

2.

Cazuza e Barão Vermelho

Com o mesmo nome de batismo do “sambista” Cartola, Agenor Miranda de Araújo Neto, apelidado “Cazuza”, cresceu no *grand monde* da música popular brasileira, já que era filho do produtor musical da gravadora Som Livre, João Araújo. O cantor aprendeu desde cedo a dosar o lirismo passional da MPB com o rock, construindo uma identidade com o intercâmbio de gêneros musicais, do modo por ele relatado:

Desde pequeno fui tiete de todo o pessoal da MPB. Elis Regina sempre tava lá em casa. Eu acordava de noite para tomar água, e lá estavam na sala o Gil, Caetano, a Gal. A música popular inteira me pegando no colo. Os Novos Baianos acamparam lá em casa, dormiam, iam comer, porque na época não tinham onde ficar, e meu pai estava produzindo o primeiro disco deles. Só fui curtir rock, Janis Joplin, meus ídolos dos Rolling Stones, lá pelos 14 anos, quando dei uma pirada. Mas antes, o máximo que curtia era coisas do tipo ‘Alone again naturally’, água com açúcar. Nessa época aos 14 anos, passei umas férias em Londres com um primo mais ajuizado. E foi mais uma abertura. Então passei a ouvir Janes Joplin o dia inteiro. Quando comecei a compor, acabei misturando tudo isso. Do menino passarinho com vontade de voar (Luiz Vieira) a Janis Joplin. Mas com uma diferença. A dor de cotovelo da MPB, mas dando a volta por cima. (...) O rock da turma nova veio amenizar o lance *down*, meio negro, de Lupicínio, do pessoal da antiga, que era a falta de esperança no amor. O importante não é cantar a perda, mas o amor. Afinal, como dizia Dalva de Oliveira, ‘o amor é o amor’. (Jornal do Brasil, 26/10/84.) (Cazuza apud Araújo, 1997, p.355).

Quando adolescente Cazuza gostava de seguir Carlos Drummond de Andrade pelas ruas de Copacabana para observar o itinerário do poeta mineiro que admirava (Ibid.). No universo da poesia, seu autor preferido era o simbolista Augusto dos Anjos e na prosa Clarice Lispector era sua preferida,¹ principalmente dos livros *A descoberta do mundo* e *Água viva*, obra que o cantor e compositor declarou ter lido repetidamente, sempre antes de dormir (Cazuza apud Castello, 2006, p.30). Assim narra Castello:

Uma cena do passado me volta. Alguns anos atrás, em uma entrevista, o roqueiro Cazuzza me dissera que *Água viva* era seu livro de cabeceira. Fazia muito não conseguia dormir sem ler pelos 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. Quantas vezes terá lido antes de morrer, dois ou três anos depois? Jamais saberei. Mas a imagem de Cazuzza, belo e rebelde, com seu *Água viva* aberto, jamais me abandonou. Ela parece agora materializar as ideias imprecisas de Claire. Um livro não é só um livro. Um livro fechado não é nada, mas se o abrimos, e começamos a ler, passamos a ser parte dele. Livros só existem na cabeça do leitor. (Ibid.).

Influenciado pela ambiência contracultural dos “anos 60”, o rock foi revelado a Cazuzza pela tropicália e pelo “iê-iê-iê” de Roberto Carlos. Apreciador de Luís Melodia, Billie Holiday, Janis Joplin, Novos Baianos, sua formação musical passou tanto pelo rock (de Jimi Hendrix, Rolling Stones e Led Zeppelin), quanto por artistas como Lupicínio Rodrigues, Dolores Duran e Maysa. Na entrevista que se segue o cantor fala sobre suas influências literárias:

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.²

Apresentado por Léo Jaime, Cazuzza aos vinte quatro anos conheceu o grupo de “rock de garagem” Barão Vermelho, que fazia versões para músicas de bandas de rock estrangeiras, como Led Zeppelin e Rolling Stones. Para Cazuzza, Barão Vermelho (nome de um personagem dos quadrinhos *Snoopy* e *Charlie Brown*)³ foi “abrasileirado” pela banda e transformado em um “barão socialista brasileiro” (Cazuzza apud Dapieve, 1995, p.66). Logo depois que conheceu a

¹ Em 1986 Cazuzza e Frejat compuseram um *blues* sobre trecho do livro *Água viva*, de Clarice Lispector. A canção “O deus venha” foi gravada pelo Barão Vermelho no primeiro LP depois da saída de Cazuzza, chamado *Declare guerra*.

² <www.cazuzza.com.br> (Consulta em 05/06/09).

³ “Barão Vermelho” era o apelido do lendário Richthofen, piloto alemão da Primeira Guerra Mundial e foi apropriado por Charles Schultz como um dos personagens de *Snoopy*.

banda, Cazuzza se transformou em seu vocalista e passou a articular em seu repertório musical elementos variados que iam de Janis Joplin e Rolling Stones, até as canções de “dor de cotovelo” de Lupicínio Rodrigues e Dolores Duran. Articulando o lado passional do *kitsch*⁴ brasileiro com o universo do rock, Cazuzza começou a construir sua *persona* musical, como ele próprio expõe:

Acho até que, atualmente, poucos compositores falam da dor. Antigamente, tinha aos montes: Dolores Duran, Lupicínio Rodrigues, Noel Rosa, Cartola, Maysa e tantos outros. Depois disso, pintou uma fase em que era cafona e antiquado falar do sofrimento. Não estou sendo pretensioso, não, mas vários estudiosos da música popular já me disseram que eu trouxe essa coisa da dor-de-cotovelo de volta. É claro que isso aconteceu com a moldura mais epidérmica do rock. Todo brasileiro, todo latino-americano, é pego um pouquinho pelo pé nisso de mexer na ferida do amor. E sempre gosta de temas relacionados a uma paixão que não deu certo. Esse é o lado diferente e talvez polêmico do meu trabalho. (Revista *Amiga*, 06/maio/1987).

Crescendo em um contexto de efervescência cultural, Cazuzza desempenhou sua primeira atividade artística como ator de uma oficina do grupo teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone,⁵ no Parque Lage. Contracenando com Léo Jaime e Bebel Gilberto, no grupo teatral foi que aprendeu a técnica vocal em suas primeiras peças, como na encenação de *Pára-quedas do coração*, em que cantou no palco pela primeira vez. No Circo Voador, sua segunda atuação ao vivo cantando foi nos papéis do travesti Edelweiss e interpretando o Barão Von Trapp, em apresentação parodística da peça *Noviça Rebelde* (Motta, 2000, p.343). O canto de Cazuzza começa, portanto, incorporado à técnica teatral e também Evandro Mesquita, antes de ser vocalista da Blitz, foi ator da formação inicial do Asdrúbal, grupo que conforme descrição do jornalista Nelson Motta se assemelhava mais “com uma banda de rock do que com um a companhia teatral” (Ibid., p.328).

⁴ Os cantores de rádio dos anos 40 e 50 (mais especificamente da Rádio Nacional) traziam em si o excesso, o “cafona”, as grandes vozes derramadas do lirismo de massa dos “sambas–canções” e das “baladas românticas”.

⁵ Dirigido por Hamilton Vaz Pereira, o Asdrúbal Trouxe o Trombone, de certa forma, influenciou a linguagem do “rock carioca”, já que Evandro Mesquita foi ator da companhia teatral antes de formar a Blitz. Integraram o Asdrúbal: Regina Casé, Luis Fernando Guimarães, Patrícia Travassos e Perfeito Fortuna (fundador do Circo Voador), entre outros. A peça encenada pelo Asdrúbal de maior sucesso comercial foi *Trate-me leão*. Para mais informações, ver Holanda (2004).

É interessante notar aqui a relação singular que o *BRock* desempenhou com o teatro. Como vimos, Evandro Mesquita levou para as apresentações roqueiras sua experiência cênica com o Asdrúbal, assim como também comentamos que dois integrantes do Titãs, Paulo Miklos e Arnaldo Antunes, atuaram em performances da Banda Performática do artista plástico Aguilar. Cazusa, por sua vez, também transpôs para os palcos de rock uma presença cênica desenvolvida em sua experiência com a oficina do grupo Nossa Senhora dos Navegantes, montada por Perfeito Fortuna e Hamilton Vaz Pereira.⁶ Tais práticas teatrais trouxeram para os grupos de rock um senso de atuação performática nas apresentações ao vivo das bandas. A propósito da ligação entre música e teatro, Arnaldo Antunes,⁷ em entrevista, discorre sobre a ligação do rock com certo tipo de provocação que remete a certas características do *Teatro da crueldade* de Antonin Artaud.

Idealizador da “crueldade” como técnica teatral, Antonin Artaud propunha uma cultura em ação que buscasse incessantemente sua própria magia através da participação ativa do espectador, explorando a sensibilidade fisiológica do público e reencantando o mundo através do choque e da “crueldade”.⁸ Para tal proposta, Artaud visou construir um teatro primitivo que contivesse o drama essencial da linguagem e questionasse o lugar poético do

⁶ No contexto carioca, contribuiu também para esse entrelaçamento entre música e teatro o espaço físico da lona cultural do Circo Voador, onde eram oferecidas aulas de teatro em consonância com uma programação intercalada por bandas, peças, apresentações e *happenings* de poesia.

⁷ Arnaldo Antunes. Entrevista concedida a Antônio Abujamra no programa *Provocações* da TV Cultura. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=CHaJl2FPW1k&feature=related>> Acesso em 20/05/09.

⁸ O termo “crueldade” assim é definido por Artaud: “Não se trata, nessa Crueldade, nem de sadismo, nem de sangue, pelo menos de modo exclusivo. Não cultivo sistematicamente o horror. A palavra crueldade deve ser considerada num sentido amplo e não no sentido material e rapace que geralmente lhe é atribuído. (...) Do ponto de vista do espírito, a crueldade significa rigor, aplicação e decisão implacáveis, determinação irreversível, absoluta. (...) crueldade não é sinônimo de sangue derramado, de carne martirizada, de inimigo crucificado (...) A crueldade é antes de mais nada lúcida, é uma espécie de direção rígida, submissão à necessidade. Não há crueldade sem consciência, sem uma espécie de consciência aplicada. É a consciência que dá ao exercício de todo ato da vida sua cor de sangue, sua nuance cruel, pois está claro que a vida é sempre a morte de alguém. (..) Uso a palavra crueldade no sentido de apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas. (Artaud, 2006, p.117-119).

homem moderno na realidade.⁹ Dessa forma, Artaud colocava-se radicalmente contra a separação entre vida e arte e defendia um teatro que reunisse corpo e espírito, exigindo que o homem assumisse uma posição de ator, não sendo mero objeto de sua cultura. É nesse sentido provocativo que Arnaldo Antunes compara os shows de rock com a proposta do *Teatro da crueldade*:

Eu acho que tem uma coisa do (Antonin) Artaud do *Teatro da crueldade* de uma certa potência associada a você provocar o público, de certa forma procurar empatia com uma postura invocada, eu acho que o *rock and roll* tem um pouco a ver com isso. Bob Dylan fez muito isso, tem aquela coisa de ele fazer canções com violão em uma linha mais *folk* de música de protesto e de repente ele pegou a guitarra, aquilo era uma agressão. Tinha um show dele em que ele tocava metade do show no violão e depois pegava a guitarra e o público antigo que gostava das canções no violão vaiava no meio do show a segunda parte, era uma provocação. (...) Acho que o rock é uma linguagem de muita urgência, muita intensidade.¹⁰

Cazuza também define o rock de maneira singular, associando o universo roqueiro a uma “batucada” que pode até abranger certas inversões do cotidiano do *status quo*, de maneira análoga ao carnaval (DaMatta, 1979). Através de uma visão tribal do rock como “vingança dos escravos” e como *ethos* de uma juventude *gauche*, ele expõe:

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 (...) E o 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. (Cazuza apud Araújo, 1997, p.361).

Combinando rebeldia com boemia, Cazuza assume uma postura combativa em suas entrevistas para a grande mídia, nas quais procura questionar

⁹ Contra a ideia de um público intacto e de uma platéia desinteressada, Artaud defende uma ação contra as representações do real, por uma celebração magnética de imagens que promova a volta da natureza ao teatro e que reencante as palavras poéticas contra a noção da “arte pela arte”. Propondo a continuidade entre a vida e o teatro, sua definição de vida passa pela concepção antiformalista de uma “espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam”. (Ibid.: 8).

¹⁰ Arnaldo Antunes. Entrevista concedida a Antônio Abujamra no programa *Provocações* da TV Cultura. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=CHaJl2FPW1k&feature=related>> Acesso em 20/05/09.

os valores burgueses tradicionais.¹¹ Em suas narrativas, os bares são seu local de trabalho e ele próprio propõe observá-los como um cronista faria em sua tribo. Algumas frases de Cazuzza são significativas de sua preferência noturna e marginal, como: “Tudo de noite é mais interessante” e “Ser marginal foi uma decisão poética” (Cazuzza apud Araújo, 1997, p.396). Nesse sentido, Cazuzza afirma:

Os marginais estão mais perto de Deus. Toda ovelha desgarrada ama mais, odeia mais, sente tudo mais intensamente, embora eu mesmo não me sinta assim. Talvez eu seja mais burguês do que transmito em minhas músicas. Eu convivo com essas pessoas e o que faço é uma espécie de defesa deles. Quando a Brasileira começou a lançar as obras de Kerouac, Ginsberg, Burroughs, eu quase fiquei pirado, porque eu fazia algo ligado a eles e não sabia. Penso que os anos 50 têm muito a ver com os anos 80. Era uma época de repressão que se soltou lá pela década de 60 como agora. (Ibid., p.367).

Aqui é interessante abordar a concepção de Cazuzza e dos roqueiros em geral ao enfatizarem o aspecto transgressivo do rock como um constructo que converge com a visão do artista “maldito” e marginalizado pela sociedade. Charles Baudelaire, por exemplo, pintava o cabelo de verde para *épater le bourgeois*, enquanto o escritor e diretor de teatro Alfred Jarry, para homenagear Baudelaire, chegou a tingir certa vez as mãos e o rosto de verde, assim como em outra ocasião pintou uma gravata imaginária na camisa para ir ao teatro. Gerard de Nerval, por sua vez, tinha o costume de andar pelas ruas de Paris com uma lagosta na coleira. Como afirma Cláudio Willer (2001), todos esses são exemplos de artistas que se transformam em personagens de si próprios e promovem uma propositada confusão e fusão entre arte e vida, fato que é defendido por André Breton (Breton, 1994, p.110).

