

1. Introdução

Este estudo tem como finalidade analisar a maneira como três figuras paradigmáticas do rock no Brasil – Cazusa, Arnaldo Antunes e Lobão – construíram suas identidades artísticas. Seguindo a trajetória desses compositores, procurei entender como eles se apropriaram de categorias simbólicas e delas fizeram uso para a criação de suas *personas* nas entrelinhas da cultura. Se os “roqueiros” mencionados compartilham a linguagem do “rock dos anos 80”, eles apresentam, entretanto, diferenças quanto à maneira de se colocarem no mundo artístico. Levei em consideração, quanto a esse aspecto, que a construção identitária pressupõe a recorrência a determinadas tradições – no caso, artísticas –, que são constantemente ressignificadas. Procurei, assim, entender ao longo da pesquisa, como as questões culturais de seu tempo se revelam na trajetória desses atores, assim como os repertórios legados pelo passado, na medida em que os três músicos, cada um à sua maneira, dialogam com tradições específicas.

Os conceitos e representações comuns ao universo desta pesquisa foram interpretados como categorias construídas, evitando, portanto, reificá-los. Procurando lançar mão de um procedimento antropológico, adotei nessa pesquisa um distanciamento crítico (metodológico) de modo a traçar limites entre as informações empíricas e os “juízos de valor de seus autores (examinando também como se fossem discursos nativos)”; lidando com “categorias de pensamento que precisam ser qualificadas a partir da teia de relações simbólicas vislumbradas nos discursos proferidos.” (Ribeiro, 2009, p.18-20).

Dessa forma, observei como os compositores estudados arquitetaram, cada um a seu modo, a categoria “rock brasileiro dos anos 80”, ou *BRock*, termo criado pelo jornalista Arthur Dapieve (1995) para denominar o rock que se criou no país à época e que teria adquirido feições brasileiras. A sigla serviu, assim, para nomear o estilo que surgiu da fusão do rock com o pop, combinando a estética da *new wave* com a atitude *punk*. Assim, nos anos de 1980, o “rock” como gênero musical “nativo” passou a ser difundido no Brasil, rejeitando o

apuro formal das canções da MPB ou do rock progressivo, devido à influência do lema *punk* “faça você mesmo” (*do it yourself*).¹ A Blitz foi a primeira banda de rock dos “anos 80” com alcance nos meios de comunicação de massa e o sucesso comercial do grupo convergiu com a criação do Circo Voador no verão carioca de 1982. Como afirma Dapieve, em entrevista que me concedeu em 2004:

Quando eu primeiro me utilizei da sigla em matéria, no *Jornal do Brasil*, não pensava em Mutantes ou Raul Seixas. Mas sim, no rock que começou a ser feito a partir do Júlio Barroso e a Gang 90, e depois com a Blitz. Essas foram as duas bandas que iniciaram o *BRock*. (...) **Quando utilizei esse termo, tinha em mente uma afeição gráfica, em que o *BRock* significaria: ‘O rock é nosso’. Assim como a Petrobrás possui o slogan: ‘O petróleo é nosso’.** (...) Assim como afirma Cazuzza, o rock só deixou de ser subproduto quando outros públicos perceberam que o rock dos anos 80 não era um decalque do rock inglês e americano. Não se tratava de uma música feita por adolescentes inconseqüentes, mas sim de um movimento que possuía identidade própria. Quem ouvia Arnaldo Antunes e Renato Russo, podia notar ali um grande interesse pelo trabalho da palavra escrita. Que mesmo sem misturar com samba, este rock era música brasileira, devido às letras em português. (...) **O *BRock* foi um movimento político e intelectual. Essa injeção de intelectualidade permitiu que o rock de qualidade não mais fosse feito isoladamente, como era o caso do Raul Seixas e Mutantes, mas que possuísse uma integridade. Foi excludente de um lado, mas positivo do outro. Positivo porque possuía conteúdo intelectual, como o concretismo de Arnaldo Antunes, as influências *beatniks* de Cazuzza, ou a admiração que Renato Russo possuía por (Carlos) Drummond. E virou popular ao atingir veiculação nos meios de massa**² (Grifos meus).

Utilizei como fontes para este trabalho: letras de canções, entrevistas com críticos musicais e “roqueiros dos anos 80”, manifestos, poemas, críticas literárias, antropológicas e musicais, assim como as performances dos músicos investigados; além dos discursos presentes do meu objeto (Antunes, Cazuzza e

¹ No gênero *new wave* importa mais a performance e capacidade cênica dos cantores do que a excelência técnica. Já o *punk* lida com a negação da proficiência técnica, propondo a volta da dimensão da rua, dos problemas e questões de seu tempo. Visando subverter a relação tradicional entre público e platéia, a estética *punk* do “faça você mesmo” incorpora atitudes como o uivo, a ausência de técnica vocal rebuscada e de grandes solos de guitarra, utilizando uma linguagem coloquial que busca a comunicação imediata entre público e artista através de um rock “primitivo” que rompa com o hermetismo do “rock progressivo dos anos 70”.

² Entrevista concedida a mim, com Arthur Dapieve, na PUC - Rio, no dia 21 de novembro de 2004. Além de depoimentos de Dapieve e Humberto Gessinger, também foram de extrema importância para este trabalho as entrevistas que fiz com Bernardo Vilhena, Chacal, e as conversas que tive com Tavinho Paes.

Lobão) na grande mídia, já que é nesta que os artistas comumente criam as asserções de suas identidades nos espaços públicos dos meios de comunicação.

As reflexões metodológicas de George Marcus e Michael Fischer (1986) me auxiliaram a lidar com os dados, na medida em que Marcus e Fischer concebem a antropologia como campo possível de crítica cultural. Partindo desse pressuposto, cabe ao antropólogo realçar a singularidade de cada indivíduo e realizar uma etnografia que possibilite a interlocução de subjetividades produzidas em um contexto histórico específico, considerando o processo de construção de um *self* plural e complexo. Nesse sentido, os textos analisados constroem-se em contato com certas tradições culturais, representam uma cultura e também transformam essa cultura ao representá-la. James Clifford (1998), numa linha de explicação não muito diferente, entende o trabalho etnográfico como resultado do confronto entre a interpretação do etnógrafo e o saber do “outro”. Ao etnógrafo cabe então reconhecer a autoridade dos sujeitos investigados, conforme interpreta Daniela Versiani (2005):

É no momento em que o antropólogo reconhece a autoridade dos outros sujeitos, e que esses outros sujeitos deixam de ser “seus” etnografados, que o seu papel de mediador pode ser redefinido em termos não mais de tradução, mas o que eu chamaria de interlocução, de modo tal que o antropólogo – e também críticos e teóricos literários – ampliaram para “os outros”, para “outras vozes”, seu próprio poder de acesso ao universo dos textos escritos e / ou à circulação de comunicados. (Ibid., p.198-199).

