da criação é outro ponto fundamental de *Água viva*. Quem seria a “máquina [que] cria a nós todos” e “exige” obediência? A narradora também é máquina, na medida em que também cria. Do mesmo modo, estamos diante também do mistério da criação literária; o mistério da arte que é parcialmente capaz de vencer a morte que assombra a condição humana. O mistério do grito que explode em expressão artística sua “pintura abstrata”, “sua fotografia da sombra”, sua música intraduzível, “sua liberdade heroica”. Seu grito de desobediência ao Deus que fada à morte.

Como já foi dito, Cazuzza também se inspirou diretamente em Clarice Lispector para escrever “A via-crúcis do corpo”, que acaba

por visitar o tema da liberdade e do controle sobre o próprio destino. Nesse sentido, a composição de Cazuzza faz alusões a fragmentos dessa obra específica, em versos como: “Só não volta a infância perdida / só não nos livramos de morrer à toa”, “A dor pode ser disfarçada / mas a via-crúcis do corpo / já foi há muito traçada” e “Será que eu tenho um destino? / Não quero ter a vida pronta / como um plano de trabalho / como um sorvete de menta”.

O eu lírico da canção “Que o Deus venha”, espelhando a narradora incompleta e inquieta, pergunta-se sobre a dor da existência – a via-crúcis do corpo e da alma – e a dúvida sobre o destino humano, na qual a liberdade é, a um só tempo, dádiva e condenação. Note-se que esses versos também reverberam um tema central em *Água viva*, onde a figura de Deus (“o Deus”, delimitado pelo artigo definido) revela o princípio e o fim de todas as coisas, atribuindo sentido à vida e à morte, trazendo plenitude e quietude para os sujeitos, mas também se oferecendo como interlocutor dos questionamentos sobre a existência. Tal como em “Só as mães são felizes”, são justamente as criaturas do lado escuro da vida que aspiram ver a face de Deus.

Vale notar ainda que a presença de Deus faz-se mais constante nas composições da última fase da obra de Cazuzza, especialmente no álbum *Burguesia*. Ali, a proximidade da morte (no contexto biográfico da ameaça da AIDS) intensifica no compositor a noção dessa força suprema, que poderia dar fim (ou, ao menos, sentido) a seu sofrimento. Mas esse tema será assunto de observação detalhada no capítulo desta obra que analisa o registro da doença na obra de Cazuzza.

Além disso, é importante notar como o fragmento específico que dá origem a “Que o Deus venha” toca em um ponto de constante inquietude na obra de Cazuzza: a incapacidade de amar, que se apresenta como o grande *pathos* de suas composições. Como já observamos, a recorrente afirmação do não saber amar (em tensão

com seu intenso desejo de transitividade amorosa) atravessa várias de suas composições, como “Malandragem” (“eu sou poeta e não aprendi a amar”), “Rock’n geral” (“ou de um coração meio surdo que não sabe amar”), “Não amo ninguém” (“não amo ninguém e é só amor que eu respiro”) e “Filho único” (“estou na mais completa solidão / do ser que é amado e não ama”). E é nesse sentido que devemos compreender a incorporação do trecho “embora amor dentro de mim eu tenha / só que eu não sei usar amor” de Clarice Lispector.

Por fim, vale pensar que “o lado escuro da vida”, ou aquilo que se encontra “perto do coração selvagem”, não teria tanta força se não colocasse em tensão o sagrado e o profano, o grito e o silêncio, o fluxo e o limite, a transgressão e a redenção, o roubo e a rosa. E assim, a letra que começa com o sujeito “áspero”, “inquieto” e “desesperançado” projeta a esperança de ter paz antes da morte e, mais que isso, um fundo desejo de delicadeza. E é nesse espaço de conflito que se iluminam, mutuamente, as obras de Cazusa e de Clarice Lispector.

155 O registro do áudio do *show* de Angela, no qual Cazusa faz essa declaração e canta “Que Deus venha” está disponível em www.youtube.com/watch?v=X3JzJHJg758. Acessado em 04/2018.

156 “Que o Deus venha” (Frejat / Cazusa / Clarice Lispector). Gravada originalmente pelo Barão Vermelho no álbum *Declare Guerra* (1986) e regravada por Cássia Eller em *Cássia Eller* (1990).

157 “Alguns anos antes, em uma entrevista, o roqueiro Cazusa me dissera que *Água viva* era seu livro de cabeceira. Fazia muito tempo que não conseguia dormir sem ler pelo menos alguns parágrafos. Ao fim de cada leitura completa, marcava um X na contracapa. Já tinha lido *Água viva*, ele me garantira cento e onze vezes.” (Castello, 1999, p. 30)

158 O romance *Um sopro de vida* também foi escrito nos últimos anos de vida da autora, mas só foi publicado em 1978, após sua morte. Há também outras obras póstumas de Clarice Lispector, como *A bela e a fera* (1979) e *A descoberta do mundo* (1984).

159 In: *Perto do coração selvagem* (Lispector, 1998, p. 70).

160 Nunes apud Helena, 2006, p. 38.

161 *Água viva*, 1998, p. 9.

162 In: *Água viva* (Lispector, 1998, p. 16).

163 "Boas Novas" (Cazuza). In: *Ideologia* (1988).

164 "Todo amor que houver nessa vida" (Frejat / Cazuza). In: *Barão Vermelho* (1982) e *O tempo não para* (1989).

I

UMA APRENDIZAGEM

Em uma boa parte de sua obra, Clarice Lispector narra personagens femininas que se apagaram no cotidiano das coisas pré-representadas e diluíram a própria existência na identidade social que lhes é atribuída. O papel da mulher, atrelado às figuras de mãe e esposa, desempenha as funções de manter a casa em ordem¹⁶⁵, servir ao marido e aos filhos domesticamente, e apresentar uma espécie de postura que dissolva a sensualidade no recato.

Até que, em dado momento, ocorre em seus textos algum evento do próprio cotidiano que desperta a consciência, fazendo emergir uma nova realidade, na qual se descobre uma individualidade, que transcende o que foi determinado pela sua função no sistema estabelecido. A partir daí, chega-se a uma instabilidade interior entre esses dois polos da identidade feminina: um que pertence ao campo da ordem, do enquadramento, da repressão dos instintos; e o outro, que se constitui de matéria informe e fluida, de caráter instintivo e selvagem, que não pode ser mais represado, ou seja, que precisa transbordar.

Esse momento revelador, usualmente chamado “epifania” ou “iluminação” não é, em geral, uma experiência com algo metafísico, mas uma desestabilidade momentânea do sistema de representação, que faz com que salte do cotidiano uma verdade maior, que só poderia ser vista no relance. Então, o sujeito desestabilizado – e, com ele, o sistema de representação – faz com que a narrativa se volte para o interior da personagem, a fim de relatar o duelo que ora

se inicia em busca de um novo ponto de estabilidade, no processo profundo de autodescoberta.

Além de voltar-se para essa procura existencial, a narrativa passa a descrever a deficiência da linguagem que a conta. O sistema de representação que foi momentaneamente desarmado reorganiza-se na tentativa de aprisionar outra vez o que é informe, fluido e incontrolável em uma forma que não corresponde à realidade que foi descoberta, já que esta aparece relacionada a “um estado de percepções por demais orgânicas para serem formuladas em pensamentos”¹⁶⁶. Desse modo, sujeito e linguagem entram em uma crise dramática, que será matéria-prima de toda a obra da escritora, que através de recursos vários criará oscilações que atingem tanto o enredo como a estrutura narrativa, a fim de manter seus textos girando em torno de uma mesma órbita, sem que percam o sabor de novidade.

Observando os estereótipos de gênero, é possível chegar à formulação de que o espaço público estaria destinado ao homem, enquanto restaria à mulher o espaço interior. No mundo exterior, o papel do feminino seria o de boa mãe e boa esposa, tendo de manter seu conflituoso mundo interior domesticado. Ao reprimir seus desejos (e sua sexualidade), as mulheres em Clarice tentam manter-se equilibradas e organizadas para cumprirem sua função. Por meio da própria linguagem, a autora consegue desgastar os valores da sociedade patriarcal, revelando como estes atuam amplamente na opressão da sociedade como um todo, embora mais agudamente incidindo contra as mulheres. O trabalho de Lucia Helena observa tal processo:

... mesmo os adolescentes e as crianças, em sua obra, estão quase sempre envoltos numa forte, mas sorrateira, camada de opressão – embora isso se dê predominantemente com as mulheres – e tensamente submetidos à obediência a valores de tipo patriarcal

que, se aparentemente se mostram mais vantajosos para os homens, acabam por aprisionar e reprimir a todos, não importando o sexo, a classe, a etnia ou a idade. (HELENA, 2006, p. 45)

O mundo patriarcal funcionaria, assim, como uma prisão invisível que se esconde por trás do cotidiano, onde tudo parece natural e espontâneo. Por meio de sua escrita, Clarice Lispector problematiza o sistema de representação consolidado, tornando visíveis os limites que cerceiam a liberdade. Assim, sua narrativa liberta a visão obliterada pelo cotidiano, desestabiliza os valores patriarcais e entra em conflito com a própria linguagem, a fim de destruir todas essas instâncias de aprisionamento.

Podemos encontrar ilustração pertinente desse processo no conto "A imitação da rosa" de *Laços de família* (1960), no qual a domesticada Laura desempenha adequadamente seu papel de esposa de Armando, usando seu discreto "vestido marrom" e mantendo a casa arrumada. Até que compra flores. Diante do jarro de rosas, Laura começa a se desestabilizar com aquela "completa e tranquila beleza", aquela luminosidade que delas emana.

A partir desse fato banal – a presença das rosas –, acende dentro da personagem o desejo de ser luminosa tal como aquelas flores, impulso este que esteve o tempo todo embotado pela ordem doméstica e por seu "vestido marrom"¹⁶⁷. Começa então o duelo interior que se faz urgente e é mediado pela linguagem. Esse conflito dramático é expresso no texto por meio da dúvida de Laura, que oscila entre doar as rosas ou tê-las para si. Cabe a citação:

E também porque uma coisa bonita era para se dar ou para se receber, não apenas para se ter. E, sobretudo, nunca para se "ser". Sobretudo nunca se deveria ser a coisa bonita. A uma coisa bonita faltava o gesto de dar. Nunca se devia ficar com uma coisa bonita, assim, como que guardada dentro do silêncio perfeito do coração.

(Embora se ela não desse as rosas, nunca ninguém no mundo ia saber que ela pretendia dá-las, quem iria jamais descobrir?). (LISPECTOR, 1998, p. 47)

Laura encontra-se, portanto, diante da impossibilidade de ser uma coisa bonita, afinal, a beleza e a sedução acabam por minar a ordem, o que pode (a seus olhos) ser profundamente perigoso. Há na passagem, porém, o desejo de transgressão latente na personagem. Isso lembra também a crônica "Cem anos de perdão"¹⁶⁸, na qual a narradora afirma: "Quem nunca roubou não vai me entender. E quem nunca roubou rosas, então é que jamais poderá me entender. Eu, em pequena, roubava rosas." Há algo de muito simbólico nessa transgressão pela beleza, já que o belo é sempre um convite ao prazer.

Vale notar que a relação entre a imagem da rosa / flor e o comportamento transgressivo é recorrente também na obra de Cazusa. Além dos famosos versos "te trago mil rosas roubadas / pra desculpar minhas mentiras / minhas mancadas" ("Exagerado") e da imagem doce e melancólica de "Codinome beija-flor" – "desperdiçando o meu mel / devagarzinho flor em flor" – a flor aparece ainda em outra letra, na qual a "heroica" transgressão seria assassiná-la ("de manhã cedinho, / o sangue escorre / foi por amor / e o homem bom pratica o ato heroico // foi por amor / o assassinato da flor").¹⁶⁹

No conto, seria para Laura uma grande transgressão ceder a seu impulso de ficar com as rosas; todavia, não é isso que ela faz. Apesar de renunciá-las, o desfecho da narrativa sugere que já era tarde demais, pois seu universo interior já havia se desestabilizado¹⁷⁰. No final do conto, a conhecida imagem do "trem que já partira", poderia ser lida como referência à loucura, gerada pela crise instalada em Laura por causa das rosas, mas também como um movimento para fora do sistema. Nesse sentido, o esforço

para não as imitar seria o empenho para manter o pacto social que sustenta os valores patriarcais, sutilmente descortinados pela narrativa de Clarice Lispector, por meio dos estereótipos de gênero, que são usados em sentido oposto, justamente no intuito de corroê-los.

Feita essa análise, convém passar à apreciação do “Poema Confessional”¹⁷¹ de Cazuzza, que traz algumas reflexões produtivas sobre essa questão:

*Pai, vê se me ama
E faz que me ensina
Mas, pai, repara que sou peixe
E nado livre
Como o esperma que eu devo ter sido*

*Mãe, vê se me ama
E faz que me avisa
Mas, mãe, concebe em mim
uma outra vida
Com o orgasmo o que não deves ter tido*

Divididas em duas estrofes paralelas, as figuras paterna e materna surgem com marcações bem peculiares, e misturam-se na ideia da concepção de um alguém que deseja uma “outra vida”. Perceba-se que o pai “faz que ensina” enquanto a mãe “faz que avisa”. O verbo “fazer”, com sua conotação de “fazer de conta”, nos dois casos, já desgasta e relativiza o que vai ser ensinado e avisado. O verbo “ensinar”, por sua vez, atrelado à figura paterna, deixa claro quem dita a ordem que comanda as gerações vindouras, ou melhor, em que moldes estas teriam que se enquadrar.