Inscrevendo-se, de certa forma, em tradições culturais “transgressoras” e “subversivas”, Cazuzza toma de empréstimo uma noção romântica do século XIX que traz uma visão de um artista na margem do mundo, boêmio e noturno, *noir*. Seguindo os preceitos de uma frase do poeta chileno Pablo Neruda, Cazuzza

¹¹ Aqui Cazuzza opera com referenciais e elementos da subjetividade *beat*, além de lidar com outras tradições que visam transgredir o *status quo*, como é o caso do *blues* pelo qual ecoa o grito dos escravos do sul norte-americano em um lamento melancólico que retrata certo estado de espírito de resistência.

declara: “Não foi Neruda quem disse: feche os livros e vá viver? Pois fui.” (Cazuza apud Araújo 1997, p.139). Desta forma, Cazuza vai construindo uma auto-representação urbana e noturna:

Acho que o poeta é um insatisfeito. Então a noite, a vida noturna, a vida boêmia, da farra, são geralmente frequentadas por pessoas insatisfeitas... Acho que é a própria insatisfação do artista que o leva a ter uma vida desregrada... Você diz que eu sou poeta, mas eu me considero um letrista, gosto de falar que sou letrista, porque eu acho que tem uma distância entre poesia e música popular...(Ibid., p.373).

Cazuza afirma que os personagens de suas canções são formados por uma mistura de dois atores do cinema norte-americanos, Humphrey Bogart e James Dean. Assim, o cantor recorre às figuras de Dean e Bogart para criar em suas canções um personagem que conflua com sua própria personalidade, isso é, que contenha Agenor e Cazuza, intrincando arte e vida nesta *persona* que procura afirmar:

O (Humphrey) Bogart e o James Dean são os personagens que eu queria ser, todos os personagens das músicas são um pouco Humphrey Bogart, aquele cara meio amargo, vive de bar em bar, vive na noite. As pessoas da noite são sempre muito solitárias, eu sou uma pessoa da noite. O Humphrey Bogart dizia que “a humanidade estava sempre duas doses abaixo”, eu também acho isso. E o James Dean pela beleza física e interior dele e pelo lado revoltado dele. Porque o Humphrey Bogart não era revoltado, era cínico e eu tenho esses dois lados, sou meio revoltado e meio cínico.¹²

Assim como Bogart, Cazuza acreditava que “o mundo estaria sempre duas doses abaixo do ideal”, frase que serviu como motivo principal para a letra de “Por quê que a gente é assim?”, canção em que seu lírico pede sempre uma dose a mais. Já a *persona* de James Dean é evocada por Cazuza através do caráter contraventor e rebelde de Dean, citado também em “Walk on the wild side”, de Lou Reed, música que tematiza o submundo nova-iorquino e que foi

¹² CAZUZA. Entrevista concedida a Maria Gabriela, em 1989, no programa *Cara-Cara*, da TV *Bandeirantes*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=04GqIPrM2c8&feature=related>>. (Acesso em 03/07/09).

utilizada como fonte de inspiração para Cazuzza na composição de “Só as Mães São Felizes”.¹³

Para Roberto Frejat, Cazuzza tinha a “carência do artista sofredor, do artista louco. Gostava de alimentar esse fetiche” (Frejat apud Araújo, 1997, p.184). Utilizando procedimentos românticos, a tragicidade de Cazuzza é muitas vezes aliviada por um lado mais *clownesco* que em certos momentos também torna-se presente quando seu lado solar e *noir* entram em disputa, já que grande parte de suas letras são diretas e sem entrelinhas. Pensando o sujeito e o personagem Cazuzza, chama a atenção como ele admira certos poetas transgressores (como Arthur Rimbaud e Allen Ginsberg) e como os utiliza para construir uma *persona* em moldes que remetem muitas vezes a artifícios românticos.

Em sua “idolatria dos excessos”, o poeta romântico é aquele que, muitas vezes em forma de ironia, lida com ironia a noção de sua própria finitude. A arte para os românticos não é somente representação, mas sim uma “estética ativa” que visa construir sua experiência poética enquanto ação de vida que intervenha no real (Paz, 1984, p.54). Misturando conhecimento e ação, o poeta romântico busca a fusão entre vida e poesia, fazendo um elogio da união entre crítica e paixão, imaginação e ironia. Octavio Paz (1984) afirma que mais do que uma estética e filosofia, o romantismo pode ser definido como um movimento literário que também foi “uma moral, uma erótica e uma política”; “um modo de pensar, sentir, enamorar-se, combater, viajar. Um modo de viver e um modo de morrer” (Ibid., p.83). Assim, Paz descreve:

Ao afirmar primazia da inspiração, da paixão e da sensibilidade, o romantismo apagou as fronteiras entre arte e vida: o poema foi uma experiência vital e a vida adquiriu a intensidade da poesia. (Ibid., p.88).

Sobre o artista que interliga intrinsecamente arte e vida, Wallace Fowlie (2005) compara as *personas* de Arthur Rimbaud e Jim Morrison, definindo-os

¹³ Aqui é vale ressaltar que James Dean morreu no auge de sua carreira com 24 anos, tendo estrelado filmes como *Juventude Transviada* e *Assim caminha a Humanidade*. Já Humphrey Bogart, artista “boêmio” de Hollywood, foi protagonista de filmes como *Casablanca* e *O Falcão Maltês* e morreu de câncer no esôfago no ano de 1957. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Humphrey_bogart> (Consulta em 05/07/09).

como “transgressivos” e rebeldes, cada um em sua época. Na leitura de Fowlie, as *personas* de Rimbaud e Jim Morrison estabelecem elementos comuns como a rejeição aos valores burgueses, o interesse pelo lado escuro, a busca de uma inocência primitiva, a embriaguez dionisíaca, a inquietude, a inadequação e o fim trágico. Rimbaud e Morrison são descritos como: “duas figuras malditas”, “dois jovens dionisíacos”, “dois eternos exilados”, “dois anti-heróis modernos”, “dois tipos taciturnos da sociedade”, dois artistas vagantes que reeditam o arquétipo da “sina de dois andarilhos boêmios”(Fowlie, 2005, p.51-161). Assim, discorre Fowlie sobre a atração que Rimbaud exerce sobre o mundo do rock:

O uso que Rimbaud faz da palavra ‘anjo’ em toda sua obra após o poema de 1870 caiu no gosto dos cantores de rock e dos jovens que cercavam os músicos, a quem chamávamos de *flower children*. Eles viam em Rimbaud um homem (na verdade, um adolescente) purificado da corrupção do mundo. Esse é o significado da palavra “rebelde” que eles atribuíam a Rimbaud, e mais tarde, a Morrison. Bob Dylan foi um dos primeiros cantores a falar de Rimbaud em suas músicas, a recomendá-lo e a exaltá-lo. Na primeira canção de seu álbum *Blood on the Tracks*, ele canta: ‘Relationships have all been bad, / Mine’ve been like Verlaine’s an Rimbaud’. A *Rolling Stone* recentemente reeditou uma entrevista que Bob Dylan concedeu a Allen Ginsberg. Depois de algumas indagações bastante relevantes, Ginsberg finalmente pergunta: ‘Tem algum poeta pelo qual você se interesse de verdade?’. ‘Só dois’, foi a resposta de Dylan: ‘Emily Dickinson e Arthur Rimbaud’. (Ibid., p.30).

No poema “Ma bohème”, Wallace Fowlie compara Rimbaud a um pré-*hippie* que dorme debaixo das estrelas. Em seu desejo de romper limites, Rimbaud se revoltou contra a sociedade de Charleville, se rebelou contra o romantismo e escreveu toda sua obra até os vinte anos de idade. Depois foi viver o que havia escrito, já que “ele literalmente viveu as viagens que antes criara por escrito, tendo-as empreendido mentalmente, na imaginação” (Ibid., p.19). Fowlie cita ainda um desenho de Rimbaud feito por Pablo Picasso, em que o poeta gaulês foi representado com “uma juventude vigorosa, e seu cabelo assumiu o aspecto dos punks atuais” (Ibid.). Leitura semelhante do poeta francês tem Paulo Leminski (2001), na crônica intitulada “Poeta roqueiro” (Leminski, 2001, p.110-111), em que compara o “marginal” Arthur Rimbaud a um “roqueiro” pela sua trajetória de vida “altamente transgressora”, como podemos observar em trecho a seguir:

Aí vem o primeiro marginal. Vivesse hoje, Rimbaud seria músico de rock. Drogado como o guitarrista Jimi Hendrix, bissexual como Mick Jagger, dos Rolling Stones. ‘Na estrada’, como toda uma geração de roqueiros. Nenhum poeta francês do século passado teve vida tão ‘contemporânea’ quanto o gatão e ‘vidente’ Arthur Rimbaud. Pasmou os contemporâneos com uma precocidade poética extraordinária - obras-primas entre os 15 e 18 anos. De repente largou tudo, Europa, civilização ocidental-cristã, literatura, e cometa se mandou para a Abissínia na África. Lá, longe da Europa branca e burguesa que odiava, levou a vida do mercador árabe, traficando armas, virando desertos nunca antes pisados, vivendo a grande aventura infantil, pré figurada em nome de seu rei lendário. (...) Enfim, como diz o próprio poeta: ‘Eu é um outro’. A melhor poesia de Rimbaud esteve, porém, em seu gesto final: a recusa do ‘sucesso’, a escolha do ‘fracasso’, a derrota da literatura, inimiga da poesia, para que esta triunfasse. (Ibid.).

Já o “roqueiro” Jim Morrison se vestia de preto e era contra o *flower power* dos *hippies* (Fowlie, 2005). Quatro meses antes de sua morte o cantor norte-americano se mudou para Paris com o intuito de virar escritor e morar na mesma área em que Baudelaire “vivera como um dândi” (Ibid., p.134). Para Wallace Fowlie, Rimbaud teria influenciado de tal maneira Morrison, que este teria passado a declarar em seus dois últimos anos de vida que quando morresse “preferia ser lembrado como poeta e não cantor de rock” (Ibid., p.12). Assim como Cazusa, Jim Morrison teve formação teatral e, na leitura de Fowlie, construiu seu personagem “libertário e agressivo” no palco através de leituras do *Teatro da crueldade* de Antonin Artaud e das adaptações do grupo Living Theatre. Para Fowlie, Jim Morrison fazia clara distinção entre “letras” escritas para serem musicadas e “poemas” que não eram concebidos para o plano da música:

Letra, música e a sedução do público são uma forma de arte muito diferente daquela representada pelos poemas surgidos no ocaso de uma longa tradição poética na França, onde um tema universal (liberdade; amor; morte) é revivido sob uma forma fixa que falará individualmente a um leitor e a gerações de leitores que entendem a complexidade da composição e encontram prazer na comparação entre o êxito moderno de um Rimbaud e as conquistas anteriores de um Baudelaire. As letras dos The Doors não podem ser separadas das melodias para as quais foram escritas – feitas, como foram, para ser tocadas durante um período de tempo relativamente curto diante de uma platéia. Essa evidentemente, é a sina das bandas de rock e da cultura *pop*. (Ibid., p.145-146).

Em 1982, o Barão Vermelho lançou seu primeiro LP pela gravadora dirigida pelo pai de Cazusa, a Som Livre. Com produção do crítico musical

Ezequiel Neves, o disco foi intitulado *Barão Vermelho* e construído sob base melódica de rock e de *blues*. Integraram o LP as faixas “Billy negão”,¹⁴ que descreve um bandido sentimental (herói e marginal ao mesmo tempo), e “Certo dia na cidade”,¹⁵ dedicada a Jimi Hendrix e a todos aos mitos trágicos do rock que morrem jovens. Já o *blues* “Down em mim”, foi composto por Cazuza e Roberto Frejat em referência direta a “Down on me”, gravada por Janis Joplin. Portanto, as temáticas da marginalidade e da transgressão já foram abordadas desde o primeiro trabalho de Cazuza como cantor do Barão Vermelho.¹⁶ No caso de “Down em mim” e “Certo dia na cidade”, Cazuza parece lidar aqui com a ideia de que quando a hedonista ligação entre arte e vida torna-se tão intensa, pode gerar um fim trágico, como são exemplos Jimi Hendrix e Janis Joplin, que morreram de overdose. Em “Down em mim”, a cantora norte-americana foi incluída na composição de Cazuza em um contexto sombrio comentado pelo verso “o banheiro é a igreja de todos os bêbados”. Segundo Cazuza, Janis Joplin possui fundamental importância na constituição de sua maneira de cantar:

Quando ouvi aquela mulher descobri que ela era genial. Aí eu entendi o que era o *blues* e através da Janis descobri a Billie Holiday e mesmo a Dalva de Oliveira. Tudo aquilo que eu já curti, mas achava cafona. Aliás, sou cafona e assumo. Sou meio Augusto dos Anjos, “escarra na boca que te beija”. (Cazuza apud Araújo, 2001, p.28).

Após o lançamento do primeiro disco do Barão Vermelho, em 1982, Caetano Veloso¹⁷ incluiu em seus shows e gravou “Todo amor que houver nessa

¹⁴ “Billy negão” é ambientado na capital carioca, através de apropriação do desenho animado dos quadrinhos “Billy The Kid”. (Frejat apud Leoni, 1995, p.170).

¹⁵ Trecho da letra “Certo dia na cidade”, composição de Maurício Barros, Guto Goffi e 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/ Eu vou viver, vou sentir tudo/ Eu vou sofrer, eu vou amar demais.”

¹⁶ É importante aqui ter cuidado para não naturalizar o Barão Vermelho como a “banda de Cazuza”, lembrando que esta seguiu trabalho com Roberto Frejat como vocalista e completou 25 anos de existência no ano de 2008.

¹⁷ De Caetano Veloso, Cazuza gravou posteriormente “Eclipse oculto” com o Barão Vermelho, lançado no CD *Cazuza & Barão Vermelho - Melhores Momentos Som Livre* -, de 1989, e “Esse Cara”, em carreira solo no disco *Burguesia*, lançado em 1989 pela Polygram.

vida”, no LP ao vivo *Totalmente demais*.¹⁸ Para Caetano Veloso, essa foi a primeira grande composição de Cazuza. A partir de “Todo amor que houver nessa vida”,¹⁹ Veloso passou a associar Cazuza mais ao universo literário do que o musical, considerando-o “o melhor poeta de sua geração” (Veloso apud Araújo, 1997, p.165). No ano de 1989, Caetano Veloso declarou na imprensa que os Titãs teriam chegado ao topo da MPB com a música “Miséria” (Alexandre, 2002 apud Ribeiro, 2009, p.139), assim como afirmou na revista Trip, de julho de 2001, que a música “Me chama”, de Lobão é uma “obra-prima”. Tais fatos podem ser observados nas declarações a seguir:

A música ‘Todo amor que houver nessa vida’ é uma obra-prima. Cazuza era um romântico autêntico. Isso foi o que deu à poesia dele um poder de comoção muito grande, porque ele era cem por cento autêntico e isso a gente sentia. Ele entrou na música popular brasileira com uma marca enormemente original e seu trabalho com o Barão, e posteriormente sozinho, representa uma coisa grande, com um papel importante no desenvolvimento da história da música brasileira. (Veloso apud Araújo, 1997, p.165).