Segui a orientação de Clifford Geertz (1989) no sentido de observar os artistas que tomei como objeto não só como representativos da cultura analisada, mas também como criadores de novas situações culturais. Clifford Geertz (1989) pensa a cultura não como representação, mas como algo que é construído, ou seja, escrito pelos atores que dela participam. Assim, os atores podem intervir no real na medida em que escrevem o texto cultural e conseqüentemente, o transformam.

Algumas questões teóricas me interessaram especialmente para a feitura deste trabalho. Uma delas procede da reflexão de Antoinette Compagnon (1996) sobre o surgimento de um processo irreversível no mundo da arte, tanto moderno quanto contemporâneo, no sentido de se criar um culto da personalidade artística. Esse processo teria início com Marcel Duchamp, se desenvolveria com Andy Warhol e resultaria em um iminente “fetichismo” do

artista que passa a assumir uma atitude construtora de uma *persona* midiática junto com sua obra artística. Vejamos como Compagnon comenta esse processo:

A dessacralização da arte desemboca, curiosamente, na fetichização do artista, porque este representa, em sua própria pessoa, em seu corpo, tudo o que fica como critério da arte depois que o *ready-made* triunfou. A obra repousa na sua assinatura, fazendo do artista o lugar da arte. (...) Esta é o equivalente de uma marca de fábrica para os objetos manufaturados: Warhol ou Colgate, na indistinção do que leva uma etiqueta. E o renome de uma assinatura se adquire pela promoção publicitária do artista, pelo marketing de uma imagem. A obra de Warhol, suas latas de sopa Campbell ou seus retratos múltiplos de estrelas da mídia, infundavelmente repetidas, é, num certo sentido, mais vazio que o quase silêncio de Duchamp após 1923; ela toma ao pé da letra a mensagem de Duchamp, interpreta esta estritamente, nos termos do mercado de arte.(Compagnon, 1996, p.97).

A partir da apropriação desta ideia de Compagnon sobre o fetiche presente na *persona* do artista no contexto da modernidade, voltei-me para a análise de discursos, mecanismos importantes acionados pelo artista para tecer e desfazer a sua imagem, na medida em que ele se torna um personagem de sua própria trama e um criador de si próprio. Se em um contexto de dessacralização da obra de arte o modo de ser do artista é quase tão importante quanto sua obra,³ quais os ingredientes utilizados pelos artistas para construírem suas *personas*? Quais seriam os distintivos e sistemas de identificação que representam coletivamente a categoria “roqueiro”? Quais seriam as suas realizações dramáticas? Até que ponto as três figuras analisadas constroem suas personalidades inseridas na obra, como projetam suas visões de mundo e como atuam no universo simbólico do rock brasileiro, aqui referido pela sigla *BRock*?⁴ Essas são perguntas que procurarei responder ao longo dessa pesquisa, procedendo a um tipo de leitura que abranja os aspectos intertextuais que concorreram para a construção das *personas* dos músicos investigados, na medida em que eles dialogam no processo de composição de suas músicas, com tradições artísticas extramusicais.

³ No tropicalismo, por exemplo, como afirma Luiz Tatit: “o modo de ser do cantor e do compositor e sua circunstância de produção tinham tanta ou mais importância que a própria canção.” (Tatit, 2007, p.131).

⁴ Como explica Arthur Dapieve, a sigla *BRock* significa “o rock é nosso” e é uma apropriação da propaganda “o petróleo é nosso” da Petrobrás. Para esta pesquisa, o livro de Arthur Dapieve (1995) será um importante referencial teórico para auxiliar a contextualização das canções e entrevistas das fontes para a grande mídia. Dessa forma, a análise de narrativas que envolvem os objetos dessa pesquisa foi feita dentro das fronteiras simbólicas do “rock brasileiro dos anos 80”.

Neste trabalho me utilizei da conceituação de Marcel Mauss (2005) para o termo *persona*, definido pelo autor como a “máscara trágica” do “personagem que cada um é e quer ser”; “a máscara pela (per) qual ressoa a voz (do ator)” (Mauss, 2005, p.385).⁵ Mauss estabelece, assim, a diferença entre *persona* e “pessoa”, definindo a primeira como um espectro ritual que se assemelha ao *imago* por sua “máscara de cera moldada sobre a face”. Já a construção ficcional do termo “pessoa” depende da noção cristã e jurídica de pessoa humana, “substância racional indivisível, individual”, que “mais do que um nome ou o direito a um personagem e a uma máscara ritual, ela é um fato fundamental de direito”. (Ibid; p.385-393).

Na medida que partimos do pressuposto de que os artistas escolhidos para este trabalho são intérpretes de sua cultura, os discursos proferidos por eles são vistos não só como representativos de uma cultura, como também mecanismos de transformação cultural. Tomo, portanto, os artistas analisados como agentes e críticos de sua cultura (Geertz, 1989). Assim, procurei observar como Lobão, Cazuzza e Arnaldo Antunes criam e explicam suas *personas* em permanente construção, como constroem seus campos de ação e como inventam suas representações, recorrendo a modelos fornecidos pela tradição artístico-cultural na qual se inserem.⁶

Comecei a me interessar pelo tema do “rock brasileiro anos 80” por notar, nesse tipo de criação musical, uma plasticidade de fronteiras entre poetas, letristas e músicos. Muito menos pessimista do que o *punk*, por exemplo, o rock

⁵ Formulado em Roma e com origem etrusca, a noção de *persona* latina é apontada por Marcel Mauss como “máscara trágica, máscara ritual e máscara de ancestral”. Segundo Mauss: “Longe de ser a ideia primordial, inata, claramente inscrita desde Adão no mais fundo de nosso ser, eis que ela continua, até quase o nosso tempo, lentamente a edificar-se, a clarificar-se, a especificar-se, a identificar-se com o conhecimento de si. (...) De uma simples mascarada à máscara; de um personagem a uma pessoa, a um nome, a um indivíduo; deste a um ser com valor metafísico e moral; de uma consciência moral a um ser sagrado; deste a uma forma fundamental do pensamento e da ação; foi assim que o percurso se realizou.” (Mauss, 2005, p.383-397).

