

Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História
Área de Concentração: História Cultural
Linha de Pesquisa: Identidades, Tradições, Processos
Dissertação de Mestrado
Orientadora: Eleonora Zicari Costa de Brito

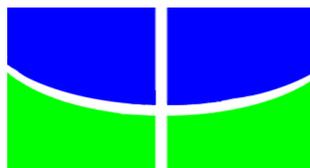
“Transformando o tédio em melodia”

Subjetivação do político, juventude e tradição em Cazuza

Década de 1980

Leidiane Lopes de Souza

Brasília, julho de 2012



Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História
Área de Concentração: História Cultural
Linha de Pesquisa: Identidades, Tradições, Processos
Dissertação de Mestrado
Orientadora: Eleonora Zicari Costa de Brito

“Transformando o tédio em melodia”

Subjetivação do político, juventude e tradição em Cazuza

Década de 1980

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, na área de Concentração de História Cultural, como requisito à obtenção do título de Mestre em História.

Leidiane Lopes de Souza

Julho de 2012

Banca Examinadora

Dr^a Eleonora Zicari Costa de Brito (PPGHIS/UnB - Orientadora)

Dr^a Maria T. Ferraz Negrão de Mello (PPGHIS/UnB)

Dr. Guilherme Bryan (Centro Universitário *Belas Artes*/SP)

Dr^a Márcia de Melo Martins Kuyumjian (PPGHIS/UnB)

*Às mentiras sinceras que acreditei
Aos exageros que não cometi
Às promessas malucas que fiz
Aos segredos de liquidificador que não pronunciei
Aos amores tranquilos que não tive
Aos dias que não nasceram felizes
Aos sonhos que não foram vendidos
À poesia que não vivi
E aos tédios que consegui transformar em melodia.*

O tédio é o sentimento mais moderno que existe, que define o nosso tempo. Tento fugir disto, pois tenho uma certa tendência ao tédio. Mas eu sou animadíssimo... Sou muito animado, para sentir tédio!!! Sou animado à beça, qualquer coisa me anima. Se você me convida para ir na Barra da Tijuca, eu te digo logo: 'Vaaaamos!!!' Qualquer besteira me anima. Tudo que já passei na minha vida, não consegui tirar esta animação. Eu me sinto sempre ganhando presentes. Se faço uma entrevista e leio depois no jornal, acho o máximo tudo, a foto, o texto... Estou sempre ganhando brinquedos. Me interesso por estes brinquedos um tempo, depois largo... Minha vida é muito assim, sempre morrendo de rir, nunca com tédio. E quer saber de uma coisa? O que salva a gente é a futilidade.

Cazuza

*Sou composta por urgências: minhas alegrias são intensas;
Minhas tristezas, absolutas. Me entupo de ausências.
Me esvazio de excessos. Eu não caibo no estreito.
Eu só vivo nos extremos*

Clarice Lispector

*Eu sou contraditório, sou imenso.
Há multidões dentro de mim*

Walt Whitman

Agradecimentos

São muitos os que fizeram parte deste show.

Agradeço a Deus, que de uma forma muito especial direcionou os rumos desta pesquisa.

À minha família, que acompanhou diariamente o meu empenho e minha dedicação a este trabalho. Pelos ouvidos sempre atentos às leituras fora de hora. Pela paciência com as instabilidades emocionais, que não foram poucas. Pelos incentivos nos momentos mais difíceis e pelas vibrações a cada etapa concluída.

À minha querida orientadora Eleonora Zicari, por quem tenho dívidas infindáveis. Primeiramente por te me aceitar como aluna especial em sua disciplina e por ter demonstrado interesse, desde o início, em minhas propostas ainda bastante inseguras. Segundo, por ter me acolhido carinhosamente como sua orientanda. Pela dedicação e leveza com que conduziu as orientações, sempre presente, concedendo espaço para discussões, com incentivos, dicas e opiniões, decisivos para o bom andamento desta pesquisa.

Ao meu queridíssimo amigo Mateus Pacheco, pela forma atenciosa e dedicada de leitura dos meus escritos, com comentários leves e certos, que me ajudaram a encontrar um tempo certo para essa narrativa. Agradeço também pelos longos papos *on-line*, em que pude desfrutar de alguns momentos de descontração, com nossos divertidos *pot-pourri*.

À minha querida amiga Valeska Barreto, que – com o seu jeitinho baiano de ser – me proporcionou vários momentos agradáveis, como nossa memorável bebedeira em Goiânia, acompanhada por risos intermináveis no quarto do hotel. Pelos laços que construímos ao longo desses meses, com manhãs de estágio, encontros em almoços e cafés, em que tivemos a oportunidade de dividir nossas angústias e também alegrias por cada etapa cumprida.

À Maria Abília, carinhosamente conhecida por Bia, a primeira pessoa com quem estabeleci contato na universidade e com quem tive a oportunidade de cursar uma disciplina. Agradeço a atenção, a amizade e as dicas sempre certas em minhas investidas acadêmicas.

Estendo os meus agradecimentos aos demais colegas do grupo de História e Música: a Rafael Rosa, pelas palavras incentivadoras e elogiosas ao meu trabalho; a

Jorge Alexandre, que tive a oportunidade de conhecer na minha qualificação e a quem devo algumas de minhas referências sobre *performance*; a Jefferson Gohl, com quem cursei duas disciplinas, partilhei algumas discussões, troquei referências bibliográficas e cumpri horas de estágio.

A Marcelo Brito, que – apesar de não fazer parte do grupo – sempre me tratou com muito carinho e atenção, demonstrando interesse pela minha pesquisa, dispondo-se a discutir leituras, contribuindo com sugestões, ideias, enfim, pelo seu apoio e pela sua consideração.

Um abraço especial ao meu amigo Rodrigo Salomão, que partilhou de muitos momentos angustiantes nesse último ano. Agradeço pelo apoio no trabalho, quando precisei me ausentar em decorrência de compromissos acadêmicos, pelos papos animados nos momentos de descontração, pelos incentivos nos momentos mais difíceis e, sobretudo, por sempre ter acreditado no meu potencial.

Agradeço às minhas amigas Kênia Medeiros e Daniela Nunes, com quem dividi momentos maravilhosos na graduação e pela confiança que sempre depositaram em mim. Estendo aqui os meus agradecimentos aos professores Marcelo Reis, Luiz Henrique Borges e Michelle Santos, pelos ensinamentos e, especialmente, pelos incentivos em dar continuidade à carreira acadêmica.

Os meus agradecimentos às professoras Maria Thereza Negrão e Maria Angélica Madeira, pelos comentários, considerações e sugestões dadas na minha qualificação, de suma importância no direcionamento desta pesquisa.

Um abraço ao jornalista Guilherme Bryan – com quem tive a oportunidade de conversar por diversas vezes, por *e-mails* e bate-papos –, por ter me concedido uma entrevista via Skype. Agradeço pela disponibilidade em me atender, bem como pelas palavras incentivadoras e pelos elogios direcionados à minha pesquisa. E também por ser um apaixonado pela obra do Cazuza e pela cultura dos anos 1980, o que estreitou ainda mais os nossos diálogos.

Um agradecimento mais que especial ao Senhor João Araújo, que me abriu as portas do seu escritório de consultoria no Rio de Janeiro para uma conversa muito agradável e emocionante. Agradeço pela generosidade, simpatia e disposição com que me recebeu e pela paciência em me ouvir e responder a todas as minhas inquirições, prorrogando o tempo disponibilizado, sem interrupções. Estendo os meus agradecimentos à sua secretária Neila, com quem estabeleci os primeiros contatos. Agradeço a simpatia e a prontidão em ter respondido a todos os meus *e-mails*,

telefonemas e pela atenção com que me recebeu no Rio de Janeiro. Agradeço também pelas indicações dos pontos frequentados por Cazusa e pela foto tirada com o seu João Araújo.

Obrigada às professoras Marcia Kuyumjian, Cléria Botelho e Lucília Delgado pelas aulas no PPGHIS/UnB, que contribuíram para realização deste trabalho.

À Capes, pelo apoio financeiro, fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa.

E ao Cazusa, que me fez refletir em meio à poesia de sua obra.

Resumo

Tomando a trajetória e obra do cantor e compositor Cazuza como objeto de estudo, esta pesquisa dedica esforços em desvelar diferentes leituras: de político, de música, de mundo, realizadas por um grupo de jovens dos anos 80. O período recortado confere espaço ao *rock* nacional que, na referida década, foi tratado de forma ambígua. Se por um lado o gênero era considerado *alienado*, irrelevante para a cultura brasileira, por considerarem suas músicas “acríticas”; por outro, era visto como uma arte que traduzia bem o cotidiano de uma juventude ambientada ao contexto da redemocratização do país. Ao concedermos espaço para as lutas de representação que operaram no cenário musical brasileiro da década de 1980, acreditamos fornecer indícios relevantes para refletirmos como o Brasil estava sendo pensado por uma parcela de jovem daquela época.

Palavras-chave: História, Cazuza, rock, cotidiano, subjetivação do político, juventude e tradição.

Abstract

Taking the life and work of singer-songwriter Cazuza as object of study, this research dedicates efforts in unveiling different readings: the political, music, world, performed by a group of young people of 80's. The period analysed confere space to the nacional rock, in that decade, was treated ambiguously. On the other hand the genre was considered *alienated*, irrelevant to the Brazilian culture, as they consider their music "uncritical, on the other hand, it has seen as an art which reflects well the daily life of a youth accustomed to the context of the political openness of the country. When concede space to the struggles of representation that operated in the Brazilian music scene of the 1980s, we believe to provide relevant evidence to reflect how Brazil was being compensated for a portion of young people on at that time.

Keywords: History, Cazuza, rock, daily, subjectivity of political, youth, tradition.

SUMÁRIO

Introdução: “Vem Comigo”	01
Capítulo I: “Maior Abandonado”: espaços e experiências na trajetória de Cazuza	09
1.1. “Sem vergonha e sem culpa”	27
1.2 “Ser artista no nosso convívio”	48
Capítulo II: “Pro dia nascer feliz”: disputas e subjetivação do político no rock dos anos 80	62
2.1. Lutas de representação em torno do rock	65
Capítulo III: “Todo amor que houver nessa vida”: cantando outras faces do político	104
3.1. “Ideologia, eu quero uma para viver”: a crítica rasgada	117
Capítulo IV: “Faz parte do Show”: <i>performance</i> , tradição e memória na obra de Cazuza	131
3.1. “O tempo não para”	131
3.2. “Nadando contra a corrente”: coragem, medo e preconceito na construção da AIDS	159
3.3. Viva Cazuza: salvando vidas e construindo memórias	174
4. Considerações Finais: “Por Aí”	181
5. Corpus Documental	188
6. Bibliografia	194

Introdução

Vem comigo!

Em uma de suas discussões com Vinicius de Moraes, Nelson Motta diz que a música não é só música. Em reação ao pouco apreço que o então poeta e compositor demonstrava ao *rock and roll*, Motta argumentaria: “Pô, mas a música não é só música, a música é política, a música é religião, a música é sexo, a música é consumo...”¹

Essas reflexões o colocariam em diálogo com o pensamento de Marcos Napolitano. Segundo o historiador, uma música deve ser analisada para além da sua experiência estética, “a canção também ajuda a pensar a sociedade e a história”.²

No Brasil, a música tem protagonizado conflitos na demarcação de identidades, tem embalado temas de amor, de protestos. Também tem sido adotada como hino de alguns momentos marcantes na nossa história, tem revelado experiências corriqueiras, que abordam banalidades do dia a dia. Em suma, a música tem feito história e, como diria Napolitano, tem ajudado a pensá-la.

Ao considerarmos uma das falas atribuídas ao artista a partir do roteiro do filme, “Cazuza: o tempo não para”,³ poderíamos observar certa aproximação do cantor e compositor com os pensamentos de Motta e Napolitano: “Cantando a gente faz história (...). Canto pra espantar os demônios, pra juntar os amigos. Pra sentir o mundo, pra seduzir a vida”.⁴ Essa declaração nos revela um poder considerável atribuído à canção e ao sujeito que a pratica na percepção da realidade, no momento em que faz menção ao seu canto como uma espécie de instrumento para a sua compreensão de mundo.

Sentir o mundo e seduzir a vida com o seu canto, seria mais do que utilizá-lo como mero entretenimento e diversão nos momentos de lazer, seria também e,

¹ Nelson Motta apud NAVES, Santuza Cambraia (org.). *A MPB em discussão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 53.

² NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. História Cultural da Música Popular. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2005, p. 11.

³ *Cazuza: o tempo não pára*. Produção de Daniel Filho, direção de Sandra Werneck e Walter de Carvalho, 2004.

⁴ Fala retirada do filme, *Cazuza: o tempo não para*. Produção de Daniel Filho, direção de Sandra Werneck e Walter de Carvalho, 2004. Aqui é importante que se faça uma ressalva. Por se tratar de uma fala presente no roteiro de uma produção artística, não sabemos ao certo se as palavras são mesmo de Cazuza, pode tratar-se de um texto criado para dar ênfase a algumas passagens da cinebiografia do artista. Entretanto, apesar de não termos como verificar tal suspeita, optamos por utilizá-la como citação, por considerar ter um valor significativo para as análises levantadas neste momento da pesquisa e por ser bastante exequível com as posturas adotadas por Cazuza durante sua curta e rica experiência de vida.

sobretudo, enfrentar – muitas vezes de maneira descontraída – algumas questões importantes que foram vivenciadas em seu contexto, bem como outras cujos desdobramentos alcançariam temporalidades distintas. O seu canto afirma identidades ao assumir-se bissexual e trazer isso em suas composições; ressalta o amor, ao abordar temáticas românticas, colocando-se em conflito com outras leituras musicais; serve como protesto, realizado tanto de maneira subjetiva quanto rasgada; demonstra o sofrimento ao expor sua doença, a AIDS, ao mesmo tempo em que exalta a vida, ao enfrentar o vírus. Enfim, o seu canto faz e nos conta a história do seu tempo, os anos 80 do século XX.

Pensar sobre tais questões, por meio da obra do artista, é uma das propostas lançadas por esta pesquisa. Assim, é importante lembrar que a atuação de Cazuzza no campo artístico se deu no início da referida década, período em que o *rock* ganhava expressividade no cenário nacional. Influenciado por esse gênero que lhe possibilitaria expressar os ares de rebeldia, tão marcantes em sua trajetória, Cazuzza também ajudaria a reforçar o romantismo, impresso em muitas canções da época, que teria como característica o trânsito entre aspectos políticos e intimistas.

Parafrazeando o jornalista Arthur Dapieve, ao falar sobre a obra de Renato Russo,⁵ poderíamos dizer que, assim como o trabalho do ex-líder da Legião Urbana, de certa forma todas as canções de Cazuzza eram canções políticas, mas de certa forma eram também canções de amor. Essas ideias atentam para uma renovada leitura de político, um político mais relativizado, calcado em experiências cotidianas.

Ao nos informar sobre um modo transfigurado de se pensar o político, Michel Maffesoli lança luz às esferas dos ambientes privados, para demonstrar como essa noção pode ser compreendida para além de características marcadamente racionais.⁶

Fazendo parte de um cenário, para o qual foi reservado, a partir de algumas críticas musicais, o título de despolitizado, a despeito de outros gêneros musicais, o *rock* nacional apresentaria uma experiência diferenciada, que o colocaria em um lugar de contrastes, pois, ao mesmo tempo em que se identificava com aspectos específicos do gênero, como a adoção de uma postura mais rebelde e contestatória, desfilava pelos

⁵ Arthur Dapieve apud CYNTRÃO, Sylvia Helena; CORRÊA, Patrícia Aparecida; MERCURY, Julliany. “Será só imaginação?”: a intenção do autor na obra de Renato Russo. *Interdisciplinar*. Ano 3, v. 7, nº. 7, edição especial, Jul/Dez de 2008, p. 87.

⁶ MAFFESOLI, Michel. *A transfiguração do político*. Porto Alegre: Sulina, 1997.

espaços mais intimistas, falando de sentimentos que imprimiam uma roupagem subjetiva ao político presente em suas composições, contribuindo para que ele fosse visto com certa ressalva no terreno musical por parte de outros artistas e críticos.

Se a obra de Cazuzza nos revela uma visão de mundo pautada em aspectos mais românticos, com experiências amorosas e corriqueiras, marcada por um despreendimento de posturas explicitamente engajadas, cabe-nos ressaltar que essa era uma característica recorrente na música dos anos 80. Vale lembrar, também, que o gênero encontrou, no cenário da redemocratização brasileira, um solo propício para se desenvolver, podendo-se associar o seu sucesso de público e de mercado ao abrandamento político que permitiu, assim, canalizar suas energias para outras esferas do social.

Aos artistas dos anos 80, em sua grande maioria jovens, pouco interessava falar de luta armada e tomada de poder, pois o cenário já dava indícios de abertura, não havia mais projetos de longo alcance. A busca, a partir daquele momento, passaria a ser imediata, sem grandes preocupações com o amanhã, muito já havia sido feito em prol de um futuro anunciado e promissor; àquela garotada restava vivenciar o presente, de forma cada vez mais intensa e imediata, falar dos seus anseios, suas alegrias, seus medos, falar do que fazia parte do seu universo.

Isso confere ao artista um papel importante, o papel de sujeito da sua própria história, que não se encontra dissociada da dos outros à sua volta. Assim, a tomada do individual como ponto de partida, Cazuzza em especial, informa-nos a respeito de questões identitárias, hábitos cotidianos e representações de mundo que operaram no coletivo. A ênfase em alguns dados biográficos e/ou na trajetória do compositor apresenta-se como uma possibilidade de reconstrução dos quadros sociais ou contextos nos quais atuaram os sujeitos,⁷ e o seu canto informa-nos sobre práticas e reflexões vivenciadas no meio social.

Essas questões nos acenam para a tomada de um percurso flexível dentro dos estudos historiográficos, atentam-nos para as análises da micro-história, que atribuem importância a amplas possibilidades de investigação, para o entrecruzamento entre o singular e o plural, o individual e o coletivo, na tentativa de investir um olhar mais apurado nas relações que se tecem com os outros.

⁷ Cf. CHARTIER, Roger. A História hoje: dúvidas, desafios e propostas. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 7, n. 13, 1994, p. 2-3.

A micro-história parte da abordagem do sujeito para compreendê-lo em sua multiplicidade, considerando as minúcias, os desvios e as especificidades que revelam características relativas a uma conjuntura mais abrangente.

Carlo Ginzburg e Jacques Revel, em suas abordagens sobre microanálise, apontam para a necessidade de se traçar pontes entre dimensões locais e globais na investida de se perceber uma visão detalhada, distinta e flexível, já que o indivíduo se inscreve em um contexto mais amplo, como diz Revel:

O que a experiência de um indivíduo, de um grupo, de um espaço permite perceber é uma modulação particular da história global. Particular e original, pois o que o ponto de vista micro-histórico oferece à observação, não é uma versão atenuada, ou parcial, ou mutilada, de realidades macrosociais: é (...), uma versão diferente.⁸

Sabina Loriga também reflete sobre o uso do individual na compreensão de certos aspectos sociais. No entendimento da autora, o gênero biográfico pode ser considerado como uma ferramenta significativa a pesquisas no campo da História. Pela biografia, poder-se-ia romper com tendências, quebrar cronologias e descer às minúcias, vasculhar particularidades que de outro modo passariam despercebidas.⁹

Para tanto, essas estratégias adotadas reforçam a multiplicidade de leituras proporcionadas por um fazer historiográfico que, com sua vasta possibilidade de abordagem, percorre por trilhas incertas e cambiantes. Como pontuaria Michel de Certeau, após o tempo das certezas – em que imperou um paradigma de “verdade” – calcado em ideias positivistas, viria um tempo de mudança, de suspeição, a partir do qual o trabalho de interpretação histórica passaria a apoiar-se em sistemas de referências, cujas análises operariam de forma subjetiva.¹⁰

⁸ REVEL, Jacques. “Microanálise e construção do social”. In Jacques Revel. (org.). *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Tradução Dora Rocha. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 28.

⁹ Cf. LORIGA, Sabina. “A biografia como problema” In: Jacques Revel (Org.), *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 225-249. Loriga ainda irá chamar atenção para os diferentes usos do gênero biográfico que, para ela, não poderia ser utilizado da mesma maneira, no campo da história e da literatura. Em seus estudos, a autora esforça-se em reafirma o rompimento com modelos clássicos de análises biográficas, baseados em abordagens cronológicas, que se constroem pela busca da coerência; ideia que Pierre Bourdieu, em sua *ilusão biográfica*, também se empenhou em romper ao defende que análises levianas do gênero biográfico poderiam proporcionar a ilusão de que a vida carregaria em si mesma um fim sempre determinado. BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: Marieta de Moraes Ferreira e Janaína Amado (Orgs.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

¹⁰ Cf. CERTEAU, Michel de. “A operação historiográfica” In: *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 67.

Roger Chartier informa que esse tempo de dúvidas e questionamentos apontou para a dispersão, em que:

Todas as grandes tradições historiográficas perderam sua unidade, todas se fragmentaram em propostas diversas, frequentemente contraditórias, que multiplicaram os objetos, os métodos, as “histórias”.¹¹

Multiplicaram-se também as fontes, que vieram a contar com renovados tipos de leituras, a depender do enfoque atribuído pelo pesquisador.

Em suas análises sobre os documentos históricos, E. Carr nos fala sobre as subjetividades pela quais esses textos perpassam: “Nenhum documento pode dizer mais do que aquilo que o autor pensava”.¹²

Desse modo, ao elegermos a canção como fonte que nos permitirá acessar experiências, modos de vida e os mais diferentes tipos de representações elaboradas em uma dada realidade, no caso, os anos 80, devemos salientar que ela, assim como qualquer outro documento, não está isenta de intencionalidades, servindo-nos, portanto, como um bom recurso de análise das tramas construídas naquele recorte temporal, haja vista estarem repletas de sentidos investidos por e para os sujeitos.

Contudo, ao apostarmos na aproximação das áreas de história e música, cabe-nos ressaltar que, nos últimos anos, como nos lembrou Marcos Napolitano, as reflexões sobre fontes musicais dentro do campo da historiografia privilegiaram temáticas voltadas para o Samba e a MPB, com algumas inflexões para o Tropicalismo e para a Bossa Nova, muito embora houvesse “novos” tipos de objetos e documentos a serem explorados.¹³

Notou-se, portanto, a falta de empenho em abordar outros gêneros musicais, como o *rock*. Talvez um dos motivos em não tomá-lo como objeto de pesquisa estivesse relacionado a certo tipo de leitura ainda recorrente na década de 1980, a de que ele estaria imerso em um “esvaziamento político”.

Embora hoje em dia essas abordagens temáticas apresentem-se de forma menos acanhada no campo acadêmico, acreditamos que pouco se tem lançado luz sobre tais questões. Inclusive, as pesquisas direcionadas ao período, partem, em sua grande

¹¹ CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes*. – Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 8.

¹² CARR, E. H. *Que é história?* Trad.: Lúcia Maurício de Alverja. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 18.

¹³ Cf. NAPOLITANO, Marcos. *História e Música Popular: um mapa de leituras e questões*. *Revista de História*. 157 (2º semestre de 2007), 153-171.

maioria, da tentativa de problematizar algumas interpretações que relegaram o *rock* a um lugar menos privilegiado no cenário da música brasileira.

Em uma conversa sobre os diferentes olhares atribuídos ao gênero que ganhou visibilidade nos anos 80, o jornalista Guilherme Bryan informou sobre a motivação que o levou a se debruçar sobre o *rock* e a cultura jovem na referida década.

No curso de jornalismo da Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero, Cultura Brasileira era uma das disciplinas do primeiro ano. A professora declarou em aula que acreditava que a década de 1980 havia sido perdida para a cultura brasileira diante da efervescência cultural dos anos anteriores, 1960 e 1970. A razão defendida por ela, e depois vim a saber que era a mesma de muitas pessoas da geração formada nos anos 1960, era que a arte deveria ter um posicionamento engajado politicamente e que, portanto, esperava-se que, com a abertura política, tudo que havia sido censurado viesse a tona e que (...) a arte se tornasse ainda mais comprometida com vieses político-partidários. Mas o que a geração dos jovens da década de 1980 fez foi algo completamente diferente – que foi taxado de “alienado”, mas era igualmente político, só que de outro modo. Com o abrandamento da censura – e não seu desaparecimento completo, a censura de dona Solange Hernandez ainda estava a toda –, esses jovens passaram a retratar seu cotidiano, principalmente de classe média dos grandes centros urbanos do país, acreditando que a mudança ocorre quando cada um passa a cuidar e melhorar do seu próprio mundo, respeitando os direitos do próximo. Portanto, esse retrato urbano e cotidiano era mais do que necessário. Mas parte das gerações anteriores não entendeu assim. Algo representante desse tipo de pensamento são os versos de Antônio Cícero e Marina Lima: "Você me abre seus braços / E a gente faz um país"; ou do Roger Moreira: "A gente não sabemos escolher presidente / A gente não sabemos tomar conta da gente / (...) / A gente somos inútil".¹⁴

Nesse sentido, considerando as preocupações de Bryan – que também são as minhas – em proporcionar diferenciados olhares ao *rock* e às suas variantes na década de 1980, bem como aos sujeitos que os praticaram, esta pesquisa abre espaços a algumas reflexões devidamente pontuadas em quatro capítulos.

¹⁴ Guilherme Bryan, em entrevista a mim concedida no dia 18 de janeiro de 2012, via skype. Bryan é doutor em estudo dos meios e da produção midiática pela ECA/USP, com mestrado em Comunicação e Cultura pela mesma escola. É professor do curso de rádio e TV do centro universitário *Belas Artes* e de a Arte da entrevista em jornalismo cultural do *Comunique-se*. É responsável pela cobertura cultural da Rede Brasil Atual, colaborador fixo da revista da cultura e colaborador das revistas *Rolling Stone* e *Língua Portuguesa*. É também autor da obra: *Quem tem um sonho não dança: cultura jovem brasileira nos anos 80*, publicado em 2004 pela Record. Nesse trabalho Bryan reúne uma série de depoimentos de diversos artistas que protagonizaram a cena cultural da década da redemocratização, em uma pesquisa hercúlea sobre os mais variados campos das artes, servindo, inclusive, como fonte histórica para muitas discussões abordadas na presente pesquisa.

Assim, *Maior abandonado* dedica esforços em acompanhar a trajetória artística de Cazuzza desde os tempos de suas investidas no teatro – ao participar do grupo Nossa Senhora dos Navegantes, um dos cursos oferecidos pela Companhia Asdrúbal Trouxe o Trombone, projeto alternativo que foi criado nos anos 70, mas que ganhou ampla visibilidade no início dos anos 80, sob as lonas do Circo Voador, tendo como um dos seus idealizadores o diretor e ator Perfeito Fortuna –, passando pelos anos em que atuou no universo *rock* junto ao grupo Barão Vermelho, até sua carreira solo, fase em que intensificaria seus contatos com outros estilos musicais, reforçando o diálogo com certa tradição na música popular brasileira.

Nesse primeiro momento da pesquisa, trata-se da trajetória e da obra do compositor, ambientando-as nos espaços frequentados por ele e por outros jovens de sua época. A proposta é demonstrar como uma produção cultural jovem ligada às mais variadas linguagens artísticas – teatro, literatura, cinema, televisão, música – foi sendo construída, de forma dinâmica e interativa, em um período em que parte desses mesmos jovens adquiria rótulos de alienados, despolitizados, pouco preocupados com questões tidas como mais sérias.

Desse modo, o primeiro capítulo constrói-se a partir do entrecruzamento de experiências partilhadas por jovens de classe média alta da Zona Sul carioca, cujo intuito é desvelar como um enfoque no indivíduo, Cazuzza em especial, pode nos fornecer informações referentes ao coletivo, ao social que circula à sua volta.

Pro dia nascer feliz propõe um olhar direcionado ao universo *rock* dos anos 80, com intuito de demonstrar como ele foi recepcionado pela mídia, pelo público e pela crítica de um modo geral. Busca desvelar as diferentes representações que se perpetraram sobre o gênero no período, para possíveis compreensões dos enfrentamentos por elas ocasionados. Ainda que a obra de Cazuzza não se restringisse apenas ao *rock*, a sua passagem pelo Barão e a postura de roqueiro que se construiu frente ao mundo artístico contribuiriam para movimentar parte das discussões.

Todo amor que houver nessa vida debruça-se sobre a obra do artista, com intenções de demonstrar, num primeiro momento, como é possível perceber aspectos críticos mesmo em canções tidas como mais românticas, haja vista terem sido consideradas, por muitos, irrelevantes e sem conteúdo. Já num segundo momento, destaca-se a parte do repertório que traz canções mais rasgadas, nas quais o teor crítico é exibido de forma explícita e o artista aponta a sua “metralhadora cheia de mágoas” em direção aos espaços fora do seu universo particular e da sua turma do abraço.

Nesse aspecto é importante observar que as composições de Cazuza não representariam, como viria a dizer o próprio cantor, uma fase politizada – no sentido partidarista – pela qual ele estaria passando, mas sim, um momento de reflexão sobre os acontecimentos sociopolíticos que afetavam o Brasil recém-democratizado. E mesmo afirmando que a base inspiradora do seu trabalho provinha de escutas do samba-canção, misturado à leitura de outros gêneros e estilos musicais, é inegável que houve, nessa parte de sua obra, críticas bastante significativas para se pensar o contexto político da segunda metade dos anos 80, o que de pronto colocaria sob reserva muitas das construções que se fizeram sobre o gênero e os seus praticantes na referida década.

Faz parte do meu show analisa o espetáculo realizado no ano de 1988, *O tempo não para*, em lançamento ao terceiro disco solo de Cazuza, o álbum *Ideologia*.

Nessa primeira parte do capítulo busca-se delinear, de forma mais detalhada, o diálogo realizado pelo artista com a tradição na música popular brasileira, podendo ser percebido, entre outras coisas, pela análise de suas performances.

Em um segundo momento, discorre-se sobre as construções que se fizeram a respeito da AIDS nos anos 80, em que a mídia obteve um grande papel de destaque na divulgação e também na elaboração da doença, disseminando medo, estimulando preconceito e discriminação pela falta de informações precisas. São analisadas as declarações de Cazuza, assumindo ser portador do vírus HIV, cruzando-as com algumas de suas canções que trazem impressas as experiências de um soropositivo, demonstrando a relevância de sua obra para esse campo de debate e a coragem desse artista frente às discussões sobre a AIDS, naqueles assustados anos 80.

Por fim, faz-se um breve passeio pelos ambientes da Sociedade Viva Cazuza, cujo intuito é o de revelar como a memória do artista vem sendo reconstruída diariamente no trabalho assistencial realizado por sua mãe, Lucinha Araújo.

Desde já, convido-os a um passeio pelos espaços cariocas dos anos 80, em que parte da juventude fez da arte o seu modo de vida, interpretando, cantando e contando histórias. Cazuza seria um dos representantes desse período. Portanto, deixemos que ele, por meio dos versos de uma de suas canções, reforce o convite: “vem comigo, no caminho eu explico. Vem comigo, vai ser divertido. Vem”!¹⁵

¹⁵ *Vem comigo*, Guto Goffi/Dé Palmeira/Cazuza/Frejat, Barão Vermelho 2, Opus Columbia/CBS, 1983.

Capítulo I

“Maior Abandonado” Espaços e experiências na trajetória de Cazuzá

(...) no fundo, quase todos somos “maiores abandonados” no sentido afetivo, nessa de querer ficar com qualquer pessoa, só para não ficarmos sozinhos.

Roberto Frejat

Rio de Janeiro. Verão de 1981. Era véspera de Ano-Novo e os militares ainda resistiam no poder, quando um grupo de ativistas se preparava para dar início à “Surpreendamental Parada Voadora”.¹⁶ Da Praça Nossa Senhora da Paz, em Ipanema, centenas de pessoas partiram em direção à praia do Arpoador. Com apenas alguns quilômetros separando-os do ponto de chegada, os integrantes fizeram daquela passeata um evento de repercussão cultural. A cada trajeto percorrido, novas pessoas adensavam o movimento. Envolvidos por um espírito circense, a poucos meses do carnaval, a trupe da alegria, que elegeu a diversão como o seu maior objetivo naquela tarde, aderiu ao uso de fantasias, cartazes, gritos e nenhuma palavra de ordem que lembrasse as clássicas passeatas de protesto.¹⁷

¹⁶ Nome atribuído à passeata organizada pelos ativistas que se mobilizaram em prol do Circo Voador, na iniciativa de levantar sua lona na Praia do Arpoador. Essa e outras informações sobre o evento encontram-se na revista *Bravo*, edição especial Cazuzá, maio de 2010, p. 27.

¹⁷ Cf. *Bravo*, edição especial Cazuzá..., p. 27. Segundo Tiago Petrik, autor da reportagem, *Anos 80: Charrete que perdeu o condutor*, os ativistas demonstraram pouco interesse pela situação política do país, que estava passando por um lento processo de redemocratização. Na fala de Petrik, aos manifestantes importava apenas a diversão proporcionada por aquele momento. Cabe-nos um parêntese para lembrar as diferentes e possíveis maneiras de se manifestar posições políticas. Por mais que muitos dos ativistas declarassem tal postura descompromissada perante a conjuntura do período, não podemos deixar de perceber ali uma manifestação de cunho político, distinta das formas clássicas de contestações – é verdade –, mas nem por isso menos relevante, pois nos ajuda a pensar o cenário brasileiro de então pelo viés da irreverência e da descontração.



Imagem 1: Surpreendamental Parada Voadora, Ipanema, 1981.



Imagem 2: Regina Casé e Evandro Mesquita, 1981.

Aos olhos de alguns simpatizantes de posturas mais engajadas, muito comuns nas duas décadas anteriores, a movimentação poderia ser tomada como um ato de descompromisso ou falta de conscientização, visto ainda respirarem os ares do autoritarismo exercido pelo Regime Militar.¹⁸ Talvez muitos se indagassem sobre os

¹⁸ Nos anos 80, o regime militar sinalizava para o processo de abertura, que aconteceria de forma lenta e gradual, iniciado desde o final da década de 70 com a lei da anistia política (nº 6.683, de 28 de agosto de 1979). No entanto, práticas autoritárias continuavam a ser executadas. A censura ainda permanecia ativada; inclusive alguns artistas da década tiveram obras censuradas – Lobão, Capital Inicial, Barão Vermelho, que teve duas de suas canções vetadas pela censura: *Só as mães são felizes*, sobretudo pelos versos *Você nunca sonhou/Ser currada por animais/Nem transou com cadáveres?/Nunca traiu teu melhor amigo/Nem quis comer a tua mãe...*, e *Posando de Star*, pelo verso *Ah, você precisa é dar*. ARAÚJO, Lucinha. *Cazuza: preciso dizer que te amo/Lucinha Araújo*. Texto: Regina Echeverria – São Paulo: Globo, 2001, p. 26 e 130. Porém, mesmo diante desse cenário oscilante entre abertura e práticas de repressão, havia uma parcela considerável da população, sobretudo de jovens, que não adotou a via das manifestações engajadas de anos anteriores, mas que nem por isso deixou de mostrar uma maneira

objetivos daquela manifestação que tomava as ruas da cidade, com muito brilho e colorido e sem propostas aparentemente sérias. Essas observações ganham consistência, se levarmos em consideração determinadas críticas feitas a alguns elementos culturais partilhados nos anos 80, sobretudo as que se direcionaram ao campo musical e à linguagem irreverente adotada por muitos jovens que se identificavam com a sonoridade que ganharia visibilidade na época: o *rock nacional*.¹⁹

Mas era em clima de descontração e sem crise de consciência²⁰ que os ativistas ocupavam as ruas da Zona Sul carioca. Entre os participantes, estavam alguns frequentadores dos cursos de teatro oferecidos pelo grupo *Asdrúbal Trouxe o Trombone*,²¹ os atores Luiz Fernando Guimarães, Regina Casé, Evandro Mesquita,

própria de se posicionar, de atribuir sentido às coisas e ao mundo. E, diante da conjuntura, poderíamos considerar que a passeata teatral, com seu caráter circense, exibia uma postura participativa, condizente com a linguagem adotada por uma parcela da juventude de então.

¹⁹ O *rock nacional*, *rock dos anos 80*, ou Brock, como cunhou o jornalista Arthur Dapieve (DAPIEVE, Arthur. *BRock: O rock brasileiro dos anos 80* – Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.), se consolidaria no início da década de 80. Caracterizado pela formação de bandas de garagem com influências pós-punk, *new wave*, entre outras, que se especializavam na medida em que iam adquirindo experiência, o gênero que já havia enfrentado muitas críticas desde sua inserção no país, ainda no final dos anos dourados, também atravessaria a década sendo alvo de comentários, muitas vezes depreciativos, sobretudo pelo conteúdo, por abordar temáticas voltadas para as vivências diárias da juventude e pela estética, por declarar a inexperiência musical de principiantes. No entanto, é interessante frisar que a combinação dessa linguagem jovem relacionada às suas temáticas de vida, faria do rock um sucesso no mercado fonográfico, retirando-o da condição de marginal e colocando-o no *mainstream* da música brasileira, como descreveu Samuel Rosa, vocalista da banda Skank. Samuel Rosa apud ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de Luta*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002 (orelha do livro).

²⁰ Na fala de um dos organizadores da passeata, o ator Perfeito Fortuna, o objetivo do desfile estava associado à diversão, à alegria, não se tratava de uma marcha em protesto ou a favor de algo. Segundo o agitador cultural: “Era uma geração hedonista, mais do que qualquer coisa”. *Bravo*, edição especial Cazusa, maio de 2010, p. 27. Ao levarmos em consideração a denominada fase do desbunde vivenciada nos anos 70, poderemos perceber que as intenções dos agitadores estavam em sintonia com o seu tempo. Como nos conta a jornalista Lucy Dias, nos anos 70 havia um grupo de jovens que, sem muita identificação com a resistência armada, ou com o confronto direto, preferiu aderir à festa e à diversão “na busca de uma mudança comportamental que norteasse os seus dias.” DIAS, Lucy. *Anos 70: enquanto corria a barca*. São Paulo: Editora SENAC, 2003, p. 19. Diante do exposto, poderíamos entender que a passeata ocorrida no verão de 1981 foi guiada pela herança de alguns valores propagados pelo desbunde, e que a perspectiva hedonista de que nos falou Fortuna nos remete a essa forma de experimentar a vida, atribuindo prioridade ao prazer, ao momento vivenciado, independentemente da situação apresentada. Para Michel Maffesoli, todo analista que esteja conectado às micro cenas do dia a dia pode observar essas prioridades atribuídas ao efêmero, ao banal, àquilo que se esgota na intensidade das experiências e que, paradoxalmente, renova-se a cada amanhecer. No entendimento do autor, essa postura diante do presente e dos detalhes do cotidiano caminha em harmonia com o que se convencionou definir como *hedonismo*. Cf. MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa; apresentação de Luiz Felipe Baêta Neve; tradução de Maria de Lourdes Menezes, revisão técnica de Arno Vogel*. - 3. Ed. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 68, 76 e 78. Entendimento que, de uma forma geral, coloca-o em diálogo com a *geração* apontada por Perfeito Fortuna e, de maneira mais específica, com o momento sociocultural recortado na presente pesquisa: os anos 80.

²¹ O Asdrúbal Trouxe o Trombone foi um grupo de teatro, criado em 1974, no Rio de Janeiro, por Hamilton Vaz Pereira, Regina Casé, Jorge Alberto Soares e Luiz Artur Peixoto Dantas. Para a escritora Heloisa Buarque de Hollanda, o Asdrúbal marcou a cena cultural dos anos 70 por sua audácia e rebeldia ao abandonar textos clássicos em busca de pesquisas livres, baseadas em experiências cotidianas, do próprio grupo e de círculos familiares e sociais. Cf. HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Asdrúbal Trouxe o*

Patrícia Travassos, além de artistas iniciantes, como Débora Bloch, Andréia Beltrão, Bebel Gilberto e Cazuzza, que – com toda a irreverência condizente ao evento – desfilou com o seu cão, Wanderley, também fantasiado.²²

Encerrado o percurso com a chegada ao seu destino final, o pontal do Arpoador, foi anunciado que o local havia sido escolhido para a concretização de um projeto cultural alternativo. Dias depois, uma tenda com lona azul e branca e semelhante a uma estrutura circense aterrissou na praia. Coincidência ou não, o local foi batizado de *Circo Voador* e, durante os primeiros anos da década, serviu de palco para diversas apresentações de teatro, dança e música. O espaço funcionava como um centro cultural, onde eram oferecidos cursos em várias áreas, sobretudo, a crianças. Não por acaso, o início das atividades contou com o *slogan*: “Deixe seu filho no Voador e dê um mergulho no Arpoador”.²³ É bem sabido que, com o fim daquele verão de 1982, o circo levantaria lona em direção aos *Arcos da Lapa*, Centro do Rio de Janeiro, local em que permanece até os dias de hoje.²⁴

Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 9.

²² Cf. *Bravo*, edição especial Cazuzza, maio de 2010, p. 17. Segundo Lucinha Araújo, o nome do cão foi dado pelo próprio Cazuzza em homenagem aos olhos verdes, parecidos com os do cantor Wanderley Cardoso: “Cazuzza carregava Wanderley para toda parte, principalmente à praia, onde meu filho ficou conhecido como o dono do Wanderley, que parecia um rusk siberiano, embora fosse um vira-lata de primeira”. ARAÚJO, Lucinha. *Cazuzza: só as mães são felizes/ Lucinha Araújo em depoimento a Regina Echeverria* – 2. Ed. – São Paulo: Globo, 2004, p. 77.

²³ *Idem*, *ibidem*, p. 27.

²⁴ Após a curta temporada na praia do Arpoador, o circo mudou-se para a Lapa, no centro da cidade. Nas palavras de Fortuna, o novo endereço do Circo viria a contar com uma localização privilegiada: “A Lapa era um espaço intermediário, democrático, a igual distância para todo mundo. Um espaço vazio que tomaria a forma que as pessoas quisessem dar”. ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de Luta*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002, p. 90. E, mesmo não tendo o rock como projeto inicial, como declarou Fortuna em outra entrevista – “A nossa origem é de teatro, circo, dança e capoeira muito mais até que rock and roll, mas o rock tomou o Circo de assalto” –, a nova existência do circo foi marcada pelo projeto semanal *Rock Voador*, organizado pela agitadora cultural Maria Juçá. O último depoimento de Perfeito Fortuna foi retirado do Guia Cultural do Rio de Janeiro, em março de 2004 – ano 1, 1ª edição, p. 3. (em reportagem sobre o Bairro da Lapa).



Imagem 3: Circo Voador, Arpoador, 1982.

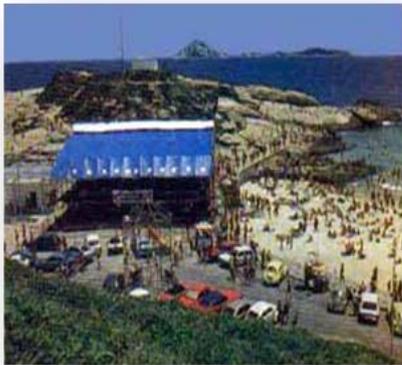


Imagem 4: Circo Voador, Arpoador, 1982.



Imagem 5: Circo Voador, Lapa, 2012.

Mas, independentemente do endereço que viria a ocupar, o espaço alternativo – ou mambembe, como preferiam chamar – serviu de palco para as primeiras aparições artísticas de Cazuza,²⁵ assim como as de outros artistas que surgiram em sua época.²⁶

²⁵ Ao tomar a esfera individual como ponto de partida para pensar e compreender o coletivo, esta pesquisa adota a micro-história como um dos métodos de análise com o qual dialogará. Para tanto, o apoio em alguns teóricos que discursaram sobre o assunto torna-se imprescindível para iluminar nossas ideias e observações. Segundo Carlo Ginzburg, uma das grandes referências na micro-história italiana, a escolha de uma abordagem que parte do indivíduo não deve ser vista como uma oposição ao social, pelo contrário, apresenta-se como uma forma diferente de compreendê-lo dentro da sua multiplicidade. Pensar o social por meio de um ser que se manifesta enquanto sujeito é atribuir importância às minúcias dos espaços nos quais ele se insere e que, de outra forma, passariam despercebidas. Estas nos fornecem elementos para compreender questões colocadas em um contexto mais amplo. Na linha de estudo

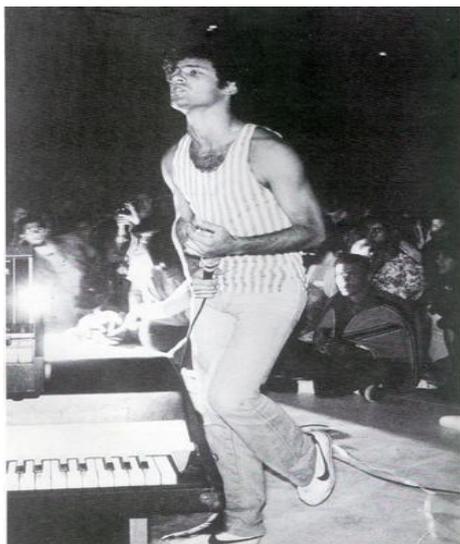


Imagem 6: Cazuzu, Circo Voador, 1982.