Aqui, se pode reparar uma posição ocupada por Veloso como aquele que avaliza criticamente artistas do rock brasileiro na grande mídia:

Lobão não só de fato se destacou na Blitz, como do próprio fenômeno do rock anos 80, com o qual estabeleceu diferenças agressivas até. Tenho acompanhado isso com muita animação e simpatia. (...) Tenho uma ideia do trabalho de Lobão muito vívida e interessante. De *Cena de Cinema* (seu primeiro disco-solo, de 1982) e de “Me Chama”, que acho uma obra-prima. (...) É no grupo dos hermetismos pascoais, mil tons e tons geniais que você (se referindo a Lobão) e o Cazuza estão incluídos.²⁰

¹⁸ Nesse período da primeira metade da década de 80, Veloso criticou as rádios por não tocarem o Barão, já que na época ainda havia certa relutância das rádios quanto ao rock produzido por novas bandas.

¹⁹ A letra de “Todo amor que houver nessa vida”, comenta a conexão entre arte e vida na frase “Pra poesia que a gente não vive” e combate o tédio romântico nos trechos “veneno antimonotonia” e “algum remédio que me dê alegria”, isso é, busca transmutar o veneno em remédio antitédio, a melancolia transformada em melodia quer transcender a vida através da própria vida. Segundo interpretação de Jussara Bittencourt (2006), “Todo amor que houver nessa vida” de Cazuza, estabelece um diálogo de continuidade com a canção “A noite de meu bem”, de Dolores Duran (Ibid., p.65).

²⁰ VELOSO, Caetano. *Páginas negras: Lobão X Caetano*. Entrevista publicada na revista Trip (número 91), em Julho de 2001. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/edicoes/edicao.php?id=16515>>. Acesso em 08/06/09.

Se em determinadas situações Caetano Veloso adota o papel de quem elege publicamente com quais artistas deseja dialogar, posição parecida possui Augusto de Campos em “Soneterapia”, elegia a Caetano Veloso publicada na revista *Navilouca*, em 1975. Nesse soneto, Campos opta por Veloso em contraposição a Carlos Drummond de Andrade e a João Cabral de Melo Neto:

drummond perdeu a pedra: é drummundano/ joão cabral entrou pra academia/custou
mas descobriram que caetano/ era o poeta (como eu dizia).²¹

Tais exemplos de eleições críticas por parte de Veloso e Campos podem ser analisados a partir de escolhas pelas quais certos artistas optam por dialogar. Se Caetano Veloso seleciona duas obras de Lobão (o disco *Cena de Cinema* e a canção “Me chama”) e a lírica de Cazuza (principalmente a de “Todo amor que houver nessa vida”), organiza estes elementos em uma espécie de *paideuma*²² da música popular brasileira, nomeado por Veloso como o “grupo dos hermetismos pascoais, mil tons e tons geniais”.²³ Augusto de Campos, por sua vez, ao nomear Caetano Veloso como parte de seu *paideuma*,²⁴ estabelece uma forma pelo qual sua seara artística não é formada somente por literatos, mas também por um músico popular.²⁵

²¹ O restante de “Soneterapia”, de Augusto de Campos, publicado na Revista *Navilouca*, em 1975, segue assim: “O concretismo é frio e desumano/ dizem todos (tirando uma fatia)/ e enquanto nós entramos pelo cano/ os humanos entregam a poesia/ na geléia geral da nossa história/ Sousândrade kilkerry oswald vaiados/ estão comendo as pedras da vitória/ quem não comunica dá a dica:/ to pra vocês chupins desmemoriados/ só o incomunicável comunica.” Disponível em: <www.elsonfroes.com.br/sonetario/campos.htm> (consulta em 20/12/09).

²² Estas seleções estabelecidas por Veloso e Campos, possuem certa semelhança com o conceito de *paideuma* adotado por Ezra Pound (2006) para eleger conexões e afinidades teóricas com autores que o interessasse estabelecer uma área cultural em comum.

²³ Nome em referência aos músicos Hermeto Pascoal, Milton Nascimento e Tom Jobim. A expressão “hermetismos pascoais, mil tons e tons geniais”, criada por Caetano Veloso, aparece pela primeira vez na letra de “Podres poderes”, do álbum *Velô*.

²⁴ Definido pelo etnógrafo Leo Frobenius, o *paideuma* provém do conceito germânico de *Kulturkreise* (áreas de cultura). Ver: <<http://odemonioamarelo.blogspot.com>> (Consulta em 18/07/09).

²⁵ Nesse caso, Campos estabelece antes de tudo uma provocação ao eleger um músico popular em contraposição a dois poetas “canônicos” como Drummond e Cabral. Tal provocação pode ser observada ainda em “Soneterapia II”, soneto alexandrino composto por Campos a partir de versos retirados de letras de músicas populares. Na crítica de Augusto de Campos (Campos apud Pound, 2006), a formação de um *paideuma* auxilia o artista a ordenar mais rapidamente quais são os vínculos essenciais que deseja estabelecer, evitando que tal artista perca tempo com itens antiquados impostos por modismos ou pela cronologia da história. Nas próprias palavras de Campos, o *paideuma* de Pound representa a “ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um

Desta forma é interessante aqui considerar a noção de *paideuma* levando em conta o fato de que foi após ingressar na seara artística de músicos “canônicos” como Caetano Veloso e Ney Matogrosso,²⁶ que Cazuza e o Barão Vermelho começaram a fazer sucesso comercial no cenário roqueiro nacional, sendo chamados inclusive para fazer sob encomenda a música tema para o filme de Lael Rodrigues, *Bete Balanço*, lançado em 1984. Nesse filme, Cazuza também participou como ator e escreveu a letra de “Bete balanço”, canção composta para o personagem homônimo de Deborah Bloch e incluída no segundo LP da banda, *Barão Vermelho 2*.²⁷

Sobre tal relação do cinema com o “rock brasileiro dos anos 80”, é importante observar a obra do cineasta Lael Rodrigues, construída em consonância com a estética do *BRock*. Além de *Bete Balanço*, *Rock Estrela* narra o caso de um jovem que sonha tornar-se um astro de rock ao cantar a música tema composta por Léo Jaime. Outro filme com narrativa “roqueira” é *Areias escaldantes*, de Francisco Paula, de 1985, no qual o Titãs e Lobão atuaram. Em 1991, Lobão também compôs a música-tema para *Matou a família e foi ao cinema*, uma refilmagem do filme de Júlio Bressane, realizada por Neville de Almeida. Sobre este diálogo do “rock brasileiro” com o cinema, é importante citar também a música “Rubro Zorro”, composta pela banda paulistana Ira! em homenagem ao *Bandido da luz vermelha*, filme de Rogério

mínimo de tempo com itens obsoletos.” (Campos, Augusto de. “As antenas de Pound”. Apud Pound, 2006).

²⁶ Ney Matogrosso gravou “Pro dia nascer feliz”, de Cazuza e Roberto Frejat, no LP *Pois É* de 1983 e Caetano Veloso registrou a música de Cazuza “Todo amor que houver nessa vida”, no LP *Totalmente Demais (ao vivo)*, lançado em 1986 pela *Polygram*, mas incluído por Veloso primeiramente em um show no Canecão no ano de 1983. A música de Roberto Frejat e Cazuza ainda será gravada nos “anos 80” por Gal Costa, no LP *Bem Bom*, em 1985, lançado pela *RCA*.

²⁷ Como afirma Júlio Naves Ribeiro, a capa do LP *Barão Vermelho 2*, possui um fator inusitado para o universo roqueiro, por se assemelhar às capas dos primeiros LPs de Chico Buarque, mostrando “closes dos rostos imberbes e ‘inocentes’ dos cinco ‘barões’.” (Ribeiro, 2009, p.99). O segundo LP da banda, *Barão Vermelho 2*, trouxe uma canção-ode aos poetas vagabundos chamada “Largado no Mundo”, dedicada mais especificamente a Tavinho Paes e Torquato Mendonça. Segundo Roberto Frejat, a música: “é uma declaração aos poetas vagabundos que transitam por todos os ambientes sem sair do tom.” (Frejat apud Araújo, 2001, p.56). Trecho da letra de “Largado no Mundo”, parceria de Cazuza e Roberto Frejat: “Mas Deus protege/ Quem vive sem casa/ Pro bem dos homens/ Fez a cobra sem asa/ Sem teto hoje/ Amanhã no Sheraton/ Eu entro em todas/ Sem sair do tom/ Chiquita Bacana/ Aurora em Copacabana/ Largado no mundo/ Eu vivo largado no mundo.” Já em “Carente profissional”, o trecho “nem dopante me dopa/ a vida me endoia” possui referência direta ao *mandrix*, tranquilizante sedativo popular entre os roqueiros da época.

Sganzerla.²⁸ Sobre tal relação entre o cinema e o rock brasileiro nos anos 80, era comum que clipes de bandas fossem inseridos dentro das tramas e os próprios músicos atuassem nestes filmes semi-musicais como forma de autopromoção. Era o início do videoclipe no Brasil, como narra Tiago Petrik²⁹:

Em 1983, a linguagem de videoclipe da MTV começava a revolucionar a cultura pop americana (revolução que teria seu auge logo depois, com *Thriller*, de Michael Jackson). Sem esse recurso por aqui, as bandas e gravadoras nacionais utilizavam o prolífico cinema nacional para transformar seus sucessos em algo parecido com os clipes, que eram inseridos dentro dos filmes mesmo que não tivessem muita relação com a história, como se fossem cenas de musicais antigos. (Ibid.)

Em 1985, o Barão Vermelho lançou seu terceiro LP *Maior abandonado*, que trouxe na contracapa a foto de Cazuzza encostado em um muro com o tecladista Maurício Barros, sob a inscrição pichada em grafite: “Faço da minha vida um cenário da minha tristeza”. Nesse LP, tanto a faixa “Nós”³⁰ quanto “Maior Abandonado” abordam a carência de um personagem que vaga de bar em bar escrevendo suas frases pelos guardanapos dos bares, babando seus desejos pelos muros como um bêbado cometa que escreve em suas cartas em braile as certezas cegas de um futuro que não chega. Aqui, mais do que a uma tradição “maldita” e romântica, Cazuzza segue a herança do boêmio carioca, artista urbano, cronista da noite e das ruas, ligado à vida dos botecos, já que a ambiência da maioria das músicas do LP se passa no Baixo Leblon. Segundo o cantor, o terceiro disco do Barão Vermelho tem o intuito de além de realçar sua referência boêmia, valorizar certos cantores populares “dramáticos”:

O disco tem toda uma temática de vida, boemia e fossa, que é uma ligação minha com o Nelson Gonçalves, Lupicínio Rodrigues e Ataulfo Alves. Um dia ainda chamo o Nelson Gonçalves para cantar uma música com o Barão. Se isso chocar algum roqueiro, é sinal que ele precisa se libertar desse trauma. (Cazuzza entrevistado por Alfredo Ribeiro. *Folha de São Paulo*, 08/09/84).

²⁸ “Rubro Zorro”, do disco *Psicoacústica*, de 1987, foi definida pelos compositores do Ira! como: “Um faroeste sobre o terceiro mundo” (Dapieve, 1995, p.151).

²⁹ Petrik, Tiago. “Anos 80: Charrete que perdeu o condutor”, em: Revista *Bravo! Cazuzza especial*. Maio de 2010, p.29-30.

³⁰ Trecho da letra de “Nós”, parceria de Cazuzza e Roberto Frejat: “Por enquanto cantamos/ Somos belos, bêbados cometas/ Sempre em bandos de quinze ou de vinte/ Tomamos cerveja/ E queremos carinho/ E sonhamos sozinhos/ E olhamos estrelas/ Prevendo o futuro/ Que não chega/ (...) E olhamos a lua/ E babamos nos muros/ Cheios de desejos.”

Misturando Lupicínio Rodrigues³¹ com a melancolia do *blues*, Cazuza se apropria do *kitsch* e rima amor com dor tal qual Lupicínio, explorando o paroxismo dos amores mal resolvidos em “Você se parece com todo mundo”. Assim, a melancolia de Cazuza é, na maioria das vezes, uma tristeza transfigurada em um canto que beira o uivo e proclama a crueza de uma voz que se situa entre a fala e o grito e mistura o conteúdo passional da letra com uma interpretação visceral e muitas vezes irônica. Como afirma Octavio Paz (1984),³² a ironia é a “grande invenção romântica” e representa um mecanismo pelo qual o artista lida com sua obra como meio de devorar o conteúdo trágico da vida, sacralizar o profano e profanar o sagrado. Segundo Octavio Paz:

Paixão crítica: amor imoderado, passional, pela crítica e seus preciosos mecanismos de desconstrução, mas também crítica enamorada de seu objeto, **crítica apaixonada por aquilo mesmo que nega**. Enamorada de si mesma e sempre em guerra consigo mesma, não afirma nada de permanente nem se baseia em nenhum princípio: a negação de todos os princípios, a mudança perpétua é seu princípio. Uma crítica assim não pode senão culminar em um amor passional pela manifestação mais pura e imediata da mudança: o agora. (Ibid., p.21). (Grifo meu).

Para Cazuza construir sua *persona*, a influência de Lupicínio Rodrigues é tão importante, por exemplo, quanto à de Allen Ginsberg, como podemos notar em sua declaração: “Eu não me considero poeta, sou apenas um letrista para divertir o povo” (Cazuza apud Araújo, 1997, p.370). Cazuza adorava se autodefinir: “Eu tenho um jeito de cantar blues, mas o meu modo de escrever é samba-canção.”; “Eu sou o Ibrahim Sued do rock”; “Prefiro Toddy ao tédio”; “Politicamente sou mais John Lennon do que Chico Buarque”. (Cazuza apud Araújo, 1997, p.371-391).

³¹ Sobre o criador dos sambas-canções de “dor-de-cotovelo”, em seus discursos o gaúcho Lupicínio Rodrigues dramatiza a infidelidade e a dor amorosa de tal maneira que a transforma em expressão coletiva. Retratando tragédias passionais, as letras de Lupicínio Rodrigues trazem uma unidade entre a “forma música e vida”. Em uma melancolia passadista de auto-envenenamento, com sua dor chorosa, Lupicínio produz uma mitologia de amores que não deram certo, traduzindo as “dores-de-cotovelo” e produzindo um sentido estético universal. (Dias, 2009, p.29).

³² Octavio Paz afirma que se utilizando de uma linguagem coloquial, o romantismo pretende juntar imagem e discurso, renovando a linguagem poética através de uma fala popular que renuncia certa “linguagem poética” para utilizar uma linguagem comum e propor a poesia como uma “maneira nova de sentir e viver”. (Paz, 1984, p.85).