⁶ Como veremos, Arnaldo Antunes (cantor, compositor, poeta e artista plástico) integrou, de 1982 a 1992, a banda de rock paulista Titãs. Sua motivação de certo modo “clássica” de “arte pela arte” se opõe à ligação entre “vida e arte” proposta e realizada por Lobão e Cazuzza. Por exemplo, o lado solar do “engenheiro construtivista” de Arnaldo Antunes se contrapõe à atitude de Cazuzza em trabalhar com a atualização de certos poetas “malditos” como Rimbaud, Augusto dos Anjos e Allen Ginsberg. Já Lobão se proclama de certa forma “maldito” ao utilizar, na canção “El desdichado II”, o termo “o sol negro da melancolia”, extraído do poema “El desdichado” do romântico francês Gerard Nerval, e afirmar que essa é sua autobiografia. Cazuzza, por sua vez, assim como Lobão, parece construir seu caráter “maldito” a partir de citações imaginativas de poetas e músicos que percorrem a madrugada de certo submundo carioca na letra de “Só as mães são felizes”, por exemplo.

brasileiro da década de oitenta, influenciado pela *new wave*, teve forte impacto na mídia e desenvolveu um intercâmbio cultural com a literatura, com o cinema e o teatro. Aqui, o rock brasileiro segue certa tradição da música popular brasileira de lidar com a intertextualidade e a potencializa.

O procedimento intertextual é característica do “rock brasileiro dos anos 80” em exemplos como a Blitz, banda em que Evandro Mesquita, ex-ator do grupo teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone, introduziu uma linguagem de esquetes com canções quase faladas. O grupo Legião Urbana também é um claro exemplo de uma banda que, através de Renato Russo, construiu canções através de letras que dialogavam com a tradição literária ao utilizar citações de Luís de Camões, Oswald de Andrade, Mario de Sá Carneiro, Charles Baudelaire e outros.⁷ Outro arquétipo de intertextualidade presente no “rock brasileiro dos anos 80” pode ser observado nos nomes de algumas bandas que remetem, muitas vezes parodicamente, a linguagens extramusicais, como: Picassos Falsos, Arte no Escuro, Tarsila, Fellini, Metrópolis, Kadish, entre outras.⁸

O rock que se desenvolveu no país ao longo da década de 80 foi abordado por essa pesquisa como espaço catalisador de intertextualidades. Tal intercâmbio talvez se reflita nas construções das *personas* de Cazuza, Lobão e Arnaldo Antunes, já que a linguagem neles é metalinguagem, isto é, construída através do ato de remeter a outras dicções artísticas. Dessa maneira, parti do pressuposto de que haveria um diálogo potencializado entre diversas linguagens artísticas, tendo como ponto de confluência o constructo do “rock brasileiro dos anos 80”.

Procurei evitar a visão caricatural e fatalista com que certos críticos e jornalistas abordam os anos 80 como uma “década perdida”, assim como rejeitei as simplificações criadas pela mídia ao caracterizar Cazuza como “mártir maldito da AIDS”, ou do “Arnaldo Antunes como concretista”, ou de Lobão como um “inconseqüente doidivino polemista”. Em todo instante busquei

⁷ Para mais informações, ver Dapieve (2006).

⁸ “Kadish” é uma referência direta ao livro do poeta *beat* Allen Ginsberg; Metrópolis é um abasileiramento do filme de Fritz Lang e Picassos Falsos um termo parodístico que remete ao filme *F for fake*, de Orson Welles, que tematiza a arte de falsificar quadros famosos, como os de Pablo Picasso. Já Fellini refere-se ao cineasta italiano Federico Fellini e Tarsila uma homenagem à artista plástica modernista Tarsila do Amaral.

complexificar tais visões, questioná-las e abordar todas as narrativas presentes neste trabalho como discursos nativos; procurando não traduzir, mas sim colocar em interlocução todos os discursos, representações e visões de mundo com que lidei nesta pesquisa. Empenhei-me também, ao longo deste trabalho, em identificar as classificações hierárquicas entre literatura e música, categorias carregadas de julgamentos estéticos. Fiquei atento, portanto, para a possibilidade de existir um campo de força entre “poetas”, “letristas” e “músicos” no “rock brasileiro dos anos 80”.

Catarse urbana a expelir irremediavelmente o previsível, o rock não é somente um estilo de música, mas sim uma forma ativa que requer de seus ouvintes certas atitudes e vestimentas que o definam como nativos. No rock, muitas vezes, o intérprete sobressai-se à canção que está cantando através de uma postura teatral ou performática. Para além do espetáculo, o rock transmuta os berros primitivos em estética doutrinária e língua nativa de uma multidão eletrificada no espaço em que o irracional e a objetividade se complementam, lugar em que os homens dialogam com os deuses e constroem seus destinos.