Foi lá que o garoto, conhecido por sua ousadia e irreverência, começou a soltar a voz. Atuando em um grupo de teatro, *Nossa Senhora dos Navegantes*,²⁷ Cazuzu percebeu que podia cantar. E, do palco mambembe para os palcos do Brasil afora,

francesa, Jacques Revel tece suas contribuições com a noção de *variação de escala*. Na concepção do autor, é o uso variado de uma *escala* que deve ser privilegiado, pois “se se muda a escala de observação, as realidades que aparecem podem ser muito diferentes”. Sugere-nos, portanto, uma relação dialógica entre essas duas esferas. GUINZBURG, Carlo. Micro-história: duas ou três coisas que sei a respeito. In: Carlos Ginzburg. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*, São Paulo: Companhia das Letras, 2007; REVEL, Jacques. “Microanálise e construção do social”. In: Jacques Revel. (org.). *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Tradução Dora Rocha. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 31. Portanto, a tomada de Cazuzu como objeto de pesquisa nos possibilitará a compreensão de determinados aspectos que figuraram em um contexto sócio-histórico-cultural específico, os anos 1980. Período em que o artista destacou-se no cenário musical, deixando-nos sua trajetória e sua obra como elementos importantes para pensarmos a sua época.

²⁶ A escritora Heloísa Buarque de Hollanda, ao falar do “efeito - asdrúbal”, que marcou a cultura alternativa na década de 70, e do seu poder disseminador, aponta os inúmeros atores e artistas que frequentaram os seus cursos: Fernanda Torres, Bebel Gilberto, Cazuzu, Ricardo Waddington e muitos outros. HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70*. – Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 11. Além de artistas afinados com o teatro, o Circo também consagrou nomes na área musical, como muitas bandas de rock que estavam se popularizando no período, Blitz, Kid Abelha & Os Abóboras Selvagens, Paralamas do Sucesso e o próprio Barão Vermelho, grupo em que Cazuzu foi vocalista por quatro anos, de 1981 a 1985, como também grupos vindos de outras localidades: Legião Urbana, Plebe Rude, Capital Inicial, entre outros. “Tocar na rádio [diga-se Rádio Fluminense FM, que nos anos 80 teve sua programação musical voltada para projetos alternativos] e no Circo Voador era um jeito de criar um público rapidamente, sem interferência das gravadoras”. Declaração do cantor e compositor Leoni a Ricardo Alexandre. ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de Luta*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2022, p. 108.

²⁷ Grupo de teatro montado pelo ator Perfeito Fortuna. O curso acontecia no Circo Voador. Cazuzu participou ainda de outros grupos teatrais, mas foi ao *Nossa Senhora dos Navegantes* que mais se dedicou. Chegou a completar o curso e a participar da formatura, que aconteceu com a apresentação de uma montagem satírica de *A Noviça Rebelde* chamada *Os Pára-Quedas do Amor*, no Teatro Cacilda Becker, no Centro do Rio de Janeiro. No espetáculo, Cazuzu cantou *Odara*, de Caetano Veloso, e *Edelweiss*, composta por Richard Charles e Oscar Hammerstein II para o musical que contava a história da família Von Trapp e da governanta noviça. Foi nesse espetáculo que sua mãe, Lucinha de Araújo, tomou conhecimento do seu talento para a música: “Eu não sabia que meu filho cantava, e muito menos que cantava bem”. *Bravo*, edição especial Cazuzu, maio de 2010, p. 17.

demoraria pouco tempo. Antes de entrar para esse universo, era preciso primeiro encontrar a sua turma. Encontro que aconteceria ainda no ano de 1981, por intermédio de Léo Guanabara, conhecido artisticamente como Léo Jaime. Foi ele quem fez com que os caminhos de Cazuzza e do Barão Vermelho se cruzassem.²⁸ “Quando chegou, o Cazuzza causou ótima impressão. Carioca esperto, bronzado de praia, bonito e cheio de amor pra dar. Foi paixão à primeira vista”,²⁹ contou Guto Goffi, baterista do Barão.

Formada a banda, o seu mais novo integrante, Cazuzza, tratou logo de enturmar os outros barões à sua “tribo”.³⁰ Mais velho e com uma experiência precoce para a vida, como declarou o amigo e jornalista Pedro Bial,³¹ o vocalista empenhou-se em mostrar aos adolescentes roqueiros a intensidade de seu mundo:

O Cazuzza foi para nós um acelerador de emoções. Junto com o Ezequiel Neves, ele nos ajudou a quebrar todos os preconceitos que um adolescente da nossa época poderia ter com homossexualidade, drogas e outras transgressões.³²

Adianta-se que a convivência em grupo trouxe conquistas e novas descobertas, mas também gerou desentendimentos e frustrações. Alguns anos na estrada

²⁸ Faltando apenas duas semanas para o Show na Feira da Providência, no Riocentro, evento que motivou a formação da banda de rock que anos depois viria a ser conhecida como Barão Vermelho, Flávio Augusto Goffi, o Guto, baterista da banda, convidou Léo Guanabara para integrar o grupo. Porém, para frustração dos quatro garotos que estavam à procura de um vocalista, o timbre de voz do convidado não correspondia ao *blues* pesado dos barões. Mesmo não aceitando o convite, Léo Guanabara acabou indicando um amigo: “Olha, eu conheço um cara que vai ser ótimo para vocês, o Cazuzza. Ele tá sempre lá no Posto 9, faz teatro com Perfeito Fortuna e costuma cantar, porque adora Janis Joplin e Ângela Rô Rô”. NEVES, Ezequiel. *Barão Vermelho: por que a gente é assim*/Ezequiel Neves, Guto Goffi, Rodrigo Pinto. – São Paulo: Globo, 2007, p. 15. Quando Cazuzza chegou ao ensaio, os quatro garotos perceberam que tinham encontrado o barão que faltava. E foi assim, impressionando logo à primeira vista, que Cazuzza encontrou sua turma e recebeu o título de nobre. A partir daquele momento passaria a ser mais um barão.

²⁹ *Bravo*, edição especial Cazuzza, maio de 2010, p. 17.

³⁰ Segundo Michel Maffesoli, as sociedades contemporâneas vêm passando por um processo de tribalização, devido ao declínio do individualismo. O autor nos revela que estamos vivendo no “tempo das tribos”. As tribos são agrupamentos investidos de afetividade, que se constituem em torno das experiências em comum partilhadas por seus membros, o que o autor denomina estética (de uma forma específica). Essas sensibilidades vivenciadas em conjunto são responsáveis por desencadear valores éticos particulares que circulam no interior desses grupos. Caracterizadas pela fluidez, elas se configuram pela interação estabelecida com as outras, podendo ser instantâneas, frágeis, mas sempre investidas de uma carga emocional. Cf. MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. – 3. Ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 105, 106 e 107. Podemos dizer que o período de análise recortado foi permeado por uma “ambiência emocional” que favoreceu tais formações grupais, em que as manifestações musicais e teatrais interagem mutuamente, partilhando de uma estética do cotidiano. Cazuzza expressou-se e aninhou-se no seio de sua tribo, pois como bem lembrou o próprio artista: “Meu negócio não é somar, é multiplicar, sozinho eu não dou conta. Eu ando em bando, camuflado, descarado, fazendo festa (...). Eu sou da tribo do abraço”. Citação retirada do filme *O Tempo não Pára*. Produção de Daniel Filho, direção de Sandra Werneck e Walter de Carvalho, ano de 2004.

³¹ Depoimento de Pedro Bial ao programa: *Cazuzza por toda minha vida*, exibido pela Rede Globo, em dezembro de 2009.

³² Guto Goffi apud *Bravo*, edição especial Cazuzza, maio de 2010, p. 18.

foram suficientes para despertar em Cazuzu o desejo de frequentar outras praias, trajetória que não poderia ser realizada na companhia dos amigos de banda. Mas, antes da nova aventura, ainda dariam muitos mergulhos juntos.



Imagem 7: Barão Vermelho, 1982.



Imagem 8: Cazuzu e Roberto Frejat.

Nos primeiros anos de Barão tudo parecia ir muito bem. Com sonhos, expectativas e interesses em comum, os cinco garotos cariocas começavam a abrir as asas em direção ao sucesso. E se os primeiros ventos a soprar não foram suficientemente fortes para impulsionar um voo arrasador, o clima de descontração e de festa que os cercava naquele primeiro momento não os deixaria desanimar facilmente, nem atrapalharia o estilo de vida por eles adotado e o tipo de arte que queriam fazer. Para os garotos, a carreira musical não estava dissociada de suas próprias experiências.

Levando a vida na arte ou “materializando uma forma de viver”³³ nas músicas que compunham, os barões identificavam-se com o som que produziam, assim como proporcionavam uma identificação a tantos outros de sua época. É o que nos conta o jornalista Zeca Camargo: “O Barão é tão parte do nosso cotidiano, suas músicas têm tanto a ver com as nossas vidas, que fica difícil lembrar que esses caras também têm sua própria narrativa”.³⁴

As palavras de Zeca Camargo revelam a importância do trabalho dos barões para a sua geração,³⁵ ao inscrevê-lo nos espaços do cotidiano.³⁶ Se, para o jornalista, cantar uma música do grupo equivaleria a descrever sua própria trajetória de vida ou a de tantos outros jovens de sua época, tal depoimento supõe que consideremos a estreita relação entre as esferas do individual e do coletivo, aproximando-nos, assim,

³³ Cf. GEERTZ, Clifford. “A arte como sistema cultural” In: Clifford Geertz. *O saber local – Novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 150.

³⁴ NEVES, Ezequiel. *Barão Vermelho: por que a gente...* Apresentação da biografia (verso da obra)

³⁵ Ao conceito de geração têm sido atribuídas diferentes definições. Em um recente artigo apresentado no primeiro Fórum de Sociologia da ISA (Barcelona, Espanha em setembro de 2008), os autores Carles Feixa (professor de antropologia da Universidade Leida, Espanha) e Carmem Leccardi (professora de sociologia da cultura da Universidade Milano- Bicocca) empenharam-se na tentativa de repensar o conceito de geração a partir de uma perspectiva histórica, destacando-se sua relevância para os debates contemporâneos sobre juventude. No texto, os autores realizaram uma análise periódica das definições direcionadas ao conceito, indo dos clássicos, como Karl Mannheim, aos mais contemporâneos, como Zygmunt Bauman e Michel Maffesoli. Mais do que realizar uma análise sistemática de todas as definições atribuídas ao conceito, interessa-nos a forma como este tem sido pensado nos estudos teóricos atuais e a sua estreita relação com as pesquisas sobre juventude. Segundo os referidos autores, a referência a Mannheim deve-se ao fato de suas abordagens significarem um marco na história sociológica do conceito de geração, ao tentar se afastar do positivismo, com suas análises biológicas das gerações, e relacioná-las ao processo histórico-social, marcado pela descontinuidade, pela mudança, por um tempo histórico. Assim, para ele, o que forma uma geração é a parte do processo histórico que jovens da mesma idade-classe de fato compartilham. Em Bauman, outros clássicos, como Gassete e Ortega, são retomados para reafirmar a ideia de sobreposição e coexistência parcial entre gerações, definição que também dialoga com a abordada por Maffesoli, quando a relaciona ao termo de hospitalidade, inferindo existir uma convivência mútua entre gerações. FEIXA, Carlos; LACCARDI, Carmem. O conceito de geração nas teorias sobre juventude. *Revista Sociedade e Estado – Volume 25, número 2, maio/agosto 2010*. Portanto, a utilização do termo na presente pesquisa apoia-se na concepção de que há uma partilha de sentimentos em comum, uma organização de ideias que pontuam a forma de se relacionar com as pessoas, com os grupos, com o mundo, não tomando o conceito apenas como um fator biológico, que se restringe a uma faixa etária. Assim, reconhecemos a possibilidade de existência de diferentes gerações em um mesmo espaço-temporal, seja nos anos 1980, seja em qualquer outra época. No entanto, a geração de que falaremos aqui, trata-se do grupo de jovens de classe média alta que manteve uma identificação com a sonoridade urbana dos anos 80 – o *pop rock* nacional – e com todas as variações e apropriações proporcionadas pelo gênero.

³⁶ O cotidiano é um tema que tem aparecido com bastante frequência em estudos e pesquisas das Ciências Humanas, de uma forma geral. Tal aparição demonstra o interesse e a relevância das questões do dia a dia para se pensar a vida social. Para Michel Maffesoli, um dos estudiosos do cotidiano, a complexidade do que se convencionou chamar de real trouxe consigo a necessidade de se buscar outras maneiras de compreendê-lo. Assim, o autor nos convida a voltar nossas atenções para aquilo que se realiza diariamente, com o objetivo de perceber a vitalidade que circula nesses espaços e a forma como ela se estende ao social. MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984. Tomando esses entendimentos como referência, cumpre-nos destacar que a pesquisa dialoga com essa categoria.

do papel sociocultural da canção.³⁷ Dentro dessa perspectiva, o cenário musical dos anos 80 destacava-se como espaço das experiências partilhadas, em que jovens artistas imprimiam em suas obras os sentimentos e emoções que circulavam naquele período.³⁸

No disco *Maior Abandonado*, o terceiro, e o mais vendido e comentado pela crítica até aquele momento,³⁹ várias músicas revelavam uma carga emocional que se harmonizava com as batidas fortes do *rock*. Contagiando e informando um público que parecia partilhar das mesmas pulsações – sobretudo jovens de classe média com experiência urbana e cosmopolita e adeptos de uma linguagem irreverente – o repertório de composições que falavam de encontros e desencontros amorosos direcionava-se a temáticas sentimentais do dia a dia. Dessa forma, muitos artistas valiam-se do abrandamento e da abertura do regime político para revelar outras formas de se pensar os aspectos socioculturais, com muito sentimento e pouca preocupação em proferir

³⁷ Para Marcos Napolitano, o historiador não deve negligenciar “o papel da música em espaços sociais e tempos históricos determinados”. NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: história cultural da música popular*. 3. Ed. – Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 36. Portanto, poderíamos dizer, em linhas gerais, que talvez o *Barão Vermelho* não fosse o único a demonstrar o feito de traduzir as emoções de seu tempo, haja vista não se encontrar sozinho na cena musical do período. Essa capacidade também seria desenvolvida por tantos outros grupos que surgiram na época e que, como eles, fizeram uso de uma linguagem irreverente, com uma temática que falava dos anseios e experiências de muitos jovens dos anos 80. Artistas que foram influenciados ou inspirados pelo contexto da abertura política, pelos novos rumos que o país parecia tomar daquele momento em diante, o que os levou a traduzir em forma de canção a sua própria maneira de pensar o momento vivenciado. E mais, considera-se que essa abertura para um espaço mais amplo, colocando não só o Cazuzza, como os demais barões em diálogo com outros jovens, sejam eles artistas ou não, acentua a relevância da obra musical para se compreender uma conjuntura sócio-histórico-cultural e nos ajuda a perceber o quanto os indivíduos influenciam e são influenciados por seu meio. Pensamento esse que reforça as ideias desenvolvidas pela micro-história e reitera a sua relevância como um dos caminhos adotados pela presente pesquisa.

³⁸ Em resposta à crítica de que, no disco *Maior Abandonado*, terceiro LP do grupo, lançado em 1984, o Barão estaria fazendo apologia ao ócio, com temáticas referentes a noitadas em bares, com bebidas e intermináveis conversas, Cazuzza responde: “Mas é isso mesmo, eu não saio do bar, tomo oito vodcas, milhares de não sei o quê, vou para casa e escrevo o que vi. O Tom Jobim uma vez disse que, quando a gente canta o quintal da gente, está sendo internacional porque aquele quintalzinho só a gente tem. E o Brasil inteiro adora um bar, adora cachaça (...)”. *Jornal do Brasil*, 26 de outubro de 1984. Na declaração do então vocalista do Barão, podemos perceber que, além da capacidade de traduzir o seu mundo em forma de canção, Cazuzza também descrevia as vivências dos outros, aproximando-se do papel exercido pelo cronista: “Antes eu me sentia cronista da minha tribo, muito reduzida, por ser a tribo dos boêmios (...). Agora, minha temática se tornou mais abrangente. Não que não me considere mais cronista da minha tribo, mas é que minha tribo aumentou”. *O Estado de São Paulo*, abril de 1988 (disponível em: http://www.cazuzza.com.br/sec_textos_list.php?language=pt_BR&id=33&id_type=2&page=1, acesso em: 15 d3 jqn. 2012). Sem a intenção de discorrer sistematicamente sobre os possíveis conceitos, tipos e/ou suportes que se atribuem à crônica, e ao tomá-la, de forma simplificada, como uma narrativa que se baseia em fatos cotidianos, importa-nos aqui observar como essas experiências eram narradas pelo artista. Neste caso, podemos dizer que as narrativas do cronista manifestam-se musicalmente, tornando-se, portanto, registros de um tempo.

³⁹ *Maior Abandonado* foi o trabalho responsável por premiar a banda com o seu primeiro disco de ouro, ao alcançar 100 mil cópias vendidas no decurso de aproximadamente seis meses, além de ter sido eleito o melhor LP pela revista *Fatos & Fotos*, pelo *Jornal da Tarde* e pela *Folha de São Paulo*. *Mentiras sinceras me interessam* também foi considerado o melhor verso pelo jornal *O Globo* e pela *Folha de São Paulo*. Cf. NEVES, Ezequiel. *Barão Vermelho: por que a gente é assim/ Ezequiel Neves, Guto Goffi, Rodrigo Pinto*. São Paulo: Globo, 2007, p. 96 e 97.

palavras de protesto. Nas letras e interpretações de Cazuza, executadas ainda no Barão, muitos jovens pareciam ter encontrado um tom para as suas ansiedades. Pensamento que pode ser exemplificado na canção *Maior Abandonado*:

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

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

*Eu tô pedindo
A tua mão
Me leve para qualquer lado
Só um pouquinho
De proteção
Ao maior abandonado (...) ⁴⁰*

Ao ouvirmos a canção, identificamos uma batida mais pesada, que nos remete ao estilo *rock and roll*, com destaque para os seus instrumentos tão característicos, principalmente a bateria, que ressoa nos primeiros segundos de execução da música, e, logo em seguida, passa a ser acompanhada pela voz rouca e marcante de Cazuza. Ao prosseguirmos na escuta, logo percebemos que a composição traz alguns elementos que fazem referência ao estilo de música muito praticado por intérpretes e compositores que se aproximavam do gênero que se convencionou samba-canção,⁴¹ como a adoção de uma temática voltada para as relações amorosas, com um teor mais passional. Maysa, Dolores Duran, Dalva de Oliveira, artistas muito apreciadas por

⁴⁰ *Maior Abandonado*, Frejat e Cazuza, Maior Abandonado, Som Livre, 1984.

⁴¹ Cláudia Neiva de Matos, em um de seus artigos, abordou a dificuldade em conceituar o samba-canção enquanto gênero musical. Entre as definições traduzidas pela historiadora, esse estilo musical é associado, de uma forma geral, às temáticas passionais e à predominância do caráter melódico, muito executados no contexto dos anos 1940-50. Cf. MATOS, Cláudia Neiva. *Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba-canção*. Revista ArtCultura. N.º 9, jul.-dez./ 2004 Uberlândia: EDUFU, 2004, p. 19. Para Marcos Napolitano, esse estilo musical foi influenciado por gêneros estrangeiros, como o bolero, em particular o mexicano, que era muito apreciado nos anos 1950 e que foi um dos responsáveis por modificar a face do samba, dando a ele a forma samba-canção, que seria marcada, sobretudo, pelo romantismo exacerbado e pela solidão amorosa, tidos como fontes de inspiração dos compositores dos anos dourados. Cf. NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2008, p. 16.

Cazuza ao longo de sua formação cultural, poderiam ter servido de inspiração ao cantor no momento de escrever, já que o artista mantinha um namoro declarado com o estilo musical adotado por essas cantoras. E, ao ganhar uma batida mais pesada ao final do processo de composição, a música foi bem recebida pelo público, que se identificava com a sonoridade do momento – o *rock* nacional – e que partilhava de uma carência afetiva tão comum ao seu tempo, como talvez tenha sido ao tempo das divas inspiradoras de Cazuza.⁴²

Contudo, poderíamos dizer que a canção citada há pouco revelaria uma homenagem aos “maiores abandonados” largados no mundo em busca de proteção, de novos encontros, de companhia para se divertir, se distrair, como nos apontou Roberto Frejat na epígrafe que abre este capítulo. Outros comentários também viriam a reforçar essa ideia.

“Um estado de carência permanente”, era assim que o crítico da *Folha de São Paulo*, Matinas Suzuki, classificava ‘as mentiras sinceras’ compostas por Cazuza e Frejat. Para Suzuki, essas emoções eram recorrentes nas apresentações do Barão Vermelho.⁴³ Não por acaso, ao continuarmos a escuta do *LP* do grupo, poderemos ouvir canções como *Não amo ninguém; Sem vergonha; Por que a gente é assim?* que

⁴² Segundo Maria Izilda S. de Matos, a produção musical torna-se um campo privilegiado para pensarmos as sensibilidades e as paixões que acometeram um determinado período histórico. Tomando os anos dourados como recorte temporal de interesse para suas pesquisas, Matos tem se dedicado às experiências boêmias em Copacabana e às relações que elas teceram com o estilo samba-canção. Tanto em sua obra *Dolores Duran: Experiências Boêmias em Copacabana*, quanto em seu artigo *Antônio Maria: boêmia, música e crônicas*, a autora propõe-se a realizar, entre outras coisas, uma análise dos sentimentos que circularam nos espaços noturnos do bairro. Em seus textos, Copacabana aparece como o local dos encontros e desencontros amorosos – reduto da boemia carioca e espaço de sociabilidades entre pessoas que presenciavam aspectos de uma cultura moderna, sofisticada e boêmia. MATOS, Maria Izilda Santos de. *Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana nos anos 1950*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997; MATOS, Maria Izilda Santos de. “Antônio Maria: boêmia, música e crônicas” In: Paulo Sérgio Duarte e Santuza Cambraia Naves (org.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 2003, p. 25 a 46. Em outro artigo – *Samba-canção, uísque e Copacabana* –, Ruy Castro também se dedicou às experiências musicais do mesmo bairro e período recortados por Matos. E, em seus estudos, o ambiente noturno da cidade aparece com um clima de paixões avassaladoras, de sofrimentos exacerbados, mas também como lugar onde se podia levar uma vida afetiva divertida, movimentada. Ao fazer referência àquela ambiência emocional, o autor buscou pontuar a importância que as experiências noturnas ali vivenciadas trouxeram para se pensar a época em questão, abrindo caminhos para o nascimento da bossa nova. CASTRO, Ruy. “Samba-canção, uísque e Copacabana” In: Paulo Sérgio Duarte e Santuza Cambraia Naves (org.). *Do samba-canção à tropicália...* Op. cit., p. 15 a 24. Contudo, cabe-nos destacar que, nas pesquisas de ambos os autores, em diferentes proporções, os anos 1950 são vistos como um tempo em que os sentimentos pareciam estar na ordem do dia, imersos em vivências cotidianas, sobretudo noturnas, onde a carência, a solidão ou o exacerbado amor mal sucedido figuravam nas canções e/ou crônicas do período. Portanto, ao adotar como referência musical as intérpretes que ficaram conhecidas no estilo samba-canção, Cazuza nos acena para as vivências de tais sentimentos nos anos 80 e para o fato de que estes, mesmo com outra leitura, seriam tomados como fontes de inspiração para a maioria de suas composições.

⁴³ Cf. ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de Luta*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002, p. 144.

recorrem à materialização dos sentimentos vivenciados. Nas palavras de Cazuzza, a adoção do tema nos revela não apenas uma característica que se tornou comum à sua época, mas também a fina sintonia com certa tradição⁴⁴ na música popular brasileira:

‘Mentiras sinceras me interessam’ é uma discreta e candente referência ao estertor da carência afetiva. Parece um cara, às cinco horas da madrugada, andando pelas ruas, sozinho, atrás de uma mulher. E que dali saia um grande amor. O amor da sua vida. Pura ilusão.⁴⁵

O disco [referindo-se ao LP *Maior Abandonado*] tem toda uma temática de vida, boemia e fossa, que é uma ligação minha com Nelson Gonçalves, Lupicínio Rodrigues e Ataulfo Alves. Um dia ainda chamo o Nelson Gonçalves para tocar com o ‘Barão’. Se isso chocar algum roqueiro é sinal de que ele precisa se libertar desse trauma.⁴⁶

Como vieram a público alguns dos possíveis motivos que levaram à saída de Cazuzza do grupo, não seria exagero dizer que o trânsito livre e sem fronteiras muito delimitadas entre diferentes gêneros musicais adotado pelo letrista tenha, senão chocado, ao menos desagradado alguns dos roqueiros, já que a proposta inicial dos garotos era formar uma banda de *rock*.⁴⁷ No entanto, em tom quase paradoxal, durante a fase em que Cazuzza integrou o Barão, a grande maioria do repertório foi marcada por

⁴⁴ Na concepção de Marcos Napolitano, a tradição na música popular brasileira teve muito de invenção, ao buscar expressar ideologias que circulavam em determinados espaços sócio-históricos e culturais, e nos revela que estas não se deram sem conflitos. O samba, com a ideia de nacionalidade [mesmo com discursos e apropriações distintos entre direita e esquerda], a bossa, com a ideia de música moderna [advertindo-nos do seu diálogo com estilos que a antecederam como o samba tradicional e o sambacação abolerado] e a MPB, como tentativa de afirmar uma ideologia nacionalista de esquerda, privilegiando aspectos sociopolíticos. Todas nitidamente associadas a projetos ideológicos de grupos em tempos e espaços específicos. Cf. NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. – 1ª edição – São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 35- 70- 81 e 84.

⁴⁵ ARAÚJO, Lucinha. *Cazuzza: preciso dizer que te amo*. Texto: Regina Echeverria – São Paulo: Globo, 2001, p. 78.

⁴⁶ Cazuzza apud *Folha de São Paulo*, 8 de setembro de 1984.

⁴⁷ Ainda antes da estreia do LP *Maior Abandonado*, já era possível perceber o descompasso musical entre Cazuzza e o grupo. Em uma entrevista que os garotos concederam ao jornalista Jamari França, o então vocalista do Barão deu indícios de que não estaria satisfeito com os supostos limites do rock: “Não tem nenhum jovem fazendo música brasileira. Todo mundo é roqueiro. Não tem ninguém que faça sambacação. Precisamos redimir a música brasileira”. NEVES, Ezequiel. *Barão Vermelho: por que a gente é assim/ Ezequiel Neves, Guto Goffi, Rodrigo Pinto*. – São Paulo: Globo, 2007, p. 96. A reação do grupo à declaração não foi receptiva, tanto que a entrevista foi encerrada por Roberto Frejat, no momento em que desligou o gravador. A atitude do músico demonstrou o mal-estar que havia se instalado dentro da banda e o próprio desconforto de Cazuzza diante das limitações musicais colocadas pelo Barão. O episódio antecipou o inevitável. Em julho de 1985, faltando apenas três dias para o grupo entrar em estúdio para gravar o novo LP, Cazuzza anunciou a sua saída. E mesmo com as surpresas e frustrações acarretadas pela decisão, tanto o Barão quanto Cazuzza – a partir daquele momento em carreira solo – dariam continuidade aos seus trabalhos.

uma temática romântica, relacionada, por muitos, ao estilo samba-canção.⁴⁸ Não foram poucas as matérias em que o grupo seria classificado como rock-fossa ou como músicos que harmonizavam a dor de cotovelo às batidas do *blues*.⁴⁹

Satisfeito ou não com os possíveis limites do *rock*, o fato é que Cazuzza traduziu muito bem as emoções e os comportamentos de seu mundo; talvez pela postura irreverente, ousada e intensa com que levava a vida, ou pelo talento em “transformar o tédio em melodia”, já que esse era um sentimento muito recorrente no período, chegando, inclusive, a figurar em composições de outros artistas.⁵⁰ Seja como for, sua participação no grupo de *rock* Barão Vermelho sinalizaria o tom e as cores que o cantor pretendia imprimir em trabalhos posteriores. Informado por questões que faziam parte do seu cotidiano, assim como das pessoas que estavam à sua volta, o letrista – intitulado poeta pela facilidade e maestria com que cantava o amor – inscreveria, a partir de então, sua obra na história da música popular brasileira.

⁴⁸ Em uma reportagem intitulada “Dolores Duran, a musa da dor de cotovelo”, o jornalista Miguel de Almeida, da *Folha de São Paulo*, proferiu os seguintes dizeres: “Em cada coração brasileiro bate um pouco de Dolores Duran. Morta há exatamente 25 anos, aos 29 anos, em um mês frio e cinzento, seus versos ainda enternecem conversas de bar, ambientes noturnos e declarações ao pé do ouvido. Nas canções de Marina Lima, Barão Vermelho e, talvez, Ângela Rô Rô, em diferentes gradações, persistem as noites do meu bem ou a fixação de que a ‘solidão vai acabar comigo’”. *Folha de São Paulo*, 24 de outubro de 1984, p. 35. Diante da declaração do jornalista, torna-se visível o uso recorrente de sentimentalismos e passionalidades nas canções executadas nos anos 1980, o que de certa forma endossa a presença de uma carência afetiva entre os que vivenciaram aquela época. E, entre esses, talvez Cazuzza tenha sido, independentemente do consentimento ou não do grupo, o que mais declarou apreço por esse tipo de música, que falava da dor de cotovelo, de fossa, desenhando com traços fortes o seu diálogo com certa tradição na música popular brasileira.

⁴⁹ Nos anos 80, eram muito comuns reportagens associando o trabalho do Barão Vermelho ao estilo samba-canção e seus rótulos; tanto em matérias televisivas como impressas, os cinco garotos eram apontados por realizarem tal diálogo. Duas delas podem ser tomadas como exemplo. Uma delas, intitulada *Barão Vermelho e seu rock-fossa*, descrevia o jeito jovem com que o grupo fazia referência às músicas executadas nos anos 1950. *Folha da Tarde*, 17 de outubro de 1984. Outra, exaltando o estilo da banda: “casamento do rock visceral dos Rolling Stones com as imagens despidamente românticas e violentas de Lupicínio Rodrigues”. *Revista Veja*, 17 de agosto de 1983.

⁵⁰ O tédio foi um tema muito abordado nos anos 80. Diferentes artistas o adotaram como inspiração musical e, apesar de esse sentimento ter sido apropriado de diferentes maneiras, a sua presença em composições de jovens do período revela a intimidade tecida entre o campo musical e o ambiente vivenciado por esses cantores e/ou compositores, como podemos observar nas letras do Biquíni Cavado – “Alô!/Sabe esses dias/Em que horas dizem nada/E você nunca troca o pijama/Preferia estar na cama/Um dia, a monotonia/Tomou conta de mim/É o **tédio**/Cortando os meus programas/Esperando o meu fim (...)” –, *Tédio*, Biquíni Cavado, Cidades em torrentes, Polygram, 1986, do Renato Russo – “Moramos na cidade, também o presidente/E todos vão fingindo viver decentemente/Só que eu não pretendo ser tão decadente não/**Tédio** com um T bem grande pra você” – *Tédio (Com um T Bem Grande Pra Você)*, Legião Urbana, Que país é Este? EMI-Odeon, 1984; além do tédio de Cazuzza, que, por sinal, figura como título desta pesquisa – “E ser artista no nosso convívio/Pelo inferno e o céu de todo dia/Pra poesia que a gente não vive/Transformar o **tédio** em melodia”. *Todo amor que houver nessa vida*, Barão Vermelho, Som Livre, 1982.

Se, por um lado, o seu rock-fossa e o interesse por outras experiências musicais pareciam não estar mais agradando alguns parceiros profissionais,⁵¹ por outro, as discussões em torno do que deveria ser entendido como música popular brasileira dava sinais de alargamento de suas fronteiras,⁵² culminando no reconhecimento e em elogios, por parte de alguns nomes consagrados pelo gênero que se institucionalizou como MPB, ao trabalho de Cazuza e de outros jovens da década de 1980,⁵³ devido,

⁵¹ Cabe frisar mais uma vez a ressalva quanto à resistência do Barão aos gostos musicais de Cazuza. Devemos tomar o cuidado para não realizarmos análises equivocadas e/ou simplistas demais, na tentativa de classificar o gosto musical do grupo Barão Vermelho como sendo menos eclético que o de Cazuza. Precisaríamos de análises mais aprofundadas sobre o entendimento e a formação musical de cada um dos integrantes. No entanto, em várias entrevistas, algumas até já citadas nesta pesquisa, o interesse de Cazuza por diferentes estilos musicais parecia incomodar ou causar certo desconforto dentro do grupo. Em uma cena exibida na cinebiografia do compositor – *Cazuza: o tempo não pára* –, um momento de tensão pode ser percebido. Mais uma vez cabe uma ressalva quanto às informações contidas no longa, que poderiam trazer uma imagem mais roqueira e menos diversificada do grupo ao qual Cazuza integrava. Entretanto, outros depoimentos concedidos viriam a corroborar tais informações, inclusive um proferido pelo baterista Guto Goffê: “A gente passa mal se ouve música brasileira”. *O Globo*, 13 de junho de 1982. Portanto, acreditamos que o exemplo da cinebiografia do compositor possa ser utilizado. A cena refere-se ao momento em que a banda reage negativamente quando Cazuza canta, durante os ensaios, *O mundo é um moinho*, de Cartola. Nas palavras de Roberto Frejat, as fronteiras musicais para o tipo de música que ele e o grupo propunham fazer pareciam estar mais demarcadas do que Cazuza sugeria: “Uma coisa de cada vez (...) porque isso é samba, já viu roqueiro cantar samba?”. *Cazuza: o tempo não pára*. Produção de Daniel Filho, direção de Sandra Werneck e Walter de Carvalho, ano de 2004.

⁵² Segundo Marcos Napolitano, a MPB tal como foi instituída nos anos 60, ligada a uma ideologia nacionalista de esquerda, começava, na segunda metade da década e – sobretudo – nos anos 70, a passar por um processo de alargamento de suas fronteiras, que talvez nunca tivessem sido delineadas de forma tão sólida. O autor demonstra como, ao longo dos anos, esse gênero foi agregando outros tipos e estilos musicais e, que mesmo sendo prestigiada pelos segmentos sociais tidos como mais sofisticados, foi perdendo espaço para o rock surgido entre a classe jovem da década de 80. NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: história cultural da música popular*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 74 e 75. Importante destacar que parte dos jovens ligados à sonoridade dos anos 1980 não rompeu com tal tradição musical, e talvez Cazuza tenha sido um dos grandes expoentes desse diálogo, pois também reconhecia esse possível alargamento de fronteiras: “Não sou um poeta aleatório, e depois como bom filho da tropicália, não consigo admitir a barreira que as pessoas traçam para distinguir o que é e o que deixa de ser MPB”. Depoimentos de Cazuza em 1987. Disponível em: www.cazuza.com.br. Acesso em: 02 jan. 2012.

⁵³ Apesar de enfrentarem críticas por parte de certos setores da MPB, alguns jovens identificados com o rock dos anos 80 foram reconhecidos pela qualidade de seus trabalhos por artistas consagrados em gêneros musicais tidos como mais sofisticados. A título de exemplo, podemos citar a gravação que João Gilberto fez da canção *Me chama*, do cantor e compositor *Lobão*, tornando-se, segundo Nelson Motta, o primeiro grande nome da música brasileira a gravar um roqueiro da década de 80. MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Editora Objetiva LTDA, Rio de Janeiro, 2000, p. 359. Ainda poderíamos citar as observações pontuadas por Marcos Napolitano ao falar da adesão que alguns nomes ligados ao *rock*, como Lulu Santos e Arnaldo Antunes, fizeram à poética musical da MPB, o primeiro com a Bossa Nova, e o segundo com alguns procedimentos poéticos do tropicalismo, entre outros artistas que também viriam a realizar tais ligações. NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: história cultural...* Op. cit., p. 75. Poderíamos citar o posicionamento do jornalista e crítico musical Arthur Dapieve ao trabalho do grupo Os Paralamas do Sucesso, ao notar a utilização de elementos característicos da considerada MPB presentes na obra da banda (mesmo com Dapieve colocando *rock* e MPB em campos separados, a referência torna-se pertinente para percebermos como muitos desses jovens, de certa forma, deram continuidade ao estilo de música que vinha sendo praticado no Brasil). E por fim, não poderíamos deixar de destacar o reconhecimento direcionado ao trabalho de Cazuza. E entre os vários artistas que se referiram ao compositor de forma elogiosa, destacamos a citação de Caetano Veloso, um dos padrinhos do Barão Vermelho, por cantar uma das canções do grupo no seu show *Uns*, em 1983,

entre outras coisas, à capacidade de harmonizar elementos a princípio distintos e de traduzi-los de forma clara e simples, a ponto de conquistar identificação por parte do público-alvo, uma parcela dos jovens e adolescentes do período recém-democratizado.

Referimo-nos aos artistas ou aspirantes a artistas que lotavam as plateias dos shows realizados no *Circo Voador*, no *Noites Cariocas*⁵⁴ ou em outros tantos espaços culturais espalhados pela cidade do Rio de Janeiro; aos boêmios e frequentadores noturnos de bares que passavam horas em intermináveis conversas e farras pela noite afora; aos que preferiam aproveitar o calor e o sol na praia, “pegando um bronze”, fumando um “baseado” ou simplesmente “jogando conversa fora”. Todas essas pessoas, ou pelo menos grande parte delas, poderiam se identificar com o trabalho produzido por Cazuza, uma vez que o artista foi frequentador assíduo desses espaços e grupos sociais, motivo que contribuiu para ampliar o seu ciclo de amizades, reforçando, assim, o diálogo estabelecido com sua geração.

Além da identificação pessoal proporcionada por Cazuza – “ele era irreverente e culto, suas letras jogavam os sentimentos na cara da gente, sem pudor nem medo”,⁵⁵ “comovia porque era sintético e ia com o dedo na ferida” –,⁵⁶ houve também uma influência comportamental, pela postura transgressora adotada por ele. Quem nos lembra da relevância das “atitudes cazuzeanas”⁵⁷ para pensarmos sobre a contribuição

dando prestígio ao trabalho do grupo. Na fala de Caetano, Cazuza figurou como um artista especial, sempre correndo o risco de se destacar demais da turma, devido à sua formação, chegando ao rock com uma bagagem de samba-canção que o “movimento” só aguentou porque era forte e profundo. ARAÚJO, Lucinha. *Cazuza: preciso dizer que te amo*. Texto: Regina Echeverria – 2ª Ed. São Paulo: Globo, 2001, (orelha do livro).

⁵⁴ Casa de shows localizada no Morro da Urca, sob a direção do jornalista, compositor e crítico musical Nelson Motta. Segundo Ricardo Alexandre, a casa, com capacidade para 3 mil pessoas, era o palco-objetivo de todos os jovens aspirantes a cantores. A boate-bar-restaurant contava com duas pistas de dança comandadas pelo DJ Dom Pepe e ainda era rodeada pela floresta, englobando um terreno de 20 mil metros quadrados de área e duzentos metros de altura. Cf. ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de Luta*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002, p. 109. A preferência pelo local não nos foi esclarecida por Alexandre, mas poderíamos arriscar alguns palpites. O interesse poderia estar pautado no reconhecimento de Nelson Motta no cenário cultural carioca, por seu envolvimento com a música ao longo de sua carreira e trajetória pessoal, uma vez que foi um frequentador assíduo dos diversos ambientes artísticos. Outro palpite estaria associado ao sucesso e ao *glamour* conquistados pelo local, quando funcionava a segunda fase da *Frenetic Dancing Days*, que seria o mesmo espaço ocupado pelo então *Noites Cariocas*, apenas com reforma e mudança de nome. Mesmo que sejam apenas meras especulações, o fato é que o local serviu de palco de consagração para a garotada que estava se popularizando nos anos 80. Quem ratifica a afirmação é o próprio Nelson Motta: “Noites Cariocas era a minha casa. Tocaram Ira!, Lulu Santos, Marina Lima, Ritchie, Blitz. A partir dos shows que aconteciam lá as bandas se tornavam mais conhecidas, tocavam em rádios mais populares”. *Que rock é esse?: A história do rock brasileiro contada por alguns de seus ícones; apresentação Edgar Piccoli; [organização Ana Tereza Clemente]*. São Paulo: Globo, 2008, p. 78.

⁵⁵Denise Dummont apud Revista *Bravo*, especial Cazuza, maio de 2010, p. 79.

⁵⁶Ney Matogrosso apud Revista *Bravo*, especial Cazuza, maio de 2010, p. 78.

⁵⁷ O termo aqui utilizado faz referência às atitudes características do artista, como rebeldia, ousadia, passionalidade, irreverência, humor ferino e tantas outras mais que o tornaram conhecido como Cazuza.

que o cantor deixou a muitos jovens dos anos 80 e de períodos posteriores, é o jornalista Nelson Motta. Segundo Motta, Cazuza foi um dos artistas brasileiros de sucesso na década de 1980 a falar sem pudores sobre assuntos sobre os quais até então não se discutia a respeito:

Cazuza, com Renato Russo, demoliu os temores que se tinha sobre a nova geração do Brasil. A MPB, geração mais velha, dizia que a garotada dos anos 1980 foi criada sobre a ditadura, não pode ouvir nada, não viu determinados filmes, não leu alguns livros e matérias de jornais. Foi criada na alienação. Engano total! Porque essa turma veio com muito mais fúria e informadíssima. Tanto que Cazuza e Renato Russo foram os primeiros a tocar em dois temas-tabu para a esquerda e para a direita brasileiras: sexo e drogas. Os dois foram os primeiros a falar abertamente que eram *gays*, assumiram essa condição em músicas, comentavam em entrevistas sobre drogas. Viva Renato Russo e Cazuza, os libertários.⁵⁸

E sobre Cazuza, poderíamos acrescentar um ingrediente à lista de tabus eleita por Motta, ao concebermos aqui um breve espaço para a AIDS. Assim como o cantor e compositor Renato Russo, citado por Nelson Motta, Cazuza também veio a falecer em decorrência da doença. E, apesar das comparações muito comuns entre os dois artistas, talvez Cazuza tenha se diferenciado do então vocalista da Legião Urbana, entre outras razões, por ter adotado uma postura transparente em relação à doença, motivo pelo qual seu nome tem sido constantemente associado a campanhas de luta, resistência e combate à AIDS no Brasil.⁵⁹

Em uma conversa agradável e cheia de declarações emocionantes, João Araújo, pai de Cazuza, rememorou os momentos que passou junto ao filho no período

⁵⁸ *Que rock é esse?* A história do *rock* brasileiro contada por alguns de seus ícones/ apresentação Edgard Piccoli; [organização Ana Tereza Clemente]. São Paulo: Globo, 2008, p. 78-79.

⁵⁹ Desde que veio a falecer em decorrência da AIDS, em julho de 1990, a história de luta e coragem do artista ao enfrentar publicamente a doença, sem se deixar abater, tem sido contada e recontada a muitos brasileiros e até a alguns estrangeiros. A notoriedade conquistada pelo cantor, mesmo depois de 21 anos de sua partida, não se deve apenas ao sucesso de suas obras musicais gravadas e regravadas por um catálogo variado de intérpretes brasileiros, mas – e talvez, sobretudo – ao trabalho de memória realizado por sua mãe, Lucinha Araújo, na *Sociedade Viva Cazuza*, instituição que foi criada no início dos anos 90 com a finalidade de prestar assistência a crianças carentes e portadoras do vírus HIV, além de manter viva a memória de Cazuza. Compartilhando do entendimento de Fernando Catroga, que, assim como outros intelectuais, atribui ao processo de construção de memória o enfrentamento de temporalidades distintas – diga-se: passado e presente –, podemos associar o trabalho realizado pela Sociedade Viva Cazuza, e pela própria mãe do cantor, à categoria da qual nos fala Catroga, reforçando, assim, a relevância da trajetória e da obra do compositor para história brasileira. CATROGA, Fernando. “Memória e História” In: Sandra Jatahy Pesavento (org). *Fronteiras do milênio*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.

em que ele esteve em tratamento e nos conta o que, em sua opinião, Cazuzza deixou de contribuição para aquela “rapaziada esperta”⁶⁰ dos anos 80 e para os que vieram depois:

A coragem e a rebeldia. Coragem quando ele chega e diz que não tem medo de dizer que estava doente. Ele assumiu publicamente que estava com AIDS, numa época que não se falava sobre isso. Quando eu cheguei com ele em Boston, os médicos me deram uma porção de conselhos que não tinha nada a ver (não podia beijar, comer no mesmo prato, a roupa tinha que ser lavada não sei onde...) e na realidade não era isso. Ele tirou muita gente da cama. A tendência dessa doença era levar a pessoa para um quarto escuro e não querer ver mais o sol. Ficava absolutamente inoperante mesmo, não queria mais viver. E ele [referindo-se a Cazuzza] dizia “pô você tem que levantar, ver o sol.” Um exemplo foi uma ligação de uma autoridade de Brasília que me ligou na época para que ele falasse com o neto que tinha AIDS e vivia enclausurado (...). Resumindo a história, o neto dele veio para o Rio, hoje trabalha no Banco do Brasil (...). Então esse trabalho de conseguir recuperar uma pessoa é muito importante.⁶¹

A coragem de enfrentar a doença, tal como apontado por João Araújo, parece ter aproximado Cazuzza da postura defendida pela escritora e ensaísta Susan Sontag em suas análises sobre enfermidades letais: a de superação das “metáforas que estigmatizam”.⁶² Segundo a autora, a reputação catastrófica de doenças graves aumenta o sofrimento de seus portadores. No caso da AIDS, a falta de informações, a carência de medicamentos eficazes e a associação à morte acabaram levando muitas pessoas infectadas à exclusão, ao sentimento de repulsa e de vergonha, deixando os pacientes mais vulneráveis às chamadas infecções oportunistas. Embora Cazuzza também soubesse pouco a respeito da doença e estivesse passando por tratamentos ainda em fase de experimentação, o fato foi que, ao encarar o público com sinceridade e transparência em relação à AIDS, o artista acabou desempenhando um papel social relevante, pois – como nos lembrou João Araújo – a sua atitude salvou vidas, mesmo que ele próprio, infelizmente, tenha vindo a se tornar uma vítima da doença.⁶³

⁶⁰ Termo utilizado por Cazuzza, em algumas ocasiões, para se referir aos jovens de sua época. Ver: Rock in Rio, Barão Vermelho, 1985. DVD do show gravado ao vivo em 15 de janeiro de 1985. Produzido por Barão Vermelho – Coordenação Geral do DVD: Marco Mazzola, 2007 – relançamento 2011.