Nas letras de Cazuzza, o bar é tratado como lugar do trânsito e da alta madrugada, espaço em que os personagens esperam resgatar algum amor perdido. Algumas de suas canções ambientadas no “Triângulo das futilidades”, como “Vem comigo”, “Completamente blue”, “Ponto fraco”, “Dolorosa” e “Meu cúmplice”,³³ apresentam a temática de um personagem errante buscando sua redenção na noite dos insones, desiludidos e vagantes. Um sol noturno³⁴ aparece no combustível inflamável da noite exposta por Cazuzza em certas crônicas e canções que compõem pequenos documentários dos fins de noite do “Baixo Leblon” (ponto de encontro de artistas e intelectuais no Rio de Janeiro, no qual ele chamava de “Triângulo das Futilidades”, formado pelos bares Real Astoria, Pizzaria Guanabara e Bar Diagonal). As figuras dramáticas de algumas de suas letras remetem a situações urbanas no qual o lado escuro da noite conflui com a hora do artista, artista este que move pelos bares em sua permanente caça nas calçadas do Leblon, calçadas tão ficcionais quanto reais.³⁵

³³ Trechos das letras de “Vem comigo”, “Completamente blue”, “Ponto fraco”, “Dolorosa” e “Meu cúmplice”; respectivamente: [“Bebe a saideira (...) Há dias que eu planejo impressionar você/ Mas eu fiquei sem assunto (...) Há dias com azia/ O remédio é o teu mel/ Eu sinto tanto frio/ No calor do Rio/ Já mandei olhares prometendo o céu/ Agora eu quero é no grito!.”] [“Sou feliz em Ipanema/ Encho a cara no Leblon/ Tento ver na tua cara linda/ O lado bom/ Você chega e sai e some/ E eu te amo assim tão só/ Tão somente o teu segredo/ E mais uns cem, mais uns cem/ Tudo azul, tudo azul/ Completamente blue (...) Como é estranha a natureza/ Morta dos que não têm dor/ Como é estéril a certeza/ De quem vive sem amor, sem amor.”] [“Benzinho, eu ando pirado/ Rodando de bar em bar/ Jogando conversa fora/ Só pra te ver/ Passando, gingando/ Me encarando/ Me enchendo de esperança/ Me maltratando a visão/ Girando de mesa em mesa/ Sorrindo pra qualquer um/ Fazendo cara de fácil/ Jogando duro/ Com o coração.”] [“Fim/ A noite acabou feito gim/ Espuma branca lavando o meu pé/ Os amigos de sempre já tão indo embora/ E o garçom fecha o bar/ Mal humorado e cansado (...) Mas se você por acaso voltasse pra mim/ Por baixo da mesa chutando o meu pé/ Me piscando o olho pra gente ir embora/ Doce ar de chantagem para uma noite melhor/ Nós dois e mais ninguém.”] [“Hoje eu acordei querendo uma encrenca/ Escrevi teu nome no ar/ Bati três vezes na madeira/ Senti você me chamar/ Na verdade uma carta em braile/ Me deu uma certeza cega/ Você estava de volta ao bairro/ Em alguma esquina à minha espera/ Meu amor, meu cúmplice/ Eu sempre vou te achar/ Nos avisos da lua/ Do outro lado da rua.”]

³⁴ Na letra de “Completamente blue”, Cazuzza descreve este sol noturno: “Como é triste a tua beleza/ Que é beleza em mim também/ Vem do teu sol que é noturno/ Não machuca e nem faz bem”.

³⁵ Sobre o Baixo Leblon, Tavinho Paes acentua certa aura de “sofismas românticos” que permeavam o local na década de 70 e 80, como relata: “Existem determinadas histórias em que é muito mais saudável você poder contá-las do que ter participado delas. As que montam a cidade cenográfica conhecida pelo código de área ‘Baixo Leblon’ são assim. Situam-se numa zona-fantasma travestida de lendas (...) Todas reverberam entusiasmo e sofismas românticos visceralmente agoniados. As vidas que se encontraram por aquelas calçadas e bares não dependem mais das pessoas que as viveram nem pertencem mais aos sujeitos que as encarnaram.(...) Todos os principais e todos os obscuros artistas da época, todos os melhores e todos os piores produtores culturais, todos os perseguidos e perseguidores, todos os traficantes e todos os adictos da cidade; gente de todas as raças, classes, credos e idades bateram ponto naquele asilo (...) todos os loucos refugiavam-se nas estalagens barrocas do Baixo Leblon. Lá,

Este é em determinados momentos o universo de inspiração para o trabalho de Cazuzza: uma noite plástica e dramática que vai sendo percorrida e deglutida através de seus textos escritos nos guardanapos dos bares. Parece entrar em jogo aqui uma figura romântica do artista que propõe a integração entre vida e arte e valoriza a noite como hora do artista, a intensidade e a embriaguez do êxtase. Nesse sentido, Cazuzza constrói, em certas situações, uma *persona* “neo-romântica” em um submundo *noir*:

Eu tenho vários lados. 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. (Cazuzza apud Araújo, 1997, p.363). (Grifo meu).

Segundo Benedito Nunes (Nunes apud Guinsburg, 1978), os românticos são homens do mundo com uma sensibilidade que une pensamento e sentimento em seu agir. Insatisfeitos com a impessoalidade da razão positivista e com a clareza iluminista do dia, a sensibilidade romântica alemã elege a noite e a sombra como extensões de seu pensamento. Já a sensibilidade *beat* radicaliza tal proposição, transformando a noite em um valor positivo da vida e da arte. Como afirma Cláudio Willer, para o poeta *beat* muitas vezes “pessoa” e *persona* são indissociáveis, já que este traz “sua pessoa para o texto. Não só a mente pensante, mas a pessoa como totalidade: paixões, emoções, nervos e carne”. (Willer, 2009, p.81). Se a partir do romantismo começa a surgir a figura identitária do artista como incompreendido, a identidade dos poetas *beats* é construída através de certo “neo-romantismo”,³⁶ fazendo um elogio dos

onde Cinderela perdeu a hora e Ali-Babá enganou 40 ladrões, só existia a noite. Naquela encruzilhada, tão logo a lua acordava, girava a roda e iniciava a ronda dos vampiros, dos poetas e das andróginas damas do apocalipse. Na irônica zona, onde a lei do mais forte era reciclada, malandro relaxava de suas bravatas, fiel ao único mandamento da área: ‘quem ama a noite, ama sempre todas as noites.’” Paes, Tavinho. *Jornal Poema show*, número 02, junho-julho 2006, pg.19.

³⁶ O século XIX é o século da popularização da solidão e não por acaso século de influência romântica na criação de um mundo pessoal das alcovas. Segundo Benedito Nunes (Nunes apud Guinsburg, 1978), em diálogo “com as coisas, que lhe falam à alma, é de si mesmo que o poeta romântico sempre fala.” (Ibid., p.67).

marginais e dos *drop-outs*³⁷ e potencializando a transformação individual romântica.

No mesmo ano de 1985, o Barão Vermelho se apresenta no Festival Rock in Rio no mesmo período da eleição de Tancredo Neves. No show, Cazuzza comemorou o fim da ditadura militar, cantando “Pro dia nascer feliz” como metáfora da abertura política do país, com o guitarrista Roberto Frejat vestindo verde e amarelo.³⁸ Ainda em 1985, Cazuzza se desligou do Barão Vermelho e lançou seu primeiro disco solo, *Exagerado*. Na canção homônima “Exagerado”, Cazuzza mistura a banalidade com o discurso amoroso ao embaralhar sua declaração: “amor da minha vida / daqui até a eternidade”, com as rosas roubadas que traz para ironizar tal romantismo.³⁹ Aqui Cazuzza ri e debocha da dor, dessacraliza e satiriza o amor quando afirma que “o amor é brega”, ou que “amar é abanar o rabo, latir e dar a pata”.⁴⁰ Seu tom de voz parodia o canto

³⁷ Cláudio Willer (2009) chama a atenção para a imagem caricatural da poesia *beat* discutida muitas vezes por jornalistas e críticos mais enquanto fenômeno comportamental do que como movimento literário. Assim, Willer ressalta o fato de que o termo *beatnik* é um vocábulo pejorativo criado pela grande mídia de São Francisco (associando o termo *beat* ao satélite russo *Sputnik*), em meados dos anos de 1960, como uma corruptela de *beat*. Incorporando a prosódia *bop* através da consciência do som da linguagem, os *beats* cultuam o desregramento e transgressão como maneira de mistificar o submundo em que atuam e sacralizar os marginais excluídos (como os *hipsters*, que são para os *beats* os “marginais absolutos”). O próprio termo *beat* em inglês é proveniente de *beated*, isso é: “golpeado”, “batido”, “derrotado”. Como delineia Willer (Ibid.), estes são os significados do termo *beat* “beatitude, palavra-chave do repertório de Kerouac, que, em entrevista de 1959, deu esta interpretação ao termo para contrapor-se a seu sentido mais derrotista. (...) Beatnik, no mesmo sentido, é um termo irônico, depreciativo, criado pela mídia no final da década de 1950 (apareceu pela primeira vez no San Francisco Chronicle de 2 abril de 1958). Fusão com *Sputnik*, o primeiro satélite artificial, referia-se ao fenômeno coletivo, o grande numero de jovens que vinham adotando a vestimenta e atitude dos *beats*.”

³⁸ Ver DVD Barão Rock in Rio 1985, lançado pela Som Livre, em 2007. Para Arthur Dapieve (1995), o Barão foi “o primeiro porta-voz de sua geração”. (Ibid., p.68).

³⁹ Mecanismo parecido utiliza Cazuzza na canção “Doralinda”, composta em parceria com João Donato, quando sua declaração amorosa se constrói simultânea à ironia presente no trecho: “Doralinda eu vou te dar todo o dinheiro falso do mundo”.

⁴⁰ Essa é possivelmente a letra mais irônica de Cazuzza, com imagens como um galã que é bombardeado por balas de hortelã, mulatas que esperam por sheiks alemães enquanto trabalham em um escritório, um eu lírico que descreve um menino que quer ser um herói triste e espera que seu amor caia em sua rede cheio de cacos de vidro, etc. A seguir a letra de “Quarta-feira”, composição de Cazuzza e Zé Luís, gravada no LP *Só se for a dois*, de 1986: “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/ E a santa milagrosa vê/ Que Deus não dá esmola/ 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/ 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/ No escritório sonham/ Que já é de tarde/ Todas as manhãs.”

através de uma combinação da temática do amor não correspondido com certo traço cáustico de sofrimento romântico da “dor-de-cotovelo” do que está cantando.

Composta em parceria com Leoni e Ezequiel Neves, “Exagerado” constrói, de certo modo, o vínculo de Cazuza com uma “tradição do exagero” que valoriza uma intensificação da vida e dos sentimentos extremos, remetendo a certos elementos da idolatria dos excessos românticos da *Sturm und Drung*.⁴¹ Segundo Benedito Nunes (Nunes apud Guinsburg (org), 1978), “o romântico se fixa à inquietude que o dilacera, e amando o contraste pelo contraste, vive, em meio de antíteses, uma existência dúplice e desdobrada.” (Ibid., p.68). Tal bipolaridade romântica é defendida através de uma ciência da vida que exige do entendimento apenas aquilo que o sentimento possa permitir, já que os românticos germânicos entendem a arte como um sintoma de vida.⁴² Expondo uma dramaticidade de temperamento, o romântico deve seguir seus impulsos mais do que as regras impostas pela sociedade. Assim, seria um erro, para o romântico alemão, exigir do entendimento o que apenas o sentimento possa fornecer através da influência das paixões e dos hábitos.

No sentido de valorizar um mundo de experiência centrado na potência de uma intuição poética e de um vigor dos exageros, em determinados momentos, certos discursos de Cazuza remetem a preceitos românticos, como quando propõe: “O poeta exagerado me define, meu trabalho de letrista sempre tem uma overdose de sentimento, overdose de amor, mas tudo com exagero.”⁴³

⁴¹ Chamado de “a idade do gênio”, a *Sturm und Drung* pode ser definida como a época em que se valorizavam certos valores personalistas como a originalidade do artista. Expressos em Goethe e Schiller, o preceito *Tempestade e Ímpeto* foi o principal precursor do romantismo germânico enquanto movimento estético. Ver: Bornheim, Gerd. *Filosofia do Romantismo*. Apud Guinsburg (org), 1978.

⁴² Como afirma Renato Pogglioli (1968, p.18), influenciado pelas ideias do *Sturm und Drung*, o romantismo alemão buscava transcender o campo da arte, propondo-se mais como movimento dinâmico do que como escola artística clássica. Segundo Gerd Bornheim, o romantismo confunde-se muitas vezes como sinônimo da cultura germânica, já que o romantismo abarca todas as fases dessa cultura. Ver: Bornheim apud Guinsburg (org), 1978.

⁴³ Compilação feita por Ezequiel Neves e recolhida em entrevista às revistas Isto É, Playboy, Amiga e Interview, no período de 1983 a 1989. In: www.cazuza.com.br

Também integram o disco *Exagerado*, a parceria de Cazuzza com Lobão em “Mal nenhum” e a canção “Balada de um vagabundo”, escrita por Waly Salomão e musicada por Frejat, que retrata Cazuzza como um caminhante errante influenciado pelos escritores *beats* e em diálogo com o artista plástico Hélio Oiticica. Como narra Salomão:

Conheci Cazuzza desde os lendários idos das dunas do barato, início dos anos 70, Ipanema. Cazuzza era um garotinho que ficava longe roendo as unhas, morrendo de vontade de som de Vapor Barato, flautas de cannabis, batendo palmas pro pôr-do-sol. Depois sumiu. Ele foi para San Francisco, a meca *beatnik*, e lá se impregnou da raiva profética de Jack Kerouac e Allen Ginsberg (...) Escrevi ‘Balada de um vagabundo’ para ele. Teci esse poema como mentira sincera de uma suposta simbiose Hélio-Oiticica-Cazuzza, como se os cavalos de Oiticica e Cazuzza tivessem baixado em mim. (Salomão apud Araújo, 2001, p.123).