Alguns teóricos afirmam que por ser um gênero musical urbano e um ritmo universal, em sua constituição o rock trabalha com o amálgama de gêneros e meios. O folclore urbano do rock, nesse sentido, se comunica com as cidades e suas tecnologias modernas. Augusto de Campos (1968) realça, por exemplo, a “intercomunicabilidade universal” do rock como representação de um tipo artístico internacional.⁹ Para Campos, o rock, fenômeno cosmopolita mundial, deve ser incorporado de maneira crítica à cultura brasileira e servir como ação estratégica contra a “estreiteza e os exclusivismos nacionais” (Campos, 1968, p.142). Nesse sentido, Janice Caiafa (1985) afirma que devido ao seu alcance mundial, criado “quase sem origem” e trabalhado através de uma “gíria universal”, o rock é quase uma “música do planeta Terra” e por isso mesmo possui uma função política que é a de “impor sua estranheza em qualquer lugar.” (Caiafa, 1985, p.11). Pelo seu caráter estrangeiro e internacional, ao ser

⁹ Augusto de Campos afirma que no caso do rock foram os Beatles que realizaram a fusão entre o erudito e o popular, pois ao mesmo tempo em que estavam nos meios de massa, também se comunicavam também com músicos de vanguarda (como John Cage e Stockhausen), unindo produção e consumo; produzindo, assim, um “produssumo”. O termo “produssumo”, do qual se apropria Augusto de Campos, foi criado por Décio Pignatari para designar a fase em que o músico de “auditório” descobre o de “laboratório”. (Cf: Campos, 1968, p.185).

assimilado por cada contexto cultural específico, o universo simbólico do rock lida com questões como “genuinidade” e “autenticidade”.

Com suas *blue notes*, o rock surge do *blues* rural adaptado pelas guitarras das cidades, isso é, fruto da decadência da canção popular norte-americana dos anos de 1950. Nomeado pelo *disc-jóquei* Alan Freed em um programa radiofônico de Cleveland, Ohio, em 1952, a palavra “rock and roll” foi primeiramente utilizada no *blues* de 1922, “My baby she rocks me with a steady roll”, cantada por Big Joe Turner (Mugiatti, 1985, p.24). No entanto o rock só foi popularizado quando Elvis Presley com sua dança dionisíaca, sua voz “negra” e sua aparência “branca”, reuniu em suas primeiras apresentações o *rhythm and blues* e o *country and western*, consolidando midiaticamente o termo *rock and roll*.¹⁰ Como observa Eric Hobsbawn (1996), “uma distinção crucial entre o jazz e o rock é que o rock nunca foi uma música de minorias.” (Ibid., p.15).

O rock chegou ao Brasil no ano de 1955 através do filme *Blackboard jungle*, que continha na trilha sonora Bill Haley cantando “Rock around the clock”. No Brasil, Nora Ney foi a primeira intérprete de “Rock around the clock”, mas o primeiro rock composto originalmente em português foi “Rock and roll em Copacabana”, cantado por Cauby Peixoto, em 1957. Logo depois surgiram os irmãos Tony e Celly Campello, que faziam versões em português de *rocks* italianos. Já os roqueiros da jovem guarda, liderados principalmente por Wanderléia, Erasmo e Roberto Carlos, cantavam versões traduzidas do inglês e começaram a escrever músicas próprias para o gênero, tendo apresentado o programa da TV Record com nome homônimo *Jovem Guarda* (Dapieve, 1995, p.13-14).¹¹

No fim dos anos 60 aparece Raul Seixas em diálogo com o rock americano dos anos 50, com o misticismo e com a expressão *hippie* do *summer of love* de São Francisco, de 1967. Raul foi o primeiro ídolo do rock realizado no Brasil, juntamente com Rita Lee que, após sair de Os Mutantes, prosseguiu

¹⁰ Os pés e quadris de Elvis chocaram tanto o puritanismo norte-americano que as câmeras de televisão só focalizaram a parte de cima do corpo de Presley. Tudo aconteceu do programa de auditório de Ed Sullivan, em Nova Iorque, no dia 9 de setembro de 1956.

¹¹ Em seu início a jovem guarda, também conhecida como “iê-iê-iê”, fazia versões de músicas em inglês e suas canções tratavam da temática juvenil de automóveis e mulheres.

em carreira solo. Nos anos 70, artistas da MPB utilizavam-se do rock como elemento estilístico, entre muitos de suas canções, mas não como uma linguagem especificamente roqueira, exceto Raul Seixas e bandas de rock progressivo como A bolha e O terço. (Ibid., p.18-22).

Em um determinado momento histórico – principalmente a partir dos anos 60 – a canção popular brasileira passa a ocupar uma posição de destaque nos meios de massa, tecendo representações e formando um imaginário em demarcação com suas fronteiras simbólicas, sendo também o lugar de debate entre diversos tipos de artistas. Um exemplo disso é o caso da disputa entre a MMPB e o rock pela autenticidade do elemento “nacional” e “estrangeiro”, lidando com a busca de uma cultura popular original.¹² Nesse sentido, a sigla MMPB (Moderna Música Popular Brasileira) desenvolveu-se a partir de um projeto de narrativa sobre o país, calcado na busca de um nacional-popular em oposição aos cultores do rock representados pela jovem guarda. O auge da contestação entre os que defendiam uma arte nacional pode ser exemplificado na passeata contra a guitarra elétrica, realizada em São Paulo no ano de 1966, da qual participaram Torquato Neto e músicos como Gilberto Gil, Elis Regina, Chico Buarque, Torquato Neto, Geraldo Vandré e outros, enquanto Caetano Veloso teria assistido tudo pela janela de um apartamento ao lado de Nara Leão, como relata em *Verdade tropical* (1997).¹³ Dois anos depois, em 1968, no III Festival Internacional da Canção, da TV Globo, Caetano Veloso cantou “É proibido proibir”, acompanhado de Os Mutantes, sendo vaiado pela platéia sob o fundo sonoro de elétricas guitarras distorcidas no palco. A canção foi desclassificada após Veloso bradar um discurso contra uma juventude que queria, segundo ele, patrulhar ideologicamente a música brasileira.¹⁴

¹² Na década de 60 havia, por exemplo, o programa televisivo com o nome quase panfletário de “Frente ampla da música popular brasileira”. Luiz Tatit (2008), por exemplo, afirma que na década sessentista podia se observar, no Brasil, “uma espécie de partido musical, a MMPB (Moderna Música Popular Brasileira), que atuaria nos festivais da canção e se oporia à descompromissada jovem guarda e, mais tarde, aos ‘alienados’ tropicalistas.”

¹³ Em 1967, no Terceiro Festival da MPB, da TV Record, Caetano Veloso tocou “Alegria, alegria” com as guitarras do grupo argentino Beat Boys, e Gilberto Gil foi acompanhado pela banda paulistana Os Mutantes, na música “Domingo no Parque”.