⁶¹ Entrevista a mim concedida no dia 30 de novembro de 2011 em seu escritório de consultoria no bairro do Leblon, Rio de Janeiro.

⁶² Cf. SONTAG, Susan. *AIDS e suas metáforas*; tradução Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 16, 21 e 46.

⁶³ Não seria exagero dizer que, de certa forma, Cazuzza ainda continua a salvar vidas, se levarmos em consideração que o projeto social desenvolvido por sua mãe Lucinha Araújo foi uma criação motivada pela causa de sua morte. E é ela quem nos reforça a declaração de João Araújo sobre a relevância do filho ao declarar-se doente: “Por muitos anos, ouvi pacientes contarem da importância de Cazuzza ter vindo a público dizer que era soro positivo. Se Cazuzza podia ter aquela doença, conviver com a família e os

Assim, mais do que uma voz rouca de língua presa e um comportamento irreverente, Cazuza sintetizou as sensibilidades⁶⁴ de uma geração, com suas contestações, amores, coragem, medos. Como nos lembrou o produtor musical Ezequiel Neves, ao falar sobre a canção *Carente Profissional*: “Cazuza tinha mesmo essa coisa de carência. Mas a letra extrapola a vida pessoal dele. Os versos retratam o cotidiano de uma geração no início dos anos 1980”.⁶⁵ – “Eu mereço um lugar ao sol/ Mereço/ Ganhar pra ser/Carente Profissional/Levando em frente/Um coração dependente/Viciado em amar errado”.⁶⁶ As palavras de Neves corroboram a assertiva de que o artista, que derramou os sentimentos em suas composições, ao cantar as ansiedades de sua época, retratou as experiências de um grupo, fortalecendo, assim, o seu diálogo com o social.

“Sem vergonha e sem culpa”

“Nasci no Rio de Janeiro/ Fruto do amor verdadeiro/ De uma cristã e um cristão/ (...) Fui na infância um cordeiro/ Até descobrir no banheiro/ Que eu tava na contramão/ Daí sartei fora sem freio/ (...) E sou bem feliz, meu irmão!”⁶⁷ Intenso, irreverente, culto, sofisticado, carismático, tímido, extrovertido, passional, inteligente, sedutor, bonito, sincero, carinhoso, doce, sarcástico, vaidoso, apaixonante... Esses e tantos outros atributos serviriam como o cartão de visitas de Agenor de Miranda Araújo Neto, o Cazuza ou Caju, como era chamado pelos amigos.

Filho único de João Araújo, presidente aposentado da gravadora Som Livre, e de Maria Lúcia Araújo, ex-costureira, que traz no currículo uma breve e pouco

amigos, então eles também podiam. E foi essa atitude que lhes permitiu tomar coragem e contar aos parentes”. ARAÚJO, Lucinha. *O tempo não para: Viva Cazuza*; depoimentos a Christina Moreira da Costa; colaboração de Maria Lúcia Rangel. – São Paulo: Globo, 2011, p. 28.

⁶⁴ Para a historiadora Sandra Jatahy Pesavento, as sensibilidades seriam uma noção relevante para o campo da História Cultural, por corresponderem ao espaço de percepção e tradução das experiências humanas. Para ela, por meio das sensibilidades podemos compreender como os indivíduos atribuem sentidos a si e ao mundo, pelo viés do sentimento, das emoções. Ainda na concepção da autora, a investida nessa noção possibilita uma abordagem das histórias pessoais sem, contudo, isolá-la da esfera social, uma vez que tais estudos nos permitem sondar as sensações de uma época, percebendo como elas não foram vivenciadas apenas por um indivíduo em particular, mas por todo o grupo ao qual pertenceu. Assim, essas experiências sensíveis, que exprimem subjetividades, independente de serem partilhadas, podem ser tomadas como fonte de acesso a uma determinada temporalidade, e ao historiador cabe o trabalho de tradução desses sentimentos. PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 56-58. Partindo das ideias da autora, torna-se possível observar que Cazuza, ao compor suas músicas, ajudou a tecer as malhas do imaginário de uma época, o dos anos 80, pois em sua obra imprimiu subjetividade que nos permitem compreender parte dos valores que circularam naquele momento histórico.

⁶⁵ Ezequiel Neves apud ARAÚJO, Lucinha. *Cazuza: preciso dizer que te amo*. Texto: Regina Echeverria – São Paulo: Globo, 2001, p. 64.

⁶⁶ *Carente Profissional*, composição de Cazuza e Frejat, *Barão Vermelho 2*, Som Livre, 1983.

⁶⁷ Cazuza apud ARAÚJO, Lucinha. *Cazuza: preciso dizer que te amo... Op. cit.*, p. 8.

repercutida carreira musical,⁶⁸ Cazuza encontrou no lar um ambiente estimulante para desenvolver o seu lado artístico. Desde a infância, o “garoto que queria mudar o mundo” respirava música, e muito dessas experiências devem-se ao gosto e/ou à profissão dos pais, pois – como nos disse João Araújo – “na minha casa sempre teve artistas da música brasileira”.⁶⁹ A essa declaração soma-se a de Lucinha: “Acho que essa vivência impregnou o meu filho. Não nos demos conta de que, por trás daquele menino quieto, surgia um compositor com grande bagagem e conhecimento de MPB”.⁷⁰ Influências que levariam Cazuza a reconhecer, tempos mais tarde, a importância daquele ambiente para a sua formação cultural:

A minha música faz parte de uma história que começou quando o meu avô, dono de um engenho em Pernambuco, resolveu morar em cima do areal do Leblon (Rio de Janeiro), como terceiro morador da região. Ali nasceu meu pai, João Araújo, que se casou com uma moça linda, Lucinha, que cantava como um passarinho. Uma mulher que se tornou importante no cenário musical e que teve, numa das primeiras novelas da televisão, sua gravação da música "Peito vazio" (de Cartola) incluída na trilha sonora. Gostava muito de vê-la cantando e penso que isso influenciou muito em meu futuro...

Meu pai também pesou muito. Ele sempre transou disco e, quando eu era menino, tinha a casa cheia de artistas. Eram cantores que chegavam e saíam o tempo todo. Conheci Elis Regina, os Novos Baianos, Jair Rodrigues, que gostava de brincar de me jogar para o alto, e outros cantores. Na nossa casa se respirava música o tempo todo.⁷¹

Tal reconhecimento não se restringiria apenas a algumas declarações concedidas pelo artista. Os gostos musicais dos pais iriam atribuir um valor significativo à obra de Cazuza. Como foi lembrado, desde as primeiras composições executadas ainda com o Barão, houve uma referência particular ao estilo samba-canção, muito apreciado pelo cantor. Além disso, o contato estabelecido com compositores consagrados – como Tom Jobim, Vinícius de Moraes e o próprio João Gilberto, pai de uma de suas amigas, Bebel Gilberto – acabaria dando um tom de sofisticação ao seu trabalho, culminando na elaboração da bossa nova *Faz parte do Meu Show*, gravada em 1988. Ainda nesse mesmo ano, Cazuza reafirmaria suas informações musicais

⁶⁸ Lucinha Araújo chegou a gravar dois discos, que, segundo ela mesma, não tiveram muita repercussão. ARAÚJO, Lucinha. *O tempo não para: Viva Cazuza/Lucinha Araújo*; depoimentos à Christina Moreira, da Costa; colaboração de Maria Lúcia Rangel. – São Paulo: Globo, 2011, p. 83.

⁶⁹ Entrevista a mim concedida no dia 30 de novembro de 2011, em seu escritório de consultoria no bairro do Leblon, Rio de Janeiro.

⁷⁰ ARAÚJO, Lucinha. *O tempo não para: Viva Cazuza...* Op. cit., p. 83.

⁷¹ Cazuza por ele mesmo, 1990. Disponível em: www.cazuza.com.br. Acesso em: 02 jan. 2012.

diversificadas ao gravar *O mundo é um moinho*, do seu “semixará” Cartola.⁷² E mais, outros recursos utilizados em sua obra, como tonalidade de voz, posicionamento do corpo, uso do palco, adoção de diferentes gêneros musicais – como o samba (executado na música samba-rock *Brasil*), a batida *funk* (inserida em *Bete Balanço*), além dos outros estilos já citados – tornar-se-iam indícios do ecletismo musical adotado pelo cantor.

Apesar de toda essa intimidade estabelecida com o meio artístico, o interesse pela carreira musical demoraria um pouco mais para florescer em Cazuzza. Nesse curto espaço de tempo, ele se interessaria por diferentes tipos de profissões, como a de geógrafo, arquiteto, fotógrafo,⁷³ além de outras influências sonoras que viriam a acrescentar em sua formação cultural. Como não poderia deixar de acontecer, na adolescência, período em que o artista passou para uma fase rebelde, conforme nos descreveu sua mãe,⁷⁴ o interesse pelo *rock and roll* parecia inevitável. A essa época, já no colégio Anglo-Americano, Cazuzza começou a ter contato com o gênero internacional, pois – como nos lembrou o próprio cantor – era comum tocar Rolling Stones durante os intervalos.⁷⁵ Outras referências vindas de fora seriam Janis Joplin, de quem admirava a voz rascante, tendo composto, ainda aos 17 anos *Down em mim*,⁷⁶ música que interpreta com uns rasgados de voz que lembram os da cantora norte-americana, além de o título fazer referência a uma canção que ficou conhecida na

⁷² Como nos conta sua mãe, Lucinha Araújo, o nome de batismo do cantor era Agenor de Miranda Araújo Neto, mas seria Cazuzza desde a maternidade, apelido atribuído pelo pai, João Araújo, antes mesmo de ele nascer. O nome traz um duplo significado. Segundo o dicionário Aurélio, o termo significa um vespídeo solitário com ferroadada dolorosa; já no Nordeste, Cazuzza é sinônimo de moleque, assim como guri no Sul. Ainda segundo Lucinha, Cazuzza só assumiu o nome de batismo quando descobriu que Cartola, cantor e compositor que ele admirava muito, chamava-se Angenor, devido à semelhança, o que antes parecia motivo de vergonha passaria a orgulho. Em uma de suas recordações, Lucinha lembra um episódio, ainda na infância, envolvendo o não reconhecimento do nome pelo próprio cantor: “Ao pegá-lo na saída da primeira aula, a professora começou a chamar por Agenor e não apareceu ninguém. Então lhe sugeri que experimentasse o nome Cazuzza e, claro, ele chegou correndo com aquele sorriso encantador e os olhinhos muito vivos, espertos”. ARAÚJO, Lucinha. *Cazuzza: só as mães são felizes*. Lucinha Araújo em depoimento a Regina Encheverria; projeto gráfico Hélio de Almeida. 2. Ed. – São Paulo: Globo, 2004, p. 68.

⁷³ Idem, *ibidem*, p. 80 e 81.

⁷⁴ “Os conflitos começaram a se intensificar a partir dos 12 anos de Cazuzza (...). Tomei um susto enorme quando percebi que Cazuzza havia herdado meu temperamento explosivo e um pouco mais.” Idem, *ibidem*, p. 91.

⁷⁵ “Quando a Janis Joplin morreu, eu nem sabia quem era ela (...). Só fui saber depois, em 1972, quando saí do Santo Inácio, que é um colégio de padres, e fui para o Anglo-Americano, mais liberal, onde a gente ouvia Rolling Stones no recreio”. ARAÚJO, Lucinha. *Cazuzza: preciso dizer que te amo*. Texto: Regina Echeverria – São Paulo: Globo, 2001, p. 28.

⁷⁶ *Down em mim*, Cazuzza. Barão Vermelho, Som Livre, 1982.

interpretação de Joplin, *Down On Me*;⁷⁷ Jimi Hendrix, pela *performance* na guitarra, e Billie Holiday, pela densidade do *blues*. Entretanto, suas grandes referências no gênero foram os roqueiros brasileiros: “(...) minha influência do *rock* veio a partir de Rita Lee, Jovem Guarda, Raul Seixas. Eu me coloco dentro de um rock que já estava sendo feito há muito tempo, um *rock* mais genuíno”.⁷⁸

O gosto precoce pela leitura, apesar do pouco interesse pelos estudos,⁷⁹ desenvolveria em Cazuzza o talento para a escrita e viria a completar suas referências artísticas. Pouco familiarizado com os esportes, o cantor, ainda quando garoto, destacava-se pelas redações e por desenhos que fazia para os colegas do colégio.⁸⁰ Assim, muitas influências literárias também serviram como fonte de inspiração na composição de sua obra. Da literatura podemos destacar Vinicius de Moraes, Carlos Drummond Andrade, Fernando Pessoa e Clarice Lispector, escritora muito apreciada por Cazuzza.⁸¹ A identificação com o tipo de escrita realizada por Lispector deixaria

⁷⁷ Música lançada por Janis Joplin em 1966, no álbum *Big Brother & The Holding Company*. Segundo Cazuzza, ele só veio a conhecer Janis Joplin após a cantora ter falecido, e a causa morte tanto de Janis, quanto de Jimi Hendrix, overdose, causou certo horror no artista. Mas, após conhecer a obra de Joplin, Cazuzza se sentiria inspirado para compor: “(...) 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”. Idem, *ibidem*, p. 28.

⁷⁸ Depoimentos em 1985. Disponível em: www.cazuzza.com.br Acesso em: 02 jan. 2012.

⁷⁹ É mais uma vez sua mãe quem nos fala sobre o baixo rendimento nos estudos. Segundo Lucinha, depois que Cazuzza saiu do Santo Inácio, colégio de padres, tradicional no Rio de Janeiro, deu-se início à fase de desinteresse. Cazuzza chegaria a passar por várias escolas, até por fim conseguir cursar o Ensino Médio. “Trocava de colégio a cada ano. Frequentou o Anglo-Americano, o Peixoto, o Brasileiro de Almeida, o Rio de Janeiro. Fazia matrícula, começava o curso e se desinteressava em seguida. Sumia da escola, perdia o ano por faltas. Quando tinha 20 anos, o convenci a fazer um supletivo, o Curso Pinheiro Guimarães, para, pelo menos, conseguir o diploma do segundo grau, o científico”. ARAÚJO, Lucinha. *Cazuzza: só as mães são felizes/Lucinha Araújo em depoimento a Regina Echeverria: projeto gráfico Félío de Almeida*. 2. Ed. – São Paulo: Globo, 2004, p. 91 e 92.

⁸⁰ “A inteligência do Cazuzza era visivelmente acima da média, assim, desde muito pequeno. Na aula de português a redação dele era sensacional. Mas eu, por exemplo, fazia poeminhas para a professora. O Cazuzza jamais iria fazer algo ridículo assim. (...) Com 9 anos a gente já lia poesia, já conhecia Drummond, Vinicius, Bandeira. Tinha um mundo interior riquíssimo desde criança. (...) Ele desenhava mulheres muito bem, e mulheres gostosíssimas, numa escola só de meninos no início da puberdade. Então, era uma briga pelos desenhos do Cazuzza”. Depoimentos de Pedro Bial ao programa: *Cazuzza por toda a minha vida*, exibido pela Rede Globo em novembro de 2009.

⁸¹ Em várias declarações, Cazuzza citou as referências literárias que o acompanharam durante a vida e que, de certa forma, acabaram reverberando em seu trabalho. Os autores citados foram alguns com os quais o artista manteve contato, seja pessoalmente, como no caso dos dois primeiros, seja por meio de suas obras, como no caso de Fernando Pessoa. O primeiro contato com Vinicius de Moraes se deu quando Cazuzza ainda era criança e precisava realizar um trabalho escolar. Na ocasião, o seu pai – João Araújo – conseguiu agendar uma entrevista com o escritor; conta-se, inclusive, que o primeiro porre de Cazuzza, e do seu amigo Pedro Bial, foi patrocinado por Vinicius de Moraes, durante a tarde em que os dois garotos o entrevistaram, começando ali uma admiração que se estenderia anos afora. Essa informação pode ser checada no especial *Cazuzza por toda a minha vida*, exibido pela Rede Globo em novembro de 2009. Já no caso de Carlos Drummond Andrade, Cazuzza chegou a revelar que adorava, quando garoto, passear nas ruas de Copacabana ao lado do poeta, dizia sentir-se muito importante por isso, além, é claro, de apreciar suas leituras. Inclusive, se abríssemos um parêntese em relação à obra de Drummond e ao estilo de vida adotado por muitos jovens dos anos 80, poderíamos até encontrar semelhanças entre esses jovens,

marcas diretas na obra do compositor, como a canção *Que o Deus venha*, que se trata de uma adaptação realizada por Cazuzza, em parceria com Roberto Frejat, do poema homônimo da escritora. A composição foi incluída no quarto trabalho do Barão Vermelho, *Declare Guerra*, lançado em 1985, já na ausência de Cazuzza. Das influências estrangeiras, os poetas considerados marginais da *Geração Beat*,⁸² como Allen Ginsberg⁸³ e Jack Kerouac,⁸⁴ também tiveram seus exemplares na estante de Cazuzza. O gosto pelo tipo de leitura devia-se, entre outras coisas, à postura transgressora adotada pelos poetas diante da conjuntura tranquilizante do pós-guerra.⁸⁵ Cazuzza chegou a

principalmente em Cazuzza, e alguns personagens criados pelo poeta. Referimo-nos aos protagonistas de a *Quadrilha* – “João amava Tereza que amava Raimundo/ que amava Maria que amava Joaquim/ que amava Lili que não amava ninguém (...)”. Aspecto que revela a volatilidade das relações afetivas vivenciadas nos anos 80, e que Cazuzza parecia interpretar muito bem, devido, em parte, à sua orientação sexual: a bissexualidade. A contribuição de Fernando Pessoa poderia ser percebida na forma de vida adotada por Cazuzza, e é novamente o seu amigo Pedro Bial quem nos pontua tal semelhança. “Desde garotos, quando líamos Fernando Pessoa, Cazuzza sempre compactuou com seu conceito: ‘prefiro me arder inteiro na vida, viver. Prefiro viver 30 anos a morrer velho!’, essa ideia de viver até as últimas consequências. Cazuzza foi muito coerente com a vida dele”. ARAÚJO, Lucinha. *Cazuzza: só as mães são felizes...* Op. cit., p. 92. Já a contribuição de Lispector foi muito marcante na vida de Cazuzza. O artista parecia identificar-se com a densidade das histórias e crônicas criadas pela escritora. “A Clarice me leva ao pensamento, à contemplação”, declaração de Cazuzza em entrevista ao Programa *Cara a Cara* com Marília Gabriela, exibido pela Rede Bandeirante em dezembro de 1988. Ainda na mesma entrevista e em outras mais, o cantor revelou ter como um de seus livros de cabeceira o livro *A descoberta do mundo*, obra que reúne as crônicas de Clarice Lispector, publicadas no *Jornal do Brasil*, de 1967 a 1973.

⁸² Em seu artigo intitulado *Uma geração em debate: Beats ou Beatniks?*, Marco Abreu Leitão de Almeida busca o entendimento de como essa geração foi recepcionada pela sociedade americana dos anos 50 e qual foi a reação de seus membros a essa recepção. Para tanto, faz uma breve descrição do que seria esse movimento. “A Geração Beat surgiu no seio da subcultura Hipster nova-iorquina, embora não tenha se restringido a ela. Os horrores da 2ª Guerra Mundial, o genocídio de Hitler, mas principalmente, para os americanos, a capacidade destruidora da bomba atômica, legaram à parcela da geração de jovens do Pós-guerra uma profunda sensação de pessimismo em relação à cultura ocidental. Esses jovens americanos, os Hipsters, foram buscar respostas no existencialismo francês, no niilismo de Spengler, Nietzsche e Dostoiévski, e encontravam no Jazz, nas drogas e nos becos da cidade, entre vagabundos e prostitutas, um estilo de vida possível para tempos tão sombrios. Não tendo expectativas para com o futuro, o Hipster não se interessava pela sociedade, tampouco cogitava transformá-la. Eram personagens furtivos, facilmente encontrados no Greenwich Village e em clubes de Jazz, ouvindo o bebop de Charlie Parker, fumando maconha e falando seu próprio jargão: o hip talk”. ALMEIDA, Marcos Abreu Leitão de. *Uma geração em debate: Beats ou Beatniks?* Disponível em: http://www.historiagora.com/dmdocuments/Geracao_Beat.pdf. Acesso em: 18 jan. 2012.

⁸³ Allen Ginsberg, um dos integrantes do grupo, cursou Direito na Universidade de Columbia, em Nova York, na década de 40. Porém, o interesse pela literatura o fez procurar disciplinas de Letras, o que acabou contribuindo para a sua formação, tendo se tornado o maior poeta da geração *beat*. Idem, *ibidem*.

⁸⁴ Jack Kerouac também se destacaria dentre os escritores da geração *beat*, especialmente pela produção de uma nova estética literária, relacionada à fluidez da mente. Idem, *ibidem*.

⁸⁵ Para Rodrigo Garcia Lopes, a escrita de Kerouac, assim como a de outros poetas *beats*, trouxe contribuições importantes para as gerações contemporâneas norte-americanas. E, mesmo que ainda continuem menosprezados por parte da crítica, seus textos abriram as portas para tudo que não era considerado “poético” até então, ou seja, deram vazão a uma poesia marginalizada que não se baseava em padrões clássicos e regras gramaticais e que, a seu modo, revelavam as experiências daqueles que desafiavam a tranquilidade do pós-guerra. Ainda segundo Garcia Lopes, a geração *beat* tomou de assalto a cena cultural e literária norte-americana do final dos anos 1940-50 e tornou-se precursora do movimento hippie, influenciando a contracultura nos anos 1960-70. In: *O Estado de S. Paulo*, 23 de outubro de 1999, Caderno 2, via site: www.elsonfroes.com.br/Kerouac.htm.

homenagear Kerouac com o título de uma de suas músicas – *Só as mães são felizes* –,⁸⁶ fazendo referência ao verso *Only mothers can be happy*⁸⁷ do poeta beat, tirado do livro *Scattered Poems*.⁸⁸ Nas palavras de Cazuzza, a utilização da frase em sua composição foi uma brincadeira, por achar que, dita daquela maneira, ela parecia muito radical: “pelo contrário, as mães são as que mais sofrem, abrem mão da própria felicidade por causa do filho (...)”.⁸⁹ E se o título não guarda relação com a letra, esta, sim, marcou com cores fortes o “lado escuro da vida” cantado por Cazuzza, inspiração que buscou nos poetas marginais dos anos 40 e 50, e a canção seria uma espécie de homenagem a esses poetas malditos. “A letra é uma ode às pessoas que nunca tiveram medo de usar todas as possibilidades da vida”.⁹⁰ “Você nunca sonhou/Ser currada por animais/Nem transou com cadáveres?/Nunca traiu teu melhor amigo/Nem quis comer a tua mãe/Só as mães são felizes...”.⁹¹ Dessa forma, toda a miscelânea musical e literária com que teve contato ao longo da infância e também da adolescência viria repercutir de maneira significativa em seu trabalho.

Nascido em 4 de abril de 1958, na Casa de Saúde São José, no bairro do Humaitá, Zona Sul do Rio, Cazuzza cresceu no famoso bairro de Ipanema em um apartamento onde morava com os pais, na Rua Prudente de Moraes, número 923.⁹² Área nobre, conhecida como o cenário que embalou a bossa nova, Ipanema se fez presente na vida do artista, tornando-se mais tarde motivo de identificação e inspiração profissional: “Sou feliz em Ipanema/Encho a cara no Leblon;”⁹³ “Ipanema é uma sala de estar/Pro nosso barato hipnótico/A ponte aérea, o barulho do mar;”⁹⁴ “Eu sempre vou ser um garoto de Ipanema, como o Caetano (Veloso) sempre vai ser um menino de Santo Amaro”.⁹⁵ O charme e o reconhecimento do bairro não se restringem ao aspecto paisagístico, à Ipanema também se atribuem mudanças comportamentais:

⁸⁶ *Só as mães são felizes*, Cazuzza/Exagerado. Som Livre, 1985.

⁸⁷ *Só as mães podem ser felizes*.

⁸⁸ Poemas dispersos.

⁸⁹ Entrevista concedida ao Programa *Cara a Cara* com Marília Gabriela, exibido pela Rede Bandeirante em dezembro de 1988.

⁹⁰ Idem, *ibidem*.

⁹¹ *Só as mães são felizes*, Cazuzza/Exagerado. Som Livre, 1985.

⁹² Depois de morar por algum tempo em Ipanema, a família Araújo mudou-se para o Leblon e, posteriormente, Cazuzza retornaria a Ipanema. ARAÚJO, Lucinha. *Cazuzza: só as mães são felizes*. Lucinha Araújo em depoimento a Regina Echeverria; projeto gráfico Hélio Almeida. 2. Ed. – São Paulo: Globo, 2004.

⁹³ *Completamente Blue*, Rogério Meanda/Nilo Romero/George Israel/Cazuzza. *Só se for a dois*, Polygram, 1987.

⁹⁴ *Como já dizia Djavan*, Frejat e Cazuzza. *Burguesia*, Polygram, 1989.

⁹⁵ Cazuzza apud ARAÚJO, Lucinha. *Cazuzza: preciso dizer que te amo*. Texto: Regina Echeverria São Paulo: Globo, 2001, p. 137.

Mais do que um bairro, Ipanema é, realmente, um estado de espírito. Carioca por excelência e opção. Não é à toa que, quando finda a tarde e o sol se esconde lá pelas bandas do Vidigal, todos que estão na praia aplaudem, como que agradecendo por poder, pelo menos uma vez na vida, ter o privilégio de estar ali. (...) Até os anos 40 e 50, o bairro mantinha um ar pacato. Ainda não ditava moda, nem boate tinha. O *boom* ocorreu nos anos 60, quando sua juventude passou a ditar moda. Bossa Nova, Leila Diniz, Banda de Ipanema, que até hoje arrasta milhares de foliões, são alguns dos tesouros garimpados nesta época. Em meio aos anos mais duros da ditadura militar, os 70, a juventude bronzeada deu vazão ao desbunde. O slogan hippie, “paz e amor”, era o que fazia a cabeça da galera das “Dunas do Barato”, trecho da praia localizado próximo ao Jardim de Alah. Nos anos 80, Ipanema já era o que é hoje. Território livre, cheio de charme, cultura e poesia.⁹⁶

De acordo com as descrições publicadas no Guia Cultural do Rio de Janeiro, a região que, no final do século XIX, resumia-se a um imenso areal desvalorizado, cujo acesso só poderia ser realizado a pé ou de barco, passaria a ser, no século seguinte, um dos locais mais valorizados da cidade.⁹⁷ E se, até meados do século XX, Ipanema ainda respirava os ares de um bairro tranquilo, sem muita movimentação cultural e elementos atrativos, ela já fazia parte do cenário frequentado por Cazuza, mesmo que em sua tenra infância. Quem nos rememora os momentos de lazer vivenciados com o pequeno Cazuza na mítica Ipanema é a sua mãe Lucinha Araújo:

Agora que a vida me ensinou a perceber a grandeza das coisas aparentemente pequenas, aproveito ao máximo que posso, aqui em Angra dos Reis, na praia, em cada segundo da minha convivência com as crianças. (...) É tudo tão bom, é um sonho tão real que não exito em fechar os olhos, viajar no tempo e voltar ao Arpoador, em algum verão do início dos anos 1960. Naquele tempo, o Rio de Janeiro era bem calmo, as crianças iam sozinhas à escola e ninguém se preocupava com os assaltos, seqüestros e balas perdidas. Com muita liberdade, foi nesse Rio mítico, paradisíaco mesmo, que Cazuza cresceu. A praia de Ipanema era uma espécie de quintal dele e de muitas crianças. Íamos sempre de manhã. Sei que muito da personalidade de meu filho se formou a partir do gosto pela praia, do hábito de olhar o mar e contar as ondas antes de mergulhar, de bater os pés na calçada para tirar a areia e de tomar picolé, comer biscoito Globo e beber mate. Nossa praia de águas geladas no verão e mar forte termina na pedra do Arpoador, um conjunto rochoso que se projeta mar adentro,

⁹⁶ Guia Cultural do Rio de Janeiro. *Ipanema e Leblon*. Ano 2 – N.º 8. Câmara de Cultura, outubro de 2006.

⁹⁷ Idem, *Ibidem*, p. 4. Segundo a reportagem exibida no Guia de Cultura, antes de se tornar a charmosa Ipanema, o bairro fazia parte de um Engenho doado a Sebastião Fagundes Varela, que o batizou de Nossa Senhora da Conceição. Por acumular muitos prejuízos durante dois séculos, em 1908 a propriedade foi levada a leilão, vindo a ser arrematada pelo comendador Francisco José Filho, que a repassou para o seu filho, José Antônio Moreira, mais conhecido como Barão de Ipanema. Segundo o Guia, foi o Barão, empenhado em valorizar o setor imobiliário, quem superou todos os obstáculos geográficos encontrados, dando início a um processo de inovações que transformariam aquelas areias quase inóspitas num dos pontos mais badalados do Rio de Janeiro.

proporcionando uma vista linda de toda Ipanema e um pôr do sol espetacular. Além, é claro, de ser desde sempre o *point* da garotada que queria pegar onda, virar surfista e curtir o visual. A mim me bastava, embora na época ainda não tivesse dimensão exata do que se tratava, ficar na praia com Cazuzza, brincar de fazer montinho ou buraco para encher com água do mar. E ouvir seu risinho quando a onda chegava. É raro nos darmos conta de que esses detalhes e esses pequenos prazeres são a verdadeira felicidade. Tão pouco e tão bom...⁹⁸

Essa declaração marcada pela saudade e por traços intimistas nos acena mais uma vez para as esferas do privado. Ao atribuir valor aos pequenos detalhes vivenciados na efemeridade do dia a dia, Lucinha Araújo parece descrever o que Michel Maffesoli denominou de “vida trágica”.⁹⁹

Para Maffesoli, essa ideia de trágico que acompanha os atos mais corriqueiros, revela os limites das experiências cotidianas, ou seja, está associada aos pequenos prazeres vivenciados, que adquirem relevância por se esgotarem em si mesmos,¹⁰⁰ De acordo com o sociólogo, “o que conta é o instante cuja finitude conhecemos (...)”,¹⁰¹ e que, de certa forma, buscamos ultrapassar, fazendo com que esses breves momentos perdurem, ao serem inseridos no “círculo do eterno retorno”,¹⁰² na ordem do dia. E é nessa circularidade de instantes que, ainda segundo o autor, devemos perceber o que se denominou social, com sua condição fragmentada, efêmera.¹⁰³ Sob esse aspecto, as memórias de Lucinha parecem reforçar o convite feito por Maffesoli para que voltemos os olhos a essa vida que se realiza diariamente. Experiência que se fez presente na trajetória de Cazuzza, já que desde a infância os pequenos hábitos, como ir à praia todos os dias, entre outras trivialidades, fizeram parte do universo do cantor, sinalizando a importância que esses atos banais teriam na formação de sua personalidade, assim como na elaboração de sua obra, mas igualmente na vida de toda uma geração.

Se, no início dos anos 60, as idas de Cazuzza à praia resumiam-se aos momentos de lazer desfrutados na companhia de sua mãe, na década seguinte, já na

⁹⁸ ARAÚJO, Lucinha. *O tempo não para: Viva Cazuzza* – São Paulo: Globo, 2011, p. 51-52.

⁹⁹ MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984, p. 87.

¹⁰⁰ Idem, *ibidem*, p. 97.

¹⁰¹ Idem, *ibidem*, p. 94-95.

¹⁰² Idem, *ibidem*, p. 95.

¹⁰³ Idem, *ibidem*. Tais características fazem referência à importância dos atos cotidianos para a existência, para a movimentação da vida social, que se estrutura nesses espaços do privado.

adolescência, experiências partilhadas naquelas mesmas areias iriam influenciar o comportamento do garoto, que desde então já tentava se enturmar.¹⁰⁴

Os anos eram de chumbo para a grande maioria da esquerda que ainda resistia ao regime militar pela via insurrecional, com discursos de ordem, tomada do poder, luta armada. Mas para muitos jovens que pareciam não se identificar com aquela clássica forma de contestação, a resistência se deu pela via comportamental, “mudar a própria cabeça, inaugurando novas posturas para a mesma vida”.¹⁰⁵ E certo trecho da praia de Ipanema serviria de palco para as experimentações coletivas vivenciadas por esses jovens. O local era as “Dunas do Barato” ou “Dunas da Gal”, como descreveu José Simão.¹⁰⁶ Era o *point* da badalação, muito frequentado por surfistas, intelectuais e artistas nos anos 70. Um espaço muito utilizado para encontrar os amigos, namorar, fumar um “baseado”, “jogar conversa fora”, divertir-se, aplaudir o pôr do sol. Isto é, funcionava como um “espaço da socialidade”,¹⁰⁷ tal qual foi denominado por Maffesoli, em que os frequentadores entregavam-se às intensas experimentações dos prazeres diários.¹⁰⁸ Seria nesse lugar, onde se ditaram tendências e moldaram comportamentos,

¹⁰⁴ Em algumas declarações, José Simão, frequentador das areias de Ipanema no auge dos anos 70, menciona a presença de Cazuza no mesmo espaço: “Auge do tropicalismo. Frequentava as Dunas da Gal em Ipanema. Passei dois anos batendo palma pro pôr-do-sol e assistindo o show da Gal toda noite. E depois diz que hippie não faz nada. O Cazuza tentava se enturmar, mas como ele era muito menino a gente não dava a menor bola”. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/josesimao/biografia.htm>. Acesso em: 10 jan. 2012. “Em pé conversando e conversando. Não sei o que a gente tanto conversava. Acho que bolando um novo espetáculo. E o Cazuza louco para se enturmar. Ficava na toalhinha vizinha, louco para se meter na conversa”. SIMÃO, José. *As Dunas da Gal*, por José Simão – 30/06/2005, (não foi possível identificar o local de publicação do texto, que foi recebido por e-mail). Interessante perceber que, mesmo antes de se tornar um artista reconhecido nacionalmente, a presença de Cazuza era notada nos lugares badalados da cidade, o que corrobora a fala de Lucinha sobre o quanto esses ambientes contribuíram para a formação de sua personalidade, informando-nos também sobre uma identificação com o urbano que viria reverberar em algumas de suas canções.

¹⁰⁵ DIAS, Lucy. *Anos 70: enquanto corria a barca*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003, p. 19.

¹⁰⁶ Segundo Simão, o nome “Dunas da Gal” deve-se ao fato de a cantora ter frequentado assiduamente o local nos anos 70. O ponto referido tratava-se de um amontoado de areia, ao lado do Píer de Ipanema, uma espécie de emissário submarino construído para escoar o esgoto até alto mar. A concretização da obra resultou na retirada de uma grande quantidade de areia do fundo do mar, que foi despejada na praia de Ipanema, formando dunas artificiais. LEMOS, Renato. *Houve uma vez um verão*. Disponível em: www.pierdeipanema.com.br. Acesso em: 10 jan. 2012.

¹⁰⁷ MAFFESOLI, Michel. *A conquista do Presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984, p. 52.

¹⁰⁸ “A maioria das pessoas na década de 70 não fazia nada. Só faziam a cabeça. Como eu, que tinha de fazer e bater a cabeça todas as manhãs nas Dunas da Gal, vulgo dunas do barato, píer de Ipanema. (...) Não era só o sol que escancarava. Tudo ali se escancarava. As cores, as pessoas, as fofocas, os namoros, e as comportas do comportamento, escancaradas. (...) Era uma heresia abandonar aquela orgia SOLAR, ingênua e sensual”. SIMÃO, José. *As Dunas da Gal*, por José Simão – 30/06/2005. O depoimento de Simão nos coloca em diálogo com a noção de socialidade defendida por Maffesoli. Para o sociólogo, essas experiências vivenciadas no cotidiano necessitam de um local específico para se concretizarem. É nesses lugares que se percebe a expressão dos sentimentos partilhados, os afloramentos de solidariedade que demarcam determinados agrupamentos sociais. MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente...* Op. cit., p. 52. Dessa forma, as Dunas da Gal, como nos descreveu Simão, figurou como um espaço de socialidade daquela turma dos anos 70, uma vez que o local influenciou hábitos e atitudes praticados por

que Cazuzza e outros jovens cariocas de sua época passariam a maioria de suas tardes. O ponto de encontro era o famoso Posto 9, localizado próximo de onde funcionou o Píer de Ipanema, muito frequentado pela juventude da zona sul desde a década anterior.

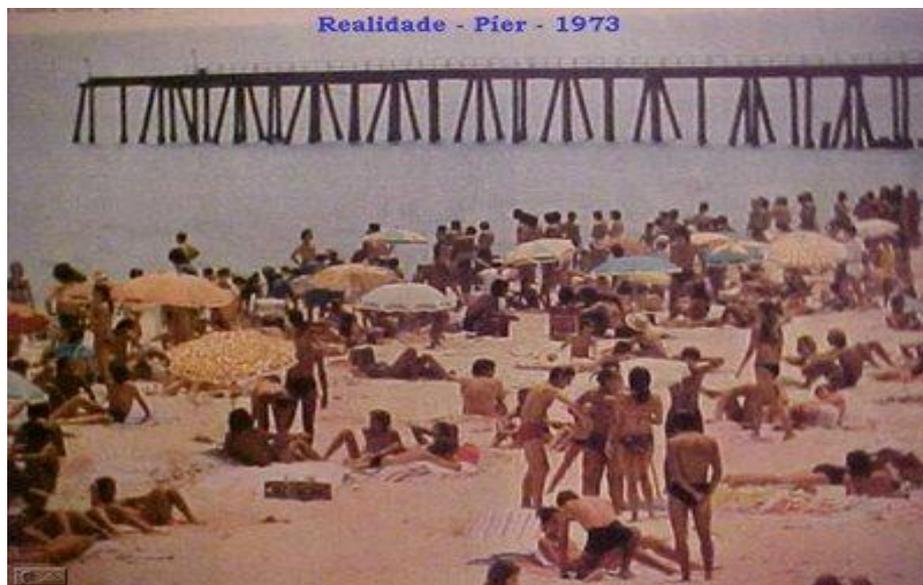


Imagem 9: Píer de Ipanema, 1973.



Imagem 10: Píer de Ipanema, 1973.

Assim, se o verão de 1972 ficou conhecido como o Verão do Píer, frequentado por artistas ligados à contracultura, exatamente uma década depois, aquele verão que movimentaria a “Surpreendamental Parada Voadora” seria batizado como o

muitos que frequentaram a praia, criando um vínculo afetivo entre eles, que não seria sentido por outros que não partilharam daquele espaço.

Verão do Circo.¹⁰⁹ A partir daquele momento, assistia-se, como descreveu Ricardo Alexandre, a “ensolaradas vibrações saudando a nascente juventude brasileira”.¹¹⁰

Os jovens que passariam a ser frequentadores assíduos daquele ponto da praia, nos anos 80, possivelmente haviam herdado as influências comportamentais dos que desbundaram na década anterior, porém o estilo adotado seria outro. O visual meio hippie foi sendo substituído por uma estética *new wave*,¹¹¹ com roupas e óculos coloridos, marcas como *Company* e tênis *All Star* também “faziam a cabeça da galera”. O gosto musical parecia entrar em sintonia com o *rock* nacional, visto que muitos jovens integravam bandas ou conheciam seus integrantes. Nesse espaço livre e público e, ao mesmo tempo, tão intimista, muitos laços afetivos estreitaram-se e vários grupos foram demarcados. Assim, ir à praia todas as tardes fazia parte de um ritual que Cazuza seguia com os amigos.¹¹² Uma prática ora vespertina, ora matutina, que se fez tão comum, chegando a inspirá-lo em momentos de criação: “Vago na lua deserta das pedras do Arpoador/ Digo alô ao inimigo/ Encontro um abrigo no peito do meu traidor (...)”.¹¹³

Mas, como nem só de praia vivia o carioca, outros ambientes também viriam a compor o cenário desses jovens dos anos 80. E, para tomarmos dimensão desses espaços, é preciso voltar nossos olhos para a vida noturna da cidade. Das tardes em Ipanema às noites no Baixo Leblon, muitas energias seriam despendidas entre

¹⁰⁹ O sucesso e a movimentação causados pelo Circo no pontal do Arpoador fariam com que os cariocas batizassem aquele verão de 1982 como sendo o *Verão do Circo*. *Bravo*, Especial Cazuza. Editora Abril, maio de 2010, p. 28.

¹¹⁰ ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de Luta*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002, p. 83.

¹¹¹ Traduzido como “nova onda”, a *new wave* foi um estilo musical surgido na segunda metade dos anos 70 que, de forma resumida, trouxe uma nova estética, com um guarda-roupa eclético e colorido e uma reciclagem musical. In: GROppo, Luís Antônio. *O Rock e a Formação do Mercado de Consumo Cultural Juvenil*. Departamento de Sociologia, Campinas, 1996, p. 217. Essa onda iria influenciar muitos artistas dos anos 1980.

¹¹² Ainda concedendo espaço à efemeridade que transborda no cotidiano e ao *trágico* que ele acarreta, é mais uma vez Maffesoli quem nos lança luz sob essas questões. Segundo o autor, essa condição breve das práticas diárias faz com que elas necessitem de uma ritualização, em que esses pequenos prazeres ganham importância pela repetitividade que lhes é concedida, contribuindo, assim, para um sentimento de pertencimento ao grupo. Cf. MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. – 3ª edição. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 196.

¹¹³ *Faz Parte do meu Show*. Ideologia – Polygram, 1988. Conjunto rochoso que se localiza onde termina a praia de Ipanema, as pedras do Arpoador também eram um canto da praia muito frequentado por Cazuza e sua turma. Foi próximo às pedras que o Circo Voador levantou lona no verão de 1982. Do local é possível observar o que dizem ser o melhor pôr do sol da cidade e uma vista linda de toda Ipanema. Foi naquelas pedras que Cazuza aprendeu a dar os seus primeiros mergulhos. *Bravo*. Especial Cazuza, maio de 2010, p. 45. E também como lembrou Lucinha Araújo, “aquele canto da praia era o lugar onde a galera fumava maconha”. ARAÚJO, Lucinha. *O tempo não para: Viva Cazuza/Lucinha Araújo; depoimentos a Christina Moreira da Costa; colaboração de Maria Lúcia Rangel*. – São Paulo: Globo, 2011, p. 52.

Cazuza e sua turma, também formada em grande parte por artistas. “Naquele tempo, todo mundo se encontrava e se via no Baixo Leblon”.¹¹⁴



Imagem 11: Pizzaria Guanabara. Baixo Leblon.

Localizado ao final do bairro, o Baixo reúne cafés, lanchonetes, bares e restaurantes. Tradicional desde os anos 70, o local tornou-se conhecido como um dos redutos da boemia carioca, na Zona Sul, por ser um ambiente movimentado, descontraído e servir como ponto de encontros, sobretudo de jovens que se reuniam para beber e jogar conversa fora.¹¹⁵ Nos anos 80, estabelecimentos como a Pizzaria Guanabara, o bar Real Astória, entre outros, fizeram parte dos ambientes frequentados por Cazuza e outros artistas de sua época: “Quem é biriteiro, boêmio, como eu, tem que se dar bem com os garçons. Sou muito querido também pelos do Baixo Leblon, lugar ao qual sou emocionalmente muito ligado”.¹¹⁶ “Fui um dos fundadores do Baixo Leblon, claro! Até hoje quando volto lá sou homenageado. Fazem uma festa interminável. Eu adoro”.¹¹⁷ “Você chegava bêbado um dia no Baixo Leblon de madrugada, assim 3 horas da manhã e ele falava assim: ‘tá aqui a letra da tua música’ (...) Eu escrevi agora, há pouco tempo, sentei ali e escrevi”.¹¹⁸ “O Baixo Leblon é um reduto da boemia carioca e, ao visitá-lo à noite, você pode facilmente encontrar gente como Lobão, Cazuza (...)”.¹¹⁹

Tais depoimentos reafirmam mais uma vez a importância atribuída por Maffesoli a esses territórios na construção e/ou no fortalecimento das relações afetivas

¹¹⁴ Declaração do cantor e compositor Lobão. *Cazuza-Especial 50 anos*, escrito por Tatiana Notaro Nunes. Disponível em: <http://infra-cranianos.blogspot.com/2008/04/cazuza-especial-50anos-html>, acesso em: 23 de jan. 2012.