No LP *Exagerado*, pode-se notar um flerte maior com a MPB na sonoridade do disco, como na faixa “Codinome beija-flor”. Nessa faixa, a rememoração de um amor escondido transborda uma narrativa sensorial nos trechos: “segredos de liquidificador”, e “você sonhava acordada/ com jeito de não sentir dor/ prendia o choro/ e aguava o bom do amor”.⁴⁴ Já em “Rock da descerebração”, Cazuzza retrata o tema dos “poetas marginais” na música composta sob encomenda para a montagem da peça *Ubu-Rei*, de Alfred Jarry,⁴⁵ dirigida por Luiz Antônio Martinez Corrêa. Como expõe Cazuzza:

O Rock da Descerebração foi feito para a peça Ubu Rei, uma peça muito louca, porque o Jarry foi o primeiro *punk*, o primeiro *beatnik*. Ele e o Rimbaud, aquele pessoal todo do fim da virada do século que subverteram toda a caretice da época. (...) Jarry foi o primeiro *punk*, o primeiro *beatnik*. O Père Ubu, personagem

⁴⁴ Ainda em *Exagerado*, na faixa “Medieval II”, o personagem da canção deflagra uma *nova idade média*, pela sua incapacidade romântica de se render completamente ao eterno presente do ritual e da celebração. Nessa música, Cazuzza rima “nova idade média” com “novidade média”. Apropriando-se do termo *nova idade média* (criado por Roberto Vacca), Umberto Eco (1984) traça uma relação do período medieval com o tempo contemporâneo para construir um paralelo com a “civilização da visão” da idade média e a comunicação visual moderna. Como afirma Eco, tal comparação é possível através da constatação de que o trabalho medieval de utilização da técnica da *assemblage* e *bricolage* sobre os detritos das culturas passadas influenciou o gosto estético da colagem e das citações da qual se alimenta a modernidade. (Eco, 1984, p.96). Para Júlio Naves Ribeiro, “Medieval II”, de Cazuzza, alude a música “Fado tropical”, de Chico Buarque e Ruy Guerra. (Ribeiro, 2009, p.104).

⁴⁵ Para mais informações sobre Alfred Jarry, ver: Esslin (1968).

principal diz: ‘Abaixo a liberdade, viva a escravidão!’ Porque ele faz tudo para ser preso e, na cadeia, não ter que trabalhar. Rock da Descerebração foi feito dentro desse espírito de Jarry. (Cazuza apud Araújo, 2001, p.132-363).

A temática do artista transgressor continua a ser estabelecida por Cazuza em outra faixa do disco. “Só as mães são felizes”, composta a partir de frase homônima do escritor norte-americano Jack Kerouac (do livro *Scattered Poems*), se desenvolve a partir de citações imaginativas de poetas e músicos “malditos” percorrendo um submundo urbano. Na letra de Cazuza aparece Arthur Rimbaud, Lou Reed, Allen Ginsberg e Luiz Melodia, vagando pela noite do Rio de Janeiro⁴⁶ e atualizando o constructo “maldito” através dos autores que o cantor admira. Em entrevista de fevereiro de 1986, para o Jornal da Bahia, Cazuza explicou a homenagem que queria fazer:

Essa música foi feita a partir de um verso do Jack Kerouac, uma frase de um poema dele que me deixou muito intrigado. A frase é muito radical: ‘Só as mães são felizes’. Dita desse modo parece que ninguém mais é. Eu usei a frase como brincadeira porque na verdade a música é uma homenagem a todos os poetas malditos. As pessoas que, de certa forma, vivem o lado escuro da vida, o outro lado da meia-noite. Eu quis fazer uma homenagem a esse tipo de poeta, de cantor, aos loucos da vida. Gente que barbariza, que é santo e demônio ao mesmo tempo. Então ficou como uma homenagem a esses caras. Minha citação de Kerouac é igual como quando cito Allen Ginsberg, Melodia, Lou Reed e outros (...) Mostrar esses poetas é sofisticado, o grande público talvez nem entenda, mas quem curte esse tipo de poesia vai sacar. (Cazuza apud Araújo, 1997, p.203-204).

Em “Só as mães são felizes”, Cazuza reuniu símbolos de artistas “transgressivos”, como dois escritores exponenciais da literatura *beat* como Allen Ginsberg e Jack Kerouac, o simbolista francês Arthur Rimbaud, além de Lou Reed, ex-cantor dos submundos de veludo do Velvet Underground, grupo cujas letras são crônicas da violenta cidade de Nova York do final dos anos de 1960 e do início dos 70. Com letras de conteúdo agressivo contrabalanceadas

⁴⁶ Trecho da letra de “Só as mães são felizes” composição de Cazuza e Roberto Frejat: “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 na 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”.

por melodias calmas, o rock em Lou Reed opera como simbologia de uma juventude transviada que percorre o lado escuro da rua e se envolve com personagens marginalizados.⁴⁷ Já Arthur Rimbaud, no livro *Uma temporada no inferno* (2001), afirma não ser prisioneiro de sua razão e declara que somente através do “desregramento dos sentidos o poeta se torna vidente”. Sua liberdade intransitiva é construída sob o pressuposto de que o “caminho do excesso leva ao palácio da sabedoria”. Propõe, assim, que “o poeta rebente de excessos abomináveis e intencionáveis”, e constata: “Acabei por achar sagrada a desordem do meu espírito.” (Rimbaud, 2001, p.18-103). Em “O homem justo”, Arthur Rimbaud através do eu lírico de seu poema, expõe: “Sabes que sou maldito! E louco, e ébrio, e lívido. (...) Ventos noturnos, vinde ao maldito!” (Rimbaud, 1994, p.173-175). Já nos versos de “A orgia Parisiense (ou) Paris se repovoa”, Rimbaud realiza outra elegia dos “malditos” e das “úlceras” parisienses:

Eis que o Poeta vos diz: ‘Covardes, sede loucos!’(...) Sifilíticos, reis, loucos, bufões, ventríloquos,/ Que lhe importa, a Paris-puta, os vossos corpos,/ Vossas almas, e mais vosso veneno e andrajos?(...) Embora seja atroz rever-te assim coberta/ De úlceras, e jamais tivesse uma cidade/ O odor da chaga exposto à verde Natureza/ Eis que o Poeta te diz: ‘Que esplêndida beleza!’(...) O Poeta irá tomar o pranto dos Infames,/ Os ódios do Forçado, as queixas dos Malditos:/ E as Mulheres serão flageladas de amor./ Seus versos saltarão: Ei-los! ei-los! bandidos! (Ibid., p.157-159).

Este parece ser o curta-metragem de Cazuzza no submundo carioca refletido em imagens como: “Rimbaud traficando escravas brancas”, “Lou Reed walking on the wild side”, e Allen Ginsberg fazendo “michê na (galeria) Alaska”.⁴⁸ Nessa canção, Cazuzza transita pelo submundo com auxílio de seus “poetas”, assim como fez Dante Alighieri na *Divina Comédia*, ao ser guiado no Inferno e Purgatório pelo poeta Virgílio. Ao invocar tais artistas

⁴⁷ As músicas de Lou Reed e do Velvet Underground tratam do submundo nova-iorquino e estabelecem diálogo com Andy Warhol, que desenhou a primeira capa de disco da banda e inspirou a música “Vicious”.

⁴⁸ Nome em referência à Galeria Alaska, ponto gay famoso da Copacabana dos anos 80. Cazuzza na letra de “Só as mães são felizes”, ainda faz referência à discoteca *Barbarella*, casa de strip-tease na zona de prostituição da Prado Júnior, também em Copacabana, já a boate *Val Improviso* citada na música era uma discoteca paulista da época. No ano de 1986, “Só as mães são felizes” chegou a ter sua execução pública proibida pela Censura Federal, devido a alguns versos considerados escatológicos e alusivos ao incesto.

“transgressores”, Cazusa aciona traços do arquétipo de um artista que mergulha nos subterrâneos de sua cultura para de lá submergir. Na letra de “Só as mães são felizes”, Cazusa ainda afirma, ironicamente, que já bebeu cicuta (veneno que Sócrates tomou para morrer) misturada com champanhe. Assim, em “Só as mães são felizes”, Cazusa se filia de certa maneira à categoria de temática “maldita”, transferindo o contexto dos poetas “malditos” originais para um submundo do Rio de Janeiro.

Sobre a categoria “marginal” e “maldito” é importante ressaltar que a definição de poeta “marginal” tem a origem bem diferente da designação de poeta “maldito”. No ano de 1884, Paul Verlaine (1986) criou a antologia *Poètes maudits*, em resposta ao ato de Anatole France ter recusado um poema de Stéphane Mallarmé e um soneto do próprio Verlaine para a antologia publicada no terceiro volume da revista *Parnasse contemporain*, em 1876.⁴⁹ Segundo Otto Maria Carpeaux (1964), Anatole France negou a participação de Verlaine e Mallarmé no *Parnasse contemporain*, por considerar os poetas indecentes e obscuros (Ibid., p.2586). Assim, Verlaine capturou o *zeitgeist* desse momento histórico para criar o termo “poeta maldito”, tomado como valor na figura de um artista como uma espécie de demiurgo que atua nas margens da sociedade. Mas o que seria o “maldito” nos “anos 80”? Como situar a categoria quando Cazusa a utiliza?

Em certas ocasiões, a filiação de Cazusa à categoria “maldito” ocorre no sentido desta ser uma opção poética de letras para algumas músicas suas que trazem personagens marginais percorrendo o lado escuro da vida. Tal lado escuro se contrapõe muitas vezes ao lado solar de Agenor Miranda, que vagava pelo *grand monde* da música popular brasileira e possuía vendagens correspondentes ao *mainstream*. Dessa forma, na maioria das vezes, a utilização dos termos “marginal” e “maldito” reflete muito mais uma postura cênica com a qual Cazusa constrói a narrativa dos personagens de suas canções, do que uma postura existencial de Agenor Miranda. Em determinados momentos o próprio Agenor passa a ser um personagem de Cazusa, quando escreve letras que

⁴⁹ Para mais informações, ver: Willer (1999).

tendem ao biográfico como “Vida fácil”, por exemplo, inspirada nas festas promovidas pelo seu pai.

Já na letra de “Mal nenhum”,⁵⁰ composição de Cazuzza e Lobão, o personagem da canção declara sua culpa por não ser bem aceito pela sociedade devido a sua paranóia, seu tédio e sua tristeza, quando na verdade é ele que está sendo acuado por inimigos imaginários, correndo atrás dos carros e quebrando objetos inúteis. Aqui tal letra pode ser analisada sob o aspecto do que Paulo Henriques Britto (2009) define como uma temática noturna “pós-tropicalista”.⁵¹ A utilização existencial do termo “maldito” é explorada na letra de “Mal nenhum” no sentido de discorrer sobre o dilacerar romântico de um eu lírico que excluído da sociedade pela sua loucura, ainda quer socializar-se. Em outras ocasiões, Cazuzza propõe em forma de paródia a saída irônica de “levar a vida na arte”, como na canção “Milagres”. Em outras situações mais solares, seu ócio lúdico e festivo articula suas “artes práticas”, termo utilizado por ele na letra da música “Vida Fácil”, em paródia ao termo “artes plásticas”. Trecho da letra de “Milagres”, composição de Cazuzza, Roberto Frejat e Denise Barroso: “Nossas armas estão na rua/ É um milagre/ Elas não matam ninguém/ A fome está em toda parte/ Mas a gente come/ Levando a vida na arte”.

Em 1986, Cazuzza lançou seu segundo LP solo *Só se for a dois*, pela Polygram. Desse disco, três faixas exibem temática romântica: A música título “Só se for a dois”, “O nosso amor a gente inventa (uma história romântica)” e

⁵⁰ Na letra de “Mal nenhum”, composição de Cazuzza e Lobão, a paixão é descrita como uma faca cega amolada que só pode ser esmurrada por um coração cego, como podemos notar a seguir: “Nunca viram ninguém triste?/ Por que não me deixam em paz?/ As guerras são tão tristes/ E não têm nada demais/ Me deixem, bicho acuado/ Por um inimigo imaginário/ Correndo atrás dos carros/ Como um cachorro otário/ Me deixem, ataque equivocado/ Por um falso alarme/ Quebrando objetos inúteis/ Como quem leva uma topada/ Me deixem amolar e esmurrar/ A faca cega, cega da paixão/ E dar tiros a esmo e ferir/ O mesmo cego coração/ Não escondam suas crianças/ Nem chamem o síndico/ Nem chamem a polícia/ Nem chamem o hospício, não/ Eu não posso causar mal nenhum/ A não ser a mim mesmo/ A não ser a mim.”

⁵¹ Como afirma Paulo Henriques Britto, no caso brasileiro a contracultura solar californiana adquire ares sombrios durante o período militar pós-AI5 (Ato Institucional n.5). Nesse sentido, o elogio qualitativo da automarginalização é uma marca do período noturno da contracultura do país, do qual é exemplar o nome de um trabalho do artista plástico Hélio Oiticica, intitulado *Seja marginal, seja herói*. Para Paulo Henriques, Sérgio Sampaio foi o cantor popular brasileiro que mais tomou o qualitativo “maldito” como “sina existencial”: “Para um punhado de músicos populares do período – Macalé, Melodia, Raul Seixas, Walter Franco – o qualitativo “maldito” era acima de tudo uma categoria que designava artistas destoantes do *mainstream*, supostamente com pouco potencial de vendas. Sampaio, porém, parecia tomar o rótulo como uma sina existencial, uma maldição de verdade.” (Britto, 2009, p.19).

“Ritual”. A letra da canção “Ritual”,⁵² contrapõe a figura idealizada do poeta que é confrontado com o princípio de realidade ao admitir que o amor na prática é sempre ao contrário. Nessa letra, pode-se notar um exemplo de uma canção popular que comenta o campo literário na pergunta feita por Cazuzza: “Pra que buscar o paraíso?/ Se até o poeta fecha o livro/ Sente o perfume de uma flor no lixo/ E fuxica.”

Aqui é interessante notar que não só Cazuzza comentou a literatura em muitas de suas letras, como também a literatura interpretou ficcionalmente Cazuzza no romance *Por Onde Andará Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu (2003). Em obra de Caio Fernando, Cazuzza é o nome de um gato (simbologia para sete vidas) que participa da trama tentando solucionar o desaparecimento da cantora de uma banda de rock ambientada nos anos 80. No livro lançado em 1990 (ano da morte de Cazuzza), aparecem alusões à *Água Viva*, de Clarice Lispector (obra admirada por Cazuzza), além de citações das canções “Ideologia”,⁵³ “Blues da piedade” (da frase “como insetos em volta da lâmpada”) e “Por quase um segundo” (do verso “eu queria ver no escuro do mundo”), música de Herbert Vianna interpretada por Cazuzza:

Ele ligou o rádio, rezei para que não sintonizasse num daqueles programas com descrições hiper-realistas de velhinhas estupradas, vermes dentro de sanduíches, chacinas em orfanatos. **De repente a voz rouca de Cazuzza começou a cantar.** Vai trocar de estação, tive certeza, mas ele não trocou. Isso me fez gostar um pouco dele (...) o vento soprava na minha cara, secando o suor, **e por quase um segundo**, outra vez, como quem de repente suspira ou pisca e segue em frente, veloz feito **uma mariposa que cruza subitamente o ar nessas noites de verão, à procura de luz acesa para girar em torno (...)** eu queria ver o escuro do mundo, sem querer nem provocar ou conduzir, **por quase um segundo**, finalmente, dentro do táxi que descia em direção ao Ibirapuera, lembrei então de Pedro. (Ibid., p.22). (Grifos meus).