¹⁴ Trecho das palavras proferidas por Caetano Veloso, no III Festival Internacional da Canção, em 1968: “Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado! São a mesma juventude que vão sempre matar amanhã o velhote inimigo que

Tal disputa entre o rock e a música folclórica possui um paralelo com o ocorrido com Bob Dylan no Festival de Newport, de 25 de julho de 1965. Ao tocar “Maggie’s farm” com arranjo roqueiro distorcido, Dylan provocou a ira do cantor folclórico Pete Seeger, que ameaçou cortar o cabo das guitarras da banda de Dylan com um machado.¹⁵ Sobre Dylan, é interessante pensar como este construiu um mito para si próprio baseado em um nome ficcional e em uma exaltação de personagens marginais em suas canções, que seriam, segundo ele, “órfãos da tempestade”. Robert Zimmerman criou o pseudônimo Bob Dylan em referência ao poeta gaulês Dylan Thomas¹⁶ e passou a criar suas canções com palavras-discursos entoadas através de um canto narrativo que beira a fala.¹⁷ Assim descreveu Allen Ginsberg (Ginsberg apud Scorcese, 2006) a sua impressão ao ouvir pela primeira vez uma canção de Dylan:

Parecia que a mensagem havia sido passada para outra geração. A partir de uma boemia heróica ou *beat* até a iluminação e o autofortalecimento. Há um ditado entre os budas tibetanos: Se o aluno não for melhor do que o mestre, o mestre terá fracassado. E eu fiquei estupefato com a eloquência. (...) A poesia é feita de palavras poderosas, que tocam profundamente e que reconhecemos instantaneamente como uma forma de verdade subjetiva que tem uma realidade objetiva, porque alguém a percebeu. A isso se chamará poesia mais tarde. (Ibid.)

morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. Hoje não tem Fernando Pessoa. (...) Gilberto Gil está comigo, para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. (...) eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês forem...se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! Me desclassifiquem junto com o Gil! (..) O júri é muito simpático, mas é incompetente. Deus está solto! Fora do tom, sem melodia. Como é júri? Não acertaram? Qualificaram a melodia de Gilberto Gil? Ficaram por fora. Gil fundiu a cuca de vocês, hein? É assim que eu quero ver.” Ver: <http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/proibido_discurso.php>

¹⁵ Ver filme *No direction home*, de Martin Scorcese, 2006.

¹⁶ As representações da *persona* Bob Dylan podem ser lidas sob a ótica do arquétipo do trovador medieval do “poeta cantador” que associa em certo sentido o rock com letras de referência “literárias e/ou intelectuais”: seja através do pseudônimo utilizado por Robert Zimmerman em referência ao poeta gaulês Dylan Thomas, seja pela associação da fala poética ao jazz realçada na tradição *beat* com Allen Ginsberg, ou por suas declarações de que tenta por toda sua vida fazer canções como as colagens de Braque. Em 1985, Dylan declarou à revista *Rolling Stone* que se sentia como um trovador da idade média cantando em troca de comida. (Essa interpretação de Bob Dylan está contida em sua biografia escrita por Howard Sounes (2006), da qual livremente me aproprio aqui).

¹⁷ Com influências em fontes orais, as canções de Dylan constroem-se baseadas em uma cultura da citação, da rapsódia e das formas fixas das baladas populares através da associação entre poesia e música popular. Ver: Vieira (2007).

Influenciado por Woody Guthrie¹⁸ e valorizando ídolos trágicos como Dylan Thomas, Hank Williams e James Dean (todos morreram com menos de trinta anos), Bob Dylan mostra em certos momentos uma sensibilidade semelhante à da tradição *beat*,¹⁹ ao compor “See you later, Allen Ginsberg” e gravar dois discos acompanhando Allen Ginsberg no violão. É nesse sentido que a figura de Bob Dylan foi tomada como contraponto para os músicos analisados nesta pesquisa, assim como o diálogo proposto entre o “músico” Jim Morrison e o “poeta” Arthur Rimbaud (Fowlie, 2005). Inspirado em *On the road* (*Na estrada*), de Jack Kerouac, e *The catcher in the rye* (*O apanhador no campo de centeio*), de J.D. Salinger, Dylan vai de cidade em cidade como um trovador medieval andante, um “poeta cantador”²⁰ que associa, de certa forma, o rock com letras de referências “literárias e/ou intelectuais”, popularizando de certa forma a poesia, ao veicular suas canções na indústria cultural. A figura de Bob Dylan é, portanto, exemplar de um artista que constrói a sua obra – e *persona* – a partir de elementos extramusicais, com a combinação simultânea com informações da literatura.

Na tradição do rock brasileiro, algumas experiências intertextuais antecederam às dos músicos da geração 80, como é o caso de Secos e Molhados, grupo do início da década de 70 que criava suas músicas recorrendo a linguagens extramusicais. Os músicos faziam suas apresentações utilizando técnicas teatrais, principalmente com as performances de Ney Matogrosso. De maneira semelhante, algumas letras das canções compostas por João Ricardo dialogavam com a tradição poética e literária, como é o caso de “Rondó do capitão”, de Manuel Bandeira, “Rosa de Hiroshima”, de Vinícius de Moraes, “Não, não digas nada”, de Fernando Pessoa e “Tecer mundo”, de Julio Cortázar.

¹⁸ Woody Guthrie foi um dos compositores responsáveis pelo surgimento da “folk-song”, denominação criada para denominar a balada urbana norte-americana influenciada pela tradição inglesa e escocesa.

¹⁹ Em 1965, Bob Dylan posou em foto com Lawrence Ferlinghetti e Allen Ginsberg na última reunião dos poetas *beats*, na livraria City Lights. Sobre sua associação com a literatura *beat*, Bob Dylan declara: “Mergulhei naquela atmosfera de tudo o que o Kerouac dizia sobre o mundo ser totalmente doido. Para ele as únicas pessoas que eram interessantes para ele eram as doidas, os malucos, os que, sabe, eram loucos para viver, loucos para falar, para serem salvos desejando ardentemente tudo ao mesmo tempo, aqueles que jamais bocejam, todos os loucos. E senti que me encaixava perfeitamente naquele grupo.” (Dylan apud Scorse, 2006).