¹¹⁵ *Guia Cultural do Rio de Janeiro*. Ano 2 – n.º 8. Câmara de Cultura. Ipanema/Leblon, p. 14.

¹¹⁶ Cazuza/ O meu Rio. “Muita trepidação e alguma calma.” *O Globo*, 3 de março de 1988.

¹¹⁷ Depoimentos em 1988. Disponível em: www.cazuza.com.br. Acesso em: 2 jan. 2012.

¹¹⁸ Depoimento de Dé Palmeira ao programa *Cazuza por toda minha vida*, exibido pela Rede Globo em novembro de 2009.

¹¹⁹ Informação publicada no *Guia Michelin* de 1986, espécie de guia turístico que trazia informações sobre os principais pontos das cidades brasileiras. Apud *LOBÃO: cinquenta anos a mil*. TOGNOLLI. Lobão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010, p. 303.

entre seus frequentadores. Dito de outra forma, o uso rotineiro de ambientes localizados em determinados pontos da cidade afluiria uma socialidade entre os grupos de artistas,¹²⁰ que – para o autor – seria motivada pela intensa vontade de “estar-junto”, de compartilhar as emoções que se faziam comuns:

Os menores gestos da vida cotidiana: o aperitivo ao final da tarde, os rituais do vestuário, os passeios à noite na praça pública; as conversas de bar e os rumores do mercado, todos esses “pequenos nada” que materializam a existência e que se inscrevem num lugar são, na verdade, fatores de socialidade, podendo-se mesmo dizer que, através de seu aspecto anódino, produzem sua intensidade (...)
A espacialidade onde ‘tudo junto adquire corpo’ é um lugar dinâmico, feito de ódios e amores, de conflitos e distensões, é uma ‘casa’ objetiva e subjetiva onde uma socialidade é vivida diariamente, na polidez e no brilho, fundada, como toda situação mundana, no limite.¹²¹

Dessa forma, na praia ou nos bares, torna-se possível perceber um estilo de vida voltado para as experiências mais cotidianas, peculiares a uma parcela de jovens de classe média urbana dos anos 80. Muitos artistas identificavam-se com esse universo citadino, adotando a relação estabelecida com esses ambientes também como fontes de inspiração. Diante dessa assertiva, é interessante que se perceba como os indivíduos vão dando forma ao que se denomina cidade,¹²² na medida em que caminham por ela, no momento que transformam o espaço em “lugares praticados”,¹²³ como nos apontou Michel de Certeau. Na esteira do entendimento de Certeau, podemos observar a existência de diferentes cidades num espaço urbano, a depender da forma como este será utilizado por seus passantes e como eles o investirão de sentidos. Assim, os bairros Ipanema e Leblon, frequentados por Cazuzza e suas turmas de amigos, tornar-se-iam “lugares praticados”, e constituiriam pontos de referência, identidades entre seus praticantes, a partir de suas vivências diárias. Não por mera coincidência, boa parte do trabalho do compositor seria influenciada pelo aspecto citadino, servindo-nos como uma espécie de registro sonoro de uma época – a sua e de tantos outros “carentes profissionais” que buscavam nas noites da Zona Sul um pouco de aventura, diversão. A

¹²⁰ Lobão, Dé Palmeira e os outros integrantes do Barão, Bebel Gilberto, Ezequiel Neves, além de tantos outros.

¹²¹ MAFFESOLI, Michel. *A conquista do Presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984, p. 58.

¹²² CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*: 1. Artes de fazer/Michel de Certeau; 16. ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2009, p. 163.

¹²³ Idem, *ibidem*, p. 184.

canção *Por que a gente é assim?*– composta por Cazuza, Ezequiel Neves e Roberto Frejat, parece traduzir bem o clima daquele momento e a utilização desses lugares:

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

Agora fica comigo
E vê se não desgruda de mim
Vê se ao menos me engole
Mas não me mastigue assim

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

Mais uma dose?
É claro que eu estou a fim
A noite nunca tem fim
Baby, por que a gente é assim?

Você tem exatamente
Três mil horas pra parar de beijar
Hum, meu bem, você tem tudo
Pra me conquistar

Você tem exatamente
Um segundo para aprender a me amar
Você tem a vida inteira
Pra me devorar
Pra me devorar!

Mais uma dose?
É claro que eu tô a fim
A noite nunca tem fim
Por que a gente é assim?¹²⁴

Em depoimento, Ezequiel Neves também confirmou a influência do ambiente noturno na composição e completou dizendo que a música tinha uma forte ligação com aquele período, vivenciado por ele e muitos outros:

A letra nasceu numa madrugada de 1984. Foi numa noite em que estávamos doidos demais. Olhei para o Cazuza e disse: ‘você sabe que eu tenho quatro versos que explicam isso?’ Os versos eram: ‘Canibais de nós mesmos/Antes que a terra nos coma/Cem grammas, sem dramas’. E o Cazuza completou: ‘Por que a gente é assim?’ E, ali

¹²⁴ *Por que a gente é assim?* Maior Abandonado. CBS, 1984.

mesmo, começou a criar a letra, que considero o manifesto de uma geração.¹²⁵

Mais do que partilhar experiências em comum, essas formações grupais funcionariam como elementos importantes na construção/reconstrução de identidades. No entendimento de Tomaz Tadeu da Silva, a identidade é uma expressão cultural, socialmente produzida, devendo ser pensada como resultado de elaborações que se inserem num processo relacional.¹²⁶ Em outras palavras, o indivíduo toma consciência de si por meio da relação que tece com o outro, a partir do grupo social ao qual se insere, do contexto familiar, das experiências individuais, das ideias que organizam suas percepções de mundo. Assim, podemos perceber como o “estar - junto”, para além da diversão, proporcionava de forma significativa o reconhecimento de si e a afirmação dos seres humanos como sujeitos que realizam escolhas:

O rock foi a maneira de eu me impor às pessoas sem ser o "gauche" – porque, de repente, virou moda ser louco. Eu estudava num colégio de padre onde, de repente, eu era a escória. Então, quando descobri o rock, descobri a minha tribo: ali eu ia ser aceito!¹²⁷

Cabe-nos salientar que o *rock*, desde os seus primórdios, ainda em terras norte-americanas, foi um gênero musical de linguagem universalizada e raízes africanas que surgiu associado, entre outros aspectos, à ideia de rebeldia e juventude.¹²⁸ Considerado, no início, *underground*, suas músicas exibiam letras que celebravam as experiências de adolescentes do pós-guerra, como o amor, a dança, alusões ao sexo e ao próprio *rock and roll*.¹²⁹ É bem sabido que a expansividade adquirida a partir dos anos 1960 proporcionou diferentes recepções ao gênero que viria a se consolidar internacionalmente nessa década como uma música associada a atitudes rebeldes e de contestação.¹³⁰

¹²⁵ Ezequiel Neves apud ARAÚJO, Lucinha. *Cazuza: preciso dizer que te amo*. Texto: Regina Echeverria – São Paulo: Globo, 2001, p. 90.

¹²⁶ Cf. SILVA, Tomas Tadeu da. “A produção social da identidade e da diferença”. In Tadeu Tomas da Silva (org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 9ª ed., Petrópolis, RJ: Vozes, 2009, p. 74-76.

¹²⁷ Depoimentos em 1985. Disponível em: www.cazuza.com.br. Acesso em: 2 jan. 2012.

¹²⁸ GROppo, Luís Antônio. *O Rock e a Formação do Mercado de Consumo Cultural Juvenil*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Unicamp, Campinas, 1996.

¹²⁹ FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll: uma história social*/Paul Friedlander; tradução de A. Costa. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 23.

¹³⁰ Para Groppo, o rock sempre foi fonte de rebeldia, desde meados dos anos 50, por ter uma ligação muito forte com a cultura jovem. GROppo, Luís Antônio. *O Rock e a Formação do Mercado de Consumo Cultural Juvenil...* Op. cit., p. 19. Friedlander também parece partilhar da mesma opinião, ao

Entretanto, no contexto brasileiro, os sentidos alcançados pareciam ser outros. Desde as suas primeiras inserções no mercado fonográfico, o *rock* não alcançaria grandes repercussões a ponto de encontrar um ambiente propício para se aclimatar. Segundo Luís Antônio Groppo, o gênero começaria, na segunda metade dos anos 50, a ser importado por meio de versões do original, interpretadas por cantores brasileiros, como os irmãos Celly e Tony Campelo, Nora Ney, entre outros. Nessa fase, ainda segundo o autor, as canções interpretadas adquiriram um aspecto doce e mais sentimental, rompendo com os valores de rebeldia, comuns no cenário internacional.¹³¹ Na década seguinte, assistiu-se a uma tomada de fôlego, com a explosão da Jovem Guarda;¹³² porém os discursos musicais voltados para uma ideologia nacionalista de esquerda, que também explodiam naquele período, fariam com que o *rock* da Jovem Guarda não fosse bem recepcionado por parte da crítica e de músicos preocupados com

destacar que a rebeldia tem sido um dos temas abordados pela maioria dos gêneros pop/rock, advertindo-nos, entretanto, quanto às diferentes maneiras de se manifestar em cada época. FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll: uma história social...* Op. cit., p. 19. Portanto, podemos perceber que esse gênero musical expressou-se pelo viés da contestação, da rebeldia, mas também da paz e do amor. E talvez os anos 60 tenham sido a década em que tais características ganharam maior visibilidade, basta nos lembrarmos dos festivais de rock que movimentaram o período, como o memorável Festival de Música e Arte de Woodstock, marcado pelo tom contestatório da cultura dos anos 1960. Com a participação de Jimmy Hendrix, Janis Joplin, Santana, The Who, Joe Cocker, o evento transformou-se numa “ode ao sexo livre e à paz, uma crítica à sociedade norte-americana, bem conservadora, e à guerra que se desenvolvia no Vietnã. Foi o momento máximo do movimento hippie”. *Que rock é esse? A história do rock brasileiro contada por alguns de seus ícones/apresentação* Edgard Piccoli; [organização Ana Tereza Clemente]. São Paulo: Globo, 2008, p. 28.

¹³¹Cf. GROPPPO, Luís Antônio. *O Rock e a Formação do Mercado...* Op. cit., p. 171.

¹³² Movimento musical sintonizado com as batidas do rock, que surgiu em meados dos anos 60, tendo como maiores expoentes os cantores Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderlea. Para a historiadora Eleonora Zicari de Costa Brito, a Jovem Guarda surgiu no contexto dos anos 1960 balançando as estruturas do cenário musical do país. Segundo Zicari, o movimento foi recepcionado de diferentes maneiras pelo público e pela crítica. Sendo considerado conservador por uns, e revolucionário por outros, o fato foi que o grupo auxiliou no desvelamento do imaginário de parte da juventude brasileira. BRITO, Eleonora Zicari de Costa; PACHECO, Mateus Andrade. *Compondo Identidades, Fazendo Histórias*. In: *Anais do XXIV Simpósio Nacional de História – 2007*, p. 5. A pecha de alienados atribuída ao grupo era constantemente reforçada pela mídia que colaborava para aprofundar a dicotomia da Jovem Guarda frente aos considerados engajados. Um exemplo é a reportagem da revista *Realidade* que, em 1966, destacava o caráter extremamente alienado tanto dos comandantes do programa quanto de seus convidados e, ainda, da multidão de fãs da Jovem Guarda, em relação aos assuntos que diziam respeito ao “mundo dos adultos”. Porém, na mesma matéria, chama-se atenção para outro viés, a princípio contraditório: “percebe-se a preocupação com a “revolução da juventude” que Roberto Carlos estaria a liderar. Palavras como rebeldia e revolta informavam a maneira negativa como o movimento era absorvido por parcelas da sociedade e reforçavam algumas das representações que vinham sendo construídos sobre o movimento.” BRITO, Eleonora Zicari de Costa. *Memórias da Jovem Guarda*. In: *Anais do X Encontro Nacional de História Oral*. Testemunhos: História e Política. Recife, 2010, p. 5 e 6. (A reportagem a que se alude é a seguinte: KALILI, Narciso. “Vejam quem chegou de repente”. *Revista Realidade*. Editora Abril. Ano I, Volume 02, maio de 1966).

os aspectos estéticos e sociopolíticos brasileiros, associando-o a uma manifestação alienada, pelo grau de desinteresse que o grupo parecia demonstrar por tais questões.¹³³

Nos anos 70, promoveu-se uma ligação entre o *rock* e o movimento de contracultura: Os Mutantes e outros tropicalistas, Os Novos Baianos, Secos & Molhados representaram bem essa relação. E apesar da visibilidade alcançada por esses grupos, mais uma vez as condições socioculturais não atendiam às necessidades do mercado musical, nem aos interesses de uma esquerda mais conservadora da música popular brasileira, relegando o gênero ao que se denominou *cultura marginal*.¹³⁴ E é nessa conjuntura do final dos anos 70 e início dos anos 80 que se pode inserir o depoimento de Cazuza referente à adoção do *rock* como uma maneira de expressar os seus desejos e de se afirmar perante sua turma e ao contexto social, já que o jovem chegou a associar o gênero ao chamado *desbunde*:¹³⁵ “Quando descobri o rock, descobri

¹³³ Para Marcos Napolitano, a batalha travada entre a considerada MPB e a Jovem Guarda representava uma disputa ideológica por espaço na cena musical brasileira do período, os anos 1960. Segundo o historiador, o avanço comercial alcançado pela Jovem Guarda, particularmente nas emissoras de TV, foi um dos responsáveis por acirrar os conflitos. Vista por alguns setores musicais como uma manifestação alienada e conservadora, por não trazer em sua obra as preocupações sociopolíticas que eram defendidas pela produção musical executada naquele momento, a Jovem Guarda tornou-se uma ameaça para a MPB, em virtude do risco de despolitização oferecido pelo grupo, sobretudo à juventude brasileira. NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. 1ª ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 95. A reportagem de *Realidade* há pouco lembrada, também enfatiza essa característica do grupo: “Símbolo ‘da riqueza e do poder’”, Roberto Carlos admite: “Sinto-me um rei dentro do Impala”. Ele “gosta de dirigir (...) em disparada”. Ao mesmo tempo em que demonstra indiferença em relação aos “problemas dos adultos” – como política, economia –, adora as “festas de arromba”. Apud BRITO, Eleonora Zicari de Costa. *Memórias da Jovem Guarda...* Op. cit., p. 6.

¹³⁴ Carolina Guimarães define a cultura marginal no cenário brasileiro como um movimento que surgiu nos anos 70, marcado por características híbridas, pelo caráter de contestação e pela mistura de elementos da contracultura hippie e da popular. Ainda segundo a autora, a divulgação dessa cultura seria realizada por periódicos alternativos como o *Pasquim*, *Rolling Stones*, dentre outros. *Movimentos Culturais*. Disponível em: <http://www.ebah.com.br/content/ABAAAHAhAAJ/movimentos-culturais>, em 23 jan. 2012. Segundo Frederico Coelho, o caráter transgressor da cultura marginal influenciou nas produções culturais brasileira até os dias atuais. “Ser um artista marginal é fazer parte orgânica de uma cultura que se impõe como ferramenta de reflexão e criação, de ação individual e resultado coletivo. O artista marginal da atualidade brasileira fornece a carne e o osso à representação ideal do marginal das décadas passadas.” *A transgressão da Cultura marginal*. <http://autoreselivros.wordpress.com/2010/10/26/a-transgressao-da-cultura-marginal/> em 23 de jan. 2012.

¹³⁵ Segundo Gustavo Alonso, o desbunde foi uma resposta aos problemas [sociais, políticos, culturais...] enfrentados na conjuntura dos anos 1960-70. Tratava-se de uma atitude contra a “ceticidade” dos clássicos movimentos de resistência. ALONSO, Gustavo. *O pier da resistência: contracultura, tropicalismo e memória no Rio de Janeiro*. Disponível em: hist.uff.br/Nec/sites/default/files/O_pier_da_resistencia.pdf. Acesso em: 5 jan. 2012. E assim como ratificou Lucy Dias, a resistência desses não adeptos da “ceticidade” viria pela via comportamental, ao buscar outras formas de pensar sobre si e sobre o mundo. Portanto, poderíamos dizer que, para muitos desses jovens, a “revolução” passaria a ser vivenciada nas esferas do cotidiano e do presente, desfrutando dos imediatismos que a vida poderia lhes oferecer, atitudes que foram consideradas por parte das esquerdas mais tradicionais como politicamente *alienadas* pelo pouco ou nenhum engajamento adotado. E dentro desse “rótulo” se encaixariam alguns grupos de *rock* formados até o momento, muitos com os quais Cazuza viria a se identificar, antes mesmo de ingressar no Barão Vermelho.

também que podia desbundar (...). Então quando descobri o rock, descobri a minha turma”.¹³⁶

Curiosamente, na década de 1980 os caminhos do *rock* tomariam outras direções. Ao adquirir ampla visibilidade no cenário nacional, o som que vinha tendo dificuldades para se firmar parecia ter encontrado um solo propício para germinar as sementes lançadas desde as décadas anteriores. Diferentemente do que aconteceu no âmbito internacional, no Brasil a considerada “era de ouro” do *rock* ganharia força nos anos 80, devido, em parte, ao grande número de grupos que surgiram no período e à inserção desses no mercado fonográfico. Se, por um lado, parecia estarmos assistindo a uma (des) marginalização do gênero, por outro, o rótulo de alienados parecia persistir, pois não foram poucas as críticas direcionadas a essas novas formações musicais.¹³⁷ E muito embora Cazusa apreciasse o *rock* desde a época dos reis do “iê iê iê” brasileiro, leia-se Jovem Guarda, foi no cenário dos anos 80 que ele encontrou sua turma.

No entanto, a influência do gênero na vida do artista não deve ser associada a uma apreciação de cunho definitivo, como se pode observar na análise de sua obra, de uma forma geral, assim como em outras declarações a respeito do seu entendimento musical, particularmente no que se refere às contribuições adquiridas ao longo de sua trajetória, vistas anteriormente. Isso nos coloca diante de uma perspectiva identitária fragmentada, que pode ser associada à ideia de “crise de identidade”.¹³⁸ Na concepção de Stuart Hall, essa fragmentação estaria relacionada à ineficácia dos discursos que defendiam uma base unificadora, por se tornarem incoerentes com as expectativas de um sujeito que começava a perceber suas contradições. Assim, as identidades tornam-se cada vez mais complexas, em virtude da multiplicidade de posições sociais ocupadas pelos sujeitos. “O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente”.¹³⁹

Diante desse entendimento, podemos dizer que Cazusa expressou-se no curso dessa mudança e que sua obra nos informa sobre as múltiplas possibilidades de se posicionar diante de situações e momentos determinados. Se considerarmos que, ao iniciar sua carreira, o artista apresentou uma identificação mais evidente com o *rock* –

¹³⁶ Depoimentos em 1985. Disponível em: www.cazuza.com.br. Acesso em: 5 jan. 2012.

¹³⁷ Referimo-nos, sobretudo, às críticas de músicos, especialistas ou colunistas musicais que se referiram de forma depreciativa ao trabalho produzido por esses jovens dos anos 80. Essas análises poderão ser acompanhadas com mais especificidade no decorrer do 2º capítulo. Por ora, interessa-nos apenas adiantar um breve panorama do percurso tomado pelo rock no Brasil.

¹³⁸ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Lobo. 11. Ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

¹³⁹ Idem, *ibidem*, p.13.

especialmente pela formação grupal e pela postura rebelde adotada e divulgada em grande escala – e que, com o decorrer dos anos, suas referências musicais alcançariam terrenos variados, poderemos inseri-lo nessa multiplicidade identitária de que nos falou Hall. “Eu fiquei conhecido como roqueiro, né? Mas eu sempre tive uma paixão enorme pela bossa nova, pela coisa *Cult*, mista, pelo canto no pé do ouvido”.¹⁴⁰ “Eu pretendo procurar um som diferente, ainda rock, mas uma coisa menos garagem, mais elaborada”.¹⁴¹

Mas esse aspecto movedição nas identidades adotadas por Cazuzza não se restringiria ao campo musical. Ao mesmo tempo em que o poeta declarava-se “meio bossa nova e rock and roll”, outras ideias de pertencimento também podiam ser pontuadas. Bissexual assumido, o compositor parecia atribuir suas escolhas afetivas, em parte, às próprias instabilidades que acometem os sujeitos, colocando-se, mais uma vez, em diálogo com as concepções de fragmentação acenadas pelos estudiosos dos processos de identidades. Pensamento que pode ser observado em uma das declarações concedidas à mãe, no momento em que foi questionado sobre sua orientação sexual. Quando Lucinha tomou coragem de perguntar ao filho se ele era homossexual, foi surpreendida pela seguinte resposta: “Não sou uma coisa nem outra, porque nada é definitivo”.¹⁴² Num primeiro momento, a resposta parece nos remeter a um teor de indecisão por parte do cantor, pela reticência de se enquadrar em um grupo que, de certa forma, limitaria suas escolhas, como no caso da homossexualidade em que sua prática se configura, segundo convenções, nas relações sexuais mantidas entre pessoas do mesmo gênero. Adepto do sexo livre, Cazuzza preferiu declarar uma identidade que fosse condizente com suas experiências, que eram vivenciadas tanto com garotos quanto com garotas. “As mulheres me dominam, fazem minha cabeça, eu me entrego todo. Já os homens estimulam meu lado masculino, eu é que vou à luta, conquisto o broto”.¹⁴³ Dessa maneira, o ato de não considerar “nada definitivo”, como fez o cantor, não colocaria sob suspeita suas preferências sexuais, apenas reforçaria a ideia de

¹⁴⁰ *Cazuzza por toda minha vida*, programa exibido pela Rede Globo em novembro de 2009.

¹⁴¹ Cazuzza apud DVD *Pra Sempre Cazuzza*. Produção Universal Music. Realização Central Globo de Produção, 2008.

¹⁴² *Bravo*, Especial Cazuzza, maio de 2010, p. 16. Em outro depoimento, ao contar sobre a conversa que havia tido com Cazuzza a esse respeito, a sua orientação sexual, Lucinha nos revela a forma transparente e descontraída com a qual Cazuzza lidava com o tema: “Quando tivemos uma conversa definitiva sobre isso, eu disse: Não quero me meter na sua vida, mas acho que nesse caminho você vai sofrer e eu não quero que sofra. Ainda perguntei: Você é viado? Ele disse: Que isso mamãe? Eu por acaso tenho quatro patas e uma galhada na cabeça. Ele disse ainda: Vamos dizer que sou bissexual, mas não se meta na minha vida não, porque eu sei levá-la muito bem e estou fazendo a escolha que eu quero”.

¹⁴³ Cazuzza apud *ISTO É*, 20 de novembro de 1985.

incompletude e de mobilidade que acompanha as elaborações/reafirmações de identidades, agindo, ao mesmo tempo, na demarcação do seu lugar de fala e posicionamento, o do universo bissexual.¹⁴⁴ Tal opção não só seria percebida em depoimentos do artista, como também estaria presente em muitas de suas canções, de forma explícita ou indiretamente, ou ainda pelo uso de metáforas.

Portanto, nesse processo de estetização da própria vida, identificamos fortes indícios que nos apontam para uma adoção identitária reveladora de contradições internas que acometem os sujeitos, tal qual anunciou Hall, e que podem ser percebidas nos versos de composições como *Narciso (Maior Abandonado, 1984)* – “Eu tenho tudo que você precisa/E mais um pouco/ Nós somos iguais/ Na alma e no corpo (...)” –, *Culpa de Estimação (Só se for a dois, 1987)* – “Por onde eu ando//Levo ao meu lado/A minha namorada/Bem cheirosa e bem tratada/Não sei se o nome dela//É Eva ou Adão (...)” –, *Eu Quero Alguém (Burguesia, 1989)* – “Eu quero alguém/Na areia da praia/Eu quero alguém/Que use calça ou saia (...)” –, *Como já dizia Djavan (Burguesia, 1989)* – “E as estrelas ainda vão nos mostrar/Que o amor não é inviável/Num mundo inacreditável/Dois homens apaixonados (...)” –, *Quero Ele* – “Quero ele, mas quero muito/Ouçõ no meu gravador murmúrios dele/Procuró ele no mar, por todo o navio/Quero ele, menino triste/Quero ele por trás dele/Por cima da mesa (...)”.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Na concepção de Kathryn Woodward, a identidade é vista como um elemento cultural e historicamente construído, portanto deve ser pensada dentro do sistema de representações que, por meio de seus símbolos, vão atribuindo sentido ao mundo e às relações sociais que se estabelecem nele. Segundo Woodward, é por meio das representações que as identidades são elaboradas, e os significados que são produzidos no interior desse sistema vão atuar diretamente na construção dos lugares sociais nos quais os indivíduos podem se posicionar. WOODWARD, Kathryn. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual” In: Tomaz Tadeu da Silva (org.). *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000. Dessa forma, quando Cazuzza diz ser bissexual, ele toma consciência do seu lugar de fala baseado nas experiências sexuais que dão sentido às suas próprias escolhas, ajudando-o a definir sua identidade sexual. WOODWARD, Kathryn. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”. In: Tomaz Tadeu da Silva (org.). *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000, p. 17.

¹⁴⁵ “Registro original: Rogéria, no espetáculo *Querelle*. A música permanece inédita em disco”. ARAÚJO, Lucinha. *Cazuza: preciso dizer eu te amo*. Texto: Regina Echeverria – São Paulo: Globo, 2001, p. 300. Na obra, assim como em outros veículos de divulgação, a música é apresentada como sendo uma composição em parceria com o cantor e compositor Lobão, no entanto, em sua autobiografia: *Lobão, 50 anos a mil*, o artista declara não ter nenhuma participação na elaboração da canção e ainda diz receber pelos seus direitos autorais. “Ele [leia-se Cazuzza] chegou lá em casa cheio de escritos (...) queria que eu musicasse uma tradução dele para um poema de Jean Genet, ‘Querelle’, mas não me senti muito à vontade para musicar e, depois, cantar coisas como: ‘Eu quero chupar o pau dele/eu quero ele’, e declinei (...). Vingativo como ele só, acabou editando a música e me dando a parceria! (...) Até hoje recebo, indevidamente, os seus direitos autorais (...)” LOBÃO. *Lobão: cinqüenta anos a mil*. LOBÃO/ TOGNOLLI. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010, p. 391. Independentemente da parceria ou da ausência dela, o fato é que a música foi encomendada para o espetáculo teatral “Querelle,” estrelado em 1989 pela transformista Rogéria. A canção narra a história do protagonista, o marinheiro homossexual Querelle.

Os versos citados, num primeiro momento, remetem-nos a uma escolha particular, mas não a isola diante de uma perspectiva mais ampla. Falar de experiências sexuais diversificadas não parecia ser assunto proferido somente pelo cantor, tampouco uma prática restrita aos anos 80. Pelo contrário, se recuarmos a décadas anteriores, os anos 60, período em que teve como uma de suas conquistas a chamada *Revolução sexual*, veremos o quanto essas questões foram colocadas em pauta; talvez não aparecessem de forma tão contundentes em canções como nas de Cazuza, mas levando em consideração o grande cerco armado pela censura, essa suposta ausência tornar-se-ia compreensível. Entretanto, nos anos 70, mesmo com a política de censura a todo vapor, assistimos a manifestações artísticas, principalmente no campo musical, que expressavam, muitas vezes de forma ousada, a diversidade sexual. Referimo-nos às *performances* do grupo Secos & Molhados, que em pleno anos de chumbo exibiam fantasias e rebolados masculinos pelo palco, causando escândalo e perplexidade, como nos lembra Lucy Dias;¹⁴⁶ aos Doces Bárbaros, que em sua composição grupal apresentaram, entre outras coisas, a multiplicidade entre as relações de gênero, quando seus integrantes masculinos – Gilberto Gil e Caetano Veloso –, em determinados momentos exibiam uma feminilidade em suas *performances*, ao mesmo tempo em que Maria Bethânia revelava uma postura com características do universo masculino.¹⁴⁷ As referências se estenderiam também ao cenário internacional, se levarmos em consideração os variados grupos de *rock* que, ao adotar muito brilho e exagero nas vestimentas (roupas e maquiagens extravagantes), deram início ao estilo conhecido por *glam rock* ou *glitter rock*, que nasceria associado à androgenia,¹⁴⁸ surgido nos anos 70.

¹⁴⁶ Em sua obra, Lucy Dias refere-se, de forma mais específica, à postura adotada pelo cantor Ney Matogrosso, que, ao se apresentar para o grande público de peito nu e roupa feminina (calça odalisca), causou escândalo e possíveis indagações sobre gênero e identidade sexual. DIAS, Lucy. *Anos 70: enquanto corria a barca*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003, p. 288. Outros artistas corroborariam a declaração de Dias: “a androgenia dos integrantes, principalmente de Ney Matogrosso, era marcante. Não entendia como era possível um cara cantar com voz de mulher”. Samuel Rosa apud *Que rock é esse? A história do rock brasileiro contada por alguns de seus ícones*. Apresentação Edgard Piccoli; [organização Ana Tereza Clemente]. São Paulo: Globo, 2008, p. 42. “Era uma loucura o que o Ney fazia. Naquela época, com a ditadura ainda em vigor, o cara aparecia de sunga, rebolando. Ele virava a cabeça das pessoas mesmo, porque não tinha vergonha, o corpo dele era deliciosamente lindo.” Rita Lee, *idem*, *ibidem*, p. 41.

¹⁴⁷ “Bethânia estreou no Opinião com um visual bem andrógino para os padrões femininos da época, ainda que no meio alternativo da cultura de protesto. Ela trajava em cena uma calça de corte masculino, camisa de mangas compridas em estilo social presa por dentro da calça, o cabelo amarrado à moda coque”. Apud OLIVEIRA, Carlos Antônio Barros. *Doces e Bárbaros*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005, p. 87.

¹⁴⁸ Segundo Kid Vinil o “fenômeno androgenia” foi originário desses grupos que acabaram exaltando a bissexualidade ao adotarem um comportamento exagerado na forma de se vestir e de se portar no palco e também fora dele. VINIL, Kid. *Almanaque do rock*. São Paulo: Ediouro, 2008, p. 94.

Desses grupos, destacam-se *Kiss*, com sua maquiagem forte; *Queen* – especialmente pelas *performances* ousadas de seu vocalista Freddie Mercury; *Alice Cooper*,¹⁴⁹ entre outros.

De tal forma, poderíamos observar como essas experiências que desfilam pelas canções de Cazuza remetem-nos a uma condição consolidada ainda nos anos 70 e que, desde aquela época, parecia ser vivenciada também por parte de uma juventude com a qual o artista dialogava. O que pode ser percebido tanto em depoimentos de algumas personalidades – “Era tudo liberado, você namorava alguém, mas sabia que ia transar com outro” –,¹⁵⁰ quanto do próprio cantor:

Na minha época o barato era ser “gauche”, a moda era Mick Jagger, Caetano Veloso, David Boger, todos bissexuais. A moda era ser bissexual. Então todo “cara”, por mais “machão” que fosse, dizia sempre: ‘não eu não gosto muito de homem, mas eu já tive uma experiência’.¹⁵¹

Desse modo, se, nas relações afetivas cantadas por Cazuza, as narrativas sexuais se apresentam, a princípio, de forma singularizada, ao inseri-las num contexto mais amplo, podemos perceber como nos servem de referência para pensarmos o quanto suas escolhas, ao que parece, foram partilhadas por outras pessoas que vivenciaram aquele momento. Por isso, sua trajetória e obra figuraram como um canal de expressão dos sentimentos e emoções de uma geração identificada com o *rock* e/ou suas variantes, assim como com a música popular de uma forma geral.

“Ser artista no nosso convívio”

“Nós somos jovens, jovens, jovens. Somos do exército, do exército do *surf*”.¹⁵² Na investida em busca de auscultar a ambiência dos anos 80, em especial a vivenciada por grupos juvenis cariocas que, com seus temas e tons, definiam uma atitude diante da vida, ou melhor, das formas de representá-la e de atribuir-lhe sentido,¹⁵³ faz-se necessário observar que o período foi marcado por manifestações

¹⁴⁹ Idem, *ibidem*, p. 98-99.

¹⁵⁰ Ney Matogrosso apud revista *Bravo*, Edição Especial Cazuza, maio de 2010, p. 75.

¹⁵¹ Depoimento concedido ao Programa *Cara a Cara com Marília Gabriela*, exibido pela Rede Bandeirante em 1988.

¹⁵² PEREIRA, Hamilton Vaz. *Trate-me Leão*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004, p. 25. Os versos musicais (Exército do Surf – L’Esercít del Surf – Mogol-Pataccini, versão Neusa de Souza), expressa bem a ligação que os integrantes do grupo de teatro tinham com o ambiente praiano da Zona Sul, fomentando, assim, as relações de identidade com tais “lugares praticados”, para lembrar Certeau.

¹⁵³ Na concepção de Roger Chartier, a maneira como os sujeitos atribuem sentido à realidade que vivenciam, está intrinsecamente relacionada às representações que fazem desta. Na esteira desse autor, o

culturais em seus mais diversos tipos e linguagens, muitas com influências ou heranças da década anterior, os anos 70. Não só a música, sobretudo da categoria *rock*, foi responsável por embalar grande parte das histórias rotineiras das turmas de jovens que se espalhavam pela cidade afora, mas outras manifestações artísticas também iriam atuar de forma relevante nesse cenário carioca. O espaço para tais expressões se alternaria entre os palcos e/ou tabladados e as telas do cinema e da televisão. Assim, com a arte invadindo o cotidiano ou sendo iluminada por ele, uma parcela de jovens marchava desordenadamente rumo às próprias experiências, que, a partir daquele momento, entravam em cena.

Na década de 1980, o sinal que esteve fechado durante anos dava indícios de abertura novamente. E muitos jovens que cresceram nesse “trânsito interdito” buscaram outras maneiras de se movimentar. Atravessá-lo a duras penas não fazia muito sentido, já que a situação parecia estar mudando. Mas ficar parado esperando a mudança também não era uma boa ideia. A solução foi vivenciar aquele momento com todos os seus contrastes. E optar por uma vida baseada na trivialidade, sem grandes heroísmos era uma atitude de coragem, pois isso poderia acarretar críticas e incompreensão por parte de grupos mais sintonizados com questões explicitamente engajadas. No entanto, tais opiniões não pareciam abalar as estruturas dos que rumaram para a cotidianidade com seus prazeres, angústias, alegrias e dificuldades, afinal ser urgente era preciso, mesmo que isso significasse, para uns, uma postura pouco preocupada com o que era considerado sério diante da conjuntura. “Não me mande ir à luta que eu não gosto. Tá legal? Vai à luta você”.¹⁵⁴ Nessa citação proferida por um personagem interpretado por Luiz Fernando Guimarães em *Trate-me Leão*, peça teatral considerada uma das primeiras a retratar os costumes jovens dos anos 70 e início dos 80, podemos identificar

relevante a ser percebido é que a apreensão do real mediado por tais representações se dá por meio de práticas sociais palpáveis. Isto é, esses esquemas de percepção não constituem meras abstrações, são realizados em diálogo com componentes desta mesma realidade. CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 17. Para Serge Moscovici, as representações também são entendidas como algo socialmente construído. Segundo Moscovici, as representações são dinâmicas e promovem a interação entre o individual e o social, dando a entender o caráter transformador no interior de uma dada sociedade. Ainda segundo o autor, mais do que compartilhar elementos em comum, as representações também são sociais porque se realizam numa relação de poder, onde há grupos e/ou pessoas responsáveis por produzi-las. MOSCOVICI, Serge. “Das representações coletivas às representações sociais: elementos para uma história” In: Denise Jodelet (Org.). *As representações sociais*. Lilian Ulup. Rio de Janeiro: EdUERJ. 2001, p. 62-63. Dessa forma, podemos observar como certos grupos de artistas de uma determinada localidade carioca, a Zona Sul, iam tecendo – por meio de práticas informadas por experiências cotidianas, como o teatro ou a música –, suas percepções de mundo, e como estas nos ajudam a compreender o imaginário de parte de uma juventude dos anos 80.

¹⁵⁴ Apud BRAYN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança: cultura jovem brasileira nos anos 80*. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 22.

que as prioridades com o corriqueiro e com o aparentemente descompromissado não se restringiam ao campo musical, pelo contrário, é possível perceber que havia uma corrente de emoção, de vitalidade, de interesse pelo banal irrigando diferentes manifestações artísticas.

Talvez o teatro tenha sido o espaço em que se deu início às expressões que demarcariam a década. Aliás, não devemos nos esquecer de que foi lá que Cazuza, de certa forma, começou sua carreira. Foi também nesse ambiente, com cenários improvisados, figurinos adaptados e textos repletos de coloquialismos, que a trupe da alegria entrou em cena com o seu espetáculo da vida diária. O grupo *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, antes mesmo de levantar sua famosa lona circense no Arpoador, já vinha realizando apresentações em outros locais, como o Teatro Dulcina, e o Cacilda Becker, localizados no centro do Rio de Janeiro. E, dos trabalhos apresentados, a peça *Trate-me Leão* foi uma das que obteve maior repercussão entre os espectadores, que – na sua grande maioria – identificavam-se com os personagens, da mesma forma que seus próprios intérpretes, em virtude da familiaridade proporcionada pelas cenas. Observação que pode ser acompanhada na fala de Regina Casé, ex-asdúbal:

Era lindo ver a platéia. Todo mundo ávido, como as pessoas queriam aquilo, sabe? (...) Havia uma intimidade natural. Eu sentia que as pessoas, quando vinham ao camarim, estavam completamente apaixonadas, fascinadas, mas ninguém nunca tinha uma característica de fã.¹⁵⁵

As palavras de Casé acenam para uma forma espontânea e livre de fazer arte, marcada por certa interação entre público e palco, característica que nos aproxima da noção de “teatro mítico ou ritual”,¹⁵⁶ tal qual foi pontuada por Renato Cohen. Segundo Cohen, a possibilidade do improviso, de lidar com o aqui e o agora era o que conferia um aspecto ritual ao cênico, que poderia ser definido, de forma geral, como uma relação mítica em que não havia distanciamentos delimitados entre as partes

¹⁵⁵ Regina Casé apud PEREIRA, Hamilton Vaz. *Trate-me Leão...* Op. cit., p. 18-19.

¹⁵⁶ Segundo Renato Cohen, o Modelo Mítico parte da vivência para a intelecção, ou seja, é caracterizado por espetáculos em que as experiências vividas pelos artistas se confundem com os papéis por eles interpretados. As cenas são marcadas por uma energia que aproxima a plateia, fazendo com que ela se torne participante. Importante destacar que essa relação mítica não se restringe a uma participação física. Outro fator que caracteriza esse aspecto ritual é a capacidade de superar as limitações técnicas em relação às outras artes, como no teatro convencional, por exemplo, onde o imprevisível não é considerado. De forma sintética, essa noção de teatro mítico foi inserida, por Cohen, na *live art*, a arte do acontecimento, do espontâneo. COHEN, Renato. *Performance como linguagem*/Renato Cohen. – 2. Ed. – São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 118- 128 e 131.

envolvidas no espetáculo.¹⁵⁷ Assim, intérpretes, personagens e público tornavam-se participantes do rito. Ainda segundo o autor, seria como se essa relação fosse expressão de uma vivência do “real”, já que muitos papéis faziam parte das experiências dos atores.¹⁵⁸ O que colocaria mais uma vez suas ideias em diálogo com a proposta do Asdrúbal, haja vista seus integrantes declararem tais posturas. “Não havia um distanciamento crítico e sim uma aproximação crítica. Uma crítica amorosa, apaixonada. Quando a gente criticava os meninos e meninas da platéia, a gente era farinha do mesmo saco”.¹⁵⁹ “O Asdrúbal fala do que vive, do que lhe diz respeito e faz teatro para expressar essa vivência”.¹⁶⁰



Imagem 12: Asdrúbal Trouxe o Trombone, final dos anos 70.

¹⁵⁷ Cf. Idem, ibidem, p. 118 e 122.

¹⁵⁸ Cf. Idem, ibidem, p. 122.

¹⁵⁹ Regina Casé apud PEREIRA, Hamilton Vaz. *Trate-me Leão...* Op. cit., p. 17-18.

¹⁶⁰ Hamilton Vaz apud Idem, ibidem, p. 10.

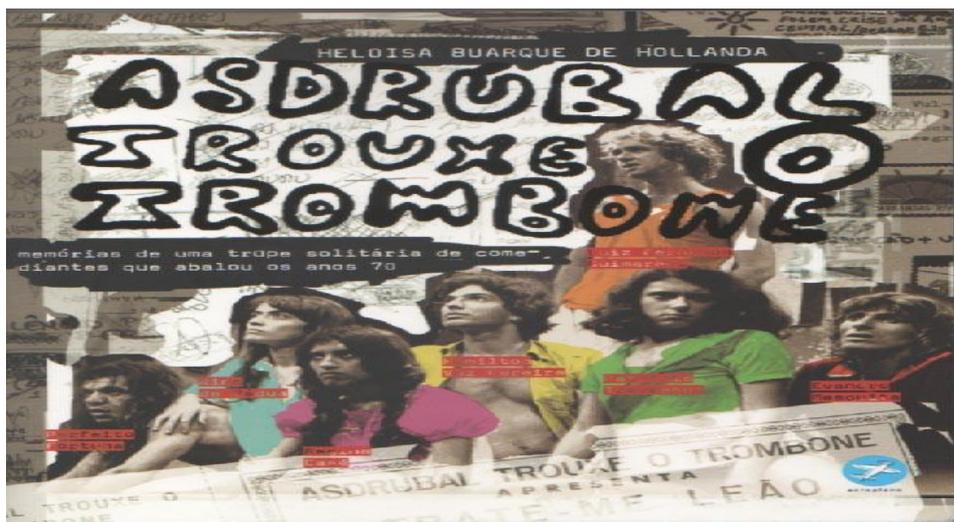


Imagem 13: capa do livro de Heloísa Buarque de Hollanda, 2004.

Trate-me Leão, terceiro espetáculo da trupe, começou a ser montado no inverno de 1976 e muito das energias e vibrações partilhadas naquela época por seus criadores, reverberariam nas obras e comportamentos de jovens da década seguinte, 80. O espetáculo que buscava inspiração nas banalidades do dia a dia foi exibido em diversas cidades do país e, em cada local visitado, uma identificação por parte daqueles que reconheciam, nos atos e cenas apresentados, suas próprias emoções, questionamentos e inquietações. Muitos jovens foram diretamente influenciados pelo “efeito- asdrúbal”,¹⁶¹ no sentido de buscar o seu próprio caminho, como nos conta Luis Fernando Guimarães: “(...) gente que saiu da casa dos pais e encarou a vida depois de ver *Trate-me Leão*, ou que resolveu fazer teatro, escrever peças”.¹⁶² Declaração que pode ser corroborada por Felipe Lemos, integrante do grupo de *rock* brasileiro Capital Inicial, no momento em que falou da experiência adquirida ao assistir à peça no início dos anos 80: “Foi a primeira vez que vimos no teatro coisas que vivíamos (...). Eram os filhos da revolução tomando consciência de seu lugar no mundo e saindo do seu cubículo existencial”.¹⁶³ Assim, não foram poucas as contribuições deixadas pelo *Asdrúbal Trouxe o Trombone* aos que ingressariam na carreira artística. Com uma

¹⁶¹ Termo utilizado por Heloísa Buarque de Hollanda para se referir a duas características do grupo de teatro Asdrúbal. A primeira está relacionada à fina sintonia entre produção artística e momento vivenciado, o que vem a reforçar as descrições de Conhen e Casé sobre a proximidade dos atores com os seus personagens; a segunda relaciona-se ao papel disseminador, por ter influenciado diversos grupos que sucederam o Asdrúbal; a título de exemplo: Blitz, Circo voador, Manhas e Manias, entre outros citados pela autora. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70*. Rio de Janeiro: aeroplano, 2004, p. 10 e 11.

¹⁶² Idem, *ibidem*, p. 24.

¹⁶³ Felipe Lemos apud BRAYN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança: cultura jovem brasileira nos anos 80*. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 134.

linguagem que reunia o deboche, a irreverência e a trivialidade, o grupo que também dialogava com outras formas de artes, concedeu espaço a muitas delas. Como nos lembrou Perfeito Fortuna, a música também figurava como um dos elementos propostos pela trupe, e o *rock* os havia tomado de assalto. Importante destacar que essa característica meio *rock and roll* atribuída ao Circo seria enfatizada, principalmente, com as bandas surgidas nos anos 80.

E tudo começou quando um grupo de jovens com visual colorido e linguagem debochada resolveu montar um conjunto musical com canções que falavam sobre as banalidades vividas pelos cariocas: praia, bares, festa, diversão, relacionamentos. A banda ficou conhecida como Blitz e, entre os integrantes que dali ingressariam depois em carreiras solo estavam Lobão, Fernanda Abreu e Evandro Mesquita, ex-Asdrúbal que se encarregou de levar uma linguagem teatralizada para as apresentações musicais. Marcada por seus diálogos entre o vocal e o coro feminino, a banda trouxe o canto falado para o cenário musical de então. “Era um discurso direto, (...) Um humor brasileiríssimo, (...) algo verdadeiramente carioca. (...) A Blitz arrombou a porta para a linguagem de cultura contemporânea que existe até hoje no Brasil”.¹⁶⁴ Interessante ressaltar que essa estética debochada ultrapassaria a cena musical, encontrando no espaço televisivo um ambiente propício para desenvolver seus programas humorísticos, como as séries que ficariam conhecidas no período, *Armação Ilimitada*¹⁶⁵ e *TV Pirata*,¹⁶⁶ ambas exibidas pela Rede Globo e adeptas do humor satírico.