Essa lógica, evidentemente, entra em confronto (veja-se a conjunção adversativa *mas*) com a condição de liberdade essencial

do sujeito enunciador, representada na figura do peixe, que reverbera na figura do espermatozoide (vale lembrar a recorrência da primeira imagem, presente também no “*Blues do iniciante*” – “aprendiz das piscinas / tão tingidas de escuro / aonde, peixe safo, / eu nado até você”). Não se pode deixar de destacar que nessas imagens está presente a ideia de fluidez, imediatamente avessa à limitação.

A mãe, de outro lado, aparece ligada ao verbo “avisar” com toda sua carga semântica de advertência, de notificação sobre o caminho que não se deve seguir por ser perigoso. O desfecho (com a conjunção adversativa paralela à estrofe anterior) solicita que a mulher conceba “uma *outra* vida / com o orgasmo que não deves ter tido”. Clara está a marcação do papel da mulher a quem foi negado o orgasmo, aqui representando o prazer sexual que foi sublimado em favor da manutenção da sociedade patriarcal. É a partir do orgasmo (da mulher), ou seja, do prazer desbloqueado, que surgirá uma forma de vida *outra*, que não essa que acaba de ser sugerida no poema de Cazusa (e que foi insistentemente descortinada na obra de Clarice).

Nesse sentido, podemos estabelecer uma relação entre tal emprego do verbo “ensinar” e a obra *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969) de Clarice Lispector, na qual a lição consiste em desaprender sobre o mundo já organizado e estruturado com base nos valores aqui discutidos, para chegar a uma aprendizagem maior, começada no *prazer*¹⁷² (ou, no poema de Cazusa, no orgasmo). Seguindo esse raciocínio, convém transcrever o texto “Aula”¹⁷³:

*Era assim
O homem que me ensinava a natureza
Eu ia em suas costas menino
Sentia o suor quente em suas costas
E uma alegria sem sentido*

*Depois veio a mata grossa
Onde a morte brincava de perigo
Éramos nós dois e uma trilha no mato
E a tal floresta que não era
Me ensinou o nome dos pássaros
E o impossível do voo
Depois veio a praia sem segredos
E um poema que veio na hora*

*Era assim:
O homem me ensinava a natureza
Da mulher e do que ela espera:
Um homem que a proteja
E pague seu amor*

*Um homem que a maltrate
E viva do seu amor
Um homem simplesmente
Que lhe inche a barriga*

*E que a mulher é o demônio
Disfarçado de anjo
E que é preciso tomar muito cuidado
Porque são belas dissimuladas*

*Falou dos homens como são ingênuos
Com suas brincadeiras de guerra
De como são a massa crua
E a mulher a folheada*

*Era assim:
O homem me ensinava a natureza
E eu ia em suas costas menino*

Mais uma vez, o que vai ser “ensinado” (e pelo homem novamente) gera suspeita no leitor. E mais, o uso da palavra “natureza” remete a um essencialismo que vai de encontro ao que estamos discutindo até então. A figura da mulher aqui aparece condizente com o estereótipo de gênero: o que ela espera é um homem que a “proteja” (imagem da mulher indefesa a quem se jura proteção, tal como a construção medieval da vassalagem amorosa), “pague seu amor” (o amor aqui exige compensação, é moeda de troca, recompensa), “que a maltrate / e viva do seu amor” (representação da figura masculina violenta, mas dependente do amor da mulher) e “que lhe inche a barriga” (alusão, em linguagem áspera, à suposta necessidade de ter filhos, que seria latente na mulher). A essa larga sequência de sentidos comuns soma-se ainda a imagem da mulher enquanto ser dissimulado, demônio travestido de anjo, fingindo sempre para conseguir o que deseja do homem.

Nos versos “falou dos homens como são ingênuos / com suas brincadeiras de guerra”, a desconfiança inicial com o que está sendo ensinado torna-se completa. Desse modo, tanto quando se refere à “essência” do homem quanto da mulher, a palavra “natureza” acaba de ser desgastada pelo próprio discurso que se oferece como ensinamento. Tal como em Clarice, o discurso clichê aparece aqui destruindo a si próprio, revelando a estrutura patriarcal que por trás dele se esconde.

Cabe ainda observar a presença de erotismo no texto, que, assim como em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, caminha junto com a aprendizagem. Nesse caso, porém, o que se insinua é uma relação homoerótica, como fica ainda mais evidente na segunda estrofe, na qual se fala de “mata grossa”, “brincar com o perigo”, “éramos nós dois e uma trilha no mato” e “a praia sem segredos”. O “menino” que estava aprendendo a “natureza” estava, portanto, aprendendo o desejo homoerótico como algo natural (e não antinatural como pregam determinados discursos sociais).

Assim, se o considerado natural está alinhado aos estereótipos comportamentais de homens e mulheres, uma forma de renunciar a isso seria desnaturalizar tais comportamentos. A “alegria sem sentido” abre essa possibilidade de leitura, ainda mais quando se leva em consideração o conjunto da obra de Cazuzza, especialmente as discussões feitas neste trabalho na seção que discute a temática da homossexualidade. O que se quer dizer aqui é que o homoerotismo apresentado em Cazuzza acaba se oferecendo como uma contrapartida aos valores patriarcais e aos discursos pseudomoralizantes a eles relacionados.

De uma maneira mais ampla, o questionamento desses valores se dá, na poética de Cazuzza, por meio de um ataque permanente à classe burguesa que os propaga. Sob essa égide, é possível sublinhar, mais uma vez, a interseção entre os movimentos contraculturais dos anos 1960, a obra de Clarice e as composições de Cazuzza.

165 A palavra “casa” e suas afins devem ser tomadas na obra de Clarice em duplo sentido – na denotação do espaço físico que querem manter organizado, bem como na conotação de espaço interior, que pretendem manter em idêntica situação.

166 In: *Perto do coração selvagem* (Lispector, 1998, p. 43).

167 A opacidade das cores que aparecem no texto vinculadas a Laura e/ou a suas vestes (marrom, creme e castanha) não é ocasional, marcando um nítido contraste com a vivacidade da cor das rosas.

168 Crônica de Clarice Lispector da coletânea *Felicidade clandestina* de 1971.

169 “O assassinato da flor (Cazuzza). In: *Ideologia* (1988).

170 “Ele [o marido] sabia que ela fizera o possível para não se tornar luminosa e inalcançável. (...) Da porta aberta via sua mulher que estava sentada no sofá sem apoiar as costas, de novo alerta e tranquila como num trem. Que já partira.” (Lispector, 1998, p. 53)

171 “Poema Confessional” (Cazuzza / Rodrigo Pitta). In: *Cazas de Cazuzza*. (2000).

172 No final do romance, o personagem Ulisses afirma para Lóri: “Porque você acaba de sair da prisão, como ser livre e isso ninguém perdoa. O sexo e o amor não te são proibidos. Você enfim aprendeu a existir. E isso provoca o desencadeamento de muitas outras

liberdades, o que é um risco para a tua sociedade.” (apud Gotlib, 1995, p. 396)

173 “Aula” (Cazuza), texto sem melodia.

II

MULHERES DE CAZUZA

Já que os personagens femininos são pontos fundamentais da obra de Clarice Lispector, podemos fazer aqui também uma análise de como as mulheres aparecem na obra de Cazuzza. Começemos por “Conto de fadas” (Maurício Barros / Cazuzza), gravada em seu primeiro álbum (*Barão Vermelho* – 1982):

*Tudo bem, você se mandou
Não aguentou o peso da barra
Que é escolher viver de verdade
Se arregou, parou na metade
Agora vai, vai correndo pra casa
Papai e mamãe tão na sala
Te esperando, tão jantando
É, planejando um futuro normal, que mal!*

Essa é a figura feminina que a poética de Cazuzza renuncia: a da mulher que “planeja um futuro normal”, por não aguentar “o peso da barra / que é escolher viver de verdade”. Cabe retomar a citação de Nunes, sobre “a angústia de viver sob o signo da liberdade”, escolha esta apresentada em Cazuzza como mais válida que a do “futuro normal”, ou seja, a dos padrões estabelecidos, conforme este trabalho vem discutindo. Note-se aqui o “papai e mamãe” na sala, que é um ambiente simbólico importante, onde se desenrolam os laços sociais intrafamiliares, bem como o espaço que se organiza e se ordena para transparecer uma artificial serenidade interior. Os

versos de "Bete balanço"¹⁷⁴ ("sentadas são tão engraçadas / donas das suas salas") ilustram bem isso ao corroer o substantivo "dona". Além desses, na mesma letra ainda se pode ler a formulação "o teu futuro é duvidoso" sob a mesma égide que o precitado "futuro normal", rejeitado energeticamente nas letras de Cazuza. Ainda nesse paradigma, é possível citar a letra de "Menina mimada"¹⁷⁵ ("eu conheço a tua escola (...) o cara já está buzinando lá embaixo / fazendo papel de palhaço / cheio de flores, promessas // menina mimada, você é um fracasso!").

Há, no entanto, uma série de letras que trazem figuras femininas que estão na contramão desse paradigma, ou seja, são aquelas que não compactuam com o "futuro normal" e que, por isso, agradam ao sujeito poético que as descreve. Dessas, merece destaque a letra de "A garota de Bauru"¹⁷⁶, que conta a história de uma jovem que trabalha numa lanchonete, gosta de *pop rock* nacional ("e acha Cazuza um anjo"), não é entendida pela família ("os pais choravam / os irmãos ameaçavam", "o pai chama de puta, / a mãe, que ela é maluca") e é "gostosa em sua vulgaridade / feliz com sua sinceridade". A vulgaridade aqui perde o sentido negativo e ganha o oposto, afinal, o que o sistema entende como vulgaridade é a falta de recato, cujo inverso é a sexualidade que não se quer represar – o que aparece, então, é a felicidade de ser o que se é, a alegria da autenticidade (que, em contrapartida, não a exime da "barra de viver de verdade"). Transcreve-se o final da letra:

A putinha de Bauru

A Janis Joplin de Bauru

Como é linda assim de azul

Pois nunca vai vestir seu vestido de noiva

E o véu que esconde a grande guerra

Nunca vai casar ou ter filhos

Porque a garota de Bauru

Vai fugir e achar a sua família

O advérbio “nunca” se repete na negação de objetos simbólicos dos valores estabelecidos – “vestido de noiva” e “casar e ter filhos” –, pois tudo isso é o “véu que esconde a grande guerra”. O véu, evocado pelo vestido e pelo casamento, passa a encobrir, mais que a noiva, as mazelas do mundo estabelecido. A palavra “família”, na letra, aparece com um sentido renovado, inverso ao anterior: não se refere aqui à célula mínima que estrutura o patriarcado, mas a um grupo identitário unido pelo impulso contracultural que o rejeita.

Tais figuras femininas, livres e sensuais, aparecem em uma série de composições de Cazuzza, nas quais representam um perigoso objeto de desejo. Em “Nem Sansão nem Dalila”¹⁷⁷, por exemplo, aparecem inúmeros símbolos do feminino alinhados a esse paradigma: Dalila (que seduziu Sansão e o traiu), Iemanjá (a vaidosa rainha do mar da tradição iorubá), a sereia (a mítica figura que atrai para o mar com o seu canto) e Mata Hari (a espiã dupla da Primeira Guerra Mundial, dormindo com oficiais para realizar seus propósitos). Nesses casos, o fato de a mulher ser dissimulada e mentirosa passa a ser qualidade, pois se relaciona com a arte da sedução (com a liberdade de expressar sua sexualidade e seu desejo), e não, portanto, com a repressão ou com a inautenticidade. Representação semelhante aparece também em “Você vai me enganar sempre” (“gostoso te ouvir jurar / mentir com seu olhar guloso...”).

Poderíamos dizer que este subcapítulo está fazendo considerações que se avizinham da exaltação de estar “perto do coração selvagem”, do indomesticável, do que se recusa a aprender uma moral aprisionadora. A personagem que amarra as pontas dessas reflexões é Joana, do romance que inaugurou a vida literária de Clarice Lispector. Nas palavras de Antonio Candido:

A pobre Joana nada pode, como todos nós. Mas possui uma virtude que nem a todos é dada: recusar violentamente a lição das aparências e lutar por um estado inefável, onde a suprema felicidade é o supremo poder, porque no coração selvagem da vida pode-se tudo o que se quer, quando se sabe querer. (CANDIDO, 1970, p. 131)

Cita-se, nesse sentido, um trecho de “Perto do fogo”¹⁷⁸ de Cazuzza:

*No umbigo de um furacão
E no peito, um gavião
No coração da cidade
Descendendo a liberdade
Eu quero ser uma flor
Nos teus cabelos de fogo
Quero estar no poder
Eu quero estar perto do fogo*

O que aí está é o supremo poder de estar perto daquilo que arde, que venta, que pulsa, que deseja. Veja-se que é o desejo de ser livre que tem sido abordado o tempo todo neste trabalho. É o impulso em direção ao amor com sua violência e à sedução com seu perigo. São recorrentes nas obras de Cazuzza e Clarice as imagens da criança, do animal e do selvagem – todos relacionados a um estágio de confluência maior com esse misterioso mundo do incontável e do inenarrável. Os três aparecem relacionados à personagem Joana, que, inocentemente, roubava livros sem medo. Como quem rouba rosas.