²⁰ O videoclipe *Series of Dreams*, traz as principais referências de sua obra, aparecendo o túmulo de Jack Kerouac, além da imagem de Rimbaud fumando um cigarro no banco de trás de um táxi junto com Dylan.

Por outro lado, se o Secos e Molhados assumia uma atitude cênica roqueira, suas canções eram mais próximas da sonoridade da MPB, pois embora recorressem a guitarras distorcidas para a execução de suas músicas, o que mais remetia ao universo do rock era o ato performático dos integrantes da banda, com seus rostos pintados e outras atitudes cênicas que causavam estranhamento na platéia.²¹

A propósito do que discutimos, José Miguel Wisnik (2004) afirma que embora o formato canção já estivesse presente na poesia provençal, foi somente a partir da invenção da imprensa (por conta da escrita) e do crescimento de conjuntos instrumentais que apareceu a distinção do “músico” e do “poeta”. Para Wisnik, se a música popular possui habilidade de mediação entre o popular e o erudito, entre a “alta” e a “baixa” cultura, articulando cultura letrada e oral,²² no Brasil tal habilidade é característica de uma modalidade de canção popular que se desenvolveu a partir da bossa nova, e que pode ser definida segundo o autor como irredutível à música e à poesia.²³ No caso brasileiro, segundo Wisnik, o fato de um país de iletrados produzir uma canção popular “sofisticada” que dialoga com a cultura letrada, o leva até a se perguntar: “Em que cultura ou em que país, o cancionista popular chega a ser o sujeito de uma interpretação vertical de seu maior escritor?”²⁴

²¹ Já Os Mutantes, com Rita Lee, Sérgio Dias e Arnaldo Baptista em sua formação inicial, lidavam com a intertextualidade a partir de elementos teatrais que iam sendo assimilados através de narrativas paródicas, como pode ser observado nas canções “Meu refrigerador não funciona”, “Dom Quixote”, que parodia a melodia de “Ponteio” de Edu Lobo, e na canção “Cantor de mambo”, que satiriza o sucesso norte-americano do “bossa novista” Sérgio Mendes, por exemplo.

²² Aqui é importante ressaltar que este trabalho toma emprestados conceitos “modernistas” como as subdivisões da cultura entre “popular” e “erudito”, “baixa” e “alta” cultura; não com o intuito de reificar essas subdivisões, mas apenas como métodos analíticos para comparações de análise.

²³ Nesse sentido, Wisnik define que: “A música popular, tal como interpretada na década de 60 por Tom Jobim e João Gilberto, possibilitou um encontro da tradição com o mundo contemporâneo que firmou a canção brasileira no patamar em que ela é, ao mesmo tempo, canção popular e poesia de alto nível.” (Ibid., p.325). Já Luiz Tatit ressalta que “nem todo gesto de originalidade e requinte musical no Brasil procede da bossa nova. Há uma outra história a ser contada.” (cf: Tatit, 2007, p.399). Tatit complementa: “Só a partir da bossa nova a canção passou a ser considerada ‘coisa fina’, cultivada pela elite, e o meio de expressão mais determinante para traduzir a cultura brasileira, cuja base sempre foi a oralidade. Mas esta alta mistura de classes e de raças já era um fato consumado dentro do universo da canção.” (Ibid., p.226).

²⁴ Seria um exemplo desta “habilidade” a canção “A terceira margem do rio”, música que Milton Nascimento compôs apropriando-se do conto de Guimarães Rosa com letra de Caetano Veloso. (Ver: Ibid., p.227-234). Wisnik (2004) ainda complementa afirmando que certo tipo de canção popular brasileira se constituiu como um dos traços singulares dos paradoxos do Brasil contemporâneo. (Ibid., p.365).

Esse diálogo entre poesia e música popular, no caso brasileiro, desenvolveu-se principalmente na tradição de poetas que, como Vinicius de Moraes, transitam entre o erudito e o popular, entre a cultura oral e a escrita. São também exemplos de “poetas” e “letristas”²⁵ que atuam nos campos da música popular brasileira e da literatura as figuras de Capinam e Torquato Neto (que integraram o cenário tropicalista)²⁶ e Cacaso e Waly Salomão, que participaram da vida literária e musical a partir dos anos 70. Já no caso do “rock brasileiro dos anos 80”, há exemplos de “poetas” como Chacal,²⁷ Bernardo Vilhena, Tavinho Paes, Arnaldo Antunes e Antônio Cícero, que trabalham nos registros da poesia e da música popular, publicam livros de poesia e compõem letras para canções populares.

Nos anos 80, assistiu-se a um deslocamento de poetas para a grande mídia, como Bernardo Vilhena e Chacal, que passaram a atuar como cancionistas na indústria cultural e letristas que também atuavam como autores de poemas no circuito livresco, como é o caso de Arnaldo Antunes. Italo Moriconi (Moriconi apud Pedrosa, 1998) argumenta que nos anos 80 o experimentalismo foi absorvido pelo mercado das grandes editoras e a produção literária escrita, mesmo tendo maior circulação, não foi alvo de definições críticas. Assim, segundo Moriconi, “os anos 80 foram de baixa” em termos de novas estratégias de linguagem.

Se o imaginário pop-massificado tomou conta do contexto literário da década de 80, esse foi, para Moriconi, um reflexo de um tempo histórico que sofreu com o desprestígio das ideologias e das práticas de tipo transgressivo. Mais pragmático do que hedonista, os anos 80 na esfera literária foram marcados pela “normalização pós-vanguardista dos circuitos”, isso é, os circuitos alternativos foram substituídos por uma poesia despolitizada que estava

²⁵ Aqui as categorias “poeta” e “letrista” são utilizadas entre aspas, pois são consideradas por esta pesquisa como construções culturais carregadas moralmente e hierarquicamente de singulares visões de mundo. Sobre o diálogo entre poeta e músico popular, o filme *Tabu*, de Julio Bressane, lançado em 1982, narra o encontro fictício de Oswald de Andrade e o compositor Lamartine Babo.

²⁶ Um procedimento intertextual bastante citado na tradição tropicalista é a apropriação realizada por Caetano em cima de um trabalho plástico de Rubens Gerschman para a canção homônima “Lindonéia desaparecida”.