⁵² Trecho da letra de “Ritual”, composição de Cazuzza: “Pra que sonhar/ A vida é tão desconhecida e mágica/ Que dorme às vezes do teu lado/ Calada/ Pra que buscar o paraíso/ Se até o poeta fecha o livro/ Sente o perfume de uma flor no lixo/ E fuxica/ Tantas histórias de um grande amor perdido/ Terras perdidas, precipícios/ Faz sacrifícios, imola mil virgens/ Uma por uma, milhares de dias/ Ao mesmo Deus que ensina a prazo/ Ao mais esperto e ao mais otário/ Que o amor na prática é sempre ao contrário/ Ah, pra que chorar/ A vida é bela e cruel, despida/ Tão desprevenida e exata/ Que um dia acaba”.

⁵³ “No velório, uma coroa de flores em forma de guitarra elétrica, as Vaginas Dentatas cantando o backing vocal de meus heróis morreram de overdose.” (Abreu, 2003, p.143).

No disco *Só se for a dois*, Cazuza constrói com Roberto Frejat uma releitura do poema “Balada do Esplanada”,⁵⁴ de Oswald de Andrade, transformado-o em um *blues*. Quando relêem “Balada do Esplanada”, de Oswald, em uma base de *blues* e *rock*, Roberto Frejat e Cazuza transmutam seu sentido original dos versos de Oswald através de dois ritmos norte-americanos e seguem a proposta *oswaldiana* de não assimilar acriticamente o componente importado, mas sim nutrir-se estrategicamente deste elemento estrangeiro.⁵⁵

A propósito da parceria de Cazuza e Frejat, Arthur Dapieve (1995) argumenta que a divisão silábica entre os dois é tão parecida que uma sincronia pode ser atribuída à composição da dupla: “Frejat não imitava o jeito de Cazuza cantar: o jeito de Cazuza cantar é que nascera no processo de composição da dupla era Frejat que fazia os poemas de Cazuza caberem nas músicas” (Ibid., p.72). Para Roberto Frejat, Cazuza entoava suas frases em um canto quase falado que continha influências declaradas de Bob Dylan, de Lou Reed e do *blues* no seu tom de voz que preponderava em relação à mensagem propagada. Como define Frejat:

Cazuza nunca cantava a música do mesmo jeito, até porque a concepção dele de cantar era muito mais a de cantor do que propriamente uma pessoa que tinha um envolvimento com a melodia, de trabalhar com ela como ponto de dinâmica. Para ele, a interpretação, a performance, o volume, o não volume, valorizava

⁵⁴ Poema de Oswald de Andrade musicado por Cazuza: “Ontem de noite eu procurei/ Ver se aprendia como é que se fazia/ Uma balada, antes de ir pro meu hotel/ É que esse coração/ Já se cansou de viver só/ E quer então/ Morar contigo no Esplanada/ Contigo no Esplanada/ Pra respirar/ Abro a janela/ Como um jornal/ Eu vou fazer a balada/ Fazer a balada/ Do Esplanada e ficar sendo o menestrel/ E ficar sendo/ O menestrel do meu hotel/ Do meu hotel/ Mas não há poesia em um hotel/ Nem mesmo sendo/ O Esplanada, um grande hotel/ Há poesia na dor, na flor, no beija-flor/ Na dor na flor, no beija-flor, no elevador/ No elevador .”

⁵⁵ No *Manifesto Antropófago*, tem-se a cena inaugural da cultura brasileira através do ato de deglutição do Bispo Sardinha pelos índios. Dessa maneira, a construção cultural brasileira já começa sob o signo da antropofagia do elemento estrangeiro, sendo a antropofagia defendida por Oswald de Andrade como um artefato valorizado como método indígena de ingerir e devorar somente os inimigos mais inteligentes e os melhores combatentes, a fim de obter seus poderes em um processamento cultural que canibaliza o elemento estrangeiro. Conscientemente realizando o ato bárbaro, Oswald propõe a identidade brasileira como fruto do amálgama da “boa digestão”. Como profere o poema musicado de Oswald, a literatura brasileira teve seu conceito alargado com poetas modernistas que incorporavam o cotidiano moderno na temática literária, como pode ser observado no verso: “há poesia na flor, na dor, no beija-flor, no elevador”. Assim, de certa maneira, ao cantar “Balada do Esplanada”, Cazuza se apropria da ideia de que “A poesia existe nos fatos”, presente no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade (1978), que prega uma prática poética sem erudição e academicismos, rompendo com os temas sublimes do fazer poético, “pela prática culta da vida”. (Ver: “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”. Publicado primeiramente no Correio da Manhã, em 18 de março de 1924. Apud Andrade, 1978).

mais do que propriamente a melodia. Ele tinha a melodia na cabeça, mas na hora que queria fazer alguma outra coisa a melodia ia para o espaço e ele fazia aquilo com a intensidade que queria dar. (Frejat apud Leoni, 1995, p.179).

Ainda no LP *Só se for a dois*, a letra de “Solidão que nada”⁵⁶ incorpora o nomadismo dos *beats* e suas viagens de estrada⁵⁷ na frase “viver é bom, nas curvas da estrada / solidão, que nada.” Como descreve Cláudio Willer (2009), o termo *beat* foi criado a partir de apropriação do “vocabulário da marginalia da Times Square”, tendo se tornado uma referência para designar os escritores da vanguarda nova-iorquina e de São Francisco dos anos de 1950. Polissêmico e ambivalente, o termo *beat* pode tanto designar o sentido “derrotista” de uma geração *beated* (perdida e derrotada), como também ser associada à batida rítmica do jazz. Como afirma Willer, a poética *beat* realizou tamanha comunhão entre música popular e literatura, que possui além de uma bibliografia, uma discografia:

A beat se formou com o jazz bop e se expressou através do rock – e de música pop, balada country, blues, rap e criações de vanguarda, experimentais. Percorreu um trajeto de Lester Young, Dizzie Gillespie, Charlie Parker, Thelonious Monk e Lennie Tristano, passando por Bob Dylan (com quem Ginsberg se apresentou e fez parcerias), Ray Charles (que homenageou Kerouac em ‘Hit the Road Jack’), Janis Joplin (‘Mercedes Benz’, letra de Michael McClure), Jim Morrison e Ray Manzarek (que fez récitas junto com McClure) e The Grateful Dead (que homenageou Neal Cassady), até The Clash (que recebeu Ginsberg em shows), Laurie Anderson (com quem Burroughs contracenou), Philip Glass (que compôs uma ópera sobre temas de Ginsberg) e The band (que se apresentou com Ferlinghetti em um concerto filmado por Scorsese). Poesia e música sempre caminham juntas. Mas em nenhum movimento literário da modernidade, ou desde o romantismo, a ligação foi tão íntima. A beat foi sonora. Tem discografia, e não só bibliografia. (Ibid., p.13). (Grifo meu).

No ano de 1987, em parceria com Gilberto Gil, Cazuza compôs sob encomenda a música-tema “Um trem para as estrelas”, para filme homônimo de Cacá Diegues, no qual Cazuza também participou como ator. Nesse mesmo ano, o cantor ganhou o prêmio Melhor Letrista da MPB com Chico Buarque,

⁵⁶ O lado solar de “Solidão que nada” é descrito por Júlio Naves, como uma “anti-dor-de-cotovelo”. (Ribeiro, 2009, p.104).

⁵⁷ Para os *beats* as viagens de estrada eram tomadas como projetos literários, projeto este do qual o romance *On the Road*, de Jack Kerouac é seu maior exemplo.

conferido pela Associação Brasileira dos Produtores de Discos (Dapieve, 1995, p.371), o que comprova seu reconhecimento no *mainstream* do *grand monde* musical brasileiro e seu prestígio no universo da MPB da década de 80. Tal relação de proximidade com a música popular brasileira continuou em 1988, ano em que gravou seu terceiro LP *Ideologia*, com concepção do artista plástico Luiz Zerbini, autor da capa e idealizador do videoclipe do disco.

O terceiro trabalho solo de Cazuza foi produzido em um contexto delicado, por ser o primeiro álbum que o compositor grava sabendo ser soropositivo. Assim, o disco *Ideologia* traz a temática do desencantamento de um mundo sem deuses e cujos heróis são drogados. Na música “Ideologia”, Cazuza combina certa nostalgia e desilusão de quem não mais confia nas expectativas do passado com a inadequação de quem busca qualquer identidade exposta à deriva, mesmo as das “festas do *grand monde*”. À deriva como o futuro inatingível das ideologias, a letra ironiza a noção do termo político “partido” ao afirmar que o partido do eu lírico da canção é “um coração partido”.

Na faixa “Faz parte do meu show”, de *Ideologia*, Cazuza combina o espírito da bossa nova de seu enredo melódico, com uma letra que possui referências sexuais diretas e que remete ao universo do rock e da classe média. A melodia de bossa nova é contraposta ao conteúdo erótico da letra, no trecho:⁵⁸

Te levo pra festa e testo o teu sexo com ar de professor/
Faço promessas malucas, tão curtas quanto um sonho bom(...) Confundo as tuas coxas com as de outras moças, te mostro toda dor/
Te faço um filho, te dou outra vida pra te mostrar quem sou.

No videoclipe da canção, Cazuza aparece sentado em um banquinho ao estilo João Gilberto, enquanto o músico ao seu lado dedilha o violão. Trata-se de um pastiche, em que Cazuza transforma o seu corpo em simulacro do corpo de um cantor “bossanovista” (que poderia ser João Gilberto), com seu universo intimista de voz e violão. Aqui é interessante notar como Cazuza articula

⁵⁸ A letra de “Faz parte do meu show” possui uma temática roqueira, pois discorre sobre um eu lírico que apanha a namorada de carro na escola e depois faz juras de amor confundindo as coxas da mulher desejada nas coxas de outras mulheres. Tal letra lembra o discurso direto da música “Let’s spend the night together”, dos Rolling Stones, por exemplo. Nesse sentido, “Faz parte do meu show” possui referências sexuais tão diretas, que no mínimo seria improvável imaginar João Gilberto cantando-a.

referências díspares como a extravagância de alguns versos que bem poderiam ser cantados por Dalva de Oliveira, Dolores Duran e Lupicínio Rodrigues, com o estilo contido e *clean* da bossa nova. A “bossa” e a “fossa” estão presentes em “Faz parte de meu show”.

Ambientada na Zona Sul carioca, a bossa nova rompe com uma “tradição do excesso” da canção brasileira que, até os anos de 1950, utilizou arranjos orquestrais para acompanhar as interpretações operísticas de sambas-canções que eram transmitidos pelas estações de rádio.⁵⁹ Em ato de rejeição ao melodrama e sentimentalismo trágico, a bossa nova busca valorizar o artesanato formal de seu compositor através de uma postura construtivista e concisa, cosmopolita e solar, *cool* e sofisticada.⁶⁰ Em outros planos, a bossa nova abdica da “postura teatral” do intérprete e de sua “persona exuberante” (Naves, 2001, p.11), para optar pela síntese e pelo acabamento técnico do cancionário popular.⁶¹

A partir de uma nova batida no violão e uma voz suavizada e mínima, João Gilberto propõe uma releitura do samba tradicional sob interpretação racional baseada na precisão de seu violão e no seu canto que beira o murmúrio. Como fundador estético da bossa nova, João utilizava seu violão como

⁵⁹ Dolores Duran é um exemplo de uma cantora popularizada pela Rádio Nacional na década de 50. Segundo Ruy Castro (1990, p.105), “suas canções de dor-de-cotovelo foram a coisa mais próxima de um *blues* brasileiro”. Sua carreira foi meteórica, já que morreu com 29 anos, em 1959, e sua *persona* pública foi definida por Castro como “a deusa *cult* da boemia da Zona Sul”. Para Ruy Castro, em determinado momento a dramaticidade das letras da cantora passaram a influenciar sua vida: “Quando a própria Dolores começou a compor, em 1955, incorporou aquela máscara trágica que eles haviam moldado para o seu rosto de lua cheia. Com isto os pequenos dramas do dia-a-dia – fins de caso, corações partidos e solidões atroz – tornaram-se as especialidades de seu cardápio.(...) Há quem ache que, com o correr das desilusões amorosas, Dolores começou a acreditar demais nas próprias letras.” (Ibid., p.106).

⁶⁰ José Miguel Wisnik (2004) afirma que a bossa nova compõe seu “intimismo urbano” (Ibid., p.208) utilizando técnicas de vanguarda nas canções de massa, ao mesmo tempo em que se apropria do modernismo literário brasileiro para consumo popular no espaço público musical. Assim, Wisnik defende que a música popular, tal como interpretada por Tom Jobim e João Gilberto na década de 1960, possibilitou um encontro da tradição com o mundo contemporâneo e firmou a canção brasileira em um patamar de canção popular e poesia de alto nível, ao mesmo tempo. (Wisnik, 2004, p.325).

⁶¹ Com mais novidade e imprevisibilidade do que redundância, o estilo bossa novista constitui-se através do ato cerebral de privilegiar a canção através do diálogo entre melodia e letra. Como opina Santuza Naves (2001), no caso da bossa nova, “cria-se um tipo de linguagem que coloca no mesmo plano os componentes musicais e literários sem que nenhum se sobreponha ao outro”, valorizando o compositor cuja maestria passa a ser medida por “sua capacidade de promover a correspondência perfeita entre música e letra, observando atentamente os aspectos prosódicos da canção” (Ibid., p.59).

instrumento primordial na composição de uma confluência com a leveza e a maneira coloquial em que reúne as palavras em seu cantar. Já Tom Jobim, que concilia a harmonia despojada com a utilização, à vezes, de recursos sinfônicos, mostra uma ligação com a concepção modernista de Villa-Lobos, remetendo mais a uma “estética do excesso” que representa um Brasil “exuberante, pujante em seus elementos físicos e culturais” (Naves, 2001, p.19). As diferenças de sensibilidades entre Tom Jobim e João Gilberto mostram abrangência estética suficiente da bossa nova para pensamentos díspares e até mesmo para a *persona* boêmia e dionisíaca de Vinicius de Moraes, poeta lírico que mistura seu conhecimento de literato com a linguagem dos sambistas dos morros cariocas. Assim, quando Vinicius transita pela cultura letrada da poesia e pela cultura oral da música popular, se torna um dos atores que transforma de certa maneira a concepção de música popular brasileira, já que reinventa esse popular.⁶²

A propósito da ligação entre “alta” e “baixa” cultura, José Miguel Wisnik (2004) afirma que Vinicius de Moraes, nesse sentido, é um caso exemplar de escritor que promoveu o diálogo da música popular com a literatura, combinando a linguagem falada dos bares cariocas com a cultura letrada, transformando Orfeu (o deus patrono dos poetas) em um sambista carioca, na peça *Orfeu da Conceição*, por exemplo.⁶³ Cazuzza, por sua vez, releu Orfeu de outra forma na música “Orelha de Eurídice”.