A inocência das criancinhas é cruel, diz a letra de “Só as mães são felizes”, e complementa que elas “adivinham tudo e sabem que vida é bela”. Segundo Gotlib (1999), a infância seria em Clarice “um estado de inocência a que aspira todo o seu ser, um estado de

comunhão com a vida, de inconsciência cósmica, de participação integral no mistério do mundo”¹⁷⁹. E aí vale lembrar a letra de “Modernidade”¹⁸⁰:

*Quando fui, quando éramos
Intactos projetos imaturos
Fomos modernos
E nos couberam ternos,
Gravatas e moldura
Cultura e inferno*

Fôssemos eternos...

*Quando era primeiro
Primeiro certo amor
Era indolor querer tudo
E íamos na vida a cada fome
A cada fama
E a grama era verde...
O nosso vale
E os nossos mil metros de medo*

Aos “intactos projetos imaturos” (evidentemente a fase infantil, aqui idealizada) couberam “ternos”, “gravatas”, “moldura”, “cultura” e “inferno”. Veja-se como se desenha a relação da “cultura” com a “moldura”: os valores que são aprendidos e ensinados como tradição levam, na verdade, ao inferno do enquadramento que destrói a fase de vida onde “era indolor querer tudo”.

Por fim, vale observar que em qualquer das escolhas que se faça – a da vida autêntica ou a da má-fé – haverá algum tipo de sofrimento. A decisão apresenta-se como difícil, exigindo força para superar os “mil metros de medo” e conseguir contestar a “moldura” que é imposta, e voltar-se para o mistério do instinto.

-
- 174** "Bete balanço" (Frejat / Cazuza). In: *Maior abandonado* (1984).
- 175** "Menina mimada" (Barros / Cazuza). In: *Barão Vermelho II* (1983).
- 176** "Garota de Bauru" (João Rebouças / Cazuza). In: *Burguesia* (1989).
- 177** "Nem Sansão nem Dalila" (Arnaldo Brandão / Torquato Mendonça / Cazuza). In: *Hanói Hanói* (1986).
- 178** "Perto do fogo" (Rita Lee / Cazuza). In: *Burguesia* (1989).
- 179** Gotlib, 1999, p. 184.
- 180** "Modernidade" (Cazuza / Rodrigo Pitta / Daniel Ribeiro). Gravação original: *Lulo Scroback*, 2001.

III

A VIA-CRÚCIS

A Via-Crucis do Corpo (1974) é um livro de treze contos e mais uma "Explicação", que foram feitos sob encomenda e que apresentam, de maneira geral, histórias sobre personagens marginais das noites do Rio de Janeiro. Narra-se aqui uma espécie de "lado escuro da vida", onde desejo e violência habitam, fazendo do "corpo" o personagem principal do livro. Na "Explicação" que precede os textos, Clarice Lispector com delicioso cinismo afirma: "este livro é um pouco triste porque eu descobri, como criança boba, que este é um mundo cão". A autora, que de boba não tem nada, desenvolve então histórias onde se mesclam erotismo e violência, erotismo e desespero, erotismo e moralismo, erotismo e velhice, erotismo e inveja, erotismo e exploração.

Embora aqui a temática se volte para um espaço exterior atípico na obra de Clarice, seu projeto narrativo continua fiel. Segundo Yudith Rosenbaum, "suas histórias parecem abraçar, mais uma vez, o sentido da vida ou a falta dele, o limite da palavra, a precariedade da existência, o encontro casual com a verdade, a crueldade e o amor inesperado".¹⁸¹ Fazem-se presentes nos contos também a destruição do moralismo pelo desejo, como ocorrem em "Miss Algrave", a provocação ao patriarcado em "Ruído de passos" e a autodestruição da narrativa em "Antes da ponte Rio-Niterói". E mais, em "O homem que apareceu" e em "Dia após dia" é a própria autora que se projeta como narradora, metalinguisticamente comentando o próprio livro e a literatura, falando de seu signo e transparecendo seus hábitos de café e Coca-Cola.

O texto de Cazuzza "A via-crúcis do corpo" é baseado especialmente em dois contos do livro: "O corpo" e a "Via-crúcis". O primeiro relata a história de um bígamo chamado Xavier, que vivia com Carmem e Beatriz, às quais traía com uma "prostituta ótima". A relação entre os três ia bem até que a amante foi descoberta e, em seguida, elas o assassinam, enterrando-o no jardim e plantando rosas em cima (outra vez as rosas). A seguir, segue-se a passagem que dá origem a grande parte da letra:

As duas ficaram sentadas junto de uma mesa, pensativas. Cada uma pensava na infância perdida. E pensaram na morte. Carmem disse:

– Um dia nós três morreremos.

Beatriz retrucou:

– E à toa.¹⁸²

A morte, ao mesmo tempo em que esvazia o sentido da existência, também instiga por sua busca. E, neste processo, ocorre a constatação de que em dado momento da vida as coisas tomam um rumo inesperado e é tarde para voltar atrás. A infância, como já foi dito, aparece em Cazuzza e Clarice como estágio de maior plenitude, relacionada intimamente ao indolor desejo de tudo, ao mundo instintivo que ainda não foi domesticado. A perda da infância aparece como o primeiro grande fracasso humano. Além deste, a própria morte é apresentada como o outro grande fracasso da humanidade – todos fadados a morrer à toa. Transcreve-se a seguir o texto de Cazuzza:

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

Só não nos livramos de morrer à toa

*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 de jasmim
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 vai ter fim*

O texto começa afirmando a possibilidade de homens terem suas fêmeas; e mulheres, seus machos, afinal “tudo é possível no amor”. Repare-se, em primeiro lugar, que o uso dos termos “macho” e “fêmea” remetem a uma animalização que, tanto em Clarice quanto em Cazusa, estão associadas ao aspecto instintivo. A evocação do instinto aqui está diretamente ligada ao amor carnal, ou seja, amor e sexo caminham juntos. Como se pode perceber, amor e violência / morte também.

O questionamento da 4ª estrofe é profundamente clariceano – “Será que tenho um destino?” –, bem como a rejeição a essa “vida pronta”. O Deus é invocado na terceira estrofe como interlocutor da queixa sobre o abandono e o conflito que inspira a vida, ao mesmo tempo doce e amarga como chocolate. A 7ª estrofe abre um diálogo claro com *Água viva* – “Deus, por que não me procuras / tenho sempre que ir a ti / Deus, estamos cansados” é evidentemente inspirado no fragmento de onde se adaptou “Que o Deus venha”.¹⁸³

O sujeito assume o papel de assassino na 5ª estrofe, afirmando que tem perdão a morte / o assassinato por amor. O crime se torna banal: é justificável matar o “escroto que não te ama”, é a simples explosão do ódio inerente ao amor, que faz lembrar o conto “O búfalo” de *Laços de família*.

A última estrofe dialoga com o conto “A via-crúcis”, no qual se faz uma história paralela à de Cristo: uma virgem engravida e resolve

ter seu filho em um estábulo. O conto termina com a frase: "Nada se sabe se essa criança teve que passar pela via-crúcis. Todos passam." A via-crúcis do corpo, anunciada no conto e no poema, está relacionada ao abandono, à perda da infância, ao desequilíbrio, ao parcial descontrole sobre a vida e a morte. Vive-se e morre-se à toa. O padecer que começa no corpo que o sente, estende-se para o plano metafísico, no qual a alma seguiria sua marcha de sofrimento.

181 Rosenbaum, 2002, p. 87.

182 Lispector, 1998, p. 25.

183 "Mesmo para os descrentes há o instante de desespero que é divino: a ausência de 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." (Lispector, 1998, p. 51) – trecho que precede a adaptação de Cazusa.

CAPÍTULO 6

A CONTA DO ANALISTA

*Eu vou pagar a conta do analista
Pra nunca mais ter que saber quem eu sou
("IDEOLOGIA")*

A presença da AIDS foi, sem dúvida, de enorme importância no processo de amadurecimento da obra de Cazusa, conferindo-lhe uma maior densidade e abrangência. Porém, não se fala aqui do dado biográfico simplesmente – não é apenas o fato de Cazusa ter sido contaminado pelo vírus que tem relevância, mas a própria existência da doença em si e, principalmente, todos os aspectos ideológicos que a revestiram de sentidos, os quais perpassam pontos cruciais das temáticas e valores presentes em suas letras.

O trabalho da escritora estadunidense Susan Sontag acerca das *Doenças e suas metáforas* é de grande valia para esta seção. Segundo a autora, doenças com causas tenebrosas e tratamentos ineficazes tendem a ser saturadas de significação, tornando-se metáforas de cunho moral. Sua pesquisa começou pela abordagem de doenças como a tuberculose e o câncer e, anos mais tarde, voltou-se para a AIDS – sempre com o objetivo de desmascarar, por meio de uma análise histórica e ideológica, as significações construídas.

Em primeiro lugar, cabe ressaltar que, ao metaforizar a doença, geralmente, atribui-se ao paciente a culpa pela própria contaminação. No caso da AIDS, isso se deu de forma ainda mais clara, uma vez que esta foi diretamente vinculada ao comportamento desviante – especialmente à homossexualidade masculina e ao uso de drogas injetáveis.¹⁸⁴ Assim, com a criação de um "grupo de risco", criou-se também um grupo de perseguidos sociais, responsáveis pela proliferação de uma peste que adviria da

promiscuidade e que poria em risco a sociedade como um todo. O fragmento a seguir é esclarecedor:

As advertências sobre a peste gay fazem parte de uma crítica muito mais ampla (...) a respeito da permissividade generalizada de nossos tempos: a diatribe já bem conhecida contra a atitude indulgente do mundo ocidental, com sua música vulgar e erótica, sua tendência a abusar de drogas, sua vida familiar desorganizada (...). Mais importante ainda é a utilidade da AIDS (...) contra tudo aquilo que é resumido (ainda que de modo impreciso) na expressão "os anos 60". (SONTAG, 2007, p. 126)

As metáforas da AIDS, portanto, atacam diretamente as utopias de liberdade erguidas sob a bandeira do "sex, drugs and rock'n'roll", que estão ligadas ao impulso contracultural que serve de espinha dorsal para a poética de Cazuza. Não bastasse esse golpe, as diversas restrições decorrentes da doença, a degradação física e o medo da contaminação caminham no sentido contrário ao da busca de transitividade amorosa, caminho único para a concretização das egoístas "possibilidades de felicidade" mencionadas na canção "Só se for a dois". A AIDS torna-se, assim, um gigantesco antagonista de tudo que está na essência da personalidade (poética) de Cazuza. A repressão, que tanto combateu, encaixa-se perfeitamente na grande utilidade ideológica da doença, como afirma o próprio artista, em diversas declarações:

O bombardeio de informações é enorme, ok, tem que falar, é claro. Mas a paranoia é enorme também. (...) A AIDS é um complô contra a sacanagem e eu não admito abandonar a sacanagem, em hipótese alguma. (apud LUCINHA & ECHEVERRIA, 2004, p. 195)

Eu acho que a AIDS caiu como uma luva, o modelinho perfeito da direita e da Igreja, né. Caiu assim, foi um *tailleurzinho*, (...) nunca

estiveram tão elegantes. E deselegantes, principalmente... (Entrevista para Marília Gabriela em 1989)¹⁸⁵

Botam na tevê que a AIDS mata para as pessoas ficarem horrorizadas com aquilo. É tudo um complô mesmo. Tanto que, na Europa, a coisa é tratada diferente, sem esse moralismo medieval. Mas aqui eles usam a coisa legal mesmo. Usaram, mas não conseguiram. Eu vejo as pessoas se amando muito, está todo mundo ótimo, com camisinha ou sem camisinha. Eles não venceram, não. E isso é luz.¹⁸⁶

Como se vê, o cunho moralizante das campanhas acerca da AIDS foi muito bem percebido por Cazuzza: a doença aparecia, desse modo, como uma validação dos discursos conservadores. Podemos até ver a afirmação de que “eles não venceram, não” ecoando nos versos de “O tempo não para” (“se você achar que eu estou derrotado, / saiba que ainda estão rolando os dados / porque o tempo não para”). A resistência em Cazuzza está tanto na observação dos irreversíveis avanços em relação à liberdade, quanto na previsão de uma virada de mesa, configurando-se uma persistente esperança, mesmo em meio a um cenário tão tristemente distópico.