²⁷ Chacal nos anos de 1980 compôs letras de canções como “Rádio atividade” com a banda Blitz, “Carnaval” com o Barão Vermelho, “Você teima” com Lulu Santos, “Revoada” com Moraes Moreira e “Boneca semiótica” com Jards Macalé e Rogério Duarte.

em constante diálogo com o “rock brasileiro” e a indústria cultural. Nas próprias palavras de Italo Moriconi:

Com a normalização pós-vanguardista, alguns protagonistas da cena marginal (como Bernardo Vilhena, Ronaldo Santos, Geraldo Carneiro, entre outros) emigraram para a indústria do entretenimento, canalizando suas energias criativas para letras de rock ligeiro, humor televisivo (...) Noutra faixa geracional, o rock pesado afirmou-se como veículo privilegiado de expressão poética de uma nova juventude que já não vivera 68 mas ainda cultivava seus mitos. Presenças como as de Arnaldo Antunes e os Titãs, numa linha punk-minimalista, de Cazuza, misturando *blues* e ritmos brasileiros, e de Renato Russo e a Legião Urbana, numa esfera grunge-suburbana, forneceram o mesmo tipo de pão essencial prodigamente distribuído vinte anos antes por Caetano e Chico. (...) A MPB explodira nos anos 60 comprometida com o debate intelectual, atravessada por polêmicas relacionadas a diferentes projetos de evolução da cultura nacional. Tal não ocorre com o rock-Brasil. Os novos poetas da mídia berram desenraizamento e desapego em relação a quaisquer valores. (Ibid., p.11-26).

Assim, Moriconi afirma que, como todos, “o poeta dos anos 80/90 respira o ar que emana das letras dos roqueiros” (Ibid.), mesmo que estas letras não estivessem centradas em debates ideológicos. Nesse sentido, nos anos 80, o “rock brasileiro” seria esse lugar em que a aproximação entre a cultura oral e a cultura letrada é praticada e gera novos dados culturais. Aqui é interessante notar que os poetas citados por Moriconi como “poetas midiáticos e pós-vanguardistas dos anos 80”, Ronaldo Santos e Bernardo Vilhena, integraram nos anos de 1970 o coletivo de poetas cariocas da Nuvem Cigana, ainda com Chacal e Charles Peixoto. Como afirma Sérgio Cohn (2007, p.6), a Nuvem Cigana representou e refletiu “os elos fundantes do que seria a cultura brasileira da década de 1980”.²⁸ Nelson Motta, na mesma linha de percepção, definiu a Nuvem Cigana como “um grupo de poetas com atitude de banda de rock” (Motta apud Cohn, 2007, p.133).²⁹

²⁸ Ex-ator do Asdrúbal trouxe o trombone e cantor da Blitz, Evandro Mesquita também participava dos *happenings* da Nuvem Cigana, chamados de “Artimanhas”. Ver: Buarque (2004) e Cohn (2007).

²⁹ Segundo Sérgio Cohn: “A Nuvem Cigana, através de suas Artimanhas, realizou de maneira sistemática, pela primeira vez no Brasil, a poesia moderna falada. Embora exista uma tradição de poesia oral popular (o repente, por exemplo), todo o nosso modernismo foi calcado na palavra escrita, por mais que incorpore uma linguagem coloquial. Nas Artimanhas, a poesia pode finalmente se libertar da solidão do papel para se tornar uma manifestação coletiva. Para usar a expressão feliz de Chacal, o Brasil descobriu ‘a palavra propriamente dita’.” (Cohn, 2007, p. 6).

Sobre esta ligação da junção da linguagem literária com a roqueira, Carlos Messeder Pereira (1981, p.39) aponta a impossibilidade de se pensar a Nuvem Cigana “dentro de um quadro apenas literário” (Ibid., p.67), já que nos anos 70 o público carioca dos shows de música se interligava com os poetas da Nuvem Cigana pelas intersecções presentes entre as duas linguagens.³⁰ Nomeado a partir de uma música de Ronaldo Bastos com Lô Borges, o coletivo de poetas da Nuvem Cigana organizava suas “artimanhas” na Livraria Muro e no Parque Lage, mesclando música e poesia falada em uma linguagem coloquial que era proferida através de uma postura que se assemelhava ao *rock and roll*, como declara Chacal:

A gente queria uma coisa menos intelectual, menos conceitual, mais de rua. E por que não? (...) Enfim, nós queríamos falar poesia, mas, principalmente, escrever poesia. Depois que a gente experimentou falar poesia, queríamos fazer isso, porque falar estava mais próximo do palco. Nossa folha em branco era o palco de teatro e show. A gente tinha muito mais proximidade, eu pelo menos, de um show de rock do que um livro de poesia. Na minha formação tive mais ligação com prosa e muito pouco com poesia. O meu prazer maior era show de rock (...) acho que tudo é eletrizável. Como o rock não tem uma coisa assim a ser respeitada, mais formal ou alta cultura, ele é próprio para essas conversas com outras áreas e outros ritmos.³¹

As artimanhas da Nuvem Cigana terminaram em 1979, e no ano de 1980, Chacal escreveu uma peça com Hamilton Vaz Pereira para ser encenada pelo grupo teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone (Cohn, 2007, p.126). Este grupo teatral teve importância proeminente no “rock brasileiro dos anos 80”, como veremos a seguir. Cazusa, por exemplo, cantou no palco pela primeira vez durante peça encenada em oficina com Perfeito Fortuna do Asdrúbal no Parque Lage e posteriormente no Circo Voador. Já Evandro Mesquita, cantor da banda Blitz, começou sua carreira como ator do Asdrúbal e depois transpôs para a Blitz técnicas corporais realizadas com a companhia teatral carioca que foi criada por Hamilton Vaz Pereira em 1974 e se separou em 1984.

³⁰ Nesse sentido, segundo Messeder Pereira, o primeiro livro de Bernardo Vilhena, *O rapto da vida*, lançado em 1975, trazia uma ligação intrínseca entre poesia e música, assim como questionava a definição de “poeta” e problematizava o “estatuto da palavra escrita” (Pereira, 1981, p.304-306).

³¹ Entrevista de Chacal concedida ao Núcleo de Estudos Musicais da UCAM, no dia 1º de outubro de 2008, no Departamento de Sociologia da PUC-Rio. Entrevistadores: Bacal, Fernanda Lima, Aluysio Neno, Augusto de Guimaraens Cavalcanti e Santuza Cambraia Naves.