A Blitz foi a primeira banda de *rock* brasileira a fazer sucesso nos anos 80; seja pelo visual *new wave*, seja pela linguagem teatralizada, o fato é que ela abriu espaço para outros grupos que se formariam entre os palcos do Circo Voador e as casas

¹⁶⁴ Evandro Mesquita Apud ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de Luta*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002, p. 89.

¹⁶⁵ Programa que unia romance, esporte e aventura numa linguagem jovem, com uso de clichês de filmes de ação, ficção e “realidade”. O seriado foi exibido pela Rede Globo e entrou no ar em 1985, saindo de cena em 1988, com o prêmio de melhor série para televisão, concedido pela Sociedade Espanhola de Rádio e Televisão. No elenco os atores: Kadu Moliterno e André de Biase (interpretando Juba e Lula – dois surfistas e amigos que moravam juntos) e Andréa Beltrão (jornalista que vivia um triângulo amoroso com os dois). Disponível em: memoriaglobo.globo.com/memoriaglobo/0,27723,GYNO-5273-249909,00. Acesso em: 15 jan. 2012.

¹⁶⁶ Programa de linguagem debochada que satirizava a própria programação televisiva com paródias e quadros de entrevistas. Ficou no ar de 1988 a 1990, o que acabou lhe rendendo o prêmio de melhor programa humorístico do ano de 1988. Com um elenco mais extenso, o seriado contou com atores como Cláudia Raia, Débora Bloch, Diogo Vilela, Luiz Fernando Guimarães, Regina Casé, os dois últimos ex-integrantes do Asdrúbal, entre outras participações. Disponível em: memoriaglobo/memoriaglobo/0,27723,GYNO-5273-257951,00. Acesso em: 15 jan. 2012.

de show cariocas. Depois do sucesso estrondoso, com a vendagem de discos próxima de um milhão de cópias, estariam abertas as portas para receber o *rock* nacional, que a partir daquele momento viria marcar a cena musical do período. E como a grande maioria das bandas passou pelos palcos do Voador, o local tornou-se referência no gênero. Tocar no Circo funcionava como uma espécie de passaporte para ingressar na carreira profissional. O local recebeu diversos nomes do rock: Paralamas do Sucesso, Barão Vermelho, Kid Abelha, Legião Urbana e outros tantos grupos que despontavam no cenário musical da época. Todos que passaram por ali, de certa forma, alcançaram reconhecimento nacional. Mas, diante de tanta repercussão, não só o teatro seria invadido pelo gênero que ganhava visibilidade, a linguagem cinematográfica e a televisiva também foram tomadas de assalto pelas guitarras e *performances*¹⁶⁷ irreverentes desses jovens roqueiros, ou identificados com o gênero.

Ao partimos da reflexão de que o filme pode trazer contribuições pertinentes à história ao expor um trabalho de memória – na medida em que se propõe à reconfiguração de um tempo repleto de sentidos por ele ambientado –, entendemos que guarda um valor documental relevante para a historiografia.¹⁶⁸ Michel Pollak corrobora essa afirmação, ao declarar que esse artefato sociocultural nos é apresentado como um dos melhores suportes técnicos para captar as emoções referentes a uma dada conjuntura.¹⁶⁹ Desse modo, algumas produções realizadas pelo cinema no recorte

¹⁶⁷ Para Danilo Dantas, a *performance* tem ocupado um lugar de destaque nas cenas musicais. Segundo o autor, não se pode pensar a canção popular sem levar em consideração os elementos que caracterizam a *performance*: os gestos, a voz, a dança. Ainda na concepção de Dantas, a relação entre *performance* e gênero musical também favorece sua percepção. Um exemplo são os espetáculos de música pop, em que muitas vezes as *performances* importam mais que a própria canção. DANTAS, Danilo Fraga. *A dança invisível: sugestões para tratar da performance no meio auditivo*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – UERJ – 5 a 9 de setembro de 2005, p. 1 e 2. No caso de dois dos filmes que serão pontuados – *Bete Balanço* e *Rock Estrela* – o show de coreografias exibidas guardava referências com o gênero musical abordado, o rock. E, na medida em que as cenas musicais iam sendo inseridas, atribuíam sentido à obra como um todo, divulgando uma cultura jovem e musicalmente descontraída. O que corrobora a assertiva apontada por Dantas de que essa noção deve ser analisada como um elemento agregador de sentidos.

¹⁶⁸ Ao questionar sobre as possibilidades e os limites dados pelas fontes e/ou documentos na reconstrução do passado, a historiadora Eleonora Zicari, apoiada nas noções de representação cunhadas por Pierre Bourdieu e Roger Chartier, esforça-se em demonstrar como as “realidades” que os pesquisadores buscam apreender só são possíveis quando inseridas dentro de um campo discursivo, no qual se devem destacar as condições de produção e a intencionalidade da escrita (Chartier 1990, p. 63). BRITO, Eleonora Zicari de Costa. Fotografia, testemunho e documento. *Textos de História*, vol. 16, n.º 1, 2008, p. 37 a 39. Assim, ao considerarmos o filme como um discurso que traz representações tecidas sobre um dado contexto, no caso, os anos 80, poderíamos tomá-lo como um documento histórico, por nos informar, entre outras coisas, sobre as formas de utilização da cultura jovem tanto pelos atores sociais que dela partilharam quanto pelos agentes que a transformaram em produto de consumo e, como essas relações enredadas, atribuíam sentido àquela conjuntura.

¹⁶⁹ POLLAK, Michel. *Memória, Esquecimento e Silêncio*. Estudos Históricos (3): Memória. Rio de Janeiro, 1989, p. 3-15.

temporal analisado também podem ser tomadas como canal de expressão das sensibilidades jovens.

Drama com forte tendência a musical juvenil, *Bete Balanço* narra as dificuldades e conquistas vivenciadas pela protagonista após sair de sua cidade natal, Governador Valadares, Minas Gerais, rumo à Cidade Maravilhosa em busca do sonho de ser tornar uma cantora de *rock* reconhecida, já que até aquele momento cantava eventualmente no bar da cidade. Recém-aprovada no vestibular, Bete começa a demonstrar insatisfação com a vida que levaria ao ingressar na universidade – estudos, casamento, família, vida “certinha”, tudo que a jovem considerava “careta” demais para os seus planos. Foi, então, que a paixão pela música acabou atraindo-a para o Rio de Janeiro. Cidade nova, sonhos antigos e um mundo para conquistar, tudo isso iria influenciar as experiências que seriam vivenciadas por Bete, como a violência urbana, a dificuldade de emprego, a oportunidade como modelo, a relação com a desconhecida Bia, o novo namorado, a luta incansável pela música.¹⁷⁰ Após algumas semanas no Rio de Janeiro, antes da conquista do sucesso, a moça, com dezoito anos completos, foi tomada por um momento de desânimo diante dos obstáculos enfrentados na trajetória para o reconhecimento profissional, como a difícil e incerta relação estabelecida entre artista iniciante e gravadora.

Importante ressaltar alguns aspectos que delineiam tais relações. A obra de arte – filme, música, espetáculo teatral e tantas outras mais – guarda um aspecto criador, cultural, mas também inegavelmente comercial. Portanto, as relações nesse campo não se dão sem conflitos, devendo ser percebidas como fruto de uma “negociação”,¹⁷¹ em

¹⁷⁰ Cf. NEVES, Ezequiel. *Barão Vermelho: por que a gente é assim*/ Ezequiel Neves, Guto Goffi, Rodrigo Pinto. São Paulo: Globo, 2007, p. 86.

¹⁷¹ Ao abordar o processo de editoração e as práticas de pirataria ao longo do século XVIII, Roger Chartier nos acena para o ato de negociação entre esses dois campos. Segundo Chartier, o conceito de direitos autorais que circulava no período em voga pressupunha que a obra literária existisse por ela mesma, sem levar em consideração a noção de apropriação e as diferentes formas de publicação ou *performances*. Na concepção do autor, a publicação de obras pirateadas, com alterações ou defeitos cometidos no momento da transcrição realizada pelo ouvinte, provocou certa desestabilização no repertório textual francês, demonstrando, entre outras coisas, as diferentes maneiras de negociação entre as formas de publicar e as condições de transmissão e representação. CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (século XVI-XVIII)* – Rio de Janeiro: Asa da Palavra, 2002, p. 62-63. Ainda calcado nessa ideia de negociação, Chartier faz um alerta para a necessidade de se romper com as improdutivas oposições entre relações sociais (instituições) e individuais (subjetividades), haja vista uma interação entre ambas. Cf. CHARTIER, Roger. A História hoje: dúvidas, desafios e propostas. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 7, n. 13, 1994, p. 8. Tomando como base os entendimentos de negociação apontados por Chartier, podemos pensar a complexa relação entre artista e mercado cultural. A arte, neste caso a música, ao adquirir também um aspecto econômico, passa a ser objeto de interesse da indústria fonográfica, com a qual o artista tem que negociar para poder divulgar seus trabalhos. Assim, pode-se inferir que, em tais relações, não há reconhecimento sem constrangimento, e que esses processos perpassam o mundo social.

que os interesses de um grupo e/ou indivíduo que deseja divulgar o seu trabalho e/ou cultura tem de se adequar a outras instituições (mercado de consumo/mundo social), responsável pela divulgação final do produto. Não se podem negar as trocas existentes entre esses dois polos de produção. Zuleika de Paula Bueno nos informa sobre como essas relações são tecidas no campo cinematográfico:

Considerando a existência de um jogo de apropriação de elementos das culturas dos jovens por parte da indústria, bem como de produtos da indústria por parte dessas culturas, percebemos o cinema juvenil como uma produção decorrente das negociações e conflitos presentes nesse jogo, sobretudo da ação de novos agentes interessados em transformar suas apropriações em estratégias produtivas.¹⁷²

Lançado no ano de 1984, *Bete Balanço* foi considerado um sucesso de bilheteria para os padrões da época. Entretanto, não devemos negligenciar as dificuldades encontradas pelo cinema brasileiro, em razão dos poucos investimentos nessa área cultural, que não viria a ter grandes avanços nos anos 80. Além dos altos custos de produção e da baixa rentabilidade proporcionada por esses produtos, outros fatores adensariam ainda mais o problema, como a crise econômica, o processo inflacionário e as taxas de câmbio que afetavam diretamente a EMBRAFILMES, estatal brasileira de fomento à cinematografia,¹⁷³ Sob esse prisma, poderíamos inferir que essa transformação da cultura juvenil em produções cinematográficas poderia estar intimamente relacionada ao próprio potencial consumidor exercido pelo jovem, por sua capacidade produtora de estilos, modas e produtos que acabariam sendo usufruídos, em sua grande maioria, por seus pares, ou seja, por outros jovens. Como nos lembrou Groppo, o *rock* foi um desses produtos que surgiu ligado à juventude e ao mercado de consumo, e este se beneficiava do papel duplo realizado por aquela – o de produtora e consumidora do seu próprio produto.¹⁷⁴ No entanto, não devemos associar tais produções a um caráter essencialmente mercadológico, cujos interesses visassem apenas ao lucro, uma vez que o entretenimento também opera como elemento cultural de grande relevância para se pensar as relações estabelecidas na sociedade contemporânea. Segundo Maria Angélica Madeira, é possível identificar uma relação viável e harmônica entre indústria e arte, entre consumo e criatividade:

¹⁷² BUENO, Zuleika de Paula. *As harmonias padronizadas da juventude: a produção de um cinema juvenil brasileiro*. Revista *Comunicação, Mídia e Consumo*. São Paulo, volume 5, n.13 p. 41-69, julho de 2008, p. 44.

¹⁷³ Idem, *ibidem*, p. 45.

¹⁷⁴ GROPPPO, Luís Antônio. *O Rock e a Formação do Mercado de Consumo Cultural Juvenil*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Unicamp, Campinas, 1996.

O divertimento tornou-se um dos bens simbólicos mais visados por desencadear um sem-números de produtos, como CDs, vídeos, todos os aparatos lúdicos tecno-eletrônicos, responsáveis também pelos numerosos estilos de festas que dominaram, e ainda dominam, sobretudo, a cultura urbana jovem.¹⁷⁵

Essas ideias reforçam a possibilidade de diálogo estabelecido entre ambos os polos, ao acenarem para a importância de tais produtos na formação e/ou desintegração de agrupamentos, bem como para o compartilhamento de emoções neles vivenciadas, e para suas elaborações/reafirmasões de identidades. Portanto, ao tomarmos o filme como um desses produtos lúdicos tecno-eletrônicos, podemos perceber a movimentação de uma cultura informada, em sua grande maioria, pelo lazer. Afinal, “a arte se confunde com outros domínios, com a publicidade e com a moda, o que retira dela a substância e especificidade que a sustentavam”.¹⁷⁶

Bete Balanço seria um dos filmes brasileiros, não o único, a retratar parte de um cotidiano juvenil carioca da Zona Sul. Tal característica pode ser exemplificada em várias cenas exibidas ao longo da trama, como o costume de frequentar a praia e a Pedra do Arpoador, local apreciado por muitos jovens praianos, o cultivo de relações afetivas, como amizades sinceras e relacionamentos amorosos flexíveis e descompromissados, além de uma sintonia com o *rock* nacional.

Dessa maneira, não seria exagero considerar que muitos desses filmes produzidos nos anos 80 poderiam ter como objetivo a divulgação de uma cultura juvenil materializada nas experiências diárias, marcada pelo uso de bens simbólicos – roupas, comportamento, gostos musicais –, na tentativa de valorizá-la enquanto elemento de formação humana, ao mesmo tempo em que buscava conquistar um público jovem para consumir o seu trabalho final.

Assertiva que pode ser reforçada, se levarmos em consideração a linguagem musical adotada em alguns dos roteiros. Em *Bete Balanço*, a oscilação entre

¹⁷⁵ MADEIRA, Maria Angélica. “O fim das utopias: política e estética nos anos 80” In: Beatriz Medeiros (org.) *Arte em Pesquisa: Especificidades*. ANPAP/UnB. Brasília, 2004, p. 51.

¹⁷⁶ Idem, *ibidem*. Essa discussão nos remete aos debates sobre arte e meios de comunicação travados entre os membros da Escola de Frankfurt e o seu contemporâneo Walter Benjamin. Se, para os frankfurtianos a arte ainda mantinha uma “aura” específica, que passaria a ser desconfigurada com o processo de massificação proporcionado pelos meios de comunicação, para Benjamin, o contrário poderia acontecer, pois, segundo ele, a indústria do consumo poderia propor reflexões ponderadas, além do mero entretenimento. BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. São Paulo: Brasiliense, 1987. E mais, para Benjamin, a era da reprodutibilidade técnica poderia ser vista de forma harmônica entre consumo, lazer e crítica. Idem, *ibidem*. O que nos leva, mais uma vez, à questão colocada há pouco, a de que o filme enquanto artefato sociocultural que se insere no seu contexto de produção, deve ser pensado também como um bem de consumo, e a interatividade entre essas duas esferas, a de cultura e a econômica, informa-nos sobre importantes aspectos de uma dada conjuntura.

interpretação cênica e *performances* musicais, com a participação de grupos que faziam sucesso no cenário do *rock* dos anos 80, como Lobão e os Ronaldos, Barão Vermelho, incluindo pequenas falas do seu então vocalista Cazuza, demarcaria bem a ambiência cultural da juventude brasileira do período, sobretudo a carioca. E a presença desses artistas no cinema poderia estar associada, entre outras coisas, ao sucesso profissional proporcionado pela sonoridade, o que de resto acabaria movimentando um maior número de espectadores para as salas de exibição, pelo menos os sintonizados com esse tipo de música.



Imagem 14: Cenas do filme *Bete Balanço*, 1984.



Imagem 15: capa do filme.



Imagem 16: *Bete Balanço*.

Rock Estrela, obra do mesmo cineasta de *Bete Balanço*, Lael Rodrigues, também traz em seu roteiro as experiências vivenciadas pelos jovens cariocas dos anos 80, com igual destaque para apreciação do gênero *rock*. Seguindo o mesmo estilo do filme anterior, em que muitas cenas cedem espaço para a exibição de bandas que estavam fazendo sucesso no período, a obra narra a história de Rock, um músico clássico que volta de uma temporada na Argentina para passar um tempo na casa do seu

primo, Tavinho, cantor de rock, que reside no Rio de Janeiro. Tomado, no início, por certa resistência ao som barulhento e às intermináveis festas e shows partilhados por seu primo e outros jovens à sua volta, Rock, aos poucos, vai sendo seduzido pelo gênero musical, até o momento em que começa a frequentar aqueles ambientes ensurdecedores, chegando, inclusive, a participar de um grande show de *rock* na cena final. O filme também adota a linguagem musical, em que cantores como Léo Jaime – intérprete do personagem Tavinho, primo de Rock –, apresenta-se em várias ocasiões à frente da sua banda – Os Miquinhos Amestrados. O grupo RPM, sucesso estrondoso nos anos 80, também realiza uma breve participação cantando a música *Olhar 43*, grande sucesso na época. Outro a engrossar a lista de músicos escalados para o longa foi o cantor Supla, que com sua irreverência peculiar agitou os palcos da trama. Além dessas, outras atrações roqueiras com menos destaque na mídia ajudaram compor as cenas sonora de *Rock Estrela*.



Imagem 17: capa do filme *Rock Estrela*, 1986.



Imagem 18: cena do filme, Léo Jaime e Virginie (vocalista da banda Metrô).

Ainda na área do cinema, obras como *Um Trem para as Estrelas*, de Carlos Diegues, lançado em 1987, e *Menino do Rio*, de Antônio Calmon, exibido em 1981,

também trouxeram, em suas tramas, assuntos relacionados à busca pela fama e ao comportamento jovem do período, além de adotarem a Cidade Maravilhosa como cenário. Em *Um Trem para as Estrelas*, o protagonista Vinícius, interpretado pelo ator Guilherme Fontes, sonha em se tornar um saxofonista de sucesso. E, apesar de a história não ser desenvolvida em torno de experiências jovens da classe média carioca, o ponto de destaque para essa análise se dá pelo encontro de Vinícius e Cazuzza, que mais uma vez aparece no cinema como artista de destaque no cenário musical jovem, além de ser ele o compositor da música homônima do filme, em que a interpreta com o cantor Gilberto Gil. Já *Menino do Rio*, considerado um clássico dos anos 80, ganha destaque pela preocupação em retratar a juventude carioca, da Zona Sul, vivendo em seu “habitat natural”, como pontuou o jornalista Guilherme Bryan.¹⁷⁷ Esse filme, diferentemente dos outros, não abordou o universo musical como proposta e, sim, o esportivo, com destaque para o *surf*, haja vista o protagonista ser surfista e fabricante de pranchas. Ao adotar essa temática, a trama mostrou-se interessada em tomar a geração do desbunde como referência, uma vez que o estilo hippie vestia alguns de seus personagens, além de mostrar a relação com a praia, com o esporte, a importância atribuída aos sentimentos de liberdade, alegria e amor, muito característicos de alguns grupos que vivenciaram os anos 70. Tal comportamento – que, naquela época, ainda costumava ser considerado por muitos como ocioso ou alienado – seria herdado por muitos jovens dos anos 80 e viria a repercutir em suas produções artísticas.

Assim, ao eleger como tema as experiências de parte de uma juventude carioca do final dos anos 70, o filme viria a corroborar, mais uma vez, o poder de “resistência do desbunde”,¹⁷⁸ ao adotar o comportamento como uma forma de ir à luta. Ideia que pode ser reforçada pela fala do ator e cantor Evandro Mesquita, um dos integrantes do elenco:

Era uma atitude política o cara que pegava prancha e ia para dentro d'água. Considerado índio, alienado e babaca, ele estava indo à luta de sua vida, vivendo do mar e fazendo prancha para ganhar uma grana, comer e alugar uma casinha em Saquarema, que tinha boas ondas e não tinha pai e mãe.¹⁷⁹

¹⁷⁷ BRAYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança* – Cultura jovem brasileira nos anos 80 – Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 35.

¹⁷⁸ Temática explorada por Gustavo Alonso. *O píer da resistência: Contracultura, tropicália e memória no Rio de Janeiro*. In: Théó Lobariñas & Marcia Motta. *História do Rio de Janeiro*. 2 v. (no prelo).

¹⁷⁹ Evandro Mesquita apud BRAYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança...* Op. cit., p. 38.

Dessa forma, ao considerarmos o sucesso de *Bete Balanço*, *Menino do Rio* e de outras produções do mesmo estilo que, cada uma a sua maneira, investiram em filmes para o público jovem, justamente por abordar o seu universo como temática, somado à boa repercussão da peça *Trate-me Leão* e à diversidade de bandas que embalaram os anos 80, com temas tão peculiares ao corriqueiro, sobretudo no cenário carioca, poderíamos retomar a ideia defendida por Pollak e as contribuições apontadas por Zicari como sinalizadores teóricos para adotarmos essas linguagens culturais como um documento de acesso àquela temporalidade, com todas as suas nuances e contrastes, ajudando-nos a desvelar o imaginário de uma parcela de jovens dos anos 80.

Assim, ao narrarmos a trajetória de vida de Cazuza, muitos aspectos do social entrecruzam-se às experiências do cantor, pontuando um diálogo profícuo entre o indivíduo e o coletivo, entre o artista e sua geração. As vivências em grupo, em família, no trabalho – incluindo participações no teatro e no cinema – e em relacionamentos afetivos revelam influências que marcaram sua obra e forma de compor, logo o colocariam em um lugar de destaque na música brasileira, principalmente por transitar entre os mais distintos gêneros culturais, realizando um som responsável por retratar os anseios e as particularidades de sua época.

Vivenciadas na praia, nas ruas, nos bares, nos recintos privados, nas garagens as experiências de Cazuza – e as de outros jovens de sua geração – encontravam nesses ambientes energias para fortalecer seus laços afetivos, tecer relações sociais, afirmar/reafirmar identidades e elaborar suas próprias interpretações de mundo. Práticas observadas na análise da trajetória do compositor, bem como de seu repertório musical, que esteve em fina sintonia com parte de uma geração.

E, assim, o poeta transformou o cotidiano em melodia.

Capítulo II

“Pro dia nascer feliz”

Disputa, crítica e subjetivação do político no rock dos anos 80

Nos anos 80, a meninada começou a falar o que interessava realmente a ela de modo mais direto. De amores desgraçados, sem ter que falar politicamente de cerceamentos, de ‘vamos tomar o poder!’ Para fazer o que com ele?

Ezequiel Neves

Os anos 80 são esse liquidificador justamente para mostrar que você pode usar o entretenimento e, dentro do aspecto de massa, você fazer uma coisa que vai ser considerada arte.

Renato Russo

Janeiro de 1985. O que parecia ser apenas mais um dia de verão esperado por muitos jovens na Cidade Maravilhosa, transformou-se em um marco histórico na conjuntura política e cultural brasileira.

O país, naquele dia 15, nasceu feliz em tons de verde e amarelo, num clima de festa e muita diversão. Era grande a mobilização de pessoas que transitavam pela *Cidade do Rock*,¹⁸⁰ com as cores da pátria mãe gentil estampadas nos rostos, roupas e bandeiras. Em quase todos os espaços utilizados pelo festival, foi possível observar um clima de comemoração que afluía entre os que ali estavam. Muitos abraçaram suas bandeiras à procura de um lugar melhor para assistir às apresentações que embalariam mais um dia de festa.

O evento contou com o ar de dupla celebração: a realização do primeiro festival internacional de *rock* que ocorria no Brasil – o Rock in Rio – e as eleições

¹⁸⁰ Denominação atribuída ao local onde foi realizado o primeiro e grande evento de *rock* produzido no Brasil em sua primeira edição, no ano de 1985, o *Rock In Rio*. Devido à grandiosidade do evento, a área utilizada contou com um terreno de 250 mil metros quadrados. Próximo ao Rio Centro, em Jacarepaguá, o espaço ficou conhecido como a *Cidade do Rock*, por dispor de *fast food*, *shopping centers*, centro de atendimento médico e de infra estrutura para atender cerca de um milhão e meio de pessoas. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Rock_in_Rio. Acesso em: 28 de jan. 2012.

indiretas para a Presidência da República, acontecimento que consolidaria o fim do regime militar brasileiro. E foi ao som de bandas do momento que muitos agitaram a cidade do *rock*, mostrando o seu próprio estilo de pensar o país.¹⁸¹

Nos bastidores, a euforia também tomou conta dos artistas. A emoção de tocar em um evento de grandes proporções, como naquela primeira edição do Rock in Rio, misturava-se ao sonho de experimentar a liberdade política, há décadas suspensa no Brasil.

Por isso, todo empenho em comemorar foi válido para compensar a longa espera pela redemocratização. Jovens que cresceram como “os filhos da revolução” enxergaram naquele momento a oportunidade de gritar para o Brasil e para o mundo o desejo de dias mais felizes, com liberdade, amor, prazer e muita diversão. Foi assim que, momentos antes de subir ao palco, o pessoal do Barão Vermelho expressou a satisfação de estar fazendo parte daquela grande festa brasileira. Nas palavras de Cazuzza, até então vocalista do grupo, o caráter festivo foi enfatizado: “Eu acho que é uma grande festa, tá tudo em festa, música, o país.”;¹⁸² já na fala de Roberto Frejat, o evento político ganhou destaque. Quando perguntado pelo repórter se seu pai, o deputado José Frejat, havia votado em Tancredo Neves, ele confirmou: “É, votou no Tancredo, apoiando ali todo mundo, a vontade do povo”.¹⁸³

No palco, os jovens do Barão não deixaram por menos. Em coro com uma plateia afinada à canção que encerraria a sua apresentação naquela noite de festival – *Pro dia nascer feliz* –, Cazuzza, enrolado à bandeira do Brasil, cantarolou alguns versos da música como se estivesse discursando aos milhares de jovens que foram ao local para se divertir: “Que o dia nasça feliz para todo mundo amanhã, um Brasil novo para essa rapaziada esperta”.¹⁸⁴

Talvez essa postura, bem como a da jovem entrevistada pelo repórter na entrada do evento, aponte outras possibilidades de se pensar o político,¹⁸⁵ comum à

¹⁸¹ Ao ser entrevistada por um dos repórteres que cobria o evento, uma jovem que foi à *Cidade do Rock* curtir a festa demonstrou o duplo clima de celebração que contagiava os demais presentes: “Nós estamos aqui, mas não nos esquecemos das eleições hoje não, ninguém tá alienado não.” Disponível em: www.youtube.com/watch?v=Ev-BKHoli8. Acesso em: 28 de fev. 2012.

¹⁸² Declaração retirada do DVD: *Rock in Rio Barão Vermelho 1985*. Produzido por Barão Vermelho – Coordenação Geral do DVD: Marco Mazzola. *MZA music*, 2007, relançamento 2011.

¹⁸³ Idem, *ibidem*.

¹⁸⁴ Idem, *ibidem*.

¹⁸⁵ Em seu estudo sobre a *transfiguração do político*, Michel Maffesoli defende a ideia de que o político deve ser pensado, nas sociedades contemporâneas e ocidentais, a partir de uma força, que ele denomina de imaginal (imaterial), e que se encontra presente nos espaços do privado, nas relações afetivas. Segundo Maffesoli, o político parece ser gestado pelas paixões e sentimentos que unem, tecem laços de

“rapaziada esperta” de que nos falou Cazuzu. Um político despido de seus atributos clássicos – com engajamentos e discursos modelares – e que, por isso, poderia ter passado despercebido aos olhos de muitos críticos que engrossavam a fila dos não simpatizantes do som que ganhava expressividade no momento: o *rock* nacional.



Imagem 1: Cazuzu e Roberto Frejat, Rock in Rio, 1985.



Imagem 2: Cazuzu, Rock in Rio, 1985.

solidariedade, possibilitando interações sociais. Isto é, propõe uma análise relativizada, em que o poder é tomado pelo viés do afetivo, das experiências cotidianas, da “cultura do sentimento,” que, no entendimento do autor, figuram como base da organização social, distanciando-se, portanto, de uma concepção normativa, amplamente difundida no período conhecido por modernidade. Assim, podemos considerar que parte do repertório musical dos anos 80 esteve em fina sintonia com as propostas defendidas por Maffesoli, justamente por expressarem uma forma de vida na arte que compunham e/ou defendiam, o que coloca esta pesquisa em diálogo direto com sua noção de transfiguração do político. Cf. MAFFESOLI, Michel. *A transfiguração do político: a tribalização do mundo*. – 3ª ed. – Porto Alegre: Sulina, 2005, p. 26-27.

Lutas de representação em torno do rock

Pouco importa o que essa gente vá falar mal.

(Cazuza)

Mais do que expressar um caráter de mera diversão e/ou de falta de comprometimento por parte de uma parcela dos jovens que cresceram sob os cerceamentos impostos pelo regime ditatorial, o duplo aspecto da festa exibido no evento revela um terreno de mudanças e instabilidades que pareceu afetar o cenário sociocultural brasileiro, podendo ser percebido, inclusive, no âmbito musical.

Considerado, desde suas primeiras inserções em solo nacional, uma manifestação não engajada, o *rock* passará, nos anos 80, a reforçar o interesse pelas riquezas do cotidiano, pelo aparentemente banal, pelo gosto renovado, pelas experiências presenteístas, colocando-se em sintonia com a noção de pós-utópico¹⁸⁶ defendida por Juremir Machado da Silva, ao mesmo tempo em que se inserirá numa zona de conflito onde desfilaram outras formas de entendimento musical, algumas delas gestadas ainda em períodos anteriores.

Falar em pós-utópico, para Machado da Silva, significa falar em padrões de comportamento que passam pelas experiências do “estar-junto”, pela riqueza da vida diária, que rompe com as falsas ilusões de um tempo vindouro, em que injustiças e mazelas sociais seriam resolvidas; mas também significa transitar pelas práticas do consumismo, bem como pela adoção do cinismo, do deboche, da irreverência como forma de manifestar certa resistência a projetos e/ou posicionamentos baseados em argumentos herméticos.¹⁸⁷

Em outras palavras, indica múltiplas e flexíveis maneiras de se pensar o social, considerando suas particularidades e os possíveis desvios e contradições. Ideias que nos aproximam de noções largamente difundidas por Roger Chartier em sua

¹⁸⁶ Ao abordar a transição do período caracterizado como modernidade, com suas representações futuristas, para a denominada pós-modernidade, cujas representações aparecem calcadas no presente, Machado nos fala de um imaginário pós-utópico, onde os bidimensionalismos, como o individual e o coletivo, o público e o privado, cederam lugar ao tribalismo, tal qual descreveu Maffesoli, em que os relacionamentos vão ser pautados por éticas particulares, gestadas no interior de microgrupos, a partir das experiências vivenciadas no dia a dia. Dito de outra forma, a ideia de pós-utópico defendida pelo autor volta-se para as análises presenteístas que se instauraram no final do século XX, rompendo com os projetos utópicos, direcionados a um porvir. Sob essa ótica, podemos atribuir as preocupações e os interesses exibidos por muitos jovens do período da redemocratização a um imaginário pós-utópico, em que seus entendimentos de mundo foram irrigados pelo sopro do aqui e agora. SILVA, Juremir Machado. *Anjos da perdição: futuro e presente na cultura brasileira* – Porto Alegre: Sulina, 1996, p. 13- 17.

¹⁸⁷ Idem, ibidem, p. 18.

História Cultural, pensada entre práticas e representações,¹⁸⁸ e por Michel Maffesoli em suas análises sociológicas explicitadas em *Conquista do presente*¹⁸⁹ e na *Transfiguração do político*,¹⁹⁰ entre outros. Portanto, o entendimento de tais autores pode ser tomado como direcionamento para a realização de um breve sobrevoo pela década de 1980, cuja leitura é orientada pela preocupação em problematizar a rotulação do *rock* nacional que se consolidou no período.

Nos anos 80, o gênero ganhou um novo alento no cenário brasileiro e a ampla visibilidade adquirida ocorreu, em parte, em virtude do estreitamento das relações estabelecidas com a indústria fonográfica, que desde meados da década anterior vinha se firmando no país.¹⁹¹ Entretanto, apesar da efervescência na divulgação desse tipo de música, muitos artistas foram criticados por suas canções. Talvez parte das críticas se desse, inclusive, em virtude das proporções alcançadas pelo *rock*, uma vez que suas produções pareciam não demonstrar interesse pela adoção de posturas engajadas e/ou comprometidas com causas explicitamente políticas, como ocorreu em outras épocas, tampouco com questões estéticas, haja vista muitos jovens envolvidos com essa sonoridade declararem inexperiência musical.¹⁹²

¹⁸⁸ A História cultural proposta por Chartier foi pensada em reação ao tipo de análise que estava sendo praticada nos anos 1960 (baseada no quantitativo, no serial, na procura das permanências), que já não respondia de forma eficaz aos questionamentos de alguns historiadores preocupados com o campo da cultura. Chartier propôs uma reflexão sobre o que os membros da *Escola dos Annales* estavam fazendo. Era preciso outra maneira de se pensar a história e, para tanto, defendeu uma Nova História Cultural, ancorada em três categorias tidas como básicas para a empreitada: práticas, representação e apropriação. Diante disso, a definição de História Cultural, no entendimento do autor, estaria pautada na compreensão das diferentes maneiras com que determinadas sociedades constroem os sentidos que são atribuídos ao que conhecem por realidade. Assim, destaca as distintas formas de leitura do social. CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 1990, p. 16-17.

¹⁸⁹ Maffesoli propõe uma abordagem para além dos aspectos econômicos e políticos, buscando romper com binômios e/ou análises que reduzam ou simplifiquem a compreensão do social, chamando atenção para o fato de que este deve ser pensado dentro de um processo de fragmentação e multiplicidades, que podem ser percebidos nos atos da vida diária. Isto é, pontua que as preocupações dos homens contemporâneos voltam-se cada vez mais para um tempo presente, irrigado por sonhos, prazeres, diversão, tragédias, paixões, que se exprimem nesses ambientes privados. Ou seja, acena para um tempo que é vivido em meio às possíveis contradições apresentadas. MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. – Rio de Janeiro: Rocco, 1984, p. 11-14.

¹⁹⁰ MAFFESOLI, Michel. *A transfiguração do político: a tribalização do mundo*. – 3ª ed. – Porto Alegre: Sulina, 2005.

¹⁹¹ Segundo José Roberto Zan, a indústria musical, no Brasil, sofreu algumas reviravoltas ao longo de sua existência; a primeira delas nos anos 70, período em que passou por amplo processo de consolidação. ZAN, José Roberto. “Reviravolta da indústria da música no Brasil.” *Revista ArtCultura*. n. 16, Uberlândia: EDUFU, jan.-jun./ 2008, p. 85.

¹⁹² Muitos artistas que resolveram montar sua própria banda e começar a tocar reconheciam sua inexperiência no assunto, como foi o caso do Barão Vermelho, que teve o grupo montado com intenções de se apresentar em um show na Feira da Providência, no Riocentro, e acabou se tornando um dos grupos de maior sucesso na década de 80. O reconhecimento da falta de experiência vinha por parte dos próprios membros do conjunto, como pode ser observado num trecho retirado da biografia do Barão Vermelho, narrada por Ezequiel Neves, Guto Goffi e Rodrigo Pinto, ao descreverem o momento em que os cinco

Desse modo, ao embarcarmos nessa década, percebemos que esta, assim como a dos anos 60, foi marcada por embates discursivos que se estendiam ao cenário musical, sendo o *rock* o mais novo ingrediente a engrossar as discussões que circulavam por esse campo, principalmente em decorrência das características e sentidos atribuídos a ele.

Essas disputas revelam, de um lado, posicionamentos que pareciam continuar alinhados à elaboração de uma MPB tida por sofisticada, bem como a um tipo de *rock* considerado mais crítico,¹⁹³ e de outro, a leituras que uma parcela de jovens dos anos 80 faziam sobre a música produzida no período, em especial a associada ao *rock* e a suas variantes. Portanto, entender os termos desse debate exige que se considerem o contexto e as condições de produção da época em que foram inseridos.¹⁹⁴

Longe de tentar enquadrar o *rock* em uma categoria isolada de outros gêneros musicais e homogênea entre os jovens que o praticaram, ou estabelecer discussões binárias ou reducionistas entre roqueiros e não roqueiros, engajados *versus* alienados, nacional *versus* estrangeiro, artístico *versus* comercial, como se o universo musical dos anos 80, assim como o de outros períodos, estivesse simplificado a tal formato, interessa-nos perceber como o gênero foi recepcionado por diferentes agentes

garotos utilizavam os estúdios da *Som Livre* para os ensaios da banda: “Era uma grande farrá. De repente, aqueles cinco garotos estavam soltos – e a sós – dentro do estúdio onde Roberto Carlos, Rita Lee, Jorge Bem e Guilherme Arantes gravavam discos. Não dava para dispensar. Mas a inexperiência tinha um preço: volta e meia, queimavam caixa e amplificadores. Era fumaça de equipamento pifado misturada à dos grossos baseados trazidos pela galera. No fim, restava muito trabalho para a turma da manutenção do estúdio.” NEVES, Ezequiel. *Barão Vermelho: por que a gente é assim*/Ezequiel Neves, Guto Goffi, Rodrigo Pinto. São Paulo: Globo, 2007, p. 32.

¹⁹³ Muitas das críticas direcionadas ao *rock* dos anos 80 surgiam, inclusive, dentro do que se considerou cenário rock. Algumas tomavam como referência ideias e comportamentos que pareciam se aproximar de um tipo de *rock* produzido ainda nos anos 60 e 70, ao considerá-lo um gênero criativo, crítico e de valor estético. Isto é, buscavam-se ainda um aspecto contestador e revolucionário, que, ao que parece, viria a declinar nos anos posteriores, leiam-se anos 80, por não agregar contribuições significativas ao gênero. Outros tipos de críticas vinham de parte daqueles que defendiam uma postura mais *underground*, mantendo uma relação mais “criteriosa” com o mercado fonográfico.

¹⁹⁴ Ao considerarmos a música como uma expressão sociocultural intrinsecamente associada ao seu contexto de origem, não devemos restringir nossa análise somente aos seus aspectos estéticos. Como nos lembrou Marcos Napolitano, é preciso levar em consideração os seus espaços de produção, circulação e recepção, isto é, os “inúmeros níveis de realização social” que a canção esconde: econômico, comercial, crítico. Cf. NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. História cultural da música popular. – 3º Ed. – Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 111. Dito de outra maneira, a música popular constrói-se a partir de um processo de interações e de trocas desenvolvidas no seu próprio contexto de surgimento. Ao direcionarmos nossos olhares a um tipo de música urbana específica – o *rock* nacional –, não podemos deixar de situá-la dentro da conjuntura do período, em que os níveis citados por Napolitano se fizeram notar. Portanto, vale lembrar que os aspectos políticos e comerciais, tão destacados por alguns críticos, ganhavam contornos diferentes nessa época. As críticas nem sempre viriam de forma explícita e direta, porque a conjuntura política era outra, e o contato com o mercado fonográfico tornava-se cada vez mais acessível e declarado, devido ao processo de consolidação pelo qual a indústria estava passando naquele momento, e o *rock* seria um dos gêneros a movimentar esse processo, devido à visibilidade que adquiriu na década.

sociais, jornalistas, produtores musicais e pelos próprios artistas que o vivenciaram, bem como por aqueles que simpatizavam com esse estilo musical.

Pensar a receptividade desse som localizado no período de redemocratização, que teve suas temáticas voltadas para as pequenas questões do dia a dia, traduzindo experiências de uma juventude brasileira dos anos 80, é também pensar e situar a trajetória e a obra de Cazuza nesse cenário, por partilhar das mesmas vivências e nos informar sobre comportamentos e posturas adotados naquela conjuntura, que nos revelam, muitas vezes, maneiras subjetivadas de se pensar o político.

Contudo, ao reconhecermos os diversos tipos de leitura atribuídos à música brasileira, em qualquer época, concederemos espaço à polifonia de discursos e opiniões que foram proferidos na considerada “era de ouro do rock”:¹⁹⁵ os anos 80. Cabe lembrar que essas preocupações são pautadas em uma análise interpretativa, de aproximação, em que o olhar analítico tornar-se-á apenas mais um, entre tantos outros possíveis.¹⁹⁶

Pensar os anos 80 por intermédio do trabalho realizado por Cazuza significa inseri-lo na cena musical do período, o *rock* nacional, que, por sua vez, não pode ser entendido de forma dissociada de uma denominada *cultura pop*.¹⁹⁷ Logo, faz-se necessário localizar as condições favoráveis para o sucesso e a divulgação desse gênero em solo nacional, bem como para a música brasileira de uma forma geral, haja vista a relação indústria-música não ter sido privilégio dos jovens oitentistas adeptos das guitarras elétricas.¹⁹⁸

A canção no Brasil, desde os seus primeiros acordes com o gênero dito popular, bem como o *rock and roll* em sua terra natal, Estados Unidos, foi formada e desenvolvida em um ambiente próprio do mercado fonográfico. Não foram poucas as investidas dessa indústria na divulgação do trabalho de muitos artistas, nem ínfimas as

¹⁹⁵ Termo utilizado pelo cineasta Vladimir Carvalho em seu documentário *Rock Brasília*, lançado em 2011, em que classifica os anos 80 como a era de ouro do *rock* nacional. Denominação que também foi ratificada por uma das grandes referências no mercado fonográfico brasileiro, João Araújo, em entrevista a mim concedida, no dia 29 de novembro de 2011, na cidade do Rio de Janeiro.

¹⁹⁶ Análises que tomam como apoio o entendimento de operação historiográfica proposto por Michel de Certeau, em que esse fazer encontra-se articulado entre um lugar social e uma prática, sujeitando-se a regras que o torna verificável. CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 2ª ed., Forense-universitária, Rio de Janeiro, 2002, p. 66 - 67.

¹⁹⁷ Segundo alguns pesquisadores e estudiosos do *rock*, como Paul Friedlander, o gênero não deve ser pensado distanciado do que se convencionou *cultura pop*, no seu sentido comercial, uma vez que ele, desde o seu surgimento, esteve intimamente ligado aos meios de divulgação e de consumo. FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll: uma história social*. – Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 12.

¹⁹⁸ Como nos lembrou Marcos Napolitano, a música produzida nos anos 60 e 70, particularmente a denominada MPB, manteve uma relação significativa com o mercado de consumo, tornando-se, na época, o “carro chefe da indústria”, por representar um produto de alto valor agregado. Cf. NAPOLITANO, Marcos. *História & Música – história cultural da música popular*. – 3ªed. – Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 37.

utilizações desses veículos de comunicação como um canal de difusão de ideias defendidas, em parte, pela própria categoria de artistas.

Basta lembrarmos da famosa era dos festivais exibidos pela TV Record na tão afamada década de 60, em que o espaço televisivo funcionou como uma espécie de vitrine, em que milhares de (tel) espectadores acompanhavam verdadeiras batalhas travadas em torno do que se buscava entender por música popular brasileira.¹⁹⁹

Dessa forma, mpebistas, tropicalistas, jovem-guardistas e outros mais, que talvez não demonstrassem preocupações em se enquadrar em gêneros específicos, fizeram uso dos palcos concedidos pela mídia para interesses que também lhes seriam próprios, marcando com traços fortes a sua relação com o mercado do entretenimento.

Outro canal de divulgação da música brasileira foram as ondas do Rádio, onde o samba e posteriormente o samba-canção, um dos estilos musicais muito difundidos, sobretudo nos anos 50, ganharam notoriedade e apreço popular, graças aos acalorados programas que se realizavam nos espaços radiofônicos.²⁰⁰ Com o *rock*

¹⁹⁹ É Napolitano que mais uma vez nos informa sobre a relevância dos festivais para a história da música brasileira, assim como para a da televisão. Segundo o historiador, o sucesso dos festivais consolidaria um formato de programa rentável para as emissoras, devido ao considerável número de público. Entretanto, esses eventos também seriam marcados por disputas em torno do conhecimento musical e, em consequência disso, do espaço midiático. A título de exemplo, podemos citar o enfrentamento entre emepebista e tropicalistas no festival da Record de 1968, em que canções como *São Paulo meu amor*, de Tom Zé, e *Divino Maravilhoso*, de Caetano Veloso, ganharam destaque, bem como o Festival Internacional da Canção deste mesmo ano, em que Caetano, um dos responsáveis pelo movimento tropicalista, discutiu com uma plateia, afinada com propostas esquerdistas mais conservadoras, por não entender suas propostas estético-ideológicas. Além disso, ainda podemos mencionar os embates travados entre os programas *O fino da bossa* e *Jovem Guarda*, ambos exibidos pela mesma emissora, a TV Record, o que, segundo Napolitano, acabou por aumentar a visibilidade dos programas, midiaticizando também a disputa ideológica em torno da cena musical do período. Cf. NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. – 1ª Ed. – São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 92 a 97.