A supracitada entrevista a Marília Gabriela é de grande importância, pois foi nessa ocasião que a jornalista perguntou diretamente se Cazuzza “estava aidético”, e ele, apesar de ter a prévia intenção de acabar com o segredo, mentiu. Depois do programa, a jornalista o motivou a revelar publicamente sua doença, o que veio a acontecer no dia 13 de fevereiro de 1989.¹⁸⁷ A entrevista foi concedida em Nova York para o então desconhecido jornalista Zeca Camargo, que fez uma reportagem muito respeitosa, cujo título era: “Cazuzza tem vírus da AIDS mas diz estar com saúde ótima.” A foto parecia confirmar a informação, trazendo a seguinte legenda: “Cazuzza encostado em uma Limusine na Park Avenue em

Nova York; ele chega hoje ao Rio e quer banda no aeroporto.” Note-se que além de não atribuir uma imagem derrotada a Cazuzza, o uso da forma “tem AIDS” em detrimento a “é aidético” dissolve a correlação identitária (que reforça os preconceitos e as piedades, que Cazuzza também rejeitava).¹⁸⁸

O mesmo tom digno não esteve presente na matéria da *Revista Veja* do dia 26 de abril do mesmo ano. Na reportagem, que partiu de uma entrevista cedida por Cazuzza aos jornalistas Ângela Abreu e Alessandro Porro, sua condição de soropositivo foi exposta de forma sensacionalista. A capa trazia uma foto do artista muito abatido, acompanhada do seguinte texto: “Cazuzza – uma vítima da AIDS agoniza em praça pública.” Enfatizando a bissexualidade, o uso de drogas e a vida desregrada, a relação de causalidade ia sendo tecida pela revista de maneira contundente. A condição degradante decorrente da doença é descrita minuciosamente – “De 68 quilos, ele passou para 40”; “seu bronzeado já não esconde as manchas que lhe marcam o rosto”; “ele agora não consegue andar sozinho”; “se cansa quando fala seguidamente e precisa de auxílio para realizar necessidades fisiológicas”. Segundo a introdução do texto, “o roqueiro carioca... definha um pouco a cada dia rumo ao fim inexorável”.¹⁸⁹

Além disso, a reportagem sublinha o fato de que Cazuzza fazia a superexposição de sua doença, conferindo a essa postura um tom depreciativo. Na verdade, o único ponto interessante é a transcrição das declarações do sociólogo Herbert de Souza¹⁹⁰, o Betinho, que serve de contraponto à análise negativa dessa exposição:

Ele está ajudando a tirar o estigma da doença (...) Cazuzza sabe que só há morbidez onde existem sombras e jogou luz sobre o assunto, ajudando milhares de pessoas (...) Todo aquele que tem AIDS é discriminado, mas o preconceito aumenta quando se trata de homossexuais ou drogados – eles também são discriminados

devido a suas opções de vida, as pessoas julgam que os homossexuais e drogados estão doentes por culpa própria. (...) Quem tem AIDS deve fazer como o Cazuzo: fugir da morbidez, enfrentar de frente o estigma, assumindo publicamente a doença. Com isso, diminui a curiosidade em volta, se ajuda os outros a viver melhor e, principalmente, o doente se ajuda a si mesmo, enfrentando melhor as dificuldades.

Veja-se que a atribuição de culpa ao paciente, mencionada por Betinho, vai ao encontro das considerações feitas por Susan Sontag. O estigma do soropositivo leva a uma espécie de "morte social" que precede à morte física decorrente do vírus. A exposição, como argumenta o sociólogo, seria uma forma de dissolver a morbidez e os preconceitos e, nessa esteira, desconstruir o estigma. Vale destacar, nesse contexto, a importância do escritor e ativista (também soropositivo) Herbert Daniel¹⁹¹, que se empenhou em dar pessoalidade aos portadores do vírus, tirá-los da marginalidade, fazer com que expusessem sua condição, exatamente no sentido apontado pelo sociólogo.

É também fundamental ressaltar que a figuração da doença se deu de maneira bastante consistente por meio da obra do escritor Caio Fernando Abreu¹⁹², morto em decorrência do vírus HIV em 1996.¹⁹³ Economizando nas alusões diretas à AIDS, Caio trabalha em uma esfera de linguagem que precede a estigmatização, oferecendo assim novas formas de percepção para a doença. Ademais, a presença de um traço geracional que se liga aos ideais contraculturais, bem como a interdição do desejo de transitividade, permite relações visíveis com a obra de Cazuzo.

No início dos anos 1980, Caio publicou um livro de contos intitulado *Morangos Mofados* (1982). O sedutor símbolo dos morangos – ligados à beleza e ao prazer, bem como à famosa citação clariciana¹⁹⁴ – encontra-se preso ao mesmo sintagma que o

mofo, que, por sua vez, representa a podridão, o envelhecimento e a estagnação. Tal título, denso e contraditório, é muito pertinente ao período histórico no qual foi escrito o livro. Os anos 1980 ainda estavam em seu início, mas já traziam a desconfiança de que o doce sabor das utopias das gerações de 1960 e 1970 poderia mofar.

Em 1988, no auge do mofo, houve a publicação de outro livro de Caio, novamente emblemático desde o título – *Os dragões não conhecem o paraíso*. Partindo no encalço dos dois polos semânticos aí sugeridos – o dragão e o paraíso –, é possível ver no primeiro um símbolo marginal, ou melhor, *gauche*; e não há como se falar de *gauchismo* sem lembrar Drummond e seu elefante carente e desajeitado, feito “de perdão, de carícia, de pluma, de algodão”¹⁹⁵, sempre a ser recomeçado no dia seguinte. Veja-se que o uso do plural – dragões – cria um laço identitário em função da condição marginal. Observado o uso da imagem simbólica do dragão, resta entender o que barra sua entrada no paraíso. O esclarecimento é do próprio Caio, em sua crônica “Venha ver os Dragões”:

O livro fala sobre dragões, claro. Dragões, você sabe, são animais mitológicos. Dragões não existem. Como escritores, músicos, pintores, filósofos, ou todas essas pessoas que – loucas – querem sentir num mundo em que é ridículo sentir. Você tem é que ganhar, conquistar poder e glória. Os dragões desprezam esse paraíso. Têm asas, querem voar. Como os anjos. (ABREU, 2005, p. 144)

O título é, portanto, referência a um projeto de resistência a esse paraíso desromantizado que, em última análise, representa a sociedade que serve de antagonista aos ideais da contracultura. O voo dos dragões sugere a fuga desse espaço real (social e existencial) indesejado. A comparação com os anjos reverte a metáfora cristalizada acerca desse animal mítico, atribuindo-lhe agora um sentido positivo. Nesse universo, os seres loucos e

gauches saem pela cidade à procura de um mundo diferente e, por vezes, na busca pelo outro. Tanto no *gauchismo*, como na busca de transitividade – constantemente frustrada – é que se evidencia o contato com a obra de Cazuzza. Para ambos, a AIDS foi um duplo golpe, que feriu a um só tempo o sonho de liberdade de uma geração e o desejo individual de porosidade.¹⁹⁶

Por fim, merece nota o caso do cantor e compositor Renato Russo, líder da banda Legião Urbana, que fez muito sucesso durante a década de 1980. O episódio que se quer destacar ocorreu no Hipódromo da Gávea, no Rio de Janeiro, no dia 07 de julho de 1990 – dia da morte de Cazuzza. A Legião fez uma apresentação antológica para 60 mil pessoas. Na abertura, Renato Russo ofereceu o *show* a Cazuzza, proferindo um discurso que aproximava diretamente suas biografias, mencionando elementos como o signo de áries, a proximidade etária, a bissexualidade e o gosto pela bebida:

“Eu vou falar de mim. Eu tenho mais ou menos trinta anos. Eu sou do signo de Áries. Eu nasci no Rio de Janeiro. Eu gosto da Billie Holiday e dos Rolling Stones. Eu gosto de beber pra caramba de vez em quando. Também gosto de *milk-shake*. Eu gosto de meninas, mas também gosto de meninos. Todo mundo diz que eu sou meio louco. Eu sou cantor de uma banda de *rock’n’roll*. Eu sou letrista e algumas pessoas dizem que eu sou poeta. Agora vou falar dum carinha. Ele tem trinta anos. Ele é do signo de Áries. Ele nasceu no Rio de Janeiro. Ele gosta da Billie Holiday e dos Rolling Stones. Ele é meio louco. Ele gosta de beber pra caramba. Ele é cantor de uma banda de *rock*. Ele é letrista e, eu digo, ele é poeta. Todo mundo da Legião gostaria de dedicar esse *show* ao Cazuzza.”¹⁹⁷

Em seguida, Renato Russo cantou “Há tempos”¹⁹⁸, cujo verso “há tempos são os jovens que adoecem” deve ser entendido como uma

referência clara à AIDS. Durante a canção "Soldados"¹⁹⁹, Renato cantou trechos de "Faz parte do meu *show*" e a já citada "Blues da piedade".

No mesmo ano de 1989, quando Cazuzza lançou *O tempo não para*, a Legião Urbana gravou também seu disco mais conhecido: *As quatro estações*, um dos álbuns mais consistentes da banda. Nele constam grandes sucessos como "Pais e filhos" e "Meninos e meninas", além da já referida "Há tempos". Porém, deste trabalho, é fundamental destacar a letra de "Feedback song for a dying friend"²⁰⁰ (em livre tradução, "Canção de resposta a um amigo que está morrendo"), escrita integralmente em inglês. Segue o fragmento inicial:

*Soothe the young man's sweating forehead
Touch the naked stem held hidden there
Safe in such dark hayseed wired nest
Then his light brown eyes are quick
Once touch is what he thought was grip*

*This not his hands those there but mine
And safe, my hands do seek to gain
All knowledge of my master's manly rain
The scented taste that stills my tongue
Is wrong that is set but not undone*

A canção foi escrita, segundo relata o jornalista Arthur Dapieve²⁰¹, tendo Cazuzza em mente. Trata-se de uma evidente abordagem da AIDS sobre a qual Renato Russo, mesmo que em outra língua, quis se manifestar. A mistura de elementos vinculados à sexualidade e à enfermidade ocorre em um tom reverente e obscuro, bem condizente com o tema que se quis tratar. Os versos finais, vão ao encontro do supracitado discurso que abriu o *show* do hipódromo: "I

silence and whrote / this awe of coincidence.” Em entrevista, Renato Russo falou sobre a composição:

Era importante como artista eu me posicionar sobre isso. Sejam honestos. Há uma relação homossexual na música. Estou no grupo de risco. Só não sou hemofílico. Não quero ser o mártir da causa gay. O preconceito vem do desconhecimento, do medo. (In: DAPIEVE, 1995, p. 138)

Note-se como o grupo de risco estava claramente delimitado por *gays*, usuários de drogas e hemofílicos. Seguindo a esteira de Betinho e de Herbert Daniel, Renato Russo destaca o desconhecimento e o medo como causadores do preconceito. Como se sabe, o que era risco concretizou-se em diagnóstico poucos meses depois da morte de Cazuzá: Renato Russo descobriu-se portador do vírus HIV.

Ao contrário de Cazuzá, Renato optou pela não exposição, sequer revelando publicamente sua doença. Em 1996, houve o lançamento do melancólico álbum *A tempestade*, do qual cabe sublinhar a canção “A via láctea” (Dado / Bonfá / Renato) – “hoje a tristeza não é passageira / hoje fiquei com febre a tarde inteira” e, ainda, “amanhã é um novo dia / não é?”. Apesar de seu tom intensamente triste e desesperado, o refrão aponta para uma frágil esperança: “quando tudo está perdido / sempre existe um caminho / (...)/ sempre existe uma luz”. Na letra, portanto, encena-se um diálogo entre esperança e desolação, que são alternadamente aceitos e rejeitados pelo sujeito.

O álbum *Uma outra estação* (1997), já póstumo, foi lançado um ano depois do falecimento de Renato Russo. A música título (Dado / Bonfá / Renato) profere os versos “estou longe, longe / estou em outra estação”, cantados com a voz bem rouca. No mesmo álbum, a letra de “La Maison Dieu”²⁰² (expressão que se refere genericamente

a hospital), traz um paralelo instigante que merece citação:

*Eu sou a tua morte
E vim lhe visitar como amigo
Devemos flertar com o perigo
Seguir nossos instintos primitivos
Quem sabe não serão estes
Nossos últimos momentos divertidos?
Eu sou a lembrança do terror
De uma revolução de merda
De generais e de um exército de merda
Não, nunca poderemos esquecer
Nem devemos perdoar
Eu não anistiei ninguém
Abra os olhos e o coração
Estejamos alertas
Porque o terror continua
Só mudou de cheiro
E de uniforme*

A referência à “revolução de merda” está relacionada ao já referido golpe de 1964. O aparelho repressor do estado é citado versos acima (“eu sou a pátria que lhe esqueceu / o carrasco que lhe torturou / o general que lhe arrancou os olhos / o sangue inocente / de todos os desaparecidos / os choques elétricos e os gritos”), em sua oposição direta ao prazer e seu vínculo direto com a morte. Não seria um exagero pensar nessa nova forma de repressão como sendo a própria AIDS, ainda mais quando prestamos atenção nos versos “porque o terror continua / só mudou de cheiro / e de uniforme”. A própria alusão olfativa e a referência ao uniforme podem corresponder ao hospital, com seus odores peculiares e com seus médicos uniformizados, que foram evocados no título da

canção.

184 No início da década de 1980 apareciam termos como “câncer homossexual”, “peste gay” e “peste rosa”.

185 Disponível no YouTube. Acessado em 04/2010.

186 Disponível em *www.cazuza.com.br*. Acessado em 04/2010.

187 Cazuza foi o primeiro artista brasileiro a revelar publicamente estar com AIDS.

188 Vale mencionar as reações agressivas que Cazuza tinha a determinadas manifestações de pena ou piedade vindas por parte dos fãs durante os *shows* ou no camarim. A composição “*Blues da piedade*” (Frejat / Cazuza) pode ser vista como uma concretização textual dessa postura, uma vez que nela se reverte incisivamente a ideia de que era ele que precisava de piedade – “há um incêndio sob a chuva rala / somos iguais em desgraça”. E pede piedade “pra essa gente careta e covarde”, “pras pessoas de alma bem pequena”, para quem “não ilumina suas minicertezas”, para “quem vive contando dinheiro / e não muda quando é lua cheia”.

189 O texto integral encontra-se disponível no *site* do Acervo Digital da *Revista Veja*. Acessado em 04/2010.

190 Betinho, assim como seus irmãos – o cartunista Henfil e o músico Chico Mário –, era portador do vírus HIV, tendo sido contaminado em uma transfusão de sangue que visava controlar sua hemofilia.