Gravada em *Ideologia*, de 1987, “Orelha de Eurídice” evoca o mito de Orfeu que desce até o inferno de Hades cantando com sua lira para resgatar Eurídice, se esforçando para que os mortos permitam a passagem deles. Já na letra de Cazuzza, Orfeu é corporificado em uma paisagem urbana delirante que lembra um *thriller* no qual o filho de Apolo passa correndo não com uma harpa,

⁶² Para José Miguel Wisnik, o diálogo intenso entre literatura e música no Brasil não é fruto de um ecletismo mercadológico de “pura confusão” ou de um pastiche, mas sim fruto de uma relação popular da canção com a poesia cantada. Relação esta que se estabelece como forma de pensamento cultural do país. (Wisnik, 2004, p.365).

⁶³ Orfeu, filho de Apolo, com sua harpa simboliza a ligação entre música e poesia, e é, segundo a mitologia grega, protetor dos poetas e músicos. Na versão moderna de Vinicius de Moraes, a tragédia grega é transposta para o carnaval carioca, mais especificamente para o morro da Catacumba. A peça *Orfeu da Conceição* (com trilha sonora composta por Vinicius e Tom Jobim, e cenário de Oscar Niemeyer), foi adaptada para o cinema com o *Orfeu Negro*, filme dirigido pelo francês Marcel Camus e lançado em 1959. Para mais informações, ver: Castro, 1990, p.220.

mas sim com uma orelha de Eurídice na mão (que remete até à orelha decepada de Van Gogh), enfrentando apressadamente a multidão até que consegue chegar em um aeroporto qualquer onde a imagem de aviões subindo aparece distorcida por uma chuva sem vento.⁶⁴

Ainda integra *Ideologia*, o “samba-rock” de Cazuza chamado “Brasil”, gravado por Gal Costa como abertura da novela da TV Globo *Vale Tudo*, de Gilberto Braga, em 1988. A paisagem de “Brasil” é a de uma nação desiludida e devastada pela corrupção de seus políticos e de seus meios de comunicação, mas mesmo assim amada pelo eu lírico da letra que faz ainda suas juras tristes de amor. Se para Arthur Dapieve “Brasil” pode ser lido como um “hino oficioso de um país sem ética” (Dapieve, 1995, p.76), para Caetano Veloso a composição “Brasil” foi a primeira experiência de se fazer um samba-rock brasileiro (Veloso apud Araújo, 2001).⁶⁵

No ano de 1988, Cazuza ganhou o Prêmio Sharp de Música no conjunto de Melhor Cantor Pop-Rock e Melhor Música Pop-Rock pela composição “Preciso dizer que te amo” (composta com Dé e Bebel Gilberto e lançada pela cantora Marina Lima). Em 1988, Ney Matogrosso dirigiu as apresentações ao vivo de *Ideologia*, que foi transformado em especial pela TV Globo e gravado no Teatro Fênix. No mesmo ano, também com direção de Ney Matogrosso, Cazuza lançou uma reunião de seus maiores sucessos no disco *O Tempo não*

⁶⁴ Letra de “Orelha de Eurídice”, única composição gravada em que Cazuza assina letra e melodia: “Você na multidão / você e diferente/ As suas mãos me acenam não parecem ter morrido/ Cheias de presentes/ Caixas coloridas/ Trouxe uma orelha envolta/ Num pano vermelho/ É a prova, meu amor/ Me espera sem uma orelha/ Vou correndo, vou agora/ Resgatar o meu amor/ No asfalto quente/ Do aeroporto/ Como uma miragem/ É a alma quem castiga o corpo/ Esta é a mensagem/ Na paisagem distorcida/ Pelos aviões que sobem/ Você voltou para me ajudar/ E eu fico mais feliz/ Mas ainda não estamos salvos/ O ar está pesado/ Não é só a cicatriz/ Que identifica o ser amado/ Temos que ter ideias juntos/ Temos que achar uma maneira/ É que agora está chovendo/ Uma chuva sem vento/ E há meia hora ventava/ Vamos fugir para dentro/ Há meia hora ventava/ E tínhamos coragem/ E eu já estou cansado/ De não gostar de mim.”

⁶⁵ Já para Júlio Naves Ribeiro (2009), “Brasil” é: “uma espécie de inversão de ‘Aquarela do Brasil’, samba ufanista de Ary Barroso, em que o eu lírico demonstra sua identificação acrítica com o país em que vive. O “Brasil” de Cazuza, ao contrário aparece com o denúncia. É descrito em tom indignado, em linguagem baixa, romanesca (...) O tom épico do samba ufanista é reapropriado de maneira invertida no estribilho, onde o nome do país é repetido como um bordão. (...) O épico também é descaracterizado no desfecho da música, em que se valoriza mais uma vez não a tradição idealizada, mas a experiência pessoal do aqui-e-agora própria do gênero romance.” (Ribeiro, 2009, p.180).

pára, gravado no Canecão.⁶⁶ Na canção “O tempo não pára”, parceria com Arnaldo Brandão, a letra de Cazuzza evoca a noção romana da voracidade do tempo roedor das coisas, *tempus edax rerum* (Bosi, 1995), narrando um andarilho sem destino no anonimato de uma grande cidade brasileira. Os golpes de dados do acaso são acionados por Cazuzza na figura de um personagem que se depara com a flecha do tempo subvertendo novidades em um grande museu movediço e cambiante que se expõe no cenário de abandono da rua. A letra de “O tempo não pára” termina com um trecho que mais parece um desabafo em primeira pessoa de Agenor Miranda em relação à espetacularização de sua doença por parte da grande mídia. O personagem da canção é e não é Cazuzza, no trecho: “Te chamam de ladrão/ De bicha maconheiro/ Transformam o país inteiro num puteiro/ Pois assim se ganha mais dinheiro”.⁶⁷

No disco *O tempo não pára*, Cazuzza ainda interpreta “Vida louca vida” (de Lobão e Bernardo Vilhena), que a partir de sua letra sugere que a imensidão da vida estaria também em sua brevidade. De “Vida louca vida”, Cazuzza apropria-se metaforicamente de seus versos, associando as metáforas contidas no conteúdo da letra com seu iminente fim trágico devido à AIDS. Cazuzza, portanto, mais uma vez aqui, interconecta arte e vida no que está cantando. Ainda no ano de 1988, Cazuzza declara-se cansado de sustentar uma *persona* pública:

Estou querendo me livrar do personagem Cazuzza. Não quero mais falar em minhas músicas de sexo e drogas. Deixa isso para o Lobão. Não quero mais segurar cartaz. Não quero nem que cachorro me siga na rua. (Cazuzza apud Araújo, 1997, p.376).

⁶⁶ Esse disco traz um arranjo introspectivo para “Todo amor que houver nessa vida”, diferente da primeira versão “roqueira” gravada no primeiro LP do Barão Vermelho.

⁶⁷ Trecho da letra de “O tempo não pára”: “Cansado de correr na direção contrária/ Sem pódios de chegada/ Ou beijos de namorada. (...) Mas se você achar que eu estou derrotado/ Saiba que ainda estão rolando os dados/ Por que o tempo/ O tempo não pára/ Dias sim, dias não/ Eu vou sobrevivendo sem um arranhão/ Da caridade de quem me detesta/ A sua piscina está cheia de ratos/ Suas ideias não correspondem aos fatos/ O tempo não pára/ Vejo o futuro repetir o passado/ Vejo um museu de grandes novidades/ O tempo não pára (...) Eu não tenho data para comemorar/ Às vezes os meus dias são de par em par/ Procurando agulha no palheiro/ Nas noites de frio é melhor nem nascer/ Nas de calor se escolhe é matar ou morrer/ E assim, nos tornamos brasileiros”.

Em 1989,⁶⁸ já com cadeira de rodas e debilitado pela AIDS, Cazuzza gravou seu último registro fonográfico nomeado *Burguesia*. A faixa-título “Burguesia” explora uma narrativa ácida de atitude transgressiva contra o *status quo* e de insulto à burguesia, remetendo ao poema de Mário de Andrade (1979), “Ode ao burguês”.⁶⁹ Já a letra de “Perto do fogo”, cantada por Cazuzza e composta por Paulo Coelho e Rita Lee, explora o duplo sentido entre o fogo que queima as ervas e também os bruxos: “Perto do fogo como faziam os hippies/ Perto do fogo como na Idade Média”.⁷⁰

Em *Burguesia*, estão presentes ainda duas parcerias de Cazuzza com Lobão, nas canções “Verde amarelo” e “Babylonest”. “Verde Amarelo”, segundo Lobão, (Lobão apud Araújo, 2001, p.232), foi uma música composta a partir de uma frase do sambista Cartola e das coincidências de Agenor ser o primeiro nome de Cazuzza e Cartola, e Lobão ter nascido no mesmo dia que o sambista carioca, isso é, dia 2 de outubro.⁷¹ Já “Babylonest”,⁷² homenageia em seu título os *babylonests* do artista plástico Hélio Oiticica.⁷³ Criado a partir da

⁶⁸ No mesmo ano de 1989, em 36 de abril, a revista *Veja* publicou matéria sensacionalista, intitulada “Cazuzza agoniza em praça pública”, em que faz a previsão de que o artista jamais se igualaria a Noel Rosa, morto com 26 anos de idade. A matéria escrita pelos jornalistas define arbitrariamente no último parágrafo que: “Cazuzza não é um gênio da música”.

⁶⁹ Em *Ode ao Burguês*, Mário de Andrade vocifera: “Eu insulto o burguês!/ O burguês-níquel, o burguês-burguês!/ A digestão bem feita de São Paulo. (...) Morte à gordura/ Morte às adiposidades cerebrais!/ Morte ao burguês-mensal! ao burguês-cinema! ao burguês-tílburi! (...) Morte ao burguês de giôlhos./ cheirando religião e que não crê em Deus!/ Ódio vermelho! Ódio fecundo! Ódio cíclico! Ódio fundamento, sem perdão!/ Fora! Fú! Fora o bom burguês!...” (Andrade, 1979, p.37-39).

⁷⁰ Organizado por Cazuzza, *Burguesia* possui dois estilos demarcados em cada lado do disco, prevalecendo o rock em um e no outro a MPB. Em *Burguesia*, Cazuzza grava ainda “Por quase um segundo”, de Herbert Viana, e “Esse cara”, de Caetano Veloso, além de cantar composições suas como “Mulher sem razão” (canção feita para Bebel Gilberto), e “Quando eu estiver cantando”, composta por Cazuzza para o disco *Memória da Pele*, de Maria Bethânia, que acabou não gravando. (Araújo, 2001, p.230).

⁷¹ De “sambistas”, Cazuzza gravou “O mundo é um moinho” de Cartola no LP *Bate outra vez da Som Livre*, lançado em 1988 em comemoração à data que este faria oitenta anos e “Luz negra”, de Nelson Cavaquinho e Amâncio Cardoso, no LP *Melhores momentos de Chico & Caetano*, lançado pela *Som Livre* em 1986.

⁷² Trecho de “Babylonest”, composta por Cazuzza, Lobão e Ledusha: “Babylonest/ Ninfa do asfalto/ Todo o ocidente nos ombros/ Que a noite defloram dentes/ E depois adormecem (...) Babylonest/ Olhos injetados/ Nas pernas daquela avenida (...) Babylonest/ E os olhos de sangue/ Nas pernas daquela menina/ Não chore, baby, não chore/ Amanhã tem babylonest/ Amanhã tem revolution.”. “Babylonest” foi gravada primeiramente no LP *O Rock Errou* de Lobão.

⁷³ Em 1992, no CD *Coração Geiger*, a banda Hanoi Hanoi também gravou uma música em homenagem ao artista plástico Oiticica, chamada “Hélio” (letra de Tavinho Paes e melodia de Arnaldo Brandão e Marcos Bonisson).

junção da expressão “Babylon” (associando Manhattan à Babilônia) com o termo “lonest” (neologismo construído pela apropriação de “loniest” e “loneliest”, em português algo como “o mais sozinho”; além também de se apropriar do termo “nest”, “ninho” em inglês), *babylonest* é utilizado por HO para nomear seu *loft* nova-iorquino, localizado no East Village.⁷⁴ Em seu “mundo-abrigo”, Oiticica nomeou Nova Iorque de *Babylon*, personificando-a em uma “Manhattan brutalista” (Coelho, 2008, p.13). Cazuzza, por sua vez, apresenta outra visão da babilônia nova-iorquina, nomeando-a de “Manhatã”.⁷⁵ Em música homônima presente no disco *Burguesia*, Cazuzza descreve Manhattan⁷⁶ através do olhar irônico de um imigrante ilegal brasileiro que consegue obter sucesso nos “states”, virando um “bom capitalista” e sendo chamado pelos americanos de “South American” devido ao seu *latin style*.⁷⁷

Em sete de julho de 1990, Cazuzza morre com 31 anos, vítima das complicações trazidas pela AIDS. Sobre seu fim trágico, o jornalista Pedro Bial (colega de Cazuzza do colégio Santo Inácio) relata que desde jovem o cantor gostava de ler o texto de Fernando Pessoa⁷⁸ sobre a morte precoce do modernista

⁷⁴ Como menciona Guy Brett (Brett apud Braga 2007), a *babylonest* de Hélio Oiticica era formada por uma estrutura de dois ou três andares que “preenchia todo o espaço de seu pequeno apartamento. Havia pequenas cabines com cortina, colchão, etc. Hélio ocupava uma delas.” (Ibid.: 32). Oiticica também nomeou de “Babylonest” uma seção escrita no jornal *Flor do Mal*, em 4 de novembro de 1971. (Ver Ibid., p.62). Segundo Frederico Coelho (2008), as *babylonest*s de Oiticica podem ser denominadas como “compartimentos de privacidade” (Ibid., p.161). Já Oiticica descreve seus *babylonest*s como ninhos flexíveis, “cortinas transparentes e invisíveis”, “filtros q quebram luz”. (Oiticica apud Braga, 2007, p.155).

⁷⁵ Trecho de “Manhatã”, parceria de Cazuzza com Leoni, gravada no disco *Burguesia*: “Cheguei aqui num pé de vento/ Já tenho carro e apartamento/ Sou brasileiro mandigueiro/ Tô aqui pelo dinheiro/ Virei chicano, índio americano/ Blusão de couro, os States são meus/ Agora eu vivo no dentista/ Como um bom capitalista/ Só tenho visto de turista/ Mas sou tratado como artista. (...) 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(...) Eu fumando um baseado/ Em frente a um policial/ Aqui é tudo tão liberal (...) Sou *South American*/ Aqui em Manhatã.”