²⁰⁰ Assim como a TV nos anos 60 tornou-se uma aliada na divulgação da música popular brasileira, em décadas anteriores o rádio também seria responsável por atribuir importância comercial e cultural a essa música, sobretudo entre os anos 30 e 50. Se os espaços televisivos funcionaram como local de enfrentamentos ideológicos musicais, os radiofônicos também iriam movimentar disputas em torno da música, o samba. Em um primeiro momento, o rádio veicularia uma polêmica musical a respeito do “lugar social do samba”, polarizado entre o morro e o asfalto. Parte desse embate veiculou-se por meio de canções, especialmente, aquelas de autoria dos sambistas Noel Rosa e Wilson Batista, como exemplo, *Rapaz folgado* e *Lenço no pescoço*, composições dos respectivos autores. A primeira foi composta em reação à figura do malandro, que é exaltada na segunda, trazendo, em suas letras, as representações elaboradas sobre o gênero. Idem, ibidem, p. 48 a 51. Porém, a partir da segunda metade dos anos 40, o rádio iria adquirir uma significativa popularidade. Contando com uma grade de programação variada: programas musicais, radionovelas, programas informativos e de auditório, com apresentações ao vivo; esse veículo viria suscitar outros tipos de preocupações, como a “qualidade” musical divulgada em suas frequências, principalmente pela introdução de estilos estrangeiros, como as influências do jazz e do bolero, que iriam ocupar a cena musical do final dos anos 40 e 50. Idem, ibidem, p. 57-58. Contudo, nota-se que muitas dessas críticas, defendendo um “nacionalismo folclorizante”, iriam desaguar nas disputas ideológicas canalizadas nos anos 60, inclusive nas veiculadas pelos festivais, o que corrobora as relações estabelecidas entre a música popular brasileira e a indústria cultural.

também não seria diferente. Tanto no âmbito internacional quanto no brasileiro, o gênero esteve expressivamente associado ao mercado de consumo.

Diferentemente do que aconteceria na versão nacionalizada, nos Estados Unidos o *rock* fincou suas raízes na música popular norte-americana, no blues, no country, no gospel, agregando, mais tarde, elementos do jazz e do folk, entre outros.²⁰¹ Adepto, desde o início, de uma linguagem universalizada, o gênero iria ganhar expressividade maior nos anos 60 com o fenômeno Beatles. Para João Araújo, ex-presidente da Som Livre, os garotos de Liverpool representaram um divisor de águas na história da música da segunda metade do século XX: “Foi uma revolução comportamental, você tem antes e depois dos Beatles”.²⁰²

Cabe-nos ressaltar que a notoriedade alcançada pelo grupo deve-se, em parte, ao amplo espaço de divulgação concedido pelas emissoras de rádio e TV, pelo mercado fonográfico e de consumo, de uma forma geral, haja vista a quantidade de produtos lançados com a marca Beatles. Como nos lembra Eduardo Kolody Bay: “Os Beatles não vendia apenas discos, mas também roupas, *bottons*, pôsteres, guitarras, e filmes no cinema, logo o que a juventude consumia não era apenas uma música, mas uma moda”.²⁰³ Enfim, fez uso de uma significativa publicidade patrocinada pelo mercado cultural, o grande responsável por popularizar a banda que abriria caminhos para muitas manifestações artísticas que viriam depois.

No Brasil, as práticas associadas ao sucesso dos Beatles chegaram por intermédio da Jovem Guarda²⁰⁴ e mais tarde dos tropicalistas; artistas como Gilberto Gil, Caetano Veloso e os Mutantes se apropriariam de alguns elementos do grupo para a realização de suas propostas estético-musicais.²⁰⁵ Essas aproximações se tornariam alvo

²⁰¹ FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll: uma história social*. – Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 23.

²⁰² Depoimento de João Araújo em entrevista a mim concedida, em seu escritório de consultoria, no bairro do Leblon, em 30 de novembro de 2011.

²⁰³ BAY, Eduardo Kolody. *Qualquer Bobagem. Uma História dos Mutantes*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília (UnB), 2009, p. 22.

²⁰⁴ De acordo com Brito, em 1966 a revista *Realidade* destacava, em matéria de capa, o sucesso de Roberto Carlos “que desde setembro do ano anterior comandava, ao lado de Wanderléia e Erasmo Carlos, o programa *Jovem Guarda*, já naquele momento, segundo a reportagem, o de maior audiência no horário. Gravado em São Paulo, pela TV Record, o ‘vídeo-tape desse programa (...) vale ouro e faz sucesso em 5 capitais: Belo Horizonte, Rio, Recife, Porto Alegre e Curitiba, fora as cidades que estão em rede com as emissoras’. (...) esse mesmo “rebelde” era o ‘maior sucesso comercial dos últimos tempos’ e, além de ídolo dos jovens, revelava-se também um empresário de sucesso, um dos primeiros a transformar sua marca em lucrativos negócios.” BRITO, E. Z. C.. *A Jovem Guarda em Revista*. In: *Anais do XXV Simpósio Nacional de História: História e Ética*. Fortaleza: Editora, 2009, p.1.

²⁰⁵ Defensor de uma abertura nos valores estéticos e culturais norteadores da MPB, o Tropicalismo causaria uma reviravolta na cena musical dos anos 60, ao retomar o diálogo entre a tradição e a modernidade, já proposto pela bossa nova. Além da introdução de elementos estrangeiros como a guitarra elétrica, o grupo apresentaria inovações em suas canções e *performances*. NAPOLITANO, Marcos.

de críticas por parte de uma ala mais ortodoxa da música brasileira, a denominada MPB, acirrando ainda mais o debate em torno da questão musical no período.

Interessa-nos pontuar como a linguagem do *rock* foi penetrando em diferentes lugares do mundo a partir da década de 60, e como essa linguagem, do mesmo modo que a música brasileira – independentemente do gênero ao qual se enquadrou –, manteve relações diretas com a indústria cultural, mesmo na sua considerada era contestatória e “autêntica”.²⁰⁶ Mais uma vez poderíamos evocar João Araújo para nos confirmar essa idéia. Segundo o ex-presidente da Som Livre, tanto os artistas engajados quanto os não engajados tiveram contato com a indústria.²⁰⁷

Contudo, ao falarmos dessa sonoridade nos anos 80, cumpre-nos reiterar todas as condições mercadológicas em que essa música esteve inserida, não somente no cenário nacional, como no internacional. Assim, com base no entendimento de Luís Antônio Groppo e também no de Friedlander, podemos afirmar que o *rock*, desde a sua criação, sempre foi considerado uma música *pop*, no sentido comercial. Dessa maneira, tais posicionamentos parecem alertar – ao menos ao pesquisador – sobre tipos de abordagens demasiadamente simplistas que qualificam o gênero (acreditando não ser esse o nosso papel) pela sua aproximação com o mercado de consumo, pois essa canção, que na referida década se fez apresentar, foi alvo de críticas e/ou comentários, em parte, por manter declaradamente essas relações:

Pelo menos esse pessoal é mais bonitinho: as multinacionais do disco, depois de transformarem carpideiras regionais em artistas nacionais, e rasparem todo o tacho, agora estão apaixonadas por produtos urbanos. A cena, antes ocupada por Amelinha, Raimundo Sodré, filhos de Quinteto violado, netos tontos de Luiz Gonzaga, imitadores de João do Vale e Jackson do Pandeiro, tem novos personagens, nenhum deles de gibão medalhado ou encarnando célebres rostos pintados por Portinari. Blitz, Lobão, Marina, Gang 90 e Absurdettes, Eduardo Dusek, Erva Doce, Barão Vermelho – independente de qualidade, esses os novos detentores de linguagem, respaldados nas gravadoras.²⁰⁸

Cultura Brasileira. Utopia e Massificação (1950 – 1980). 3ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2006, p. 61-62.

²⁰⁶ Referência atribuída ao *rock* produzido nos anos 60 e 70, em parte por aqueles que o consideravam uma arte revolucionária e criativa, de relevante valor estético e sociocultural, e que viria a perder, mais tarde, essas características, tornando-se apenas uma produção repetitiva, sem propor contribuições inovadoras ao gênero. GROPPA. Luís Antônio. *O Rock e a Formação do Mercado de Consumo Cultural Juvenil...* Op. cit., p. 93.

²⁰⁷ Referência aos artistas ditos engajados dos anos 60 e 70. Em entrevista a mim concedida, em seu escritório de consultoria, no bairro do Leblon, em 30 de novembro de 2011.

²⁰⁸ Reportagem de Manuel de Almeida, em Folha de São Paulo, 1º de abril de 1983.

A alienação e a transgressão coexistem no rock que, apesar dos pesares, foi o ritmo que mais esteve associado a transformações sociais em nossa época. Hoje ele está desvirtuado pela indústria cultural, como, aliás, todos os produtos artísticos de consumo amplo.²⁰⁹

Interessante notar que, nas declarações citadas, a indústria fonográfica aparece exercendo um papel quase determinante no trabalho de muitos artistas ligados ao gênero, o que, em certa medida, não seria de causar muito espanto, se considerarmos o papel de grande divulgador das manifestações artísticas no campo musical assumido pelo setor do mercado fonográfico, independentemente do gênero, como pontuamos anteriormente. Mas, na conjuntura em questão, as críticas são atribuídas, ao que parece, a um interesse restritamente mercadológico, sem, com isso, levar em consideração um tipo de público específico, que – assim como os ouvintes de outros gêneros musicais ditos mais sofisticados ou com maior senso estético – gostava, identificava-se e que, portanto, consumia as obras produzidas por aquele gênero e divulgadas pelo mercado de discos.

Reconhecer esse cenário que se desenhou nos anos 80 não significa sair em defesa de uma postura desinteressada por parte desse setor da indústria cultural, nem atribuir a ele um poder de absorção dos trabalhos dos artistas com os quais manteve contato na época, mas tão somente conceder o merecido espaço às produções que se destacaram no período, inserindo-as no seu contexto de surgimento.

Reconhecimento este que, por vezes, esteve envolvido em conflitos, principalmente quando analisado pelo ponto de vista de diferentes grupos e/ou setores da música brasileira, de uma forma geral, como se pode observar nas palavras de Arnaldo Antunes ao se pronunciar *ao jornal Folha de São Paulo*, num quase repúdio às críticas que estavam sendo proferidas ao *rock* nacional:

A completa ignorância sobre o assunto, mascarada por uma consciência crítica esquerdizante, fez com que a canalhice não soltasse só asneiras como faz habitualmente, mas também acusações que, para um público leigo, podem trazer graves conseqüências ao grupo. O Ira é um dos conjuntos de rock nacional mais íntegros e esclarecidos em seu som, na consciência do que o seu som representa, na sua relação com os meios de comunicação e na visão de mundo transmitida por suas letras (...) O desconhecimento sobre o qual se fundamenta a má-fé é tal que Kubrusly chega a criticar o disco do Ira produzido recentemente pela WEA (...) (Kubrusly ostenta com ardor a bandeira

²⁰⁹ André Mauro apud GROppo. Luís Antônio. *O Rock e a Formação do Mercado de Consumo Cultural Juvenil...* Op. cit., p. 93.

dos independentes, como se a escolha desse tipo de produção, por si só, já significasse qualidade).²¹⁰

As palavras de Antunes foram ditas em resposta ao historiador José Ramos Tinhorão e ao jornalista Maurício Kubrusly pelos comentários proferidos sobre o *rock* nacional no programa *Olho Mágico*, exibido no domingo de 17 de junho de 1984, pela TV Gazeta, criticando o grupo paulistano, Ira.

Apesar de Arnaldo Antunes ter saído em defesa de uma banda em específico, sua declaração reporta para algumas questões importantes que pareciam estar em debate no período, como a disputa pelo reconhecimento do *rock* como uma produção relevante para o cenário musical dos anos 80 e a pouco ou não compreendida relação mantida com os meios de comunicação.

Nota-se, contudo, que alguns periódicos (jornais, revistas), bem como programas televisivos, ao que parece, serviram, muitas vezes, como veículo de difusão de críticas e ideias que circulavam em torno dessa sonoridade, talvez de forma quase semelhante à exercida nos festivais dos anos 60. Assim, não foram ínfimas as matérias em que o *rock* foi apresentado de forma depreciativa, ora fazendo referência ao seu valor comercial, ora à sua falta de conteúdo crítico.

Tais questões, como o enfrentamento de Antunes diante dos críticos Tinhorão e Kubrusly, revelam como as representações musicais presentes nesses discursos pareciam estar sendo informadas por posicionamentos ideológicos²¹¹ específicos, muitas vezes geradores de conflitos entre os distintos grupos e/ou indivíduos que se propunham ao debate. Portanto, parte das discussões em torno do *rock* brasileiro seria temperada por tentativas de imposição de ideias ou entendimentos musicais apresentados por certos agentes sociais, informados por outros gêneros e/ou estilos, em detrimento de concepções apreciadas pelos próprios identificados com o *rock*.

Essas disputas nos colocam em proximidade com a noção de *lutas de representações* à maneira em que foi pensada por Roger Chartier. Segundo o historiador,

²¹⁰ Reportagem Especial para a Folha de São Paulo escrita por Arnaldo Antunes, em 24 de junho de 1984.

²¹¹ Vale retomar aqui o entendimento de Napolitano a respeito dos valores ideológicos atuantes na elaboração dos gêneros musicais brasileiros, assim como nas críticas atribuída a eles. NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 6. Esses valores acionariam uma escuta filtrada, que iria se manifestar nos discursos feitos sobre o *rock*, tanto no discurso dos que se posicionaram a favor, quanto no daqueles que se puseram contrários, todos informados por ideias específicas à sua conjuntura sócio-político-cultural.

As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo tenta impor, a sua concepção de mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio.²¹²

Ao considerarmos as ideias do autor, podemos perceber que parte das críticas direcionadas ao trabalho de muitos desses jovens dos anos 80 foi guiada pela tentativa de impor opiniões que pareciam não estar de acordo com as propostas de trabalho e visões de mundo desses artistas. Se os críticos citados por Antunes, Tinhorão e Kubrusly, pareciam atribuir importância a elementos tidos como nacionais para a qualidade da música brasileira, ele sairia em defesa dos que reconheciam no *rock* nacional do período a possibilidade de expor suas interpretações musicais e seus interesses pelas experiências diárias. É o que se apreende em mais uma passagem de seu texto:

Há tempos que os Srs. J. R. Tinhorão e Maurício Kubrusly vêm representando o papel de repressores do rock nacional, em nome de uma “cultura de raízes brasileiras” – idéia ridicularizada há cinquenta anos atrás por O. de Andrade, numa discussão que já era velha nos tempos do modernismo: ‘Querer que a nossa evolução se processe sem a latitude dos países que avançam é a triste xenofobia que acabou numa macumba para turista particularmente tolerada pela Polícia Especial’.²¹³

Apesar da impossibilidade de acesso ao audiovisual em que Tinhorão e Kubrusly teriam desferido opiniões pouco fundamentadas a respeito do “novo” som praticado pelas bandas de *rock*, podemos pontuar a resposta de Arnaldo Antunes, localizando o lugar de fala que foi ocupado pelos críticos citados.

As contribuições de José Ramos Tinhorão para os estudos musicais brasileiros aparecem relacionadas a projetos ligados à música folclórica, em que a “autêntica” música brasileira deveria ser pensada dentro dos limites de produção e interesses de uma cultura nacional, uma vez que o fácil consumo da música importada levaria ao não reconhecimento da música produzida no país.²¹⁴

Para o referido historiador e crítico musical, a era *rock* – referindo-se aos anos 80 –, por ele assim denominada, seria demarcada pelos anseios do mercado

²¹² CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 1990, p. 17.

²¹³ Reportagem Especial para a Folha de São Paulo escrita por Arnaldo Antunes, em 24 de junho de 1984.

²¹⁴ TINHORÃO, José Ramos. *A História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 13.

cultural, uma vez que seguiu a linha tropicalista ao adotar uma linguagem universalizada.²¹⁵

É bem verdade, como destacou Antunes, que esses posicionamentos já vinham sendo debatidos dentro do cenário brasileiro desde o Modernismo, em que parte das propostas visava à inserção da cultura brasileira no campo das artes e da literatura, realizando, para tanto, um contato com influências estrangeiras, debate que se acirraria, ainda mais, no campo musical com o Tropicalismo, movimento artístico cultural surgido no final dos anos 60, que iria tomar como referência alguns postulados da Semana de Arte Moderna para contrapor ao fechamento cultural praticado por uma ala mais ortodoxa da música popular brasileira, a institucionalizada MPB.²¹⁶

²¹⁵ Idem, ibidem, p. 324-326. Cumpre-nos lembrar que Tinhorão teve suas análises e métodos de pesquisa informados por uma visão marxista, em que o estudo dos fenômenos culturais era visto sob a área de produção e consumo, isto é, a cultura observada numa sociedade de classes passa a ser considerada uma cultura de classes. Segundo o autor, o papel da indústria cultural nos anos 1960, no Brasil, vai adquirir um poder relevante, a ponto de aniquilar as formas brasileiras de se fazer música, o que ele chama de peculiaridades regionais. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=543fG8Lsril>. Acesso em: 2 fev. 2012. Assim, podemos perceber que o entendimento musical do autor baseia-se numa ideia mais conservadora, ao procurar inseri-la num formato “originalmente” brasileiro e que, portanto, entraria em contradição com a postura adotada pelo *rock* que, além de não manter raízes nacionais, ganhou força, segundo Tinhorão, pelo seu contato com as multinacionais, argumentos que também seriam utilizados pela denominada MPB, sobretudo nos anos 60, quando se colocou em embate com o *rock* produzido pela Jovem Guarda, acusada, na época, de alienada, por manter relações declaradas com elementos estrangeiros.

²¹⁶ O Modernismo, movimento artístico e literário que surgiu em São Paulo, no ano de 1922, cujas propostas visavam abordar temáticas extraídas da natureza e da cultura nacional, teve como um dos seus idealizadores de destaque o escritor Oswald de Andrade, que veio a fazer uso da Antropofagia como metáfora para descrever a cultura brasileira. Tal ideia seria utilizada, inclusive, como um manifesto para os modernistas. Desse modo, percebe-se que o nacionalismo funcionava como uma bandeira para a liberdade de criação proposta pelos integrantes do movimento, que buscavam romper com tradições acadêmicas identificadas com tradições importadas. No entanto, a arte baseada nas características do povo brasileiro, segundo os modernistas, seria realizada por meio da absorção crítica da modernidade europeia. Entretanto, essa ideia não deveria ser entendida como mera cópia ou imitação do estrangeiro, mas sim como a assimilação, a “deglutição” desse elemento, para transformá-lo e, dessa forma, impor o caráter brasileiro à arte e à literatura. Artigo originalmente publicado no *Bulletin de la Société des Amis de Montaigne*, VII série, n. 19-20, juil-déc. 2000, p. 61-64. Tradução de Celso Martins Azar Filho, Professor Adjunto na UFRRJ e Professor Permanente no Programa de Pós-Graduação em Filosofia do IFCS-UFRRJ. Disponível em: http://www.febf.uerj.br/periferia/V3N1/celso_azar.pdf. Acesso em: 20 fev. 2012. O Tropicalismo seria outro movimento cultural surgido na conjuntura dos anos 60 a retomar o princípio da Antropofagia de Oswald de Andrade para sintetizar e criar a partir dos contrastes apresentados na cultura brasileira daquele período. Em vez de romper com esses contrastes, como teria feito uma ala mais conservadora do nacional-popular de esquerda, o Tropicalismo propunha a junção de diferentes e variados elementos presentes no cenário dos anos 60, como o erudito e o popular, o nacional e o estrangeiro. Nessa linha de entendimento, o artista seria – como descreveu Napolitano – “um antropófago e ao deglutir elementos estéticos, diferentes entre si, aumentaria sua força criativa.” NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. 3. ed., 2ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2008, p. 65.

Todos esses embates, principalmente os equacionados nos anos 60, reforçam a ideia de disputa ideológica que delineou a consolidação de determinados gêneros musicais, como nos lembrou Napolitano.²¹⁷

Quanto a Maurício Kubrusly, sua atuação na cena musical também se fazia notar. Jornalista e crítico de música – sendo que a segunda função muitas vezes se atrelaria à primeira, Kubrusly atuou no *Jornal do Brasil*, no Rio de Janeiro, na *Folha da Tarde*, e em São Paulo escreveu artigos para várias revistas e outros jornais, como *Senhor* e a *Folha de São Paulo*; foi dirigente da revista *Somtrês*, periódico que produzia matérias sobre equipamentos de áudios e músicas em geral e que foi publicado por dez anos, de 1979 a 1989. Atuou também no rádio, em um programa dedicado à música erudita contemporânea, exibido nos anos 80, na FM Gazeta, em São Paulo,²¹⁸ bem como em outras emissoras. Ou seja, realizou trabalhos informados por elementos culturais, inclusive, ligados à música.

Contudo, pelas referências indicadas e devido à dificuldade de acesso às críticas que foram citadas por Antunes, podemos supor que, provavelmente, as análises de Kubrusly se aproximassem das de José R. Tinhorão no momento em que a entrevista foi concedida ao programa *Olho Mágico*. Ideia que pode ser reforçada por mais um dos trechos da primeira citação de Antunes, em que ele menciona a defesa de Kubrusly à produção independente, dando-nos a entender que o então crítico se não partilhava dos mesmos posicionamentos de Tinhorão ao menos apresentava certo receio quanto ao papel desenvolvido pelo mercado fonográfico e/ou meios de comunicação na música do período.

Além disso, ao tomarmos nota de outros pronunciamentos proferidos pelo jornalista a respeito do *rock* nacional, poderíamos perceber que suas críticas não se restringiriam apenas às relações estabelecidas com determinado setor da indústria cultural. É o que podemos observar no comentário de Kubrusly: “O que incomoda é esta união do alienado com o incompetente. A filha abobalhada dessa união deve ser aquilo que os donos do poder chamam de... A Boa Índole do povo Brasileiro”.²¹⁹

Interessante ressaltar que, na fala de Kubrusly, aparecem os três principais elementos responsáveis por depreciarem, de certa forma, o gênero: a alienação

²¹⁷ Cf. NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira...*, p. 6.

²¹⁸ Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/mauricio-kubrusly/dados-artisticos>. Acesso em: 2 de fev. 2012.

²¹⁹ Mauricio Kubrusly apud Guilherme Bryan. *Quem tem um sonho não dança: cultura jovem brasileira nos anos 80*. – Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 241.

(referência feita à falta de conteúdo crítico), a incompetência (referindo-se à inexperiência musical de muitos jovens), e o poder das multinacionais (como formadoras das bandas e/ou gostos musicais dos consumidores).

Enfim, as análises e suposições aqui levantadas têm o propósito de chamar a atenção para o “campo discursivo”²²⁰ em que o *rock* estava sendo pensado e debatido em diferentes mídias, no momento em que tentava legitimar suas próprias representações de gênero musical.

São amplos, complexos e muitas vezes tensos os debates travados em torno desse gênero, de seus produtores, consumidores e divulgadores de uma forma geral, o que vem reforçar as múltiplas faces adquiridas pela música brasileira e a flexibilidade dessa sonoridade que também não se enquadrou em modelos herméticos de produção. Sendo assim, o respeito, o apreço, o reconhecimento, mas também a ironia, o deboche e a agressividade iriam temperar a intensa movimentação crítica que permeou o *rock* na década de 1980. Se, para uns, a música praticada por muitos jovens oitentistas parecia estar se firmando em solo nacional, para outros, o fim já estava sendo anunciado, como podemos observar nas palavras de Luís Antônio Giron, redator da *Folha se São Paulo*:

Espera-se com ansiedade a primeira morte do rockinho nacional. (...) O rock brasileiro começa a dar mostras de uma mínima expansão qualitativa em suas temáticas e procedimentos sonoros. Os desbravadores infantilóides – Blitz, Barão Vermelho, Kid Abelha, Paralamas – estão perdendo público e vendendo menos. Ninguém mais pode nem deve levá-los a sério senão como patéticos brinquedos velhos – assim reza a lei selvagem. Por que os descartáveis precisam seguir o seu curso natural: ser descartados. Nesse mesmo instante, emergem outros e outros grupos e grupelhos, como uma peste de

²²⁰ Em uma leitura sobre as contribuições foucaultianas para a historiografia, Margareth Rago aborda, entre outras questões, a relevância da noção de discurso proposta pelo filósofo, que, de maneira geral, seria entendida como uma prática responsável por instituir sentido a figuras sociais ou a uma dada “realidade”. Isto é, não existiria uma “realidade” pré-discursiva, fora desse campo. RAGO, Margareth. As Marcas da Pantera: Foucault para Historiadores. *Revista Resgate*. São Paulo: Centro de Memória de Unicamp, 1993, p. 8. Igualmente apoiada em análises foucaultianas, Eleonora Zicari retoma discussões em torno do entendimento de “ficcões” que, para o intelectual, não deveriam ser tomadas como mera invenção, mas como uma prática em que estratégias seriam articuladas com intuito de atribuir possíveis sentidos à “realidade”, para se pensar a configuração de sentidos no fazer historiográfico. BRITO, Eleonora Zicari Costa. “História, historiografia e representações” In: *Os espaços da história Cultural*. Marcia de Melo Martins Kuyumjian e Maria Thereza Negrão de Mello. Brasília: Paralelo 15, 2008, p. 30-31. Ou seja, tanto Zicari quanto Rago nos informam, à luz do filósofo francês, que nenhuma realidade deve ser pensada fora de um campo discursivo, e que nenhum discurso traz em si uma “verdade” pré-estabelecida. Como declarou o próprio Foucault, “os sentidos de verdade” nascem nos próprios discursos. FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo, Loyola, 1996, p. 49. Desse modo, podemos perceber como muitos discursos proferidos sobre o *rock* dos anos 80, na referida década, articulavam entendimentos sobre o gênero, atribuindo-lhe efeitos de sentido que, na grande maioria das vezes, ganhavam formas pejorativas.

gafanhotos ou de coelhos cegos que não soubessem distinguir o próprio dos outros perfis.²²¹

O texto de Giron nos informa sobre duas questões relevantes para se pensar as discussões aqui propostas. A primeira vem reforçar, mais uma vez, a condição de produto mercadológico atribuída ao gênero, na medida em que alguns conjuntos são associados a “brinquedos velhos”, “descartáveis”. A segunda faz referência ao conteúdo musical exibido por esses grupos, que, na reportagem, são, em grande maioria, cariocas.

Seria mera coincidência? Ao analisarmos outras críticas feitas às bandas e/ou a artistas da Cidade Maravilhosa, podemos observar que muitos posicionamentos contrários ao *rock* não o tomaram de forma generalizada, preocupando-se em não inserir todos os seus praticantes em um mesmo “caldeirão musical”. Percebe-se, inclusive, que determinados críticos assinalavam certas diferenças entre os grupos, a depender da localidade em que se encontravam. Por isso, talvez não fossem apenas coincidência os frequentes comentários ao trabalho de artistas ligados ao cenário carioca, o que nos coloca diante da diversificação de influências e de estilos adotados por muitos jovens roqueiros do período, nos permitindo, ao mesmo tempo, um recuo em nossa “escala de observação”²²² para voltarmos o nosso olhar aos ambientes particulares, em que experiências foram processadas e, muitas vezes, divulgadas em forma de música, sobretudo, as referentes ao local em que Cazuzza atuou.

De pronto, poderíamos destacar dois subgêneros – não os únicos, mas os que aparecem com mais frequência nas críticas selecionadas –, responsáveis por informar o *rock* brasileiro: o *punk* e a denominada *new wave*. Cada um seria apropriado de forma diferenciada pelos roqueiros iniciantes.

Assim, ao realizarmos uma breve e superficial divisão, apenas a título de esclarecimento, poderíamos identificar uma influência mais direta do *punk* no trabalho de jovens paulistanos e brasilienses, e outra mais ligada à *new wave* por parte de alguns grupos cariocas.²²³

²²¹ Luís Antônio Giron, *Folha de São Paulo*, 1º de dezembro de 1985.

²²² Esse termo toma como referência a noção de *variação de escala* proposta por Jacques Revel, em que o autor privilegia a variação de uma escala reduzida para uma ampliada ou vice e versa, e promove uma interatividade entre ambas, ratificando a relevância da microanálise para os estudos historiográficos. REVEL, Jacques. “Microanálise e construção do social” In Jacques Revel. (org.). *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Tradução Dora Rocha. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 31.

²²³ Vale ressaltar que o grupo Barão Vermelho, no qual Cazuzza atuou de 1981 a 1985, teve referências musicais mais relacionadas ao Blues, gênero que iria dar origem ao *rock and roll*, e a alguns estilos da música popular brasileira, como o samba-canção. No entanto, vários outros grupos e/ou artistas se

Essas “apropriações”²²⁴ estariam relacionadas, entre outras coisas, ao próprio estilo de vida, às influências e aos lugares vivenciados pelos artistas em questão. Como nos lembra Chartier, a noção de apropriação pode ser pensada como “práticas diferenciadas (...) que põem em relevo a pluralidade dos modos de emprego e as diversidades de leituras”,²²⁵ isto é, acionam outras formas de interpretações possíveis sobre aquilo que é dado a ler, e essas distinções são guiadas por experiências praticadas e bagagens culturais acumuladas por determinados indivíduos e/ou grupos.

Desse modo, podemos observar que o cenário paulistano, centrado no modelo da grande metrópole, onde os contrastes e mazelas sociais pareciam se apresentar de forma mais acentuada, teve uma contribuição significativa para a adoção do *punk* por parte dos jovens que se identificavam com esse espaço urbano. Na Capital Federal, o contato se daria, especialmente, em razão da entrada de discos importados da Inglaterra por intermédio de jovens que futuramente criariam a primeira banda *punk* da cidade, *Aborto Elétrico*,²²⁶ conjunto que, ao se desmembrar, daria origem a duas outras bandas: *Legião Urbana* e *Capital Inicial*, ambas também influenciadas pelo estilo *punk*.

No entanto, ainda respaldados nas ideias de Chartier, cabe-nos destacar como esse subgênero foi apropriado pelos jovens brasileiros, principalmente dessas duas localidades – São Paulo e Brasília –, vindo, inclusive, a demarcar diferenças entre os usos que se fizeram dele.

O *punk* surgiu na segunda metade dos anos 70, nos subúrbios de cidades inglesas e estadunidenses, inspirado na filosofia do *it yourself* ou “faça você mesmo”, em que uma das propostas era buscar o retorno à simplicidade do *rock* dos anos 50. Isto é, uma sonoridade sem virtuosismos e solos de guitarra, adotando uma postura quase destrutiva de ataque ao sistema e aos roqueiros convertidos a ele.²²⁷

Tendo como um dos seus grandes representantes os grupos *Sex Pistols* e o *The Clash*, ambos originários da Inglaterra, o *punk* seria um movimento formado

identificavam com a denominada *new wave*, como Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, Lulu Santos, Ritchie, entre outros.

²²⁴ CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 1990, p. 26.

²²⁵ Idem, *ibidem*.

²²⁶ Grupo musical com forte influência do estilo punk, formado em Brasília, no ano de 1978, por jovens de classe média alta. Entre os integrantes do conjunto encontrava-se Renato Russo, que posteriormente integraria a Legião Urbana, e os irmãos Fê Lemos e Flávio Lemos, que viriam a se tornar membros do Capital Inicial. Disponível em <http://rockbrasilpont.blogspot.com.br/2011/10/aborto-eletrico-historia-da-banda-parte.html>. Acesso em: 28 de fev. 2012.

²²⁷ GROPPPO. Luís Antônio. *O Rock e a Formação do Mercado de Consumo Cultural Juvenil...* Op. cit., p. 72.

basicamente por jovens proletários ou de classes menos favorecidas, que vivenciavam experiências suburbanas.²²⁸ Dessa forma, ao entrar em solo brasileiro, sobretudo no final dos anos 70 e início dos 80, o estilo viria a influenciar futuros grupos de *rock* nacional.

Interessam-nos aqui, especificamente, os conjuntos que manteriam relações diretas com o mercado fonográfico e que seriam formados por uma parcela de jovens pertencentes à classe média alta. Assim como muitos paulistanos, jovens brasilienses também se declararam adeptos do *punk*, porém não o praticariam do mesmo modo que os jovens suburbanos e/ou proletariados que o criaram. É o que podemos observar no depoimento de Dinho Ouro Preto, vocalista do grupo de *rock* brasiliense *Capital Inicial*, no momento em que falou sobre esse estilo: “A gente veio a conhecer os punks, só que eram completamente outro esquema. Era uma coisa proletária, bem mais barra pesada. Em Brasília, era intelectual, ligada à universidade. Aí ficamos um pouco assustados”.²²⁹

Na fala de Ouro Preto podemos identificar peculiaridades, por ele enfatizadas, referentes, em parte, a diferenças socioeconômicas, o que, de certa forma, não deixa de fazer sentido, ainda mais se considerarmos a quantidade de grupos paulistanos e das demais localidades que “estouraram” nos centros urbanos e suas periferias nos anos 80, entretanto esses grupos não estabeleceriam uma relação muito bem definida com o mercado fonográfico, mantendo-se num circuito mais *underground*, como era pretendido pelo estilo no princípio.

Se em Brasília os *punks* eram formados em sua grande maioria por jovens estudantes e de classe média alta, que se reuniam para passar o tempo, em São Paulo, eles seriam representados por posturas mais rebeldes – seus adeptos faziam uso de certa agressividade nas denúncias e nas formas de se posicionarem contra o que consideravam de errado na sociedade: como as desigualdades sociais e as explorações sofridas por parte de jovens proletários e suburbanos.

Olho Seco, *Ratos de Porão* e *Inocentes* foram alguns dos grupos que se destacaram no período. Inclusive, o manifesto *punk*, publicado em 1981 na revista *Gallery Around*, foi redigido por Clemente, um dos integrantes da banda *Inocentes*. No texto, a expressão de uma ideologia que buscava romper com certos elementos e/ou estilos musicais que marcavam a música brasileira até então e que, segundo o autor do

²²⁸ Idem, *ibidem*, p. 73.

²²⁹ Dinho Ouro Preto apud Bryan, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança*: cultura jovem brasileira nos anos 80. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 140.

manifesto, romantizavam demais a pobreza ao retratarem realidades que não correspondiam às vivenciadas por muitos jovens suburbanos:

Nós estamos aqui para revolucionar a música popular brasileira, para dizer a verdade sem disfarces (e não tornar bela a imunda realidade), para pintar de negro a asa branca, atrasar o trem das onze, pisar sobre as flores de Geraldo Vandré e fazer da Amélia uma mulher qualquer.²³⁰

Considerando-se os “verdadeiros” *punks*, muitos desses grupos iriam criticar outros conjuntos que também se formariam na capital paulista, por se declararem adeptos de alguns aspectos do movimento, como o grupo Ira!, que, apesar das defesas ao *punk*, não se livrou de comentários negativos proferidos por parte daqueles. Na fala de Clemente, “eles não tinham nada a ver com *punk*”.²³¹ Já Edgar Scandurra, ex-integrante do Ira!, expressa o apreço pelo estilo e faz ponderações quanto aos usos dessa referência musical:

Eu e o Nasi tivemos acesso ao *punk* praticamente assim que ele surgiu e nos identificamos de pronto com o visual. Posso dizer que foi muito legal para mim, pois tive que desaprender muita coisa e acostumar a fazer *rock’n’roll* mais básico. Então, o Ira! nunca foi banda cem por cento *punk* no que diz respeito a bando de garotos que não sabem tocar, compram os instrumentos ou pegam emprestado e saem tocando. Perto das bandas *punks* que tinham na época, soávamos como uma profissional e, por esse lado, éramos meio criticados pelo circuito que não admitia solo de guitarra numa música e muito *backing vocal* – influência *mod*.²³²

Na declaração de Scandurra, podemos identificar a influência de diferentes estilos musicais, inclusive certa apropriação do *punk* que, segundo ele, não contou com as mesmas características restritas adotadas pelo movimento, devido à utilização de elementos e/ou práticas de outros estilos musicais.

Assim, com uma postura menos agressiva e uma estética mais próxima da *new wave* e do *mod*,²³³ como pontuou Scandurra em relação a este último, outros grupos

²³⁰ Clemente apud DAPIEVE, Arthur. *BRock: O rock brasileiro dos anos 80* – Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 168.

²³¹ BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança...* Op. cit., p. 79.

²³² Idem, *ibidem*.

²³³ Abreviatura de *modernists*, uma espécie de movimento que surgiu em Londres no final dos anos 50 e conquistou o auge no início da década de 60. O *mod* se caracterizaria pelo estilo musical e o modo de se vestir. Assim, jovens londrinos que trajavam ternos bem recortados e justinhos, com gravatas estreitas e que gostavam de músicas com influências de soul norte-americano faziam parte desse movimento. Artistas como os Beatles, David Bowie, The Who seriam classificados como *mod*, seja pelo gosto musical, seja pelo visual. Disponível em: <http://www.mariemadame.com/2011/04/a-volta-do-estilo-mod/>.

também viriam a ser formados em São Paulo. Referimo-nos aos *Titãs*, ao *Ultraje a Rigor*, ao já citado *Ira!*, entre outros. Ocupando a mesma posição social dos demais roqueiros dos anos 80, que são abordados nesta pesquisa – a de classe média alta –, esses jovens iriam, junto com brasilienses adeptos do *punk*, ser destacados de alguns conjuntos cariocas, em especial pelas temáticas abordadas em suas canções.²³⁴

Para Guilherme Bryan, o som dessas bandas paulistas estaria mais próximo do *mod*, e suas letras abordavam temáticas ligadas ao urbano, o que lhe valeria uma postura tida como mais séria.²³⁵ Ainda segundo Bryan, os supostos embates entre os grupos do Rio de Janeiro e de São Paulo se davam mais por parte de jornalistas que atuavam nesses periódicos e que, de certa forma, mantinham uma identificação com o trabalho produzido por esses grupos.²³⁶

Entretanto, alguns artistas cariocas, como George Israel, chegariam a declarar que, no início, havia certo estranhamento quando esses grupos se encontravam nos eventos: “Rolava uma rixazinha Rio – São Paulo, que com o tempo foi se diluindo, mas no começo era clubinho mesmo”.²³⁷

Se entre os integrantes desses grupos os supostos enfrentamentos pareciam ter sido desfeitos ainda no início da década, como nos contou George Israel, o mesmo

Acesso em: 14 fev. 2012. No Brasil, alguns grupos de rock dos anos 1980 também receberiam influências desse estilo.

²³⁴ Retomando a fala de Dinho Ouro Perto a respeito de os *punks* paulistas serem mais ligados à classe operária, ao subúrbio, podemos atribuir essa diferenciação a um tipo de apropriação, como nos lembrou Chartier. Percebe-se que a leitura do *punk* feita pelos brasilienses se deu de forma distinta da realizada pelos paulistanos. Enquanto os brasilienses compunham uma classe social mais abastada, que se reunia para se distrair, ver os amigos, passar o tempo, os garotos de São Paulo, vindo de um seguimento menos favorecido, reuniam-se com propósitos mais diretos ou, talvez, mais agressivos. Por mais que ambos abordassem temáticas ligadas ao político e/ou ao social de forma explícita, o lugar de fala ocupado por eles era diferenciado. Portanto, o trabalho dos jovens brasilienses iria se aproximar mais dos grupos de classe média alta surgidos em São Paulo, como os já citados *Ira!*, *Ultraje a Rigor*, *Titãs*, do que daqueles que se consideravam “verdadeiros” *punks*. Essas novas bandas, assim como os grupos de Brasília, se identificariam com o *rock* nacional, independentemente das influências musicais que os informariam profissionalmente, já que estas poderiam se mostrar bem variadas. E seria, talvez, essa diversidade de conjuntos e estilos musicais adotados que iria suscitar possíveis críticas ao trabalho de determinados artistas do período, o que vem a confirmar a ausência de um movimento organizado em torno do *rock*, como ocorreu com o Tropicalismo, nos anos 60, ou mesmo com o Mangubeat, nos anos 90.

²³⁵ BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança: cultura jovem brasileira nos anos 80...*, p. 79.

²³⁶ Em entrevista a mim concedida no dia 18 de janeiro de 2012, via *skype* (chamada pela internet).

²³⁷ George Israel foi integrante do grupo *Kid Abelha* e os *Abóboras Selvagens*, grupo que teve início nos anos 80. Tocava sax e também chegou a compor com outros artistas, como Cazuza, por exemplo. Em um documentário sobre o *rock* dos anos 80, o músico – juntamente com outros nomes da época, Léo Jaime, Leoni e Arnaldo Brandão – declarou que havia rivalidade entre os grupos de roqueiros no início dos anos 1980. *Ensaio Geral* com Lorena Calábria. Programa especial sobre *rock* dos anos 1980, exibido pelo canal multishow no dia 26 de junho de 2005. Segundo o músico, com o tempo, essas “rixas” inócuas foram se diluindo; ele conta, inclusive, que Cazuza e Herbert Vianna eram uns dos responsáveis por estabelecer pontes entre as turmas, por serem bem enturmados com o meio musical. No caso de Cazuza, o círculo de amizades seria mais amplo, como vimos no capítulo anterior, pois o artista transitava em diferentes espaços e áreas culturais: teatro, cinema, literatura, música.

não iria ocorrer em determinados meios midiáticos, como no jornalístico, por exemplo, onde as comparações apareciam com frequência e de forma bem direta, vindo a ser comentadas, inclusive, em trabalhos posteriores que se dedicariam ao assunto: o *rock* nos anos 80.²³⁸

Já no final dos anos 70, o *punk* contribuiria com o surgimento de mais um estilo musical, a denominada *new wave*. Para muitos, esta estaria associada à utilização do *punk* pela indústria fonográfica. Isto é, na medida em que o *punk* foi se aproximando do mercado de discos, adquirindo um caráter renovador, acabou concedendo espaço ao surgimento desse estilo, que ficaria conhecido como uma espécie de “nova onda”.

A *new wave* nasceu associada às tendências que despontaram no cenário musical após o movimento *punk* e que iriam contribuir para algumas transformações ocorridas no universo do *pop-rock* praticado até àquele momento.²³⁹

De certa forma, esse estilo suscitaria comentários, muitas vezes depreciativos, pelo fato de manter relações diretas com o mercado fonográfico desde seu surgimento. É o que nos lembra Luís Antônio Groppo:

Rótulos e mais rótulos, a partir da *new wave*, lançaram modas e estilos ligados direta ou indiretamente à indústria fonográfica e outros setores da indústria cultural (...). Rótulo cuja música se valia, como foi mostrado, da reciclagem do *rock* das décadas anteriores.²⁴⁰

²³⁸ Em análise a respeito do *rock* e da formação do mercado de consumo cultural juvenil, Groppo discute, entre outras coisas, a diversidade de estilos musicais que influenciaram o considerado *rock* nacional dos anos 80, trazendo, inclusive, diferenças entre os grupos da época, em parte, pelas leituras que realizavam e, especialmente, pela temática. Como nos lembrou Guilherme Bryan, Groppo também identifica que parte dos enfrentamentos entre os grupos do eixo Rio-São Paulo se deu pela atuação de críticos mais alinhados ao *rock* ligado à *cultura marginalizada*. Críticos que, desde a década anterior, tornaram-se defensores de um *rock* de vanguarda, principalmente o produzido em São Paulo, em que seus integrantes estavam inseridos no circuito universitário, como o jovem Arrigo Barnabé, considerado um dos representantes do *rock* vanguardista da cidade. Segundo Groppo, para esses críticos, o estilo *new wave*, adotado principalmente pelos grupos cariocas que se formaram no início da década, seria desconsiderado como influência positiva ou produtiva para um *rock* de qualidade, por resultar em leituras mais romantizadas, sentimentais. GROPPPO, Luís Antônio. *O Rock e a Formação do Mercado de Consumo Cultural Juvenil...* Op. cit., p. 234-235. Entretanto, Groppo continua a abordar o debate em torno das diferenciações entre o *rock* produzido nessas duas localidades, acrescentando mais uma cidade que, junto com São Paulo, iria ser responsável por amadurecer o *rock* nacional – Brasília –, cujos jovens músicos, em meados da década, se tornariam conhecidos no cenário brasileiro, contribuindo com temáticas tidas como mais relevantes e sérias. “O eixo criativo do *rock* nacional mudou-se para São Paulo-Brasília em meados dos anos 80.” Idem, *ibidem*, p. 237. “Até as principais bandas do *rock* brasileiro mantiveram um contato estreito com o *rock* paulista e inclusive realizaram shows em seu circuito.” Idem, *ibidem*, p. 239. “1985 pode ser considerado o ano de transição entre o *rock* ingênuo e mais carioca para o *rock* mais juvenil e paulistano-brasiliense”. Idem, *ibidem*, p. 238.

²³⁹ Idem, *ibidem*, p. 231.

²⁴⁰ GROPPPO, Luís Antônio. *O rock e o mercado de consumo cultural juvenil...* Op. cit., p. 86. Retomando a ideia discutida anteriormente, poderíamos completar as análises das quais nos falou Groppo ao abordar a suposta “linha evolutiva do *rock*.” Em sua dissertação de mestrado, o autor empenhou-se em analisar as leituras que foram feitas sobre o *rock*, desde o seu surgimento, ainda em meados dos anos 50, até os anos 80, estes últimos considerados como o período em que a sonoridade foi apontada, por muitos, como uma

As palavras de Gropo nos remetem para uma das preocupações iniciais que motivou esta pesquisa, qual seja, a atribuição de rótulos ao *rock* nacional dos anos 80, principalmente no que se refere ao contato estabelecido com a indústria cultural.