Através de atores autorais que lidavam com performances circenses dentro do espetáculo teatral, o Asdrúbal construiu uma linguagem *pop* em que o trânsito híbrido de referenciais foi estabelecido por uma conjunção em que “palco e platéia se espelham e se fundem” (Buarque, 2004, p.11).³² Assim, a linguagem do Asdrúbal visaria romper com certa sacralização da técnica do ator, estabelecendo o processo de criação a partir de uma ambigüidade autoral. Ex-ator do Asdrúbal, Evandro Mesquita formou o grupo musical Blitz durante ensaios do Asdrúbal no Teatro Ipanema.³³ No palco as performances da Blitz foram criadas a partir de canções faladas e dicções que se assemelhavam a esquetes. Caetano Veloso, por exemplo, define a Blitz como “a Disneylândia *pop*” (Veloso apud Buarque 2004, p.173). Assim narra Evandro Mesquita, a primeira apresentação ao vivo da Blitz, na boate Caribe:

Já nesse primeiro show, a Blitz trazia com ela a performance teatral. Como na época, havia muita blitz da polícia na rua, todo mundo era parado por elas a toda hora, o Lobão lembrou de batizar a banda de Blitz para assustar a platéia com o som. A Blitz já começou com reggae, tinha uma sonoridade muito dela, tinha sempre um papo, uma canção meio falada cheia de suingue e gírias, e tinha Chacal com uma poesia contemporânea. Minha poesia também era poesia de rua, inspirada em Oswald de Andrade, em Chacal, em Nuvem Cigana, em Stanislaw Ponte Preta, e a gente sabia que o pessoal ia se assustar com esse som. Então apagávamos a luz, entrávamos pela platéia com lanternas e capas, criando um clima teatral bem anos 70, e assumíamos o palco. Foi assim que tocamos no nosso primeiro show no Caribe. (Mesquita apud Buarque, 2004, p.171-172).

Já no contexto paulistano, vale ressaltar o teatro Lira Paulistana como um dos espaços que reunia as principais manifestações musicais da cidade na passagem da década de 70 para 80, como Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé e o grupo Rumo, por exemplo. Nesse teatro se apresentou algumas vezes a Banda

³² Segundo Heloísa Buarque de Hollanda (2004), no Asdrúbal a subjetividade de seus autores-personagens se desenvolvia através de uma “quase agressiva presença da pessoa do ator, que termina se confundindo com seus personagens” em um “segundo texto que é o da exposição dramática do eu dos autores em cena” (Ibid., p.10). Para Buarque, o Asdrúbal Trouxe o Trombone trabalhava o palco como “elemento orgânico e estrutural do texto teatral”, desmantelando “convenções cênicas, fazendo com que a imaginação suprisse, com vantagem, a falta de recursos técnicos, cenográficos e de figurino” (Ibid., p. 9).

³³ Como descreve Evandro Mesquita: “O *Aquela coisa toda* estava no Teatro Ipanema, às nove horas da noite, e Marina tinha um show à meia-noite no mesmo lugar. Os músicos do show chegavam antes para ver a nossa peça e eu ficava depois na montagem de som. Eu não podia ver um microfone, uma viola. (...) Então eu ficava tocando com Lobão, Guto, Zé Luiz, Barreto, com a banda da Marina, que terminou sendo praticamente a primeira banda da Blitz.” (Mesquita apud Buarque, 2004, p.171).

Performática do artista plástico José Roberto Aguilar, da qual faziam parte Paulo Miklos e Arnaldo Antunes.³⁴ Em suas apresentações a Banda Performática reunia elementos de diferentes linguagens como vídeoarte, rock e temas das artes plásticas, gerando músicas como “Qual é a transa Duchamp (príncipe das vanguardas)”.³⁵ Assim, de certa forma a Banda Performática do Aguilar influenciou a linguagem intertextual dos Titãs do Iê-Iê, já que dois de seus integrantes (Miklos e Antunes) participaram da Banda Performática do final dos anos 70 até 1982.³⁶

Agora que já delimitamos nosso campo, podemos nos centrar em nosso objeto em questão: Arnaldo Antunes, Lobão e Cazuza.

³⁴ Assim José Roberto Aguilar narra a formação da Banda performática: “A Banda é um resultado de tudo que já fiz. Começou na Pinacoteca, depois na Paulicéia Desvairada, e quando fizemos uma agitaçãozinha no MAM é que decidi que tínhamos que contratar uma turma da pesada: o supremo guitarrista, Lanny Gordin (Gênio dos 70, Gal/Fatal etc.), Tuba no contra-baixo, Edu que toca bateria para o Raul Seixas, Paulo Miklos, grande arranjador e sax-tenor, Flávio Smith no sax-baixo, Thomas no piano... Quando fizemos uma apresentação no Parque Lage foi um delírio total.” (Aguilar apud Más. *A máquina de egos*. Disponível em: <www.artbonobo.com/aguilar/artigos02.html>).

³⁵ Trecho da letra composta por Paulo Miklos e Aguilar: “Você passageiro do Cosmos, argonauta do futuro, qual é a transa, qual é a transa, qual é a transa - de monsieur Duchamp./ Vidro quebrado, vidro furado, jogo de dado não perturba o acaso.../ Qual é a transa/ mar vermelho, canhão do inferno, lugar de águias -/ O que eu quero é só saber, qual é qual é qual é, a transa de monsieur/ Duchamp - aposto na roleta do destino/ Gioconda de bigodes não quer/ saber de fricotes/ Você você aí - me diga, qual é a transa, qual é a transa/ Máquina de egos, nada de erros, reduzi meu gosto pessoal a cegos.”

³⁶ Paulo Miklos e Arnaldo Antunes gravaram em 1982 o disco *Aguilar e Banda Performática*, que continha composições dos dois, como “Monsieur Duchamp” e “Revolução carioca canibal”, de Paulo Miklos, Aguilar e Lanny Gordin e “Estranheza” de Arnaldo Antunes. Já a faixa “Ma” foi composta por Antunes e pelos artistas plásticos Aguilar e Nuno Ramos.