191 Herbert Daniel esteve e livros nos anos 1970 durante o regime civil-militar, tendo retornado ao Brasil em 1981. O autor faleceu em 1992 em virtude de complicações decorrentes da AIDS.

192 Além de dividirem a paixão por Clarice Lispector, Caio e Cazuza apresentavam alguns pontos em comum. A influência do segundo na obra do primeiro é contada, em tom provocativo, pelo próprio escritor: “Mas deve ser insuportável para a universidade brasileira, para a crítica brasileira assumir e lidar com o fato de que o trabalho do Cazuza e da Rita Lee [me] influenciou muito mais do que Graciliano Ramos. Isso deve ser insuportável. Você compreende?” (Abreu apud Bessa, 2002, p. 06)

193 Os casos de Herbert Daniel bem como o de Caio Fernando Abreu foram apresentados pela pesquisa de Marcelo Secron Bessa sobre as relações entre AIDS e literatura. Seu trabalho tem como título *Os perigosos – autobiografias e AIDS* (2002).

194 “Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos” é a frase que fecha o livro *A hora da estrela* de Clarice Lispector.

195 “O elefante” (Drummond, 2001, p. 168-171).

196 “O que é que se faz quando aquilo que era possibilidade de prazer – o toque, o beijo, o mergulho no corpo alheio capaz de nos aliviar da sensação de finitude e incomunicabilidade – começa a se tornar uma possibilidade de horror? Quando o amor vira risco de contaminação?” (Bessa, 2002, p. 120)

197 Transcrição a partir do vídeo disponível no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=e2viD C2R-M>. Último acesso: 04/2018.

198 "Há tempos" (Dado Villa-Lobos / Marcelo Bonfá / Renato Russo).

199 "Soldados" (Renato Russo / Marcelo Bonfá).

200 "Feedback song for a dying friend" (Dado Vila Lobos / Renato Russo / Marcelo Bonfá). In: *As quatro estações* (1989).

201 Dapieve, 1995, p. 138.

202 Dado Vila-Lobos / Marcelo Bonfá / Renato Russo.

I

SEXO, DROGAS E NENHUM *ROCK'N'ROLL*

O tema da AIDS começou a aparecer na obra de Cazuzza no disco *Ideologia* (1988), sendo retomado em *O tempo não para* (1989), e revisitado, com outra abordagem, em *Burguesia* (1989). O objetivo desta subseção será a análise das letras pertinentes ao assunto, que aparecem nos dois primeiros álbuns aqui citados, deixando para a seguinte as canções de seu último álbum em vida, bem como algumas composições que não receberam melodia.

A letra mais emblemática na conexão entre AIDS e as utopias de liberdade relacionadas à contracultura é, indubitavelmente, a da canção "Ideologia" (Frejat / Cazuzza), música-título do disco. A geração dos anos 1980 aparece aqui relatada em sua atmosfera distópica, carente de uma ideologia que se refizesse para além do sonho abalado das gerações anteriores, em especial, as dos anos 1960 e 1970.

A morte do sonho, na verdade, já havia sido anunciada bem antes, por John Lennon, em seu primeiro disco solo – *Plastic Ono* (1970). A letra da canção "God", de sua autoria, começa afirmando que "Deus é um conceito pelo qual medimos nossa dor" ("God is a concept / by which we measure / our pain"). Após negar a existência de Deus para além de um conceito, seguem versos paralelos sempre começados em "I don't believe in...", através dos quais se afirma a descrença em mágica, I Ching, Bíblia, tarô, Hitler, Jesus, Kennedy, Buda, mantra, Gita, Ioga, reis, Elvis, Zimmerman e na própria banda

da qual fez parte.

Veja-se que, primeiramente, são negados elementos referentes ao misticismo (muito relacionado à contracultura); em seguida, são elencadas lideranças políticas e outras religiosas, terminando com citações de figuras míticas do universo *pop/rock* – Elvis Presley (o rei), Bob Dylan e os Beatles, emblemáticos da juventude contracultural no âmbito da música (e do comportamento). A derrubada de todos esses mitos ideológicos, evidentemente, resulta em um niilismo que, apesar de pessimista, aponta para a necessidade de continuar em frente. Cita-se a parte final da letra, que se segue após a lista de descrenças:

*I just believe in me
Yoko and me
And that's the reality
The dream is over
What can I say?
The dream is over
Yesterday
I was the dream weaver,
But now I'm reborn.
I was the walrus,
But now I'm John
And so, dear friends,
You just have to carry on
The dream is over*²⁰³

A emergência de uma nova realidade traz a constatação de que o sonho de uma geração havia terminado – sonho esse que o compositor ajudou a “tecer”. A trágica afirmação de Lennon marca seu renascimento – não só na passagem para a carreira solo, mas na mencionada transformação da morsa em John. Essa referência é

um intertexto com a canção "I'm the warlus" (Jonh Lennon / McCartney), gravada ainda com os Beatles no álbum *Magical mystery tour* (1967). Em sua primeira estrofe, o sujeito afirma "I am he / as you are he / as you are me / and we are all together"²⁰⁴ Veja-se que a noção de coletividade, criada a partir de aproximações identitárias, caracteriza a fase à qual John queria remeter ao citar a morsa. Abandonando a ideia de coletividade em prol da afirmação da individualidade, John está abrindo mão das ideologias que uniam "queridos amigos" em torno de um sonho, que agora, tal como os próprios Beatles, estava encerrado.

Note-se, porém, que essa individualidade tem fé ainda em apenas uma pessoa além de si: sua companheira Yoko Ono. Tal menção faz possível o diálogo com "Só se for a dois" de Cazuza: o sonho permanece vivo, mesmo que em "egoístas possibilidades de felicidade", no desejo de transitividade amorosa. Vale reafirmar, por fim, que, apesar de o sonho estar encerrado, os "queridos amigos" devem continuar, ou seja, não se devem deixar abater e devem seguir em frente.

Nos anos 1980, como se sabe, a AIDS veio agravar a atmosfera distópica que já se prenunciava desde a década anterior, ilustrada na canção acima. Então, vejamos a letra de "Ideologia", gravada pela primeira vez em 1988:

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

O meu prazer

Agora é risco de vida

Meu sex and drugs não tem nenhum rock'n'roll

Eu vou pagar 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

A parte que precede o refrão – “aquele garoto que ia mudar o mundo / frequenta agora as festas do Grand Monde” ou “agora assiste a tudo em cima do muro” estabelece uma reflexão sobre sua condição atual, vista em oposição à sua essência na juventude. O substantivo “garoto” está afinado com o ideário de contestação jovem que caracterizou a contracultura, e que foi citada em capítulo anterior desta obra, quando se utilizou a letra de “Certo dia na cidade” para ilustrar o impulso contracultural (é oportuno lembrar seus versos “ei, garoto, a força que me conduz / é leve e é pesada / é uma barra de ferro jogada no ar”). É desse garoto e desse impulso que se fala agora, com distanciamento temporal e com o lamento de não ter conseguido a transformação desejada. Frequentar as festas do “grand monde” (alta sociedade) é participar do próprio universo burguês que se contestava. O assistir “de cima do muro” conota passividade frente ao que se vê, que resulta da falta de um posicionamento convicto sobre o mundo.

Assim, aproveitando a polissemia da palavra, Cazuza faz do “partido” (orientação ideológica) o “coração partido”: as ilusões e os

sonhos – inacreditavelmente – estavam perdidos. E mais, faz do coração partido sua bandeira. Ao dizer que o prazer se tornara risco de vida, fica implícita uma alusão à AIDS, mas também à overdose, os dois grandes agentes “contracontraculturais”, que justificam o desencanto com a trilogia “sex, drugs and rock’n’roll” (que está na base da revolução jovem da segunda metade do xx). A ideologia a que se associa o lema – “a força que me conduz” – havia perdido seu sentido, seu balanço e sua beleza. Os heróis mortos de overdose (referência a ídolos da música como Janis Joplin, Jimi Hendrix e Jim Morrison) e os inimigos no poder (a manutenção da estrutura social e dos valores burgueses opressivos) sustentavam a ideia de John Lennon de que o sonho estava morto.

A reação, contudo, é diferente. Se Lennon mergulha na individualidade e no niilismo, Cazuzza desiste de se definir – vai “pagar a conta do analista” para “nunca mais saber” quem é. Ademais, em vez de cair na descrença, revela o desejo de uma nova ideologia. E quando pensamos que ideologia, no sentido empregado na letra, é o conjunto de valores pelos quais alguém é capaz de dar a própria vida, o verso final torna-se ainda mais significativo. O que se deseja aqui não é uma ideologia pela qual *se morra*, e sim, por meio da qual *se permaneça vivo*. E isso é reforçado na gravação do *show* registrado em *O tempo não para*, na qual, durante o refrão, o verbo viver é repetido com entusiasmo – “Ideologia / Eu quero uma pra viver... Viver! Viver! Viver!”.

O álbum supracitado, já referido neste trabalho como sendo a declaração de resistência de Cazuzza, traz também a letra da canção título – “O tempo não para”, cuja primeira parte segue para posteriores considerações:

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 estou derrotado
Saiba que ainda estão rolando os dados
Porque o tempo, o tempo não para*

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

*A tua piscina tá cheia de ratos
Tuas ideias não correspondem aos fatos
O tempo não para*

*Eu vejo o futuro repetir o passado
Eu vejo um museu de grandes novidades
O tempo não para*

O disparo contra o sol e o “correr na direção contrária” revisitam o “nadar contra a corrente”, vinculado ao desejo de mudar o mundo, a partir de uma postura contracultural. O mesmo insucesso cantado em “Ideologia”, volta à baila aqui sob a forma de mágoa e cansaço. “Sem pódio de chegada ou beijo de namorada” metaforizam esse insucesso e fazem o sujeito se sentir primeiramente como um ser singular (“eu sou o cara”), enfatizando sua condição de marginal e sua dor de não pertencimento. O verso, porém, é retificado ainda na primeira estrofe – “eu sou mais um cara”. A percepção de haver outros que, como ele, caminham “na direção contrária” sem chegar a lugar algum refaz a ideia de coletividade que une sob a mesma ideologia revolucionária os que insistem em desejar – mesmo que

cansados – que o “tempo vagabundo” seja superado.

Apesar de desenhar uma situação desoladora na primeira estrofe, a segunda se inicia já em conjunção adversativa, negando a condição de derrotado. Ao afirmar que “o tempo não para”, Cazuzza lança sua ameaça ao mundo caduco, sublinhando na continuidade do tempo a ausência de um final e, portanto, a possibilidade de uma reviravolta. Os “dados que inventaram a humanidade” (conforme “Só se for a dois”) jogam com as “egoístas possibilidades de felicidade”, que, apesar de escassas, existem. E os dados ainda estariam rolando.

O verbo “sobreviver” na terceira estrofe traduz um esforço de permanecer vivo, que se desdobra tanto no dado biográfico da doença como no cansaço explicitado na própria letra. A caridade de quem o detesta é o acolhimento da própria classe social contra cujos valores Cazuzza se revoltava. Nas festas do *grand monde* ou na piscina, o compositor percebe a necessidade de rearticular seu discurso, repensar sua ideologia, em busca da própria sobrevivência.

Depois de uma sílaba musical prolongada / enfatizada em “detesta...”, emerge o refrão com a marcante imagem da piscina cheia de ratos. Apontando um “tu”, que funciona em contraponto ao eu da canção, Cazuzza desenha seu oposto a partir de um ícone, que, não por acaso, está intimamente ligado às classes mais altas, às quais, contraditoriamente, ele também se associa. Enchendo de ratos a piscina tipicamente burguesa, denuncia-se a podridão dessa classe e a incoerência / hipocrisia de seus valores – as ideias que não correspondem ao que de fato acontece. Vale lembrar que os ratos na piscina podem ser vistos em diálogo com o mau cheiro exalado pela “Burguesia”, como foi analisado em capítulo anterior deste livro.

A contracultura, como já se discutiu, foi a expressão jovem do desejo de romper com os valores do passado. Ao ver “o futuro repetir o passado”, Cazuzza reafirma o insucesso do movimento, que

se traduz em seu próprio insucesso pessoal. Colocando as “grandes novidades” em um museu, o letrista mescla passado e presente sob uma perspectiva estática, deixando para trás o que, apesar de se apresentar como novo, não conseguiu cumprir seu objetivo de efetivar a transformação. Segue a segunda parte da letra:

*Eu não tenho data pra comemorar
Às vezes os meus dias são de par em par
Procurando uma agulha num 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 um país inteiro num puteiro
Pois assim se ganha mais dinheiro*

A tua piscina tá cheia de ratos...

A expressão “de par em par” (que lembra “flor em flor” de “Codinome beija-flor”) nos remete à busca de transitividade amorosa, que representaria a “possibilidade de felicidade”, aguardada pelo sujeito no rolar dos dados, no avançar do tempo. Reiterando a dificuldade de sucesso por meio da expressão popular “procurar uma agulha num palheiro”, Cazuza indefine a data na qual comemoraria sua vitória (já que não está derrotado, mas ainda não chegou a lugar algum).

Segundo a canção, o tornar-se brasileiro nunca é um processo solar (diurno), oscilando entre uma situação terrível “nas noites de frio” (“é melhor nem nascer”) e uma condição que exige uma luta árdua pela sobrevivência “nas [noites] de calor” (“é matar ou morrer”). Em seguida, volta a menção a uma segunda pessoa (“te”), não em seu anterior uso de oposição ao *eu*, mas em seu caráter

generalizante (que, aliás, engloba evidentemente o sujeito da enunciação).