⁷⁶ Vale aqui observar que em 1997, no CD *Livro*, Caetano Veloso gravou uma música de sua autoria também chamada “Manhatã”, rimando Manhatã com cunhã nos versos: “Sente-se o gosto vento/ Cantando nos vidros nome doce da cunhã:/ Manhatã, Manhatã/ Manhattan, Manhattan”.

⁷⁷ No verso “Sou South American”, podemos observar uma paródia à Carmen Miranda, que ficou conhecida na indústria cinematográfica norte-americana na década de 40, cantando músicas como “South American Way”. Ver filme “Down Argentine Way”, lançado pela Century Twentieth Fox em 1940 e traduzido no Brasil como “Serenata Tropical”.

⁷⁸ Trecho de poema de Fernando Pessoa dedicado a Mario de Sá Carneiro: “**Morre jovem o que os Deuses amam**, é um preceito da sabedoria antiga. E por certo a imaginação, que figura novos mundos, e a arte, que em obras os finge, são os sinais notáveis desse amor divino. Não concedem os Deuses esses dons para que sejamos felizes, senão para que sejamos seus pares. (...) Gênio

português Mário de Sá Carneiro,⁷⁹ em que Pessoa afirma que “os favoritos dos deuses morrem cedo” (Pessoa, 1980, p.124-125). Segundo Bial:

Desde garotos, do tempo do Santo Inácio, quando líamos Fernando Pessoa, Cazuzza sempre compactou com seu conceito: ‘Prefiro me arder inteiro na vida, viver. Prefiro morrer 30 anos a morrer velho!’, essa ideia de viver até as últimas conseqüências. Cazuzza foi muito coerente com a vida dele. (Bial apud Araújo, 1997, p.92).

Para Arthur Dapieve (1995), enquanto “movimento estético”, o *BRock* terminou no dia da morte de seu maior protagonista Cazuzza, já que segundo o jornalista:

Cazuzza reunia todos os principais traços do roqueiro brasileiro da década de 80, os traços que definiram o próprio movimento (...) O que era então esse tal de *BRock* personificado em Agenor de Miranda Araújo Neto? Era o reflexo retardado no Brasil menos da música do que da atitude do movimento punk anglo-americano: *do-it-yourself*, *faça-você-mesmo*, ainda que não saiba tocar, ainda que não saiba cantar, pois o rock não é virtuoso. Era um novo rock brasileiro, curado da *purple-haze psicodélica-progressiva* dos anos 70, livre de letras metafóricas e do instrumental *state-of-the-art*, falando em português claro de coisas comuns ao pessoal de sua própria geração. (Dapieve, 1995, p.195).

No mesmo ano da morte de Cazuzza, 1990, a banda Barão Vermelho lançou no LP *Na Calada da Noite* uma homenagem póstuma ao compositor, embora a música tenha sido composta antes de sua morte. Na canção “O poeta está vivo”,⁸⁰ de Dulce Quental e Roberto Frejat, Cazuzza foi retratado como

na arte, não teve Sá-Carneiro nem alegria nem felicidade nesta vida. Só a arte, que fez ou que sentiu, por instantes o turbou de consolação. São assim os que os Deuses fadaram seus. Nem o amor os quer, nem a esperança os busca, nem a glória os acolhe. Ou morrem jovens, ou a si mesmos sobrevivem, incolos da incompreensão ou da indiferença. Este morreu jovem, porque os Deuses lhe tiveram muito amor. (...) **Nada nasce de grande que não nasça maldito**, nem cresce de nobre que se não define, crescendo.” (Pessoa, 1980, p.149). (Grifos meus).

⁷⁹ No texto *O tempo não pára*, Silvano Santiago também discorre sobre tal ligação entre Cazuzza e o mito de poetas que morrem jovens como Mário de Sá Carneiro. (Silvano Santiago - 24/02/1996. Apud <www.cazuzza.com.br>) (Consulta em 03/07/09): “Fernando Pessoa diante da morte prematura do amigo e poeta Mário de Sá-Carneiro, só podia racionalizar a perda, concluindo que morre cedo o que os deuses amam. (...) Em letra visivelmente inspirada no romancista Charles Bukowski, Cazuzza define o local do envelhecimento precoce: “o banheiro é a igreja de todos os bêbados”. É nessa igreja que os deuses fazem a rapina dos que eles amam, pois é ali, e só ali, que se deu, que se dá o ‘viver destrambelhado’, verdadeira razão de ser da dor, da alegria nos anos 80.”.

⁸⁰ Trecho da letra de “O poeta está vivo”: “Baby, compra o jornal/ E vem ver o sol/ Ele continua a brilhar/ Apesar de tanta barbaridade.../ Baby escuta o galo cantar/A aurora de nossos tempos/ Não é hora de chorar/ Amanheceu o pensamento./ O poeta está vivo/ Com seus moinhos de vento/ A impulsionar/ A grande roda da história./ Mas quem tem coragem de ouvir/ Amanheceu o pensamento/ Que vai mudar o mundo/ Com seus moinhos de ventos.”

poeta, que tal qual Orfeu, teria descido até o Inferno e ressurgido dele. Sendo que no caso mitológico de Orfeu, este desce até Hades para resgatar sua amada Eurídice, mas acaba ressurgindo à superfície sem ela. Embora pareça um epitáfio feito para Cazusa, Roberto Frejat (Frejat apud Leoni, 1995) nega ser essa canção um réquiem, já que foi feita em período em que Cazusa estava hospitalizado nos Estados Unidos, como ele declara:

Foi escrita muito antes dele morrer, em 88, justamente porque ele estava vivo. Ele tinha ido para Boston, esteve muito mal e voltou vivo. E a Dulce foi visitá-lo, ficou feliz e escreveu essa letra. Só gravamos em 90. Ele chegou a ir ao estúdio na época em que estávamos gravando. Não sei se ouviu essa música. Logo depois ele morreu. Aí teve outro significado, mudou completamente de sentido, mas compomos em outro momento, em outro ambiente. (...) De certa maneira seria meio oportunista, se tivesse sido feita depois. Apesar de eu achar que quando você gosta muito de uma pessoa fazer uma música em sua homenagem depois que ela morreu, não é um grande oportunismo. (Frejat apud Leoni, 1995, p.195).

Embora “O poeta está vivo” não tenha sido composta com intenção de ser um réquiem, parece trazer, entretanto, uma associação valorativa do termo “poeta”.⁸¹ Este fato nos faz perguntar até que ponto o termo “poeta” não é utilizado muitas vezes no contexto da música popular brasileira como um constructo que porta um *status* superior reservado ao poeta em relação ao letrista e ao cancionista popular.⁸² Essa questão pode ser elucidada, em certa medida, a partir de afirmação de Fabrício Carpinejar (2005), que expõe:

Quando se chama um músico de “poeta” é, invariavelmente, uma declaração de competência. Quer dizer que ele é capaz de realizar uma composição inspirada, efusiva e inteligente. Quando se caracteriza um romancista de poeta nem sempre é um agrado, trata-se de uma forma de reduzir seu campo de ação e leitura. Poeta

⁸¹ É importante notar aqui que cada sociedade tem sua definição de “poeta”, já que este é um *ethos* em permanente resignificação. Mircea Eliade (2002, p.44), por exemplo, expõe que para a tribo buriate da Sibéria Meridional, o xamã é considerado “poeta”, isso é, líder espiritual que tem o poder de carregar a tradição oral da tribo. Tradição esta, que foi obtida através do transe no qual o “poeta xamã” descobriu não só a linguagem falada, como também a linguagem do vento, do trovão, etc. Ao “poeta” buriate, portanto, é legado carregar a memória da tribo, sendo que é para esse “poeta” que nessa tribo a poesia mimetiza o mistério em sua morte simbólica e renascimento.

⁸² Por exemplo, segundo Ruy Castro (1990), no momento em que Vinicius de Moraes começa a atuar no âmbito da música popular, mostra-se contrário ao julgamento de valor entre uma letra e uma poesia. Em 1958, no primeiro disco em que aparece como letrista (*Canção do amor demais*, de Elizeth Cardoso), Vinicius assina as canções na capa e no disco como “Música: Antônio Carlos Jobim. Poesia: Vinicius de Moraes.” (Castro, 1990, p.176-177).

virou um adjetivo, não mais um ofício. Ele é só elogio fora da literatura. Não é por acaso que os compositores Renato Russo e Cazuza são considerados os grandes poetas da década de 80. Não é por acaso que ao comentar a trajetória de Chico Buarque ou Caetano Veloso a primeira palavra que vem à mente para sintetizá-los é justamente poeta. Chico surge como o poeta que entende a alma feminina, Caetano como o poeta múltiplo e vanguardista. O contrário não ocorre: raro enxergar um poeta ser entronizado como um virtuoso letrista ao escrever obras de poesia. Se autores debandaram, nas décadas passadas, para a letra de música, inspirados por Vinicius de Moraes, à procura de um maior público e apelo, retornam com força total ao gênero da poesia, em busca da confirmação da crítica. Antonio Cícero e Waly Salomão são exemplos entre dezenas de carreiras embebidas na música e amadurecidas nos odres das canções que regressaram ao livro bem mais tarde. Ser poeta virou moda entre os compositores. Dá status e fornece uma condição de perenidade às suas visões de mundo. Ser poeta apenas não é moda entre os próprios poetas. (Ibid.). (Grifo meu)

Aqui é interessante observar a caracterização de Renato Russo feita por Arthur Dapieve (2006), que descreve como a *persona* do “trovador solitário” foi incorporada por Renato toda vez que este buscava o recolhimento acústico de voz e violão. Em determinados momentos, Dapieve descreve Russo como um “cavaleiro romântico”⁸³ e um “menestrel medieval” (2006, p.89), cujo interesse pelos poetas “malditos” marca seu “estereótipo do poeta atormentado” (Ibid., p.110).⁸⁴ Para Arthur Dapieve (Ibid.), o CD *A Tempestade (ou O Livro dos Dias)*, parece um recital de poesia com fundo musical. Com seu “formato de capa, de papel, dupla, com libreto com as letras e a ficha técnica no meio, se sugeria que estávamos com um livro de poesia nos dedos” (Dapieve, 1995, p.206). Dessa maneira, o jornalista se mostra em dúvida quanto ao caderno jornalístico em que deveria escrever a resenha de *A Tempestade*, já que devido às características poéticas de suas letras, sua crítica poderia figurar tanto no caderno musical quanto na seção literária do jornal.⁸⁵ Em 1990, no dia da morte

⁸³ Sempre que cantava sem a banda Legião Urbana, Renato Russo se autodenominava um “trovador solitário”. Para Arthur Dapieve (2006), o “trovador solitário” de Renato Russo, remete diretamente às *personas* de Bob Dylan e Neil Young.

⁸⁴ Dessa forma, em entrevista, Renato Russo declara ser mais romântico do que lírico, já que não confunde lirismo com romantismo, pois o romantismo tem uma dimensão trágica que o lirismo não necessariamente tem. (Para mais informações, ver: Russo, Renato. Entrevista concedida a Jô Soares e televisionada programa *Jô Soares Onze e Meia*, do SBT. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=SMIEjdwbWYM&feature=related>> Acesso em 20/11/09.)

⁸⁵ Segundo opinião de Dapieve (2006), no contexto brasileiro o grupo Legião Urbana foi responsável por estabelecer referências cultas na indústria de massa do rock. Por exemplo, o CD

de Cazuzza, Renato Russo, cantor da banda Legião Urbana, proferiu depoimento na abertura de um show no Jôquei Clube da Gávea, na capital carioca:

Oi, eu sou o Renato. Signo de Áries, mais ou menos 30 anos. Gosto de Billie Holiday e Rolling Stones. (...) Gosto de meninas, mas também gosto de meninos. Todos dizem que sou meio louco. Sou roqueiro, um letrista, mas alguns dizem que sou poeta. (...) Ele, signo de Áries, mais ou menos 30 anos. Ele gosta de Billie Holiday e Rolling Stones. Ele é meio louco, gosta de beber pra caramba. Cantor e um grande letrista. Eu digo: ele é um poeta. (Ibid., p.120.).

Como afirmou em entrevista ao *Jornal do Brasil*, em 23 de janeiro de 1988 (Russo apud Dapieve, 2006, p.90), Renato Russo se considerava mais letrista do que poeta. Já Cazuzza, que começou escrevendo poemas antes de letras de canções, costumava diferenciar letra de música de poesia tipográfica, declarando que se considerava “letrista”, embora não precisasse escrever livros de poesia, pois já fazia “discos de poesia” (Cazuzza apud Sá, 2006, p.64). No entanto, isso não parecia bastar para a formulação identitária de Cazuzza, como podemos observar na declaração a seguir:

Não sei se algum dia vou ser poeta, realmente. Quando me vem uma ideia na cabeça, ela já vem musical. É um processo criativo meu; escrevo cantarolando uma coisa na minha cabeça... Eu vejo a poesia como um trabalho com a palavra mesmo. Todas as possibilidades que você pode tirar da palavra, da gramática. Acho que faço uma coisa mais ligada à música do que à palavra e por isso não me considero poeta. (Cazuzza apud Araújo, 1997, p.373).

Em 1988, o cantor declara:

Com o Roberto Frejat do Barão, por exemplo, que é meu parceiro mais antigo eu mando as letras e ele coloca melodia em cima. (...) Mas na maioria das vezes as pessoas mandam a fita com a música e das duas formas funcionam. Todo mundo fala “poeta”, eu acho lindo a palavra poeta, fico até orgulhoso. Mas quando faço uma letra já faço ela musical. Já escrevi poesia, mas já mostrei para muitos amigos meus poetas e eles são sempre muito sinceros que eu sou bom mesmo é em letra.⁸⁶

da Legião Urbana *A tempestade (ou O Livro dos Dias)*, possui epígrafe de *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, que discorre: “O Brasil é uma república federativa cheia de árvores e gente dizendo adeus”.

⁸⁶ Cazuzza. Entrevista concedida a Jô Soares no programa *Jô Soares Onze e Meia*, no *SBT* em 1988. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=3g7MiOBW_qg> Acesso em 19/07/09.

Em 1989, um ano antes de sua morte, Cazuzza classifica parte de sua produção sob o registro “poesia musical”, isso é, uma instância verbal que reuniria em si uma musicalidade em seus próprios versos, como ele expõe:

É que eu descobri que é uma caretice você achar que poesia e letra são coisas separadas. Você pode ser um poeta musical – são gêneros de poesia: tem a poesia musical, tem a poesia que vive sem a música. Acho que minhas letras sobrevivem às músicas. Algumas, pelo menos. (Cazuzza apud Araújo, 1997, p.391).