Porém, como vimos, tanto nas análises do referido autor quanto nas de outros pesquisadores, como Paul Friedlander, Juremir Machado, Antônio Marcus Alves de Souza,²⁴¹ tais relações se apresentam de forma ponderada, em que ambas as partes se vêem envolvidas num processo de negociação, em que o artístico, muitas vezes, cede a determinadas concessões sem, com isso, deixar de se posicionar de acordo com os próprios interesses e/ou projetos iniciais ou, como pontuou Alves de Souza, o trabalho realizado por muitos jovens dos anos 80 seguia o viés da crítica e também da fruição.²⁴²

Essa ideia pode ser ilustrada por uma atitude exercida pelo cantor e compositor Lobão, no início dos anos 80, no momento em que iria assinar contrato com a banda Blitz. Resistente ao papel que seria destinado a ele no grupo e às investidas da gravadora, que, segundo ele, estaria transformando a Blitz em “coqueluche nacional” e com característica “infanto-juvenil”,²⁴³ Lobão resolveu fazer uso de uma entrevista realizada com a banda, a fim de conseguir uma gravadora para lançar o seu projeto *cena*

produção reciclada, no sentido de romper com o aspecto criativo que dava continuidade ao gênero, o que caracterizaria a ideologia na evolução no *rock*. Para o autor, o *rock* que, nas três décadas que antecedem a de 1980, esteve associado ao caráter contestatário e inovador, também demonstrou características recicláveis, por se adequar a modismos, mudanças de mercado e de gostos, o que possibilita uma análise menos taxativa ou, utilizando o termo proferido pelo autor, menos rotulada. Pensar o *rock* nos anos 80, seja no Brasil, seja em qualquer canto do mundo, incumbe pensá-lo dentro das estratégias e condições oferecidas pela conjuntura da época, ou seja, considerando o papel desenvolvido pela indústria cultural. E mais, poderíamos pensar essa “reciclagem,” distanciando-nos um pouco do sentido que lhe foi atribuído, como uma capacidade de retrabalhar elementos já utilizados anteriormente, aproximando-nos da ideia de *tradição* tal qual discutida por teóricos contemporâneos, como *Gérard Lenclud*, para quem essa categoria é entendida como algo que não deve ser tomado de forma mimética, cujo intuito seria meramente a reprodução, e sim como uma maneira diferenciada de olhar, atribuindo distintas leituras. LENCLUD, Gérard. *A tradição não é mais o que era...* Sobre as noções de tradição e sociedade tradicional em Etnologia. Extraído de *Terrain: revue d'ethnologie de l'Europe*, n. 9 (*Habiter La Maison*), 1987. On-line: <http://terrain.revues.org/document3195.html>. Traduzido do francês por José Otávio Nogueira Guimarães – Núcleo de estudos Clássicos/Departamento de História/UnB.

²⁴¹ Os entendimentos dos três primeiros autores – Luís Antônio Goppo, Juremir Machado e Paul Friedlander – já foram citados no decorrer do capítulo, não sendo necessário fazer maiores análises aqui. Entretanto, cabe-nos ponderar o posicionamento de Antônio Marcus de Souza, cuja análise apoia-se em Walter Benjamin. Marcus de Souza propôs, em sua obra *Cultura rock e a arte de massa*, uma discussão a respeito do *rock* como uma cultura jovem, aproximando-se, para tanto, do conceito de “arte de massa”, como foi previsto por Benjamin que – de uma forma geral – reconhecia a possibilidade de a indústria cultural realizar uma unidade entre o entretenimento e a crítica, sem deixar, contudo, de fazer as devidas ressalvas contextuais. Ou seja, o autor buscou em Benjamin os caminhos, as pistas para chegar à conceituação de “rock de massa”, mas nos adverte quanto à distinção temporal e conceitual que deve ser feita entre o presente e a época de Benjamin, como, por exemplo, quanto ao conceito de política, que era influenciado por suas esperanças no socialismo. SOUZA, Antônio Marcus Alves de. *Cultura rock e a arte de massa*. Rio de Janeiro: Diadorim Editora Ltda, 1995.

²⁴² Idem, *ibidem*.

²⁴³ LOBÃO. *Cinqüenta anos a mil.* / Lobão, Tognolli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010, p. 228 e 229.

de cinema.²⁴⁴ A investida deu certo e, após sair na capa da revista *ISTOÉ*, no ano de 1982, Lobão assinaria com a RCA e teria o seu trabalho lançado, mesmo com todas as restrições que costumava fazer em relação ao mercado fonográfico, mas sem, contudo, se desfazer de seus interesses musicais, o que nos reporta para uma relação muito mais complexa entre artista e gravadora, do que fazem supor algumas conclusões a que chegaram alguns críticos.²⁴⁵

Composta por uma miscelânea de estilos – rock básico, *rock and roll*, *country rock*, psicodelismo, discoteca, *funk*, *soul* –,²⁴⁶ a *new wave* também se caracterizava esteticamente pelo visual colorido, unindo a esses aspectos o uso de uma linguagem mais descontraída. Muitos artistas, sobretudo cariocas, se aproximariam desse estilo musical na composição de suas obras, como a banda *Blitz*, que foi alvo de críticos que não consideravam o seu trabalho um *rock* a ser levado a sério, classificando-o como *rock* inofensivo, conforme descreveu Lobão. Outros cantores, como Lulu Santos, Júlio Barroso e o seu grupo Gang 90 & as Absurdetes, *Kid Abelha* e os *Abóboras Selvagens*, também se valeriam de referências *new wave*. Inclusive, o cantor, compositor e até então integrante do grupo *Kid Abelha*, Leoni, declarou ter sido influenciado diretamente por esse estilo:

Então foi um disco [referindo-se ao primeiro disco do grupo, *Seu espião*, lançado em maio de 1984] que a gente se divertiu muito e é

²⁴⁴ Projeto elaborado por Lobão – compositor de grande parte das canções, viria a ser lançado em 1982 pela gravadora RCA.

²⁴⁵ Importante que se diga que Lobão seria um dos artistas brasileiros do cenário do rock dos anos 1980 a adotar uma postura movida por animosidades em relação ao mercado fonográfico e à mídia em geral, pois não foram poucas as vezes em que se envolveu em situações polêmicas, ao pronunciar publicamente suas opiniões pouco amistosas a respeito de alguns desses espaços de comunicação e/ou divulgação. Lobão viria, inclusive, a discordar da imagem que queriam construir da banda, enfatizando a estética engraçadinha que, segundo ele, tinha o seguinte propósito: “vender a Blitz como bandinha de “iê iê iê”, uma espécie de patotinha do rock inofensivo.” Idem, *ibidem*, p. 229. Desse modo, podemos perceber duas questões importantes na atitude e também na citação de Lobão. A primeira é a confirmação da variedade de informações musicais recebidas no período, muitos jovens, assim como Lobão e os outros integrantes da Blitz, mesmo fazendo parte de um grupo musical, recebiam influências diferenciadas, portanto, tomariam decisões distintas. Inclusive, o cantor só fez a entrevista para conseguir promover o seu trabalho solo. Após a publicação da entrevista, Lobão, que havia arquitetado o seu plano arditamente, sairia em busca de uma gravadora, com a revista embaixo do braço. A segunda questão é que Lobão, de certa forma, engrossaria a fila dos críticos que atacavam o *rock* considerado inofensivo, por se utilizar da irreverência e do deboche como uma proposta de linguagem. Entretanto, ele também se viu obrigado a negociar com setores da indústria cultural, assim como a Blitz e outros que possivelmente foram alvos de suas críticas, talvez pelos mesmos motivos. Contudo, a passagem da obra do artista não foi mencionada no intuito de valorar a atitude de um em relação à do outro, mas apenas para demonstrar como o artista, por mais crítico que se considerasse, não tinha como declinar de um contato com o mercado fonográfico se quisesse divulgar o seu trabalho, como comentou o próprio Lobão: “Mas... por outro lado, de que valia aquela minha pérola de disco se ninguém fosse ouvir, ou nem mesmo ser lançado?” Idem, *ibidem*, p. 229.

²⁴⁶ GROPPPO, Luís Antônio. *O rock e a Formação do Mercado de Consumo Cultural Juvenil...* Op. cit., p. 86.

muito adolescente. Tinha 21 anos e eram as músicas que tinha composto até então. Fora que adorávamos tudo de new wave e era nossa referência.²⁴⁷

Os comentários feitos a esse primeiro disco do *Kid Abelha* se aproximariam das ponderações de Lobão a respeito do que o mercado fonográfico estaria tentando fazer com a Blitz: vendê-la como uma bandinha “iê iê iê”,²⁴⁸ pois a *ISTOÉ* publicaria, em outubro de 1983, um artigo em que Marcos Augusto Gonçalves declarava que o trabalho do grupo se tratava de uma espécie de revival da Jovem Guarda:

Os namorados que nos anos 60 faziam splish-splash com beijos no cinema hoje fazem amor de madrugada, como na letra de ‘Pintura Íntima’, do Kid Abelha. E a garotada papo-firme virou a menina veneno, que deixa ver seu corpo nu à luz de abajur cor de carne, como canta Ritchie.²⁴⁹

Mais do que nos determos especificamente no trabalho produzido por bandas cariocas como Kid Abelha, Blitz ou as demais, interessam-nos aqui reportagens que associam certo tipo de *rock* produzido nos anos 80 àquele praticado ainda nos anos 60, que – naquela época – já era alvo de críticas por conta do seu caráter não contestatório ou pouco ofensivo. Tais reportagens insinuam certa perda de qualidade, principalmente em comparação a outros tipos de trabalho ou bandas, e servirão para nos auxiliar na compreensão de como o *rock*, que ganhou força na década de 1980, foi recepcionado de diferentes maneiras e como estava sendo pensado, inclusive, por aqueles que o praticavam.

Interessante notar que as associações feitas com a Jovem Guarda, tanto na reportagem da *ISTOÉ* quanto na fala de Lobão, nos acenam para um tipo de leitura que, ao que parece, apoia-se em discussões “já ditas” e/ou pensadas, em outros tempos, a respeito do *rock*. Ou seja, ao fazerem uso de termos como “bandinha iê iê iê”, “beijos no cinema”, os discursos, na tentativa de legitimar um possível entendimento a respeito de como deveria ser visto e/ou pensado o *rock* nacional do período, fizeram uso de certo tipo de representação operante nos anos 60 em torno do grupo liderado por Roberto

²⁴⁷ Leoni apud BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança*: cultura jovem brasileira nos anos 80. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 231.

²⁴⁸ Cf. LOBÃO. *Cinqüenta anos a mil...*, p. 228 - 229.

²⁴⁹ Marcos Augusto Gonçalves apud BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança...* Op. cit., p. 231.

Carlos.²⁵⁰ Em outras palavras, ao enunciarem, esses discursos acionaram uma *memória discursiva*²⁵¹ a partir da qual suas ideias seriam sustentadas e investidas de sentidos.

Desse modo, tais movimentações jornalísticas, com vistas a destacar, seja o *rock* tido como de vanguarda, seja os grupos considerados mais sérios, incluindo-se aí os de São Paulo e os de Brasília, repercutiriam nacionalmente com os comentários proferidos sobre o trabalho desenvolvido por outros conjuntos musicais dos anos 80, em especial por cariocas, travando uma discussão acalorada rumo ao que se entendia ou deveria se entender como *rock*.

Lançando luz nesse cenário, o que se pode observar são posicionamentos diferenciados acerca de uma sonoridade que, por contar com influências diversificadas, iria conceder espaço aos mais variados gostos, estilos e apropriações musicais, a depender das experiências vivenciadas e dos lugares em que era praticada,²⁵² resultando em certos tipos de enfrentamentos guiados, muitas vezes, por padrões valorativos.

²⁵⁰ Em seu texto *Memórias da Jovem Guarda*, citado no primeiro capítulo, a historiadora Eleonora Zicari, ao realizar um esforço em desvelar o imaginário de uma parcela da juventude brasileira dos anos 60, toma como fonte de análise, entre outros materiais, reportagens veiculadas pelas revistas *Realidade* e *Intervalo* para demonstrar como o movimento vinha sendo representado de formas distintas nesses periódicos, a depender dos sujeitos e das posições ocupadas por eles, assim como do tempo no qual se inseriam. BRITO, Eleonora Zicari Costa de. *Memórias da Jovem Guarda*. In: *X Encontro Nacional de História Oral*. Testemunhos: História e Política. Recife, 2010. O fato é que a discussão trazida por Zicari nos acena para outros sentidos que estavam sendo elaborados sobre a Jovem Guarda, ainda na década de 1960, e que se distanciavam das rotulações de alienados e inconsequentes diante da conjuntura que se apresentava. Algumas dessas representações destacavam a relevância do movimento para o cenário da música brasileira do período, como podemos observar na fala de Caetano Veloso, ao se referir a um de seus integrantes: “Roberto derrubou padrões estabelecidos, oficializando a tendência irreverente do brasileiro em relação à aparência dos chamados homens sérios. Ele vinha para impor um gosto livre, consequentemente, um uso mais livre.” Caetano Veloso apud BAR, Décio. “Acontece que ele é baiano”. Revista *Realidade*, Editora Abril, ano III, Volume 33, dezembro de 1968, p. 196-198. Todavia, cabe-nos frisar que as investidas de sentidos atribuídas a determinados estilos, gêneros ou movimentos musicais são informadas por entendimentos e/ou ideias diversificadas, logo não devem ser tomadas de forma unívoca. Assim, da mesma maneira que a Jovem Guarda tornou-se alvo de distintas representações ao longo dos anos 60, o *rock* dos anos 80 também pareceu se inserir na mesma situação, e os discursos citados acima, em que grupos cariocas identificados ao *rock* nacional são associados à Jovem Guarda, comprovam essa assertiva, demonstrando, inclusive, que a sonoridade em destaque nos anos 80 não se tratava de um movimento organizado, podendo haver, portanto, diferenças nos tipos de trabalhos apresentados, bem como nas formas como eram recepcionados.

²⁵¹ Para Eni P. Orlandi, a noção de *memória discursiva* também pode ser tratada ou pensada como interdiscurso, definido como o já dito ou o falado antes. Logo, a memória discursiva se apresenta como “o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra”. ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Análise de discurso – Princípios e procedimentos*, Campinas, Pontes, 1999, p.31. No caso da jovem Guarda, o que foi dito sobre o movimento, ou melhor, os sentidos pejorativas construídos sobre ele reverberam nos discursos proferidos sobre o *rock* dos anos 80. Isto é, parte dos sentidos já pronunciados nos anos 60 a respeito da Jovem Guarda tem um efeito sobre o que os textos citados dizem.

²⁵² Referência ao entendimento proposto por Michel de Certeau, citado no primeiro capítulo, na nota 107. Por não ter sido considerado um movimento homogêneo, o *rock* nacional dos anos 80 seria praticado de diferentes maneiras no decorrer da década, a depender da localidade em que surgia. Isto é, por mais que predominassem aspectos comuns, como uma linguagem irreverente e uma preocupação renovada por questões do cotidiano, a forma como esses aspectos iriam ser abordados estaria diretamente relacionada

Como descreveu Guilherme Bryan,

(...) enquanto os paulistas eram retratados pela imprensa como radicais, sérios, políticos, ranzinzas e não-comerciais (...); os cariocas apareciam como roqueiros de bermuda, moradores de balneário (...).²⁵³

Dessa forma, podemos perceber como questões geográficas, entre outras coisas, também pareciam influenciar determinadas críticas, uma vez que parte das experiências se realizava a partir dessas condições. Observação que pode ser percebida na matéria publicada pela *Folha de São Paulo*, em abril de 1985. “O que estamos chamando de *rock* pesado – e que lá fora já está se extinguindo – é o *rock*-indústria, urbano, neurótico, próprio de cidades como São Paulo”.²⁵⁴ Na mesma reportagem a denominada *new wave*, especialmente a praticada pelos cariocas, seria alvo de críticas depreciativas: “Essa ramificação remota do *rock*, som de cocota, de praia, de gente sem muita responsabilidade”.²⁵⁵

Embora, nessa reportagem em específico, a defesa feita ao som produzido na capital paulista tenha sido pontuada por músicos identificados com o *heavy metal*,²⁵⁶ estilo distinto dos adotados pelos conjuntos paulistas abordados nesta pesquisa, sua utilização torna-se pertinente para demonstrar como o trabalho de muitos artistas cariocas estava sendo visto pelos de outras localidades, inclusive pelos oriundos de São Paulo.

Outras reportagens engrossariam a lista das críticas que tendiam a desqualificar o estilo *new wave*, ou pelo menos o que se estava praticando como tal:

New Brega/ De uns tempos para cá, uma série de conjuntos brasileiros vem surgindo. Com a maior cara de pau, têm a ousadia de se rotularem como roqueiros. Outros, mais atrevidos ainda, têm a coragem de se vestirem de maneira colorida, simulando uma postura

ao tipo de leitura realizada por cada estilo tomado como referência e ao próprio modo de vivenciar as experiências diárias.

²⁵³ BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança...* Op. cit., p. 224.

²⁵⁴ Declaração de Mário Ronco à *Folha de São Paulo*, em 2 de abril de 1985.

²⁵⁵ Idem, *ibidem*.

²⁵⁶ Em algumas pesquisas, o surgimento do *heavy metal* é datado entre os anos 1960-70, quando houve o movimento de contracultura, em que bandas de *rock* misturaram diferentes e variados estilos, criando, assim, um estilo híbrido em que a musicalidade teria como característica a centralidade no uso de guitarras. Disponível em: <http://freakbutterfly.wordpress.com/2008/06/10/a-origem-do-heavy-metal/>. Acesso em: 20 de fev. 2012. Em sua pesquisa sobre *heavy metal* e *performance*, Jorge Alexandre Sobrinho enfatiza o aspecto híbrido do estilo: “entender o *heavy metal* como um estilo musical híbrido por excelência significa não somente estar ciente de seu caráter multifacetado, mas também compreender que o *heavy metal* está permanentemente em construção.” SOBRINHO, Jorge Alexandre F. *Heavy Metal e performance*. 2012, p. 3. (publicação no prelo).

new wave. Essa pseudo-new-wave tupiniquim, quase dançante, tem sido interessante para abrilhantar programas do tipo do Chacrinha, Globo de Ouro e outros menores (...).²⁵⁷

Apesar de a matéria não citar quais seriam esses conjuntos, a utilização de termos como “New/Brega”, “vestirem de maneira colorida”, remete-nos a comentários já proferidos em outros periódicos, que em sua maioria tomavam como referência grupos cariocas.

Muitos desses posicionamentos seriam sentidos, inclusive, pelos jovens que se tornariam alvo em potencial de tais críticos, em virtude de assumirem um diálogo com o estilo em questão, ao mesmo tempo em que declaravam uma identificação com o *rock*. É o que podemos observar nos depoimentos de Herbert Vianna e de George Israel em resposta aos comentários que estavam sendo feitos em relação ao som por eles praticado: “No começo, éramos bem recebidos, porque, quando você é novidade, todo mundo gosta de ser o descobridor. E, quando fica famoso, de dizer: ‘Ah, está vendido!’ E meter o pau.”²⁵⁸ “Quando aparecemos tinha um tipo de acusação da música ser descartável ou de um verão. As pessoas não conseguiam aceitar que existisse banda que fizesse o tipo de música que fazemos: pop. Precisava ter atitude, cara feia (...).”²⁵⁹ A esses depoimentos, somemos o de Léo Jaime quando se referiu ao aspecto mais sisudo exibido pelos artistas de São Paulo: “O pessoal de São Paulo tinha ‘bode’ da gente. Eles eram mais sérios”.²⁶⁰

Dessa forma, tanto as declarações dos cantores/compositores/músicos quanto às dos jornalistas revelam os diferentes sentidos atribuídos ao *rock*. Para tanto, as representações feitas sobre o trabalho de determinados grupos, seja pelas temáticas, seja pelas posturas por eles apresentadas, tais como mais sérios ou mais debochados, coloridos [referência às vestimentas], ou mais descontraídos, atuavam na construção desses sentidos ou, como na concepção de Chartier, formavam “matrizes de discursos e práticas diferenciadas”,²⁶¹ cujo objetivo seria o de atribuir significado à realidade. Em outras palavras, as formulações realizadas pelos agentes sociais envolvidos no debate resultavam de suas leituras da música, do *rock*, em suma, do mundo.

²⁵⁷ Valdir Montanari apud GROppo, Luís Antônio. *O Rock e a Formação do Mercado de Cultura Juvenil...* Op. cit., p. 235.

²⁵⁸ Herbert Vianna apud BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança: cultura jovem brasileira nos anos 80*. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 224.

²⁵⁹ George Israel Apud Idem, ibidem.

²⁶⁰ Depoimento de Léo Jaime apud *Ensaio Geral* com Lorena Calábria. Programa especial sobre *rock* dos anos 80, exibido pelo canal multishow no dia 26 de junho de 2005.

²⁶¹ CHARTIER, Roger. *A história cultural. Entre práticas e representações*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil/Difel, 1990, p. 18.

A matéria escrita pelo jornalista Miguel de Almeida, o mesmo que protagonizou uma cena de quase enfrentamento corporal com cantor Herbert Vianna, justamente por conta das críticas por ele proferidas a alguns artistas cariocas, no caso, ao trabalho do cantor e compositor Lulu Santos,²⁶² nos ajuda a perceber os embates que se construíram em torno desse gênero nos anos 80. O texto de Almeida constitui uma boa oportunidade para refletirmos sobre os efeitos de sentidos proporcionados por tais discursos. Sob o título “Rock Ingênuo teve funeral alegre”, Almeida declara:

Foi encontrado morto, ontem às 12h30, o sr. **Rock Brasileiro Ingênuo da Silva**. Os primeiros boletins emitidos pelo **Hospital Evandro Mesquita Couto** insinuava que a *causa mortis* fora por inanição, falta de vitalidade e monotonia. Amigos do desaparecido, no entanto, afirmam que ultimamente ele se encontrava em profundo estado de depressão e com um incontrolável sentimento de velhice precoce. Os seus adversários, por outro lado, comentam que o **Rock Ingênuo** padecia de senilidade. Rock deixa viúvas e bisnetos, apesar de ter apenas três anos de idade.

No bolso do paletó do desaparecido foram encontrados dois livros já lidos e assinalados: “**Feliz Ano Velho**”, de **Marcelo Rubens Paiva** e um volume em branco com as obras completas da ex-juíza Marcia Moura. No colete, um pôster armafanhado e ranhido da modelo Monique Evans com um pente na boca.

O que intrigou os espertos policiais foi a indiferença dos transeuntes: não houve uma mão amiga que tentasse levantar o corpo. O delegado de plantão, **Leoni Vianna Santos**, chegou a declarar que a roupa do desaparecido estava marcada pelo que seriam “pisadas”. “É a primeira vez que vejo pisadas no corpo”, afirmou.

Os familiares do desaparecido comentaram no hospital que os sintomas de velhice precoce começaram ainda em seu primeiro mês de vida. A mãe, Dona Rita Santos Ingênuo, lembrou quais foram as primeiras palavras ditas por seu filho dileto: “**Você não soube me amar**”. Depois, teria pedido: “**Garçon, um chope e batatas fritas**”.

Nos últimos tempos, **Rock Ingênuo** passava noites de sufoco em seu quarto; quase sempre tinha alucinações e gritava que via **lágrimas na janela**. Habitualmente, **Rock Ingênuo** ficava com um “*heardphone*” e só ouvia a programação da Rádio Cidade. Às vezes, irritado, chutava os discos dos grupos **Ultraje a Rigor** e **RPM** e **Camisa de Vênus**.

Chegou a escrever em seu diário: “Não agüento mais. A música está se tornando ambígua. Tenho certeza de que não sou ambíguo. Meu Deus, por que não fui eu o autor de ‘**Eu Me Amo**’? E por que não passou pela maldita cabeça a ideia de relacionar as loucuras com a cerveja? Justo um **paulista** faz isso? Não compreendo: nós, **cariocas**, temos mais **humor**, mais **ginga** e os **paulistas** sempre foram **sisudos**. Agora, mudou. Este tal de **Roger** tem sacadas irresistíveis. Não conto aos amigos, mas adoraria ter feito ‘**Mim Quer Tocar**’. Que crítica social. Que humor, meu Deus.”²⁶³

²⁶² BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança...* Op. cit., p. 224.

²⁶³ Miguel de Almeida, *Folha de São Paulo*, 1º de dezembro de 1985 – Ilustrada – 9.º caderno- 91. (grifos meus).

De pronto, podemos observar o tom de ironia empregado na reportagem exibida, a começar pelo título: “Rock Ingênuo teve funeral alegre”, seguido de temáticas e nomes atribuídos aos personagens que dão vida à história criada pelo jornalista: “Evandro Mesquita Couto”, fazendo referência ao vocalista da banda Blitz, “Leoni Vianna Santos”, integrante do Kid Abelha & os Abóboras Selvagens, “Você não soube me amar” e “Garçon, um chope e batatas fitas”, versos de uma das canções da Blitz e “lágrimas na janela”, versos que fazem referência a uma música do Kid Abelha; todos esses nomes e trechos de canções remetem a trabalhos realizados por artistas do Rio de Janeiro, que são colocados em confronto com os de São Paulo, no momento em que são mencionados conjuntos como o “Ultraje a Rigor” e “RPM” e os versos “Eu Me Amo” e “Mim Quer Tocar”, ambos, sucesso do primeiro grupo.

Avançando um pouco mais no texto, Almeida descreve, de forma bastante direta, a provável diferenciação entre as localidades citadas, ao descrever os paulistas como mais “sisudos” e os cariocas como detentores de “ginga” e “humor”, este último atributo, ao que tudo indica, não seria utilizado de forma proveitosa, uma vez que o comentário final, temperado por sarcasmo, encerra a narrativa pontuando a qualidade musical dos grupos paulistas, justamente por unirem crítica social e humor de forma criativa, pressupondo, ainda, que tal reconhecimento viria por parte dos próprios cariocas. Assim, o jornalista parece ir a deleite com suas críticas que, como mencionou Abramo, aparentam nítido cunho pessoal e ideológico.

A esse quadro em que se esboçam alguns comentários jocosos aos conjuntos do Rio de Janeiro, proferidos pelo jornalista Miguel de Almeida, acrescentamos as críticas de Marcia Alves, que, ao fazer uma abordagem valorativa dos grupos de Brasília, também atribui aspectos depreciativos ao trabalho de artistas cariocas. Na reportagem da jornalista, o *rock* brasileiro seria considerado mais politizado, pelo tipo de vida que os jovens levavam na Capital Federal.

É isso [o fato de Brasília – naquele tempo, final dos anos 1970 – encontrar-se isolada do resto do país, leia-se do eixo Rio – São Paulo, o que possibilitou uma ponte direta com Londres, devido ao fato de alguns jovens serem filhos de embaixadores, o que facilitava viagens ao exterior] que diferencia os movimentos de Brasília do rock “**besteirol**” que proliferou especialmente no **Rio de Janeiro**, marcadamente influenciado pela **new wave** e o rock intelectualizado

de São Paulo. O som é pesado, sem ser “heavy”, e as letras trazem forte conotação política.²⁶⁴

Além dos comentários de Alves, integrantes de bandas locais também parecem reforçar as críticas ao som produzido pelos cariocas. “Ninguém tem motivos para ser engraçado aqui, não temos praia, ninguém tem asa delta”.²⁶⁵ “O *rock* de Brasília é mais politizado, mais vinculado à realidade do país”.²⁶⁶ Por essas declarações, tanto as da jornalista quanto as dos jovens roqueiros da Capital Federal, pode-se perceber, mais uma vez, os tipos de representações que estavam sendo construídas sobre determinados grupos musicais do período, em particular os do Rio de Janeiro.

Nota-se que as referências feitas às bandas cariocas aparecem sempre relacionadas ao ambiente da cidade, falando de praias, de uma estética engraçada, como se não exibissem preocupação com outros assuntos que não girassem em torno desse universo praiano e ensolarado da Cidade Maravilhosa. No entanto, sem intencionar uma comparação valorativa entre os conjuntos musicais, como vem sendo realizada na maioria desses periódicos, cabe-nos destacar que a sonoridade produzida pelos grupos e/ou bandas cariocas, acrescida do trabalho de outros artistas com os quais esses jovens entrariam em diálogo, tem muita relevância para pensarmos parte de uma geração de jovens da década de 1980. Basta lembrarmos as relações estabelecidas entre música, teatro e cinema, discutidas no primeiro capítulo, que vieram, entre outras coisas, desvelar uma linguagem jovem que entraria nos anos 80 com renovadas maneiras de interpretar o mundo, a “realidade”.

Sendo assim, se o *rock* produzido ali parecia não se atentar para questões consideradas mais sérias, por adotar um improviso debochado como maneira de expressar uma arte que, para muitos, talvez se caracterizasse como música de verão, algo passageiro, por abordar temáticas vivenciadas no seu dia a dia, ou por apropriar-se de estilos de forma particular, não devemos nos esquecer de que, ao ampliarmos um

²⁶⁴ Marcia Alvaro, *Folha de São Paulo*, 30 de abril de 1986. (grifos meus). Contudo, nota-se que, na citação, os grupos de São Paulo também são diferenciados dos de Brasília. No entanto, a referência que se faz a esses artistas aparece de forma menos pejorativa que aos jovens do Rio de Janeiro. Logo, percebe-se outro tipo de leitura do *rock* feita por parte de críticos/jornalistas e também de integrantes identificados com o gênero. Vale ressaltar que as matérias em defesa de determinados grupos são escritas por profissionais da localidade em que esses artistas estão inseridos. Dessa forma, compreende-se que as análises em defesa desses conjuntos podem estar relacionadas, entre outras coisas, a posturas e/ou a preferências pessoais.

²⁶⁵ Declaração de Eduardo, baterista do grupo *Escola de Escândalo*, *Folha de São Paulo*, 30 de abril de 1986.

²⁶⁶ Paulo César Cascão, vocalista do *Detrito Federal*, banda de *rock* brasiliense formado nos anos 1980, idem ibidem.

pouco mais as lentes de leitura sobre o gênero no decorrer da década, perceberemos outras possíveis interpretações, em que tais críticas não seriam atribuídas somente aos cariocas, entrariam aí grupos que até então pareciam figurar em lugar de destaque, como podemos observar na reportagem de Pepe Escobar, em que, ao comentar a ausência de bandas paulistas no Rock' in' Rio, ele aponta qual seria, em sua opinião, o problema básico: “o rock paulista se debate em guetos, e neles permanece. Seu espaço na mídia é limitado”.²⁶⁷ E mais, a adoção de temas ligados ao cotidiano, às experiências vivenciadas pelos jovens e suas relações com a cidade não parecia ser algo peculiar aos cantores/compositores/músicos do Rio de Janeiro; pelo contrário, foi um aspecto comum no trabalho das bandas e/ou grupos, não só daquele período, como também no de artistas de outras épocas.²⁶⁸

Como dito anteriormente, um artefato sociocultural não deve ser pensado fora do seu contexto de criação, logo cariocas, paulistas, baianos, brasilienses, e tantos outros, foram influenciados por peculiaridades locais, ao mesmo tempo em que dialogavam com aspectos comuns aos demais, como o uso de uma linguagem universalizada, em que muitas das referências viriam de fora: *punk*, *new wave*, *mod*; a relação estabelecida com a indústria fonográfica, enfatizando o seu aspecto mercadológico e por fim, o uso, muitas vezes, de uma linguagem subjetivada, em que, em razão da conjuntura política na qual o país se encontrava – processo de redemocratização –, parte das composições e trabalhos realizados pela maioria desses artistas não parecia se interessar ou tomar como prioridade questões que, em outro momento histórico, seriam consideradas de grande envergadura, como as discussões voltadas para o engajamento político, por exemplo.²⁶⁹

Sendo assim, as críticas mais comuns ao gênero, de uma forma geral, voltavam-se, ora para o conteúdo, ora para questões estéticas e ora para suas relações

²⁶⁷ Pepe Escobar, *Folha de São Paulo*, 28 de outubro de 1984.

²⁶⁸ De acordo com Geertz, a arte, enquanto sistema cultural, está vinculada à vida social, não devendo ser compreendida como um aspecto autônomo dentro da sociedade em que é produzida, mas sim pela interatividade com ela. GEERTZ, Clifford. “A arte como sistema cultural” In: Clifford Geertz. *O saber local – Novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 145.

²⁶⁹ No entanto, cabe-nos ressaltar que algumas bandas, grupos e/ou artistas que se tornaram conhecidos nacionalmente nos anos 80 também iriam fazer críticas referentes a aspectos sociopolíticos de forma mais direta, em determinados momentos da conjuntura brasileira, como veremos em análise posterior, a saber: certas composições da *Legião Urbana*, do *Biquíni Cavado*, do *Capital Inicial*, do Raul Seixas, e até mesmo do próprio Cazuza. Todavia, enxergar essa oscilação temática como uma ruptura com o formato subjetivado ou uma tomada repentina de consciência política, no sentido partidarista, não parece corresponder às formas de vida e de leitura de mundo desses artistas, tampouco às propostas levantadas nesta pesquisa, visto ser considerável a quantidade de canções em que aparecem impressas as experiências mais cotidianas vivenciadas por parte desses jovens.

com o mercado fonográfico. Na citação que segue, o músico/maestro Júlio Medaglia parece sintetizar, em sua declaração, tais aspectos tidos como negativos:

Essa grosseira e repetitiva máquina roqueira que impiedosamente martela em todos os meios de comunicação, não só acabou criando uma dependência psicológica – semelhante à do tóxico – como, por ser inteiramente destituída de qualquer motivação, condicionada a um tipo de absorção passiva. Em outras palavras, torna o adolescente atual o mais careta das últimas gerações, já que um de seus mais fortes motos vitais não o leva a nenhuma ação criativa ou reflexiva. Esse rock é, ao contrário, bloqueador, instrumento de imbecilização coletiva. Como a força dos meios de comunicação de hoje é astronômica e penetra em qualquer universo, seja ele ocidental, seja oriental, rico ou pobre, capitalista ou comunista essa espécie de vírus atua de forma devastadora e castradora (...).²⁷⁰

Nota-se que os comentários do texto referem-se, ao que tudo indica, a análises que estariam em sintonia com uma concepção de *rock* revolucionário, em que o aspecto contestatório e a renovação, no gênero, seriam os responsáveis por manter certa ideologia de “autenticidade”, de criticidade.²⁷¹ Segundo a opinião de Medaglia, o som produzido nos anos 80, assim como o seu público-alvo, teria entrado em um processo alienante, e esse tipo de sonoridade não teria valor significativo do ponto de vista artístico, por ser destituído de qualquer tipo de reflexão ou criatividade.²⁷²

Logo, podemos observar que o músico foi mais um a engrossar a fila dos que proferiram comentários depreciativos ao gênero, não se atentando aos aspectos e condições socioculturais em que ele se inscreveu.

Nesse ataque ao *rock* produzido na década de 1980, encontravam-se outros setores sociais que, como muitos críticos e analistas musicais, despejariam comentários desqualificando o gênero e apontando os seus supostos riscos. Uma dessas opiniões

²⁷⁰ MEDAGLIA, Júlio. “Rock: AIDS da música atual” In: Júlio Medaglia. *Música impopular*. 2ª Ed.- São Paulo: Global, 2003, p. 269.

²⁷¹ Ideia que pode se apoiar na noção de “linha evolutiva do rock”, isto é, na realização de um trabalho que agregasse valor estético ou crítico (sócio-político-cultural) ao gênero. GROPPA, Luís Antônio. *O Rock e a Formação do Mercado de Consumo Cultural Juvenil*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 1996.

²⁷² Percebe-se que as ponderações de Medaglia aproximam-se de discussões operantes em períodos anteriores, como as defendidas por alguns membros da Escola de Frankfurt, especialmente Adorno e Horkheimer, segundo as quais a arte deveria preservar o seu valor contemplativo, reflexivo, e os meios de consumo, ao proporcionarem uma escuta massificada, acabariam inserindo-a em um processo alienante, por desvirtuar o seu “real” valor. NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2005. p. 26.

viria da Igreja Católica; motivada por uma de suas preocupações – a preparação do Ano Internacional da Juventude,²⁷³ que seria realizado em 1985 –, manifestou apreensões quanto à realização do Rock in Rio. Em reportagem à *Folha de São Paulo*, o bispo progressista D. Mauro Morelli, de Duque de Caxias, expôs os motivos pelos quais ele e outros religiosos estariam unidos contra o evento. Assim, sob o significativo título: “A Igreja do Rio faz cruzada contra o rock”, Morelli declarava:

Nós todos concordamos que o festival de rock traz em si duas questões que o desaconselham. Sob o ponto de vista social, e, na minha opinião, este é o aspecto mais importante, ele é **alienante** na medida em que **desvia a juventude** e a sua força **dos graves problemas que afetam o país neste momento**.

Não nos aventuramos, sequer, a levantar a possível coincidência de o festival começar, exatamente, no dia 15 de janeiro, quando em Brasília estará ocorrendo, de forma indireta, **a eleição do próximo presidente da República**. O outro aspecto é cultural. Que contribuição traz para a cultura brasileira uma **manifestação** como esta, **toda importada e que não valoriza a nossa própria cultura?** É uma pena que joguemos tantos esforços para uma realização desta.²⁷⁴

De pronto podemos identificar duas questões na fala do bispo que nos remetem a discussões levantadas anteriormente. A primeira refere-se ao aspecto alienante, responsável por inserir os jovens num processo de passividade diante do contexto sociopolítico do momento, por desviar suas atenções do acontecimento tido como mais relevante na época, qual seja, as eleições indiretas para a Presidência da República. A segunda diz respeito à linguagem universalizada do gênero, questionando as possíveis contribuições do *rock* para a valorização da cultura brasileira.

Essas duas questões reforçam as hipóteses levantadas neste capítulo, ao ilustrarem, mais uma vez, como o gênero estava sendo considerado, por diferentes segmentos sociais, irrelevante e nocivo dos pontos de vista cultural e social,

²⁷³ O ano de 1985 foi declarado pela ONU (Organização das nações Unidas) o Ano Internacional da Juventude, cuja programação renderia uma série de ações voltadas para os jovens com intuito de mobilizá-los em prol da construção de espaços de participação para se pensar e/ou repensar a sociedade. Nesse mesmo ano, também seriam criadas, pelo seguimento religioso, datas comemorativas ligadas à juventude, além de encontros em prol da evangelização jovem, como o encontro internacional de jovens, realizado em março desse ano, no Vaticano. Ainda em 1985 seria criado o Dia Internacional da Juventude, para promover o protagonismo juvenil nas ações da Igreja, e também seria anunciado pelo Papa João Paulo II a instituição da Jornada Mundial da Juventude, a ser realizada no ano seguinte. Disponível em: <http://www.mundojovem.com.br/datas-comemorativas/dia-nacional-da-juventude/historico-dia-nacional-da-juventude.php>. Acesso em: 20 de fev. 2012. Dessa forma, podemos observar que no ano em questão a juventude parecia estar na pauta de debate de órgãos e instituições internacionais, o que nos leva a perceber que parte das preocupações manifestadas pelo bispo D. Morelli poderiam estar fundamentadas em questões de cunho moral (com a postura “desviante” proporcionada pelo *rock*) como também poderiam ter sido influenciadas por essas discussões em prol da juventude.

²⁷⁴ Reportagem de Marcelo Beraba, *Folha de São Paulo*, 24 de novembro de 1984. (grifos meus).

respectivamente, já que, na opinião de tais críticos, prejudicava a capacidade de discernimento dos jovens praticantes e/ou ouvintes.

No que se refere ao aspecto político, podemos notar que a observação de D. Morelli a respeito da possível indiferença às eleições, por conta da realização do festival de *rock*, parece não proceder, pelo menos não da maneira como foi descrita pelo bispo.

Se considerarmos atitudes como as de Cazuzza na apresentação da noite do dia 15 de janeiro – em que se enrolou na bandeira do Brasil e proferiu os versos de uma música que, naquela ocasião, ganharia denotações claramente políticas –²⁷⁵ ou a fala da jovem que foi entrevistada pelo repórter na entrada do festival – alegando que a sua presença no evento não estaria dissociada das preocupações com os rumos que o país iria tomar –, bem como o depoimento de outros membros do Barão Vermelho – como o de Roberto Frejat, ao se referir diretamente ao voto que o seu pai –, além da postura adotada por tantos outros que se encontravam no local, com suas esperanças estampadas nas roupas e nos rostos, a demonstrar animação com o festival e com os caminhos apontados pelo Brasil, perceberemos o quanto aqueles jovens, que pareciam ser motivo de preocupação para D. Morelli e os demais religiosos, demonstraram interesse e envolvimento com os acontecimentos políticos do período.

Talvez, a maneira adotada por eles é que não favorecesse a compreensão de tais críticos, já que, ao que tudo indica, as produções musicais consideradas relevantes para a cultura brasileira, segundo o bispo, deveriam tomar como referência estilos e gêneros tidos como nacionais. Ideia que nos remete a discussões nacionalistas, operantes em épocas anteriores,²⁷⁶ que pareciam não se sustentar mais no imaginário daqueles jovens dos anos 80.

Aliado a esse posicionamento contrário ao festival de *rock* que seria realizado na cidade carioca, encontra-se o discurso do então candidato à Presidência da República, Tancredo Neves. Nas palavras do ex-governador mineiro, o evento e a juventude que dele participaria pareciam não contar com o seu apreço: “A minha

²⁷⁵ Referência feita à canção *Pro dia nascer feliz*, interpretada por Cazuzza na noite do dia 15 de janeiro. No momento, o artista se enrolou na bandeira e fez dos versos de uma música pop-romântica um quase discurso político: “Que o dia nasça feliz pra todo mundo amanhã, um Brasil novo para essa rapaziada esperta”. Rock in Rio: *Barão Vermelho* 1985. Produzido por Barão Vermelho – Coordenação Geral do DVD; Marco Mazzola, MZA Music, 2007, relançamento 2011.

²⁷⁶ Sobretudo àquelas que abordavam valores defendidos por uma ala esquerdista e mais tradicional da música brasileira, a denominada MPB, operante nos anos 60 e 70.

juventude, a juventude por quem tenho apreço, respeito e admiração, não é a do Rock in Rio (...). É a do estudo, do trabalho, do sofrimento, da luta”.²⁷⁷

Essa declaração, bem como as preocupações apresentadas pelo episcopado fluminense, entre outras coisas, revelam uma imagem negativa e rotulada construída em torno do *rock* nacional dos anos 80, que acabaria culminando em uma espécie de condenação ao evento que seria realizado com grandes representantes do gênero, o Rock in Rio. Se, nas palavras de Morelli, as críticas apareciam de maneira clara a respeito do pouco envolvimento, por parte da juventude, com questões políticas, nas de Tancredo Neves, não seriam tão explícitas assim.

Embora o então candidato não empregue diretamente termos que depreciem o som produzido pelos jovens do período, podemos observar, em seu discurso, a presença de elementos que nos fazem associá-lo a um posicionamento de reprovação ao gênero e/ou àqueles que o praticam ou se identificam com ele. E mais, ao pronunciar o seu apreço pela juventude “do estudo, do sofrimento, da luta”, em detrimento da atual que participaria do evento, poderíamos identificar aí uma possível referência às elaborações de sentido que circularam em torno da juventude de outras épocas, como a dos jovens revolucionários dos anos 60, por exemplo, que seriam lembrados na história sociopolítica e cultural brasileira como os jovens que lutaram contra a ditadura militar pela via insurrecional, regime cujo fim seria consolidado pela sua candidatura à presidência.

Portanto, ao mencionar uma juventude pela qual teria apreço, provavelmente Tancredo estaria a falar dessa juventude que, por se posicionar ativamente contra os desmandos dos governos militares, ganhou um lugar de destaque naquela conjuntura do país. Dessa forma, mesmo não fazendo uso de termos como alienados ou despolitizados para caracterizar os jovens dos anos 80, a referência ao que se entenderia como juventude digna de admiração e respeito, possivelmente, recairia sobre a representação atribuída aquela outra juventude.

Logo, algumas questões se impõem: quais representações eram elaboradas sobre a juventude dos anos 80? Quais aspectos foram utilizados para supervalorizar uma em detrimento de outras? Que lugar teria sido reservado ao discurso desses jovens? Onde localizá-los e como perceber a sua importância para as forças em jogo?

²⁷⁷ *Folha de São Paulo*, 3 de janeiro de 1985.

Responder a esses questionamentos requer que consideremos a condição sociocultural atribuída à categoria mencionada. Como nos lembrou Giovanni Levi e Jean-Claude Schmitt, em uma de suas obras, *A História dos Jovens*, “a juventude é uma construção social e cultural, (...) nenhum limite fisiológico basta para identificar analiticamente uma fase da vida que se pode explicar melhor pela determinação cultural das sociedades humanas”.²⁷⁸

É preciso lembrar, então, que, como um construto cultural, a elaboração dessa categoria opera dentro de um terreno cambiante, em que estará sujeita a modificações, a depender das sociedades e conjunturas nas quais estiver inserida.