Assim, muitos são tachados como “ladrão”, “bicha” e “maconheiro” (perceba-se a relação dos dois últimos adjetivos com o sexo e as drogas, e do primeiro com o universo dos marginais, dos assaltantes, dos portadores da navalha da letra de “Brasil”). E, em contraponto aos que assim são chamados, está um sujeito indeterminado para os verbos flexionados no presente, “chamam” e “transformam”. Mais uma vez se anuncia a incoerência / hipocrisia dos valores de quem, apesar de apontar com moralismo o que seriam desvios de comportamento, é responsável pela imoralidade que perpassa todo o país. Tal como em “Brasil”, a corrupção (das classes privilegiadas) é elemento fundamental na construção da ideia de nacionalidade.

As duas canções acima, como já se disse, são simbólicas na reação de resistência à morte, tanto a ideológica que vencia os herdeiros dos anos 1960, como a física, que, através da AIDS, ia lutando contra Cazuza. A letra de “Boas Novas”, metalinguisticamente, fala da função do próprio fazer poético nessa resistência, ao contar a história de quem viu “a cara da morte” e sentiu-a “viva”. Segue a letra na íntegra:

*Poetas e loucos aos poucos
Cantores do porvir
E mágicos das frases
Endiabradas sem mel
Trago boas novas
Bobagens no 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 via 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...

O tratamento "senhoras e senhores" pressupõe um falar ao público, tal como uma declaração à imprensa, que a transmitirá ao povo, desejoso de novidades. A expressão cristalizada "boas novas" ironiza a expectativa por notícias "quentes", sejam boas ou ruins.

Aqui pode ser percebido o deboche sobre o culto à celebridade, típico da cultura *pop* da qual o próprio Cazuzza faz parte (sem, por isso, deixar de apontar sua violência discursiva contra o que nisso se manifesta de forma tacanha). Assim, ele anuncia a grande novidade que tem para ofertar a esse público sedento, afirmando ter visto a morte bem de perto, o que se traduz em um processo de personificação, reforçado pelo adjetivo "viva" (paradoxalmente justaposto à morte), que aparece reiterado na letra e sublinhado no canto.

Como já se sabe, a canção "Boas Novas" foi gravada em 1988 no disco *Ideologia*, um ano antes de Cazuzza comunicar oficialmente a doença, e um ano depois de uma violenta crise, decorrente da AIDS, que o levaria a uma internação em um hospital americano, em estado grave. E se a expressão "boas novas" assume um caráter irônico em relação ao refrão, por outro lado, trata-se de fato de uma novidade positiva: ele havia sobrevivido a esse contato tão próximo com a morte.

A primeira estrofe fala em "poetas", "loucos", "cantores do porvir" e "mágicos das frases", ilustrando, mais uma vez, a auratização da figura do poeta/compositor, de natureza marcadamente romântica. As frases poéticas tornam-se, na letra, "endiabradas sem mel", conferindo-lhe um estado de vivacidade, malícia, descontrole e despudor, e também a falta de doçura, remetendo ao caráter ácido/cortante de suas composições. O material de sua poesia, por sua vez, é apontado, de um lado, nas coisas e pensamentos banais do cotidiano (são "bobagens no papel"), mas, de outro, emerge como "balões incendiados / coisas que caem do céu / sem mais nem porquê".

Numa primeira leitura, a imagem lírica do balão (relacionado à cultura popular das festas juninas) aparece como acidente abrupto e veloz, provocado pelo próprio fogo que enseja sua ascensão. Desse modo, o objeto em chamas revela seu poder incendiário em meio ao

declínio, à desilusão, à sua própria destruição, ou seja, representa-se aqui a dissolução rápida da suavidade, do lirismo, da beleza, do sonho. Note-se ainda que a imagem do céu reforça e complexifica essa figuração, na medida em que tal espaço representa não só a amplidão, o infinito, o desejado (lembra-se aqui a letra de "Certo dia na cidade" – "Tchau, mãezinha, fui beijar o céu / a vida não tem tamanho"); mas também o próprio espaço da divindade, das forças maiores que regem o universo e modificam, repentina e inexplicavelmente, a vida das pessoas. A imagem do "balão incendiado", portanto, cabe adequadamente em uma canção cuja temática é a AIDS e a morte, atravessando o caminho das utopias da juventude.

A segunda estrofe fala do desejo de expressar o talento "pra loucura" e para "procurar longe do peito". A loucura se desdobra em sua acepção romântica tradicional (o poeta como louco, ilógico, emocional, intuitivo) e em sua conexão com o desbunde da segunda metade do século XX, que se relaciona à contracultura. A procura longe do próprio peito é, mais uma vez, a busca de transitividade amorosa. Os discursos longos, nos quais o sujeito se diz "perfeito" falam sobre o que não fazer, em alusão a uma ideologia que se constrói em negativa aos valores estabelecidos. Assim como na busca de "Ideologia", a pergunta que resta é "o que fazer?", ou seja, como reconstruir seu discurso em meio às ruínas dos sonhos de liberdade das décadas anteriores.

A poesia, assim como em "Milagres", torna-se o milagre da sobrevivência, dessa vez, não só ao "tempo vagabundo", mas ao tempo que nos conduz à morte. Vale registrar que o impulso criativo de Cazusa foi fundamental em seu processo de enfrentamento da doença, ajudando-o a manter-se vivo (literalmente) em primeiro plano, e, em outro registro, a sobreviver por meio de sua obra, de seu legado. Tal como na expressão popular, o sujeito diz que fará "das tripas coração", traduzindo seu investimento emocional na

resistência. O medo da morte é convertido em oração a um Deus que cuida da hora “H” da partida (reverberando na imagem da “bomba H”, também pertencente ao campo semântico do fogo, do balão incendiado). A grande força lírica da canção é a afirmação da resistência até nessa última hora: a negação da morte e o imperativo da vida, na explosão e na pressa do atleta que ouve o disparo inicial da corrida (“a tiros de vamos pra vida”). E, na conclusão, o sujeito deixa de individualizar sua urgência e sugere a todos que sigam seu passo: “então, vamos pra vida”.

203 Em livre tradução: “Apenas acredito m mim / (em) Yoko e mim / e essa é a realidade / o sonho acabou / O que posso dizer? / O sonho acabou / Ontem / eu era o tecedor de sonhos / mas agora renasci. / Eu era a morsa / mas agora sou John / Então, queridos amigos, / vocês precisam continuar / O sonho acabou.”

204 Em livre tradução, “Eu sou ele / Assim como você é ele / Assim como você sou eu / E nós estamos todos juntos”.

II

QUE O DEUS VENHA

Na seção deste trabalho em que se relacionam as obras de Clarice Lispector e Cazuzza, procedemos à análise de “Que o Deus venha”, como se sabe, adaptação feita por Cazuzza de um trecho do romance *Água viva*. Nessa ocasião, observamos os aspectos da inquietude e da aspereza, a menção à incapacidade de amar, a urgência no chamado a Deus e o desejo de experimentar “o delicado da vida”.

Agora, cabe sinalizar que a presença da AIDS no final dos anos 1980 levou o compositor a abordar recorrentemente a questão da morte e, nessa esteira, a trabalhar de modo mais intenso a ideia de Deus em sua obra, em especial, a relação das divindades com o destino humano. Isso é notado principalmente no álbum *Burguesia* (1989), em canções como “Eu agradeço”, “Cobaias de Deus”, “Azul e amarelo” e “Quando eu estiver cantando”, além de aparecer em alguns de seus textos não musicados (ou não gravados). Vale lembrar que muitas letras desse disco foram feitas durante a internação na clínica São Vicente, o que ajuda a compreender por que essas composições estão tão impregnadas pelas ideias de Deus e destino, medo e morte, solidão e salvação.

Após a canção “Burguesia” (que abre o disco), temos a faixa “Nabucodonosor”, na qual o sujeito afirma: “hoje eu acredito em reencarnação / e que a morte, *baby*, não é assim tão ruim não”, dando início à temática que atravessa todo o álbum. Com abordagem bem menos sutil, logo na sequência, apresenta-se “Eu agradeço”²⁰⁵, na qual o “agradecimento” se dá em tom desafiador, por meio de várias confrontações com a autoridade sagrada:

“agradeço por ter desobedecido”, “por ter cuspidido no Seu altar sagrado”, “por saber que nunca vai ter fé”, “por negar também a Sua presença”.

Observe-se que o desprezo da poética de Cazusa se volta, mais especificamente, contra o Deus conceituado pela igreja católica, cuja moral foi reincidentemente contestada pela juventude contracultural. Assim, o Deus que aparece desafiado na composição representa, antes de tudo, o poder autoritário do (suposto) regente do mundo conservador. A desobediência aqui se expressa, portanto, como inconformismo, rebeldia, contestação. As últimas estrofes afirmam:

*Meu coração vai filtrar todo o ódio
Como um fígado, e vencer o tédio
E na cabeça a dúvida e o medo
São os amigos que vão me manter são*

[...]

*Se eu vejo a luz e vivo a escuridão
E não estou pronto pro grande momento
Se eu vejo a luz e vivo a escuridão
Agradeço, mas não me lamento
Por negar também a tua presença
Peço licença pra cantar o amor
E não esperar jamais a recompensa*

Eu, eu agradeço, Senhor...

A luz e a escuridão contribuem para a autofiguração do poeta no espaço limítrofe entre o sagrado e o profano. Evidencia-se, assim, um conflito dramático, tipicamente barroco, reforçado pelo jogo imagético entre claro e escuro (vale lembrar aqui as discussões sobre “o lado escuro da vida”). De um lado, mergulhado em uma

esfera de não pertencimento, martírio e sofrimento, “o poeta” encontra as trevas. Por outro, vendo a luz e vivendo a escuridão, coloca-se na posição de quem pode enxergar mais que os outros (em razão de supostamente pertencer a uma esfera superior). Veja-se que esse conjunto acaba revelando também um registro tipicamente romântico.

A proximidade do “grande momento” pode ser visto como ponto de partida para a discussão com Deus, na qual o eu lírico reafirma suas escolhas existenciais apesar da aparente punição (com a iminência da morte). Na estrofe anterior, o sujeito afirma que seu coração “vai filtrar todo ódio” (purificando-se da revolta) e “vencer o tédio” (reafirmando sua oposição à monotonia, citada desde o primeiro disco), prometendo resistência e superação.

Além disso, é interessante pontuar que a canção fala sobre a função do compositor, que serve para cantar o amor sem “esperar jamais a recompensa”. Apesar da afirmativa, a formulação parece evidenciar a injustiça divina, como se não fosse justo que a nobre missão de propagar o afeto fosse paga com tão penosa sentença de morte. Por fim, cabe observar que, não estabelecendo a relação de causalidade entre o comportamento transgressor e a AIDS, Cazuzza desloca a ótica do senso comum, sem lamentar ou demandar pena, mas assumindo individualmente a tentativa de transformar a “dúvida” e o “medo” em seus aliados, assim, renegando a presença desse Deus incoerente e autoritário.

De maneira mais clara, essa questão aparece em “Justiça”²⁰⁶ (canção inédita), na qual se repete insistentemente que “Deus é mau” e que não há justiça no mundo. Vejam-se alguns fragmentos:

*Não acredito em justiça
Deus é mau, Deus é mau
Mau e mau*

*Porque uns sofrem à beça
Sem ter feito nada a ninguém*

*Outros, como eu, são doentes e sentem dor
Outros voam de asa-delta
E nadam no mar*

*Uns encontram o amor
Outros, como eu
Não se encaixam em ninguém
Aceito a morte e a vida eterna
Mas é muito sofrimento
E já não estou aguentando mais
Estou cansado de sonhar em vão
De lutar em vão
Só resta pedir a Deus mau
Compaixão
Se ajoelhar e pedir perdão
Perdão pelo mal que fizemos a outras pessoas
Em outras encarnações*

A maldade de Deus justifica-se especialmente por duas questões interessantes: a doença (nova alusão à biografia do compositor) e o desencontro amoroso (possível nova alusão ao tema da incapacidade de amar). Acusando Deus de mau e de injusto, o que se questiona não é sua existência, mas, outra vez, a lógica que rege sua justiça. Vale notar, por outro lado, que apesar da injustiça afirmada em quase todas as estrofes, há um subtexto de aceitação dos discursos religiosos, especialmente em “aceito Deus e a vida eterna” e “pedir perdão pelo mal que fizemos às pessoas em outras encarnações”, esta última fazendo nova menção à perspectiva espiritualista da reencarnação.

Voltando ao *Burguesia*, podemos identificar a maldade divina também na letra de "Cobaias de Deus"²⁰⁷:

*Se você quer saber como eu me sinto
Vá a um laboratório ou um labirinto
Seja atropelado por esse trem da morte*

*Vá ver as cobaias de Deus
Andando na rua pedindo perdão
Vá a uma igreja qualquer
Pois lá se desfazem em sermão*

*Me sinto uma cobaia, um rato enorme
Nas mãos de Deus mulher
De um Deus de saia
Cagando e andando
Vou ver o ET
Ou vir num cantor de blues
Em outra encarnação*

*Nós, as cobaias de Deus
Nós somos cobaias de Deus
Nós somos as cobaias de Deus*

A letra começa com um movimento de interlocução, chamando o ouvinte a tentar compreender como o sujeito se sente. A aproximação fonética entre "laboratório" e "labirinto" espelha-se também na aproximação semântica, remetendo aos experimentos científicos com ratos. O Deus / cientista exerce sua indiferença diante o sofrimento de suas cobaias, que maneja a seu bel-prazer. No refrão, o caso individual relatado na letra ganha generalidade por meio de um "nós", cujo apostrofo explicativo define como "cobaias de Deus", o que, em seguida, ganha as variantes com verbo de ligação

e, por fim, com o artigo definido (jogando entre a especificação e a generalização). Com isso, abrange-se um campo maior de referentes: de um lado, especificamente os doentes nos hospitais diante do atropelo da morte; de outro, a humanidade de modo geral, à mercê das vontades do Criador.

Assim, a imposição inflexível da morte aparece como um momento de total impossibilidade de ação por parte do sujeito, tal como um rato que não pode reagir às experiências do cientista, o qual aparece, na terceira estrofe, sob a forma de um Deus mulher, que gera sofrimento sem ter piedade (lembrem-se aqui das reflexões sobre as mulheres em Cazusa). Na segunda estrofe, aparece a igreja como um espaço onde “se desfazem em sermão”, em referência aos discursos religiosos (de cunho moral e, por vezes, punitivo) com os quais já temos nos deparado (note-se também, mais uma vez, a ideia de outras encarnações). A letra continua:

*Me tire dessa jaula, irmão, não sou macaco
Desse hospital maquiavélico
Meu pai e minha mãe, eu estou com medo
Porque eles vão deixar a sorte me levar*

*Você vai me ajudar, traga a garrafa
Estou desmilinguido, cara de boi lavado
Traga uma corda, irmão, (irmão, acorda!)*

*Nós, as cobaias, vivemos muito sós
Por isso, Deus tem pena, e nos põe na cadeia
E nos faz cantar, dentro de uma cadeia
E nos põe numa clínica, e nos faz voar*

*Nós, as cobaias de Deus
Nós somos cobaias de Deus
Nós somos as cobaias de Deus...*

O medo (elemento recorrente nessas composições) aparece novamente, desta vez, confessado para os familiares mais próximos, o pai e a mãe (os prováveis visitantes assíduos do espaço hospitalar). O sentimento vem acompanhado da explicação de que “eles” (provável alusão aos médicos) vão deixar que a “sorte” leve o eu lírico. Note-se que esse substantivo, além de remeter foneticamente à “morte” (especialmente nesse contexto), indica a falta de controle, tanto dele como dos médicos, sobre a situação. Assim, sua sobrevivência fica inteiramente a cargo do acaso, ou do Deus, que faz dele (e de todos) cobaia para suas experiências.

Vale observar também que Cazusa retoma o processo de animalização começado no rato, passando a outras duas espécies. Nesse sentido, primeiramente, o macaco na jaula remete tanto aos laboratórios (sendo outro alvo frequente das experiências científicas) como também aos zoológicos (ambiente de visitação e observação curiosa do público), ambos reforçando a aproximação semântica com o espaço do hospital. O “boi lavado”, por sua vez, denota a angústia e a passividade de um animal criado para ser abatido.

O sujeito tenta ainda pedir a ajuda de um “irmão”, solicitando que ele o tire do “hospital maquiavélico”, figurado anteriormente como “jaula”. Depois, pede-lhe uma garrafa, remetendo à bebida alcoólica, que lhe traria algum conforto, ao interferir em sua percepção de realidade. O pedido pela corda leva-nos à imagem do salvamento (mais do que a do suicídio), levando não só à sugestão de um objeto em que se agarrar, mas, sobretudo, de um meio de pular a janela como quem foge da prisão. O sintagma “a corda” ainda propicia o trocadilho com “acorda”, chamando seu interlocutor à realidade (das cobaias) e, por isso, à sua desesperada necessidade de escapar.

Segundo a letra, a pena de Deus (ressalvada alguma ironia) leva a uma atenuação, que se torna possível por meio da sugestão de um quarto animal. Reivindicado pelo campo semântico da jaula, o pássaro se apresenta como possibilidade de canto e de voo – de

música e de imaginação –, ainda que dentro da prisão (do hospital e da condição humana). E aqui se figura o fazer poético do compositor, possibilitando alguma chance de alívio ou salvação para o personagem (real), que produz beleza em meio à adversidade.

O espaço do hospital é sugerido também em outra letra de *Burguesia*, “Azul e amarelo”:

*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
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 tô de azul e amarelo
De azul e amarelo*

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

Mas não quero, não vou, não quero

Os anjos colocam-se duplamente entre os inimigos e os amigos, talvez remetendo a um desdobramento de sua simbologia entre o universo católico (no sentido do Deus autoritário e conservador, rejeitado por Cazusa) e o universo maravilhoso (das criaturas mágicas que integram o imaginário infantil). Esse último sentido permite a progressão textual em direção a outros seres encantados, como as fadas e os duendes, inserindo o sujeito no suave (e protetor) âmbito da fantasia.

A menção a outras vidas é, novamente, diálogo claro com a filosofia espiritualista, como já vimos em "Nabucodonosor", "Cobaias de Deus" e "Justiça". A palavra "viagens" se desdobra em dois significados – um que remete às drogas e, por extensão, também à fantasia; e outro que traduz, novamente, a ideia de passagem da vida para a morte. Nas duas acepções, a palavra ganha conotação positiva (ou pelo menos eufemística). A ruptura vem com o verso "mas também existem drogas pra dormir", aludindo aos remédios, o que devolve a consciência temerosa da doença e da morte (os riscos da "viagem" representados nos "perigos no meio do mar"). Com a visão turva, o sujeito anuncia a existência de pessoas igualmente turvas, evocando a perda de certa pureza, levando à amargura, à confusão e a um obscurecimento na percepção das coisas, mas também a uma peculiaridade de sentidos e sentimentos.

O azul e o amarelo, como já foi dito, são as cores de Logunedé, orixá do candomblé, que Cazusa dizia ser seu santo de proteção. A diversidade de entidades dessa crença justifica o tratamento plural em "senhores deuses", afastando-se relativamente do universo monoteísta cristão (apesar da presença dos anjos) em favor do paganismo, seja ele do culto africano ou das criaturas mágicas como fadas e gnomos. Dessa vez, o sujeito se diz "pronto pra ir" ao "encontro" dos deuses (diferente de em "não estou pronto pro

grande momento" de "Eu agradeço"). Porém, em seguida, renega a morte com os versos "não quero, não vou, não quero", tomados de empréstimo da canção "Autonomia" de 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 necessária a nova abolição
Pra trazer de volta a minha liberdade
Se eu pudesse gritaria, amor
Se eu pudesse brigaria, amor
Não vou, não quero*

Cazuza parece ter ressignificado a canção "Autonomia" de forma pessoal, atribuindo o "longe estarei" à ideia de morte, e o pedido de ter "de volta a liberdade" como seu desejo manifesto de se libertar da doença. Assim, tal como a canção de Cartola reclama a falta de autonomia para decidir pelo que se deseja, a letra de "Azul e amarelo" (e *Burguesia* de modo geral) trazem densamente a discussão sobre o controle que temos (ou não temos) sobre a vida.

Dois outros textos de Cazuza que não receberam melodia merecem ainda nota nessa discussão sobre AIDS e morte. Em "Experiência" (1989) há uma alusão direta à doença, que, como vale sublinhar, não foi denominada uma vez sequer em toda a obra do compositor. Leia-se:

*Antes de pegar este aviãozinho
Tenho que te provar alguma coisa*

*Eu tentei, não consegui, porque
Tem coisas
Que a gente não consegue vencer mesmo*

*Vou pra outras plagas
Ver se esta minha doença passa
E se eu posso rapidinho
Ter o destino como o de todo mundo.*

O "aviãozinho" poderia até estar em sentido denotativo, referindo-se às viagens para o tratamento em Boston (as "outras plagas" onde Cazusa buscava combater sua enfermidade). Por outro lado, é inevitável lembrarmos a recorrência do eufemismo da viagem na figuração da morte nos textos desse período. O discurso aqui já insinuava que as possibilidades de vencer a doença, apesar das tentativas, eram muito remotas. O texto, em tom de lamento, termina com a sensação de solidão, de alguém que, nem "rapidinho", teve um destino normal. A ironia cruel é percebida quando lembramos sua renúncia em "Conto de fadas" ao "futuro normal", que agora, frente ao novo contexto, aparece como objeto de desejo.

O texto "Maldição", por sua vez, diz:

*Malditos os homens
Maldita a vida
Maldita a tua cara me olhando tão burra
Uma maldição desabou sobre mim
Ninguém entende o que eu falo
Ninguém quer saber o que eu sinto*

*Tem pena de mim, rezem missas
Apelem pras religiões, mas minha vida é vida sagrada
Pira dos deuses, sacanagem grega*

*Vão tomar vergonha na cara
A minha vida é uma viagem*

*Fizeram macumba pra mim
Disso eu tenho certeza, mas eu sou muito amado
Pelo povo brasileiro
Desabou uma maldição sobre mim
Veio das trevas da maldade do homem
E tenho a dignidade das feras
E aceito ter nascido marcado*

Renegando a humanidade inteira e a vida, o sujeito poético coloca-se solitário e incompreendido, afirmando que “desabou uma maldição sobre” si. O movimento de desabar, de cima para baixo, faz dele alguém marcado para o sofrimento e para o não pertencimento. Por outro lado, é importante notar a afirmação do amor do povo brasileiro, o que relativiza essa aura “maldita” do “poeta”. Perceba-se também como a doença aparece plena de significados, deixando entrever uma atualização simbólica da tuberculose do século XIX para os sentidos evocados pela AIDS do século XX – a nova doença dos marginalizados, dos que sentem tudo de forma intensa, dos marcados, dos incompreendidos.

Na última estrofe, a doença é explicada pela “macumba” (termo genérico relativo a uma prática religiosa a que o senso comum, constantemente, atribui um mal feito, por raiva ou inveja). Assim, busca-se na própria maldade humana uma relação de causalidade que possa explicar a doença, o que justifica a demanda de manifestações religiosas diversas (que pudessem confrontar a hipotética força maléfica). Porém, enquanto mártir (ou cristo) o sujeito assume resignado sua cruz, pois tem “a dignidade das feras”. Veja-se aqui, novamente, o registro da animalidade, muito embora, desta vez, o termo “feras” coloque-se em sentido contrário aos

animais acuados que aparecem em “Cobaias de Deus”.

Por fim, vale encerrar apresentando a letra da última música do último lado do último disco de Cazuzza em vida – “Quando eu estiver cantando”:

*Tem gente que recebe Deus quando canta
Tem gente que canta procurando Deus
Eu sou assim com a minha voz desafinada
Peço a Deus que me perdoe no camarim*

*Eu sou assim
Canto pra me mostrar
De besta
Ah, de besta*

*Quando eu estiver cantando
Não se aproxime
Quando eu estiver cantando
Fique em silêncio
Quando eu estiver cantando
Não cante comigo*

*Porque eu só canto só
E o meu canto é a minha solidão
É a minha salvação*

*Porque o meu canto redime o meu lado mau
Porque o meu canto é pra quem me ama
Me ama, me ama*

*Quando eu estiver cantando...
Porque o meu canto é a minha solidão
É a minha salvação*

*Porque o meu canto é o que me mantém vivo
E o que me mantém vivo*

O tom desafiador de "Eu agradeço" dá lugar aqui a um tom íntimo, grave e imperativo, que tem o próprio cantar como objeto. Na primeira estrofe, a expressão da voz aparece como manifestação e procura de Deus, a quem se pede perdão no espaço dos bastidores (um pedido escondido, discreto, fora da rebelião discursiva da obra explícita). Assim como em "Cobaias de Deus", o canto funciona como uma espécie de salvação em meio ao desamparo, ao aprisionamento e à adversidade.

Além disso, o gesto de cantar apresenta-se como possibilidade de redenção do lado "mau" e, sobretudo, como gesto de transitividade. Neste último sentido, observa-se que, apesar de se exercer na solidão (sendo extremamente pessoal e particular), o canto é destinado às pessoas que o amam e, por isso, funciona como um exercício de comunicação, de encontro, de confissão. A repetição de "me ama" depois de "meu canto é pra quem me ama", aliás, tem potente efeito de ênfase, conferindo grande beleza ao registro. A expressão da voz é, portanto, uma forma de resistência à doença, às prisões, ao tédio, à solidão, à violência, à desigualdade, à finitude. Por isso, é bonito atender ao pedido do refrão e deixar Cazuzza cantando sozinho, frente ao nosso silêncio respeitoso, àquilo que foi sua própria vida.

205 "Eu agradeço (Cazuzza / George Israel / Nilo Romero). In: *Burguesia* (1989).

206 "Justiça" (João Rebouças / Cazuzza).

207 "Cobaias de Deus" (Angela Ro Ro / Cazuzza). In: *Burguesia* (1989).

FAZ PARTE DO *SHOW*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se disse no início, a pesquisa que agora vai se encaminhando para a conclusão começou com uma profunda identificação existencial com Cazuzza e com sua música. Há algo ali, apesar do berro e da violência discursiva, que revela um imenso desejo de ternura. A imagem que hoje podemos ter de Cazuzza multiplica-se entre a explosão do jovem rebelde e libertário e a figura densa e algo profética de uma artista iluminado, vestido de branco, proclamando a necessidade de recriar um sonho que parecia morto. Segundo Caetano Veloso, “o paradoxo é apenas aparente”, pois “o tom desesperado está sempre cheio de gosto pela vida, e o lamento é antes sensualidade”.²⁰⁸

Na tentativa de compreender o paradoxo, deu-se início aqui a uma investigação, que, ao mesmo tempo em que discutia uma obra e um artista específicos, tentou mostrar o retrato de uma época e de uma geração. Além disso, Cazuzza conseguiu registrar um conteúdo humano de amplo lastro temporal ao representar seu desejo de porosidade e transformação. Seu ecletismo faz vibrar em sua obra a dinâmica do tempo, passeando pelos segmentos da cultura e agregando sentidos à sua expressão artística e ideológica. Foi romântico, trazendo do “lado escuro da vida” revelações luminosas. E, sobretudo, foi moderno, pois, ao formular com agudeza a contestação aos valores de seu tempo, acabou por desenhá-lo, por defini-lo.

O lema *sex, drugs e rock’n’roll* é central na reflexão sobre sua obra, que esteve o tempo todo ligada a um desejo de contestação

de um mundo antigo, caracterizado pela violência, a desigualdade e a hipocrisia. A agressividade na linguagem é uma forma de derrubar essa realidade monótona em prol de uma vida com mais poesia, encanto e prazer. Absorvendo informações da contracultura internacional e da boemia carioca, tentou dar vazão a seu impulso de liberdade, aproximando-o também do universo de Clarice.

Para superar o mundo antigo em favor de um novo, usou ora a violência discursiva, ora a doçura sedutora, tendo sempre como arma sua capacidade criativa, por meio da qual fez da língua navalha e carinho. O desejo de transitividade é o coração de sua obra. E os espaços que se desenham em suas letras são construídos em torno desse eixo, ora mirando as tentativas de seduzir, ora a união dos que compartilham um sonho comum.

As observações do poeta Waly Salomão sobre Cazuzza são conclusivas:

... Cazuzza vai ficar como desvelador impiedoso das pessoas fracas, caretas e covardes, cheias de minicertezas. Como lancetador baudelairiano do horror das gentes que só assistem o aumento de suas varizes. Cazuzza vai ficar. Cazuzza vai ficar como o destemido avatar caboclo dos *beatniks*. Eu vi um turbilhão vivo chamado Cazuzza e isso me basta. Inconformado / Incoformista buscando fissurado um remédio para o tédio. Um Édipo que adocece para gerar prodígios de luminosidade ácida. Aquele que poderia restar confortavelmente um filhinho de mamãe e papai vira o fustigador cáustico da Ideologia e da Burguesia. (...) O miolo central de sua poética revela um rimbaudiano veneno antimonotonia. (ARAÚJO & ECHEVERRIA, 2001, p. 123)

A apreciação de Waly parte do “*Blues da piedade*” de Cazuzza, no qual se pede piedade para certa “gente careta e covarde”, para, em seguida, fazer algumas alusões, que foram devidamente pontuadas

ao longo desta obra, desde a influência dos *beats* até a busca do remédio contra o tédio, em sua tentativa de fazer brilhar o princípio de prazer frente à realidade. Repare-se que as palavras “ácido” e “cáustico” são usadas em referência ao poder corrosivo de suas letras. Entre a vida burguesa e uma ideologia antiburguesa, Cazuzza se viu induzido a repensar seus próprios valores ideológicos, que se enfrentavam, mais que à sua volta, dentro de si.

Como já se mencionou, a última turnê de Cazuzza resultou no disco *O tempo não para*, que foi seu álbum mais consistente. As letras já analisadas de “Ideologia” e “O tempo não para”, além de “Todo amor que houver nessa vida”, são composições que dizem muito sobre sua obra de maneira geral. O encerramento do espetáculo não se deu com uma música mais vibrante, tal como aconteceu no Rock’n Rio, ao som de “Pro dia nascer feliz”. Dessa vez, Cazuzza voltou ao palco para cantar uma música mais introspectiva, com uma voz bem suave, que até amenizava um pouco o impacto de algumas imagens. Apesar disso, o contraste, que daí resulta, acabava revelando a complexidade característica de sua personalidade e de sua produção artística. E é, por isso, que a análise desta canção encerrará este trabalho, na tentativa de reafirmar alguns segredos do liquidificador de Cazuzza. Segue a letra de “Faz parte do meu *show*” (Ladeira / Cazuzza):

*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*

A letra começa em uma escola, remetendo a um universo jovem. O

“encher a bola” é evidentemente jogo de conquista. A segunda pessoa da canção é transportada da escola para festa, entrando em contato com um espaço social que revela outras aprendizagens. A festa e o sexo aparecem, nessa esteira, vinculados ao sentido de escola e, portanto, de ensino, aprendizagem e teste, no qual o sujeito assume “ares” de professor. A relação entre prazer e aprendizagem, como já foi discutido, pode ser vista como um eco de Clarice Lispector e de seu romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*.

A invenção de uma verdade sob a forma de “um sonho bom” aparece como maneira de proteger da condição solitária. Como já vimos, a invenção do amor é elemento fundamental da lírica cauzeana. Veja-se que o vocativo “baby” é um chavão do *rock* e do *pop*, criando uma interessante fusão de gêneros, uma vez que a canção é uma bossa-nova. A mistura é justificável, afinal, pouco depois o sujeito afirmaria ser “meio bossa-nova e *rock’n’roll*”. Tanto a presença da escola, quanto o uso dessa forma de tratamento, evocam certa necessidade de proteção, que se dá pelas mentiras, que impedem que a realidade dissolva a ilusão amorosa e aponte para a condição solitária. E essa proteção se oferece evidentemente pelo viés da sedução, reforçada pela carga ao mesmo tempo afetiva e sensual que subjaz nesse vocativo.

A canção encena uma relação heterossexual, em que o sujeito se projeta como alguém experiente, que teve várias experiências sexuais anteriores (o que é sugerido pela confusão das coxas). Tal em “Codinome beija-flor”, o eu lírico revela a dor inerente à vivência do amor. Curioso como os versos “te faço um filho / te dou outra vida / pra te mostrar quem sou” aparecem, na letra, entre a afirmação da realização amorosa idealizada e o feitio próprio das promessas amorosas.

O cenário desenhado na estrofe seguinte remete à solidão, tanto no sumiço da segunda pessoa, como no adjetivo “deserta” conferido

à lua. O espaço romantizado está localizado no mundo real, no Arpoador, que ilustra mais uma vez a cidade do Rio de Janeiro como o espaço de trânsito do poeta. O caráter contraditório de Cazuzza é representado por sua aproximação com o inimigo, retomada pela sensível imagem “encontro um abrigo no peito do meu traidor”, que poderia ser aproximada também ao verso de “O tempo não para”, em que o sujeito afirma sobreviver da caridade de quem o detesta.

“Faz parte do meu *show*”, evidentemente, joga com o fato da voz lírica da letra ser enunciada por um artista de verdade, que realmente faz *shows* e *clips*. Porém, o espetáculo que se apresenta aqui é o da invenção amorosa, dos jogos de sedução entre promessas, brigas, cenas e desculpas. Além disso, o *clip* “sem nexos” embaralha as figuras do “pierrô retrocesso”, da bossa-nova e do *rock’n’roll*, representando o artista em um ponto de convergência de várias linhas da música popular brasileira (as canções de fossa e as marchinhas de carnaval da época do rádio, o processo de modernização da música popular com a bossa-nova de João Gilberto, a chegada do *rock’n’roll* e de suas vertentes com a jovem guarda e, em outro registro, com o tropicalismo). Observe-se, aliás, como a figura do pierrô acaba conectando o carnaval e a fossa, além de ser um personagem ingênuo, com algo de lunático, imerso em seu sonho, perdido da realidade.

Assim, “meio bossa-nova, meio *rock’n’roll*” acaba por funcionar como representação paradoxal do próprio Cazuzza, dividido entre a doçura e a acidez, entre a suavidade da bossa e o grito explosivo do *rock*. Definindo sua personalidade por meio desses estilos emblemáticos, o artista deixa entrever não só a história da canção popular, mas também os elementos estéticos que se misturam em seu processo criativo. E assim, o *show* “O tempo não para” se completa com mais um gesto que contribui para a mitificação de Cazuzza, como ícone importante da música popular do Brasil e, sobretudo, como “poeta” de seu tempo e de suas contradições.

Enfim, termino estas linhas pensando na imagem de Cazuzza nesse último *show*, todo de branco, iluminado. A carga profética da constatação de que “o tempo não para” permanece como certeza, promessa e alento para os dias de hoje. As canções de Cazuzza ficaram, porque tem potência, forma e beleza, e porque carregam em si a lição do tempo, de que, mesmo em períodos difíceis, a qualquer momento, em um lance de dados, podem surgir novos rumos, novas ideias, novas pessoas, novas formas de vida. E novas esperanças. “Que o dia nasça feliz pra todo mundo amanhã. Um Brasil novo, uma rapaziada esperta.” Os dados ainda estão rolando.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de. & NAVES, Santuza Cambraia. *"Por que não?" – rupturas e continuidades da contracultura*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.
- ANDRADE, Oswald. *Obras Completas VI – Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- . *Obras Completas VII – Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- ARAÚJO, Lucinha & ECHEVERRIA, Regina. *Preciso dizer que te amo*. São Paulo: Globo, 2001.
- ARAÚJO, Lucinha & ECHEVERRIA, Regina. *Só as mães são felizes*. São Paulo: Globo, 2004.
- ARISTÓTELES. *Arte poética*. Trad. Paulo Costa Galvão. In: www.dominiopublico.com.
- BENJAMIN, W. *Teses sobre a filosofia da história*. Trad. Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1991.
- BIVAR, Antonio. *O que é punk*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- BEZERRA, Karelayne de Assis Coelho. *Um anjo dissoluto, a poética de Cazuza do prazer à lucidez*
(2005) – Mestrado, UFSC.
- BOAVENTURA, Maria Eugênia. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- BUENO, André & GÓES, Fred. *O que é geração Beat*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CICERO, Antonio. *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1970.
- CASTELLO, José. "Clarice Lispector – A senhora do vazio". *Inventário das Sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- COHN, Sérgio. *Nuvem cigana – poesia e delírio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.
- . & PIMENTA, Heyk (org.). *Coleção Encontros / Maio de 68*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

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

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FAOUR, Rodrigo. *História Sexual da MPB*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê, 2000.

FERRAZ, Eucanaã. *Veneno antimonotonia – os melhores poemas e canções contra o tédio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

FREYRE, GILBERTO. *Casa-grande & senzala*. São Paulo: Global, 2006.

GARCIA, Walter. *Bim Bom – a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. & VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Trad. Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1999.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice – Uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

HELENA, Lucia. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: EdUFF, 2006.

HUXLEY, Aldous. *As portas da percepção & Céu e inferno*. Trad. Oswaldo de Araújo Souza. São Paulo: Globo, 2002.

—. *Totens e tabus na modernidade brasileira*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia de Letras, 1995.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

—. *Asdrúbal Trouxe o Trombone – memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

—. & GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

—. *Impressões de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

KEROUAC, Jack. *Mexico city blues*. New York: Grove Press, 1990.

LACERDA, Francisco José Neiva de. *O lirismo como aventura do encontro – utopia e*

desencanto nas

canções de Cazuza. – UFF, 2008.

LAFETÁ, João Luiz. "Estética e ideologia: o Modernismo em 30". In: *A dimensão da noite*.

São Paulo:

Editora 34, 2004.

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

—. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

—. *A via-crúcis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

—. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

—. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

—. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MACIEL, Luiz Carlos. *A morte organizada*. São Paulo: Global, 1978.

—. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização – Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Trad.

Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

MORICONI, Ítalo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: espírito do tempo 1: neurose*. Rio de Janeiro: Forense

universitária, 2011.

—. *Cultura de massas no século XX: espírito do tempo 2: necrose*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1977.

MOTTA, Nelson. *Noites tropicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

MUGGIATTI, Roberto. *Rock – o grito e o mito: a música pop como forma de comunicação e contracultura*.

Petrópolis: Vozes. 1981.

NAVES, Santuza Cambraia. *Da bossa-nova à tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

—. *O violão azul – modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

NEVES, Ezequiel. *Barão Vermelho: por que a gente é assim*. São Paulo: Globo, 2007.

- NETTO, ADRIANO BITARÃES. *Antropofagia oswaldiana: Um receituário estético e científico*. São Paulo: Annablume, 2004.
- NOGUEIRA, Mônica. *Cancioneiro transgressor: um estudo sobre a poética da canção em Renato Russo e Cazuzza* (2005) – PUC-RJ.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1995.
- PENHA, João da. *O que é existencialismo*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- . *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.
- PESSOA, Fernando. *Mensagem*. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. Trad. Donaldson M. Garschagen. Petrópolis: Vozes, 1972.
- ROSENBAUM, Yudith. *Folha explica / Clarice Lispector*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- SCHWARZ, Roberto. "Perto do Coração Selvagem". In: *A Sereia e o Desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- SILVEIRA, José Roberto. *Renato Russo e Cazuzza – a poética da travessia*. São João Del-Rei: Malta, 2008.
- TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1987.
- . *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê, 2001.
- . *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.
- . *O século da canção*. São Paulo: Ateliê, 2004.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- . *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. [Organização e apresentação Eucanaã Ferraz] – São Paulo, Companhia das Letras, 2005.
- . *Letra só – Sobre as letras*; organização Eucanaã Ferraz – São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- . *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- WARHOL, Andy. *Popismo – os anos 60 segundo Warhol*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

WISNICK, José Miguel. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.

Rafael Julião

CAZUZA

SEGREDOS DE LIQUIDIFICADOR



Editora Batel