Sendo assim, a ideia de juventude pode ser elaborada e/ou reafirmada em meio a disputas e/ou conflitos em diferentes épocas e/ou setores sociais: econômico, político, inclusive entre gerações.²⁷⁹ Portanto, quando Tancredo fala de uma “juventude da luta”, do “trabalho”, e do “estudo”, ele não só remete-nos a uma noção que parece ter sido formada dentro de contextos específicos, que não seriam o dos anos 80, como sugere que parte daquela juventude do período, pelo menos a identificada com o *rock*, não se enquadraria nos quesitos sociais por ele citado, ou seja, não se preocuparia com trabalho, estudo, tampouco com os assuntos relevantes para a sociedade, o que nos

²⁷⁸ LEVI, Giovanni, SCHMITT, Jean-Claude. “Introdução” In: Giovanni Levi, Jean-Claude Schmitt (org.). *História dos jovens*. Vol. 1, São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 8. Em suas reflexões sobre o entendimento de juventude, os autores declaram que os estudos sobre essa categoria não devem ser baseados somente em interpretações que levem em consideração certas determinações biológicas (épocas da vida, faixas etárias). É preciso inseri-la em um contexto sócio-cultural, onde ela deva ser pensada numa perspectiva simbólica e significativa do ponto de vista histórico. Assim, a História dos jovens proposta por Levi e Schmitt busca apontar os limites existentes entre esses dois aspectos que atuam na caracterização de juventude, o biológico e o cultural. Ao atribuir relevância a esse último aspecto, os autores chamam atenção para o risco da generalização de conceitos em torno da juventude, por se tratar de algo que não se reduz a uma definição fechada. Logo, parecem acenar para “histórias das juventudes”, no plural, por se preocuparem em inseri-las em um conjunto de relações sociais específicas e em momentos históricos diferenciados.

²⁷⁹ O conceito de juventude como uma mera fase de vida pode trazer consigo certas indefinições que nos impedem de perceber determinadas e possíveis mudanças, por naturalizar a noção de idade. Alguns autores (MELUCCI, Alberto. Juventude, tempo e movimentos sociais. *Revista Young*. Estocolmo: v. 4, nº 2, 1996, p. 3-14; e Giovanni Levi, entre outros) apresentam, em suas análises, uma conceituação de juventude embasada em uma perspectiva que considera a dimensão simbólica desse fenômeno, carregada de valores que lhe são atribuídos culturalmente. Logo, reconhecem a possibilidade de distintas juventudes ao longo dos tempos, ao propor um entendimento pluralizado desse conceito. Como lembrou Levi, trata-se de falar de uma história sobre juventude(s) e sobre jovem(s), no plural. LEVI, Giovanni, SCHMITT, Jean-Claude. “Introdução” In: Giovanni Levi, Jean-Claude Schmitt (org.). *História dos jovens*. Vol. 1, São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 10. Dessa forma, é preciso atentar para as representações sociais que cada época constrói sobre a sua própria juventude e quais as representações que esta elabora de si, para compreendermos como tais relações serão operadas.

remete, mais uma vez, a disposições ideológicas²⁸⁰ que estariam a permear o seu discurso, colocando-se, assim, em posição de conflito com a juventude a qual criticou.

Outra noção importante e ligada à ideia de juventude é a de geração. Como visto no capítulo anterior, esta pode ser entendida como um conjunto de ideias e/ou experiências partilhadas em comum, vivenciadas por determinados grupos em um contexto específico.²⁸¹ Portanto, ambas as categorias devem ser entendidas de forma múltipla, pluralizada. Isto é, da mesma maneira que pode haver distintas representações em torno do que se entende por juventude, não a considerando como uma noção homogênea, podem existir diferentes tipos de geração convivendo em um mesmo período.²⁸² E embora essa convivência, na maioria das vezes, ocorra de forma harmônica, no sentido de “coexistência parcial” indicado por Bauman,²⁸³ ou de “hospitalidade”, noção trabalhada por Maffesoli²⁸⁴ há de se considerar que, em muitos discursos proferidos em relação à juventude dos anos 80, especialmente à ligada ao *rock* nacional, muitas vezes configurada como uma geração alienada/despolitizada ou “geração coca-cola”, como cantou Renato Russo, é comum aparecerem ideias que, por terem sido elaboradas em períodos anteriores, entrariam em confronto com outras compartilhadas nos anos 1980, acenando, com isso, para um possível fosso existente

²⁸⁰ ORLANDI, Eni P. *Análise de Discurso – Princípios e procedimento*. – 7ª Edição, Campinas, SP: Pontes, 2007, p. 92-95 e 96.

²⁸¹ FEIXA, Carlos; LACCARDI, Carmem. O conceito de geração nas teorias sobre juventude. *Revista Sociedade e Estado* – Volume 25, número 2, maio/agosto 2010.

²⁸² Inclusive, um dos pontos discutidos no texto de Feixa e Laccardi é justamente a necessidade de um conceito que seja capaz de configurar as gerações nas sociedades contemporâneas. Após realizarem uma abordagem do conceito de geração desde os clássicos como Mannheim aos mais contemporâneos como Bauman e Maffesoli, os autores tomam como exemplo para reforçar suas análises a noção de “geração global” lançada pelos teóricos Ulrich e Elizabeth Beck que, de um modo geral, propunham a substituição do clássico conceito de geração pelo de “constelações geracionais cruzadas”, por entender que cada vez mais, dentro de um contexto globalizado, as gerações são afetadas por tais aspectos. *Idem*, *ibidem*, p. 199. Ao que tudo indica, essas preocupações têm se tornado bastante recorrente. Em um artigo recente, a revista *Veja* trouxe como matéria o conceito de geração nas sociedades atuais. Com o sugestivo título “A geração coisa nenhuma” a reportagem parece apontar para algumas das dificuldades descritas por Feixe e Laccardi. Segundo *Veja* o avanço acelerado da tecnologia revela a fragilidade nas definições de geração, quando tomada pelo ponto de vista da troca de experiências entre contemporâneos. A proposta da reportagem é desconstruir os rótulos que se elaboram em torno do conceito de geração, embasado em um limite temporal (a geração x vai de tal década a outra...) uma vez que as novidades compartilhadas são cada vez mais instantâneas e influenciam multidões de pessoas de forma distinta. Contudo, a matéria parece se aproximar das observações de Maffesoli e Bauman, que foram os inspiradores de Feixe e Laccardi em seu artigo, ao sugerir que gerações diferentes em um mesmo contexto temporal acabam convivendo, constituindo um aprendizado comum, como podemos acompanhar no depoimento de Rita Almeida, sócia da consultoria de estratégias de marcas CO.R: “Com o avanço digital, as gerações mais velhas tendem a absorver as características das mais jovens. É comum ver pessoas de 50 anos viciadas em gadgets e vovós com perfil no Facebook. “A geração coisa nenhuma” Revista *Veja*, edição 2267 – ano 45- nº 18, 2 de maio de 2012, p. 108.

²⁸³ *Idem*, *ibidem*.

²⁸⁴ *Idem*, *ibidem*.

entre os elementos que estariam a informar esses sujeitos sociais que conviveram em um mesmo período.

Ou seja, o direcionamento de críticas a uma determinada juventude/geração por suas atitudes e/ou sonoridades, com base em comportamentos operantes em conjunturas distintas, ou seja, informadas por um anacronismo, leva-nos a perceber a existência de certos enfrentamentos, disputas ou, para citar Chartier, “lutas de representação”, que revelam parte das relações estabelecidas entre os integrantes de um dado momento histórico-cultural, no caso, a década de 1980. Assertiva que pode ser observada tanto nos textos jornalísticos citados, sobretudo nos de Tancredo Neves, D. Morelli, Júlio Medágila, e outros mais, como na fala de Luiz Carlos Maciel, em sua obra que traz o significativo título: “Anos 60”. Em várias passagens do texto, Maciel coloca a geração que vivenciou e se posicionou ativamente contra o regime militar em campo oposto a outra(s) que manifestaria (m) um posicionamento crítico de forma diferenciada, a saber, os anos 80:

Os anos 60 foram os anos da invenção, da criação original. É por isso, por exemplo, que dizer vanguarda dos 70, ou 80, soa mal: a vanguarda é dos 60. Ou, então, dos 20, que foi outro momento de invenção. Os valores tradicionais são contestados e a liberdade espontânea conquista seu espaço...

Os anos 80 são os anos da diluição, em soluções cada vez mais rarefeitas. O gesto libertário perdeu o sentido; a busca acabou; o caminho está fechado. As instituições, velhas ou novas, mostram-se fortalecidas. Voltamos ao que havia antes dos 60, só que pior. O egocentrismo é absoluto; a liberdade desapareceu do horizonte. Não só a Igreja Católica e o Partido Comunista, mas todos os grupos humanos – associações, irmandades, seitas – se comparam em controlar seus membros, que parecem até felizes com isso, sem exceção. O conformismo é normal; a moda é ser careta.²⁸⁵

Essa análise quase apocalíptica dos anos 80 parece revelar aspectos saudosistas de quem vivenciou as experiências dos anos 60 e que não conseguiu enxergar na década que criticou um momento criativo e rico para a cultura brasileira. Será que, como pronunciou Lennon, o sonho havia acabado? E o sinal estava fechado, sobretudo, para os jovens? Ou como cantariam Cazusa e os demais barões, naquela mesma época, “quem tem um sonho não dança”?²⁸⁶

Para ficarmos no terreno artístico, mais precisamente no da música, basta lembrar a movimentação cultural propiciada pela juventude ligada ao *rock* e/ou ao teatro

²⁸⁵ MACIEL, Luiz Carlos. *Anos 60* – Porto Alegre, LP&M, 1987, p. 120.

²⁸⁶ Verso da música *Bete Balanço*, Cazusa/Frejat, Maior Abandonado, Som Livre, 1984.

no cenário brasileiro dos anos 80. Em quase todos os cantos do país estavam surgindo bandas, grupos musicais, jovens artistas que influenciariam modas e comportamentos, ao expressar em seus trabalhos as experiências vivenciadas na conjuntura em que se assistia ao crepúsculo do regime militar.

Se as maneiras de se posicionar diante das questões sociopolíticas primaram por outros aspectos que não os praticados em décadas anteriores, isso não significa dizer que estivessem imersos em um conformismo alienante. Se, antes, os valores tradicionais pareciam ser contestados de maneira mais explícita, na década de 1980 as contestações a tais valores também se fizeram notar. Ora de forma mais subjetivada – em canções ou em peças teatrais, como na grande maioria das letras de *rock* nacional –, bem como na narrativa de *Trate-me Leão*, uma das peças encenadas pela trupe Asdrúbal Trouxe o Trombone,²⁸⁷ ora de maneira mais direta e também espontânea, por meio de *performances* e pronunciamentos de artistas que se destacaram no período pelo seu lado polêmico e irreverente, como o cantor e compositor Renato Russo e o próprio Cazusa, os quais, ao fazerem declarações sobre sua sexualidade e retratarem a temática em suas canções, posicionaram-se contra padrões morais tidos como tradicionais de forma bastante ativa.²⁸⁸

Portanto, quando Maciel afirma que os anos 60 foram considerados a década do agito, da contestação, e os 80 a do conformismo e do caretismo, nota-se, em sua fala, a presença de valores e ideias que não se sustentavam mais na década de 1980; ao supervalorizá-los, percebe-se uma tentativa de imposição de sua visão de mundo, que ao que parece, foi construída na referida “década do agito,” aos que vivenciavam as experiências oitentistas. Atitude que nos remete, ao pensamento de Bourdieu, quando

²⁸⁷ Grupo de teatro criado nos anos 70, na cidade do Rio de Janeiro, que proporcionou fortes influências para cultura jovem da década de 1980, como foi analisado no primeiro capítulo.

²⁸⁸ Sabe-se que a denominada revolução sexual ocorreu nos anos 60, mas também que a consolidação desse rompimento de valores moralizantes se deu nos anos 70; conforme observado em outra ocasião, foi na considerada “década de chumbo” que houve – como disse Lucy Dias – “a grande fuga do armário”. DIAS, Lucy. *Anos 70: enquanto corria a barca*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003, p. 287. Se essa revolução, assim como tantas outras ideias gestadas na década de 60, foi ganhando forma ao longo dos anos, cabe-nos salientar que parte da juventude dos anos 80 também foi herdeira dessas mudanças e/ou transformações. Para ficarmos no campo musical, basta lembrarmos-nos da postura adotada por artistas como Cazusa e Renato Russo, por exemplo, integrantes da geração da qual nos fala Maciel, que se posicionaram de forma bem ativa contra certos valores morais, vindo, inclusive, a enfrentar certo tipo preconceito, por suas escolhas e/ou maneira de levar a vida, como foi o caso de Cazusa, principalmente depois de revelar o seu estado de saúde, soropositivo. Portanto, quando Maciel anuncia um conformismo e uma moda “careta”, ele parece não levar em consideração a participação e a contribuição de jovens, como os aqui citados e outros mais, para a cultura brasileira do período.

ele diz que o mundo social é o “lugar de uma luta permanente para definir a ‘realidade’”.²⁸⁹

Em outra passagem, a diferença geracional estabelecida pelo autor aparece de modo mais claro e direto, o que reforça o pensamento de que, mesmo havendo uma “coexistência parcial” entre distintas gerações, existem referências pontuais que não se desfazem e, quando inseridas em contextos outros, podem causar certo estranhamento, como podemos perceber na declaração de Maciel:

Acho que deve ser mencionada, em primeiro lugar, a **vocação política da geração**. (...) fico chocado ao perceber que as **gerações mais recentes não mostram a mesma disposição para a transformação**, em qualquer de seus níveis, **preferindo a inércia conformista** e deixando que os anos 60 ganhem, cada vez mais, a aura de ter sido a década da rebeldia por *excellence*.²⁹⁰

Não é preciso despende de muitos esforços para identificar qual geração Maciel intitula como mais politizada ou qual seria a considerada, por ele, conformista. Ao reconhecermos a presença de distintas gerações em um mesmo recorte temporal, há que se dizer que a citada pelo ex-colunista de *O Pasquim* é a estruturada em torno da juventude revolucionária dos anos 60, que se posicionou contra os desmandos do regime militar e da qual Maciel foi militante.

Pensar a conjuntura dos anos 80 com respaldo nas experiências vivenciadas nos 60 não parece ser o caminho mais indicado para realizar tais análises, sobretudo quando inseridas no campo cultural. Portanto, talvez o equívoco de Maciel, assim como o dos demais críticos que se posicionaram contrários a muitos jovens da referida década e aos trabalhos por eles produzidos, foi o de não se atentar para as condições contextuais que influenciaram aquela juventude/geração.

E como um dos aspectos enfatizados foi justamente o político, entendido, pela grande maioria, no seu sentido tradicional, cabe-nos frisar que as gerações mais recentes, diga-se a dos anos 80, em especial a identificada com o *rock* nacional, não preferiu a inércia. Pelo contrário, houve sim uma manifestação, por parte daqueles jovens, diante dos acontecimentos da época, só que realizada à sua maneira.

²⁸⁹ Segundo Bourdieu, o que se convencionou a chamar de realidade é definido por uma constante luta de representações, que tem como próprio lugar de gestação o mundo social. Ou seja, os entendimentos que se tem de mundo são formulados por meio de enfrentamentos que se dão no campo representacional, cujas investidas são a de tentar impor uma elaboração e/ou entendimento em detrimento de outros, entendimento que também nos remete a Chartier. BOURDIEU, Pierre. “A força da representação” In: Pierre Bourdieu, *A economia das trocas lingüísticas*, 2 ed., São Paulo, Edusp, 1998, p. 112.

²⁹⁰ MACIEL, Luiz Carlos. Anos 60. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 7-8 (grifos meus).

Em vez de discursos aclamados e palavras de ordem, usaram alegria, diversão, irreverência e a música, fruto de suas experiências, que se voltavam cada vez mais para um tempo presente e para os espaços do cotidiano. Contudo, o político, para eles, era visto e praticado de forma transfigurada.

Capítulo III

“Todo amor que houver nessa vida”: Cantando outras faces do político

Atribuir um caráter político a uma composição musical não significa, necessariamente, associá-la, de maneira explícita, a uma ação revolucionária ou transgressora. Pode-se ser político lançando críticas aos padrões sociais, contestando valores comportamentais e, até mesmo, parafraseando Shakespeare, falando de coisas que a própria razão desconhece, como o amor, o afeto; questões sentimentais que, a princípio, parecem não corresponder a uma concepção clássica de política.

Ao abordar a noção de *transfiguração do político*, Michel Maffesoli, pautando suas análises em um viés relativizado, apresenta-nos a leitura de um político que também pode ser encontrado nos detalhes do cotidiano, nas experiências afetivas, que está ligado ao aspecto orgânico do “estar-junto”, ao sentimental.

Maffesoli nos fala de um político no seu sentido mais amplo, em que suas diversas faces perpassam por uma “dimensão estética”.²⁹¹ No entendimento do autor, o termo pode ser compreendido como “o fato de experimentar emoções, sentimentos, paixões comuns, nos mais diversos domínios da vida social”.²⁹² Logo, a experiência estética se realiza nos prazeres vivenciados no dia a dia, que vão se tornar vetores para o surgimento de uma *ética*, entendida, de maneira generalizada, como uma moral específica de um grupo no qual se constrói um laço coletivo,²⁹³ ou seja, pode ser associada a um modo de ser em que, neste caso, outras formas do político serão experimentadas. Sendo assim, percebem-se suas diferentes faces em variados tipos de manifestações – esportivas, religiosas, musicais –, que, como observou Maffesoli, “(...) fazem da vida uma obra de arte”.²⁹⁴

Desse modo, podemos observar que grande parte das composições realizadas nos anos 80 tomou como viés a noção cunhada por Maffesoli, mesmo sem,

²⁹¹ Cf. MAFFESOLI, Michel. *A transfiguração do político: a tribalização do mundo*. Porto Alegre, Sulina, 2005, p. 187- 188.

²⁹² Idem, *ibidem*, p. 188.

²⁹³ MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. 3ª ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 31.

²⁹⁴ MAFFESOLI, Michel. *A transfiguração do político: o declínio do indivíduo nas sociedades de massa...* Op. cit., p. 199.

talvez, reconhecer esse diálogo. Um exemplo disso pode ser observado na canção *Pro dia nascer feliz*, de Cazuza em parceria com Roberto Frejat, na qual o político se transfigura, ao tocar em padrões comportamentais, e abordar relacionamentos amorosos:

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

**Todo dia tem a hora da sessão coruja
Só entende quem namora**

Agora vam' bora
Estamos, meu bem, por um triz
Pro dia nascer feliz
Essa é a vida que eu quis

O mundo inteiro acordar

E a gente dormir

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

Todo dia é dia

E tudo em nome do amor

Essa é a vida que eu quis

Procurando vaga

Uma hora aqui, outra ali

No vai-e-vem dos teus quadris

Nadando contra a corrente
Só pra exercitar
Todo o músculo que sente
Me dê de presente o teu bis
Pro dia nascer feliz
Pro dia nascer feliz
O mundo inteiro acordar
E a gente dormir, dormir...²⁹⁵

“Pro dia nascer feliz é a história da minha vida (...). Tem gente que se irrita porque eu canto que todo mundo vai pegar a sua pasta e ir pro trabalho de terno, enquanto vou dormir depois de uma noite de trepadas incríveis”.²⁹⁶ “É claramente a história de uma trepada que durou até o dia seguinte. Não tenho a menor idéia de com

²⁹⁵ *Pro dia nascer feliz*, Frejat/Cazuza, Barão Vermelho 2, Som Livre, 1983.

²⁹⁶ Cazuza Apud ARAÚJO, Lucinha. *Cazuza*: preciso dizer que te amo. Texto: Regina Echeverria – São Paulo: Globo, 2001, p. 60.

quem foi e nem em que noite isso aconteceu”.²⁹⁷ Além do bom humor e da sinceridade ferina, atributos característicos do poeta, sua declaração, unida à de Frejat e à canção, nos fornece elementos imprescindíveis para a análise de nossa proposta: a de perceber outras formas de experimentação do político.

Em uma primeira leitura da linguagem textual explícita na música, versos como “Todo dia tem a hora da sessão coruja, só entende quem namora”, “Todo dia é dia, e tudo em nome do amor”, ou ainda “Procurando vaga (...) no vai-e-vem dos teus quadris” nos remetem à fala de Cazuzza e à de Frejat ao declararem se tratar de uma temática erotizada. Outro elemento que nos auxilia na compreensão de tal análise é o uso da *performance* nas execuções da música. Como nos lembrou Paul Zumthor, o desempenho corporal contribui com a elaboração dos significados, isto é, configura-se como instrumento que influencia na recepção da mensagem.²⁹⁸

Sendo assim, podemos destacar pelo menos duas interpretações de *Pro dia nascer feliz*, que demonstram bem a proposta eleita. Uma do cantor Ney Matogrosso, que foi quem lançou a canção nacionalmente, tornando-se, como disse Cazuzza, a “fada-madrinha”²⁹⁹ do Barão Vermelho. E a outra do próprio Cazuzza, no já citado evento Rock in Rio de 1985. Em algumas de suas performances Ney apresentou uma leitura mais sensual da letra composta pelos parceiros do Barão. Muito provavelmente isso tenha se dado em virtude da conhecida postura de palco do artista, com gestos e posturas muitas vezes ousados, informando uma sexualidade aflorada, perceptível em meio as suas *performances*.³⁰⁰

A título de referência, ficaremos com duas interpretações realizadas pelo cantor, uma no Rock in Rio, e outra no Programa *Som Brasil*, exibido pela Rede Globo no ano de 2008, em homenagem a Cazuzza. Em ambas, Ney faz uso de gestos bastante expressivos, em passagens como “no vai-e-vem dos teus quadris”, em que realiza

²⁹⁷ Roberto Frejat apud idem, *ibidem*, p. 61.

²⁹⁸ Cf. ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 77-78.

²⁹⁹ ARAÚJO, Lucinha. *Cazuzza: preciso dizer que te amo...* Op. cit., p. 60.

³⁰⁰ Em outra ocasião mencionou-se a postura quase indefinida de Ney Matogrosso, em virtude dos traços de feminilidade que exibia, especialmente quando em cena, isto é, no momento de suas interpretações musicais, o que por si só reforçaria a sensualidade em suas *performances*. Ver nota 131 do primeiro capítulo. Entretanto, Cazuzza também sempre demonstrou características sensuais, tanto em suas letras quanto em suas apresentações, bem como em muitas declarações em que proferia termos permeados por certo erotismo. Inclusive, ambos os artistas tinham aspectos bem semelhantes, sobretudo no palco, como o hábito de cantar sem camisa, realizar danças mais sensuais, a ousadia de encarar o público, ou como disse o Sr. João Araújo: “O não-medo do público”. Em entrevista a mim concedida em 30 de novembro de 2011. Ou seja, apesar de terem posturas bem parecidas, suas interpretações da canção *Pro dia nascer feliz* ganharam sentidos diferentes, parte disso se deu, entre outras coisas, pelas distintas leituras realizadas pelos próprios intérpretes.

movimentos com os próprios quadris, além de se apresentar, na primeira, sem camisa, o que, aliás, tornou-se uma de suas marcas. No *Som Brasil*, o gesto com os quadris se repete, acompanhado de rebolados e de uma voz mais aguda nos refrões da canção, o que pareceu explorar bem o lado sensual proposto pela letra.

Já na interpretação de Cazuza, mesmo reconhecendo-se a presença do aspecto sensual comum a suas apresentações, pode-se notar uma leitura mais clara do político, considerando-se a conjuntura em que o evento foi realizado, no dia das eleições indiretas para a Presidência da República. Entretanto, nem por isso sua *performance* deixaria de apresentar certos aspectos de uma forma transfigurada desse político. Com uma postura mais contida, porém não menos empolgante, e com um uso de voz característico do *rock and roll*, acompanhado por gritos, Cazuza utilizou-se de variados recursos no palco do festival: gestos, faixa amarela na testa e o uso da bandeira brasileira, para referir-se ao momento político. Se interpretar é compor, como nos afirma Adalberto Paranhos,³⁰¹ podemos dizer que Cazuza decompôs a sua própria obra, ao interpretá-la em uma apresentação ao mesmo tempo descontraída e politizada. Ao mesmo tempo em que potencializou um ato político, despiu-o de seus atributos clássicos. O evento, a alegria, o “estar-junto” e o divertimento permearam a postura crítica. A iminência do nascimento de um dia feliz transformou-se em metáfora de liberdade, de um Brasil novo que amanheceria alegre e repleto de esperança. Desse modo, como pontuou Juremir Machado, “extravasou-se o interesse político através do estético: uma estética da vida, do social, da participação, da fala, do gesto e dos símbolos”.³⁰²

Destaque-se que, ao tratarmos o *rock* dos anos 80 e suas variantes como um tipo de arte associada à estética do sensível e do cotidiano, cumpre-nos reconhecer um direcionamento voltado cada vez mais para um tempo presente, calcado em contradições, com apelos consumistas, exacerbação dos sentimentos, usufruto do aqui e agora, valorização dos instantes, do efêmero, uso de astúcias e aceitação do trágico como elementos que denotam uma “conquista do presente”,³⁰³ como propôs Maffesoli.

³⁰¹ Segundo Adalberto Paranhos, uma mesma canção pode se apresentar sob diversas faces, a depender do contexto histórico e do sujeito que a pratica. Para o historiador, com o passar do tempo determinada música pode ser destituída de seus sentidos primeiros e passar a adotar outros completamente distintos ou tomar direções inesperadas. Cf. PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. *Revista ArtCultura*. n. 9, jul.-dez./ 2004 Uberlândia: EDUFU, 2004.

³⁰² SILVA, Juremir Machado. *Anjos da perdição: futuro e presente na cultura brasileira* - Porto Alegre: Sulina, 1966, p. 150.

³⁰³ Cf. MAFFESOLI, Michel. *A Conquista do presente* – Rio de Janeiro: Rocco, 1984, p. 9.

Essas experiências vivenciadas em um tempo repleto de “agoras”, ou em sua iminência, podem ser apreendidas em muitas canções produzidas no período e em um conjunto de outros textos onde há declarações de identificação com esse tempo. Em mais uma de suas parcerias com o amigo Roberto Frejat, Cazuzza pareceu traduzir muito bem essa ideia de aproveitamento de um tempo que se esvai a cada dia, com a urgência de quem, para vivenciá-lo, pede um pouco mais de *Malandragem*:

Quem sabe eu ainda sou uma garotinha
Esperando o ônibus da escola sozinha
Cansada com minhas meias três-quartos
Rezando baixo pelos cantos
Por ser uma menina má
Quem sabe o príncipe virou um chato
Que vive dando no meu saco
Quem sabe a vida é não sonhar...

Bobeira é não viver a realidade
E eu ainda tenho uma tarde inteira
Eu ando nas ruas, eu troco cheques
Mudo uma planta de lugar
Dirijo o meu carro
Tomo o meu pileque
E ainda tenho tempo pra cantar...³⁰⁴

Nos versos “Bobeira é não viver a realidade/E eu ainda tenho uma tarde inteira”, há uma referência ao tempo presente, que pode ser aproveitado em detrimento do depois, do amanhã. Ideia que é reforçada nos versos seguintes em que o letrista elenca uma série de coisas que podem ser feitas no decorrer de uma tarde, como andar nas ruas, trocar cheques, dirigir, tomar um pileque e, ainda assim, sobrar um tempo para cantar. Essa afirmação do presente aparece associada a um provável questionamento sobre a impossibilidade de se alcançar o futuro: “Quem sabe a vida é não sonhar”.

Interessante ressaltar que, tendo em vista as condições de saúde em que o artista se encontrava, debilitado em decorrência da AIDS, poder-se-ia suspeitar que a grande maioria de suas composições, realizadas no pós-diagnóstico da doença, poderia estar associada ao seu estado de saúde, e que essa urgência pelo hoje fosse consequência disso. Essa consideração torna-se bastante significativa, ainda mais se levarmos em conta declarações do próprio artista e de outras pessoas próximas a ele, revelando a sua

³⁰⁴ *Malandragem*, Cazuzza/Roberto Frejat. Gravação original: Cássia Eller (*Cássia Eller*, 1994).

preocupação em compor intensamente, desde que tomou conhecimento de que era soropositivo.³⁰⁵

Entretanto, mesmo admitindo essas possibilidades, não podemos atribuir uma preocupação exclusivamente particularizada às suas canções, visto já termos discutido, em outra ocasião, a relevância do artista e de sua obra para a canalização das emoções da época e por tomarmos, como um dos percursos de análise, a interatividade entre o individual e o coletivo.³⁰⁶ Para tanto, basta nos lembrarmos de músicas que foram compostas em momentos anteriores ao da descoberta da doença e que também retratam a experimentação de um tempo presente. A título de exemplo podemos mencionar as já citadas *Pro dia nascer feliz*, de 1983, *Por que a gente é assim?* de 1984, *Down em Mim*, composta aos 17 anos e gravada no primeiro trabalho do Barão Vermelho, lançado em 1982, entre outras que abordam a temática do cotidiano relacionada ao aqui e agora. Além das composições, algumas declarações do artista ratificam a importância do presente em sua trajetória e obra:

Li uma vez que você vive não sei quantas mil horas e pode resumir tudo de bom em apenas cinco minutos. O resto é apenas dia a dia. Um olhar, uma lágrima que cai, um abraço... Isso é muito pouco da vida. Mas, para mim, é tudo. Prefiro não acreditar no Day after, no fim do mundo, no apocalipse.³⁰⁷

Percebe-se em sua fala que os pequenos detalhes vivenciados corriqueiramente adquirem maior dimensão que promessas futuras, o que parece, inclusive, colocar o cantor em diálogo direto com noções defendidas por Maffesoli e Machado da Silva. Ao atribuir valor a “uma lágrima (...), a um olhar, um abraço”, Cazuzza nos remete à já citada ideia de “vida trágica”, em que esses pequenos “nadas” do dia a dia ganham relevância por se esvaírem em si mesmos, em que o maravilhoso é suscitado pelas próprias banalidades da vida diária.³⁰⁸ Pensamento que é reforçado pela passagem “Prefiro não acreditar em Day after, no fim do mundo, no apocalipse”, que evidencia certo rompimento com a espera de um porvir e para a negação da ideia de um “paraíso prometeico”, em prol de um presente imediato com todas as suas contradições.

³⁰⁵ Como revelou o seu amigo e parceiro musical, George Israel: “Cazuzza já estava muito doente. Então, essas músicas eram para ontem (...)”. George Israel apud ARAÚJO, Lucinha. *Cazuzza: preciso dizer que te amo*. Texto: Regina Echeverría – São Paulo: Globo, 2001, p. 208.

³⁰⁶ GINZBURG, Carlo. “Micro-história: duas ou três coisas que sei a respeito” In: Carlo Ginzburg. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

³⁰⁷ Cazuzza apud ARAÚJO, Lucinha. *Cazuzza: preciso dizer que te amo...*, Op. cit., p. 61.

³⁰⁸ MAFFESOLI, Michel. *A Conquista do Presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984, p. 73 e 91.

Esse mergulho num tempo presente poderia lhe valer características de um “anjo da perdição”,³⁰⁹ tal qual denominou Silva, ou dionisiacas,³¹⁰ no sentido abordado por Maffesoli. Diante do exposto, a canção *Nós*, também composta por Cazuza e Frejat, parece nos permitir observar as relações entre o instante e as experimentações que ele oferece:

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

Por enquanto, cantamos, cantamos
Somos belos, bêbados cometas
Sempre em bando de quinze ou de vinte
Tomamos cerveja
E queremos carinho
E sonhamos sozinhos
E olhamos estrelas
Prevendo o futuro
Que não chega
Não é só pensar no fim
Nas profecias
Não, não, não, não...

O sal da terra
Ainda arde e pulsa
Aqui neste instante
E olhamos a lua
E babamos nos muros
Cheios de desejos.³¹¹

Os versos “O dia também morre e é lindo/Quando o sol dá a alma/Pra noite que vem” corroboram as ideias maffesolianas, que enaltecem a efemeridade do cotidiano, ao mencionar o que o autor arriscou a chamar de “gestão da morte”,³¹² no

³⁰⁹ “Anjos da Perdição” é um termo utilizado por Machado da Silva para denominar parte dos membros que se entrelaçam intensamente na sociedade considerada pós-moderna; esses anjos seriam os ditos homens comuns, aqueles que se perdem por se entregarem às experiências cotidianas. Cf. SILVA, Juremir Machado. *Anjos da Pedição: futuro e presente na cultura brasileira...*, p. 85.

³¹⁰ Referência a Dioniso, divindade de múltiplas faces, que é abordado nas análises maffesolianas como metáfora para enfatizar a marca da pós-modernidade no imaginário da sociedade ocidental do final do século XX. Dioniso seria a síntese do orgiasmo (comunhão intensa), do desfrute dos prazeres imediatos do mundo terreno, do aqui e agora, do vivido. Cf. MAFFESOLI, Michel. *A Sombra de Dioniso: contribuição a uma sociologia da orgia*. – 2. ed. – São Paulo: Zouk, 2005, p. 5-6.

³¹¹ *Nós*, Cazuza/Frejat, Maior Abandonado, Som Livre, 1984. (grifos meus).

³¹² MAFFESOLI, Michel. *A Conquista do presente...* Op. cit., p. 93.

sentido de reconhecer os limites do dia a dia, isto é, ritualizar a vida e a morte diariamente. Sob esse prisma, podemos notar que o sol torna-se símbolo desse limite, pois, ao se pôr, ele encerra o ciclo da morte do dia e abre passagem para a noite, que também esconde suas belezas e prazeres momentâneos a serem desfrutados, como os sugeridos nos versos que se seguem: “Por enquanto, cantamos/Somos belos, bêbados cometas/Sempre em bandos de quinze ou de vinte/Tomamos cerveja/E queremos carinho”. Além de reforçar a experimentação proporcionada pelo agora, essa passagem musical também nos revela a importância atribuída à relação com o outro, ao lembrar que esses momentos são vivenciados na companhia de um grupo, de um coletivo, se aproximando da noção de “orgiasmo social”³¹³ apresentada por Maffesoli.

Ao prosseguirmos na leitura textual da canção, perceberemos que alguns versos parecem lançar suspeitas quanto a promessas vindouras, como podemos observar em “E olhamos estrelas /Prevendo o futuro /Que não chega”, seguidos por “Não é só pensar no fim /Nas profecias /Não, não, não, não”; aqui se percebe uma espécie de complemento à declaração concedida pelo compositor e citada logo acima, em que a ideia do fim do mundo ou dos tempos não deveria atrapalhar ou impedir as vivências do imediato, do passageiro, que proporcionam os prazeres da vida; é o que declaram os últimos versos da canção: “O sal da terra/Ainda arde e pulsa /Aqui nesse instante /E olhamos a lua /e babamos nos muros /Cheios de desejos”.

Esse olhar voltado para as práticas cotidianas, para os espaços privados e suas representações presenteístas figuraria como um dos motivos pelos quais o *rock* nacional dos anos 80 iria ser criticado. Mas a acentuação de temáticas voltadas para as experiências diárias não significaria, como muitos iriam alegar, atitude narcísica ou, ainda, um desinteresse por coisas consideradas importantes conjunturalmente. Trata-se, isso sim, de uma maneira diferenciada de ver e pensar o mundo, as coisas que estão à sua volta, um modo de viver coletivamente as emoções de um tempo presente. Como buscou demonstrar Machado da Silva, a ideia de futuro conquistou sua hegemonia, consideradas suas implicações, no período conhecido por modernidade, quando a razão

³¹³ O orgiasmo social pode ser entendido como uma maneira de se pensar a alteridade, um fator de socialidade, que teria como característica o “estar-junto”, o compartilhamento do sentimento em comum, a prática de perder-se no coletivo, consolidando a satisfação, o gozo realizado nas experiências cotidianas e nas relações com o outro. Cf. MAFFESOLI, Michel. *A Sombra de Dioniso: contribuição a uma sociologia...* Op. cit., p. 12-13-14.

e o progresso ocupavam lugar de destaque, relegando o universo do cotidiano, dos pequenos prazeres a um plano cada vez menos valorizado.³¹⁴

A vida em seus momentos de intimidade soaria como algo frívolo e irrelevante, além de representar um risco para os projetos unificadores, diante da pluralidade encontrada nesses espaços. Ao direcionarmos nossos olhares para um período recente da nossa história, veremos como esse culto ao futurismo pareceu povoar o imaginário de uma parcela da juventude brasileira.

Referimo-nos especificamente ao cenário artístico brasileiro que se apresentou nos anos 60, em que se privilegiavam os espaços de discussões em torno de uma nacionalidade extremada, com projetos voltados para um tempo vindouro, no qual a experimentação intensa do presente proporcionaria uma atitude conformista. Naquela época, falar do dia a dia, dos relacionamentos, das festas, das coisas que cercavam a vida nos recintos privados, implicaria uma atitude alienada.

Foi assim que artistas que defendiam uma cultura engajada, por se preocuparem com os acontecimentos sociopolíticos do país, como aqueles alinhados a uma ala mais ortodoxa da denominada MPB, classificaram os trabalhos dos que optaram por temáticas corriqueiras, em cujo filão a Jovem Guarda se tornaria o maior alvo.

Se na época da Jovem Guarda falar de flerte, namoros, encontros era coisa de jovens que não demonstravam preocupações com questões sérias, no tempo de Cazuza, apesar de muitas críticas ainda persistirem, essas temáticas seriam retomadas e, ao que parece, colocadas em primeiro plano, como podemos observar na fala do artista, ao se pronunciar sobre os caminhos adotados pelo *rock* nos anos 80:

(...) de repente pintou o AI-5, a ditadura e a música ficou mais séria. De repente ficou cafona, fora de moda falar dos problemas do dia-a-dia, das futilidades (...). Eu acho que houve uma retomada com a rapaziada nova que tá pintando aí. Houve uma retomada do humor, de falar do dia-a-dia sem vergonha, sabe? Falar da praia que você vai; sei lá, falar do bar, da namorada. Sei lá, das besteirinhas mesmo dos jovens, que a gente vive todo dia.³¹⁵

Ao acenar para a abordagem de questões ligadas ao doméstico, aos locais frequentados diariamente, ao conceder espaço para as banalidades vivenciadas no dia a

³¹⁴ Cf. SILVA, Juremir Machado da. *Anjos da Perdição: futuro e presente na cultura brasileira*. – Porto Alegre: Sulina, 1996, p. 53.

³¹⁵ Entrevista retirada do DVD *Pra Sempre Cazuza*. Produção Universal Music. Realização Central Globo de Produção, 2008.

dia, o cantor revela a importância que as relações cotidianas exerceram no *rock* dos anos 80, demonstrando, assim, como essa música teve especial habilidade de expressar sentimentos, emoções em comum, realizando uma ponte entre o ambiente privado e a conjuntura do seu tempo. A música *Só se for a dois* apresenta-se como uma manifestação dessa transfiguração do político que nos remete aos aspectos do sensível:

Aos gurus da Índia
Aos judeus da Palestina
Aos índios da América Latina
E aos brancos da África do Sul

O mundo é azul

Qual é a cor do amor?

O meu sangue é negro, branco
Amarelo e vermelho...

Ao povo da China
E ao que a história ensina
Aos jogos, aos dados
Que inventaram a humanidade

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

A canção revela uma visão romantizada, informando uma espécie de sentimentalização do mundo, ao atribuir importância às relações amorosas construídas diariamente ou às possibilidades de sua existência, que, segundo o próprio cantor, seria a grande conquista alcançada pelo homem. “Existe uma fantasia romântica de você procurar sua cara-metade, o companheiro ideal. Dá mais certo do que o relacionamento entre países ou grupos”.³¹⁶ Ao enfatizar o amor a dois como um sentimento vivenciado nos diferentes tipos de cultura, independentemente de cor, crenças, classe social, Cazuza mostra um olhar mais relativizado sobre as questões que envolvem o campo social, ampliando, assim, o cenário de observação, indo do bar à cidade, e desta ao mundo. Ao mesmo tempo, quando fala desse tipo de relação amorosa como as únicas possibilidades de liberdade e felicidade, o artista parece referir-se ao próprio espaço de experiência, ao declarar a necessidade de viver um relacionamento “careta” e como essa constante busca lhe serviu de inspiração: “à noite tem aquela coisa de se sentir existindo, vivo. É uma coisa criativa que me inspira porque as pessoas têm certa fantasia de que algo vai

³¹⁶ Cazuza apud ARAÚJO, Lucinha. *Cazuza*: preciso dizer que te amo. Texto: Regina Echeverria – São Paulo: Globo, 2001, p. 140.

acontecer”.³¹⁷ Essa ideia nos remete a um sentimento de carência afetiva, analisado em outra ocasião, que se fez comum em uma parcela da juventude dos anos 80, logo direciona-se aos espaços do doméstico, local onde uma “cultura do sentimento”³¹⁸ ganha forma de expressão e, no caso sob análise, essas manifestações se materializariam na canção. “Essa coisa do par é muito importante. Sempre achei isso. Minhas letras mais safadas são assim”.³¹⁹

Ao continuarmos na escuta de outras músicas de Cazuza, perceberemos que o amor é uma temática recorrente, perpassa o seu trabalho desde os tempos do Barão, e que a imagem que o artista constrói desse sentimento revela, na grande maioria das vezes, um lado sensual bastante afluído, o que confirma a declaração citada há pouco. Isso pode ser observado nos versos “Que só eu que podia /Dentro da tua orelha fria /Dizer segredos de liquidificador...”, da canção *Codinome beija-flor*,³²⁰ que, segundo o cantor, se referia aos segredos contados em momentos íntimos de uma relação, o segredo de liquidificador “seria o segredo da gente na cama, no momento mais íntimo, e o bairro inteiro ouvir aquilo. Uma coisa de língua no ouvido”.³²¹ Ou ainda os versos de *Todo amor que houver nessa vida*, os quais, por terem servido de inspiração ao título desta pesquisa, entre outras coisas, merecem ser citados na íntegra:

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

E ser artista no nosso convívio
Pelo inferno e o céu de todo dia
Pra poesia que a gente não vive
Transformar o tédio em melodia
Ser teu pão, ser tua comida
Todo amor que houver nessa vida
E algum veneno antimonotonia

E se eu achar a sua fonte escondida
Te alcance em cheio o mel e a ferida
E o corpo inteiro feito um furacão
Boca, nuca, mão e a tua mente, não

³¹⁷ Idem, ibidem.

³¹⁸ Termos utilizado em referência a certas noções teóricas do sociólogo Michel Maffesoli. MAFFESOLI, Michel. *A transfiguração do político: a tribalização do mundo*. Porto Alegre: Sulina, 1997, p. 103.

³¹⁹ Cazuza apud ARAÚJO, Lucinha. *Cazuza: preciso dizer que te amo...* Op. cit., p. 140.

³²⁰ *Codinome beija-flor*, Cazuza, Som Livre, 1985.

³²¹ DVD *Pra Sempre Cazuza*. Produção Universal Music. Realização Central Globo de Produção, 2008.

Ser teu pão ser tua comida
Todo amor que houver nessa vida
E algum remédio que me dê alegria.³²²

Na canção, a busca do amor aparece como o estertor de uma carência afetiva, tão comum nas letras de Cazuza. Nos versos, misturam-se sentimentos de amor e desejo, suavizados pela melodia. “A sorte de um amor tranqüilo” que viria acompanhado pelo “sabor de fruta mordida” parece tentar harmonizar, na esperada relação, a tranquilidade do amor com o lado sensual do prazer, que, do modo como é mencionado no segundo verso, remete-nos levemente à ideia do pecado original.

Outras passagens da música reforçam o gosto pela experimentação intensa de um relacionamento afetivo, “Matando a sede na saliva”, “ser teu pão, ser tua comida”, “E o corpo inteiro como um furacão”, “Boca, nuca, mão e a tua mente, não”. Nota-se que o desejo é enfatizado na relação, pela referência acentuada ao corpo e, ao excluir a mente desse desfrute, parece haver um rompimento com atitudes possivelmente racionais e uma total entrega aos momentos de prazer.

Outras composições reiteram a temática dos relacionamentos construídos e desfeitos nas experiências do cotidiano, como em *Bilhetinho Azul* – “Hoje eu acordei com sono /Sem vontade de acordar /O meu amor foi embora / E só deixou pra mim /Um bilhetinho todo azul (...). Nosso amor foi um engano...”³²³ ou ainda em *O nosso amor a gente inventa*, “O nosso amor a gente inventa /Pra se distrair /E quando acaba a gente pensa /Que ele nunca existiu /Te ver não é mais tão bacana /Quanto a semana passada...”³²⁴ Os versos revelam a flexibilidade das relações vivenciadas entre parte da juventude dos anos 1980. Ao mesmo tempo em que buscavam viver um amor a dois, pareciam se desvencilhar dele sem grandes preocupações quando não desse certo. Uma amizade poderia se tornar um flerte, ou uma relação mais duradoura. Um exemplo pode ser ilustrado pela canção *Preciso dizer que te amo*, composta pelos amigos Dé Palmeira e Bebel Gilberto – amizade que resultou em casamento –, em parceria com Cazuza. A letra narra a história de um amigo que se apaixona pela amiga e se vê no dilema de declarar o seu amor, correndo o risco de perdê-la:

Quando a gente conversa
Contando casos, besteiras

³²² *Todo amor que houver nessa vida*, Cazuza/Frejat, Barão Vermelho, Som Livre, 1982.

³²³ *Bilhetinho Azul*, Cazuza/Frejat, Barão Vermelho, Som Livre, 1982.

³²⁴ *O nosso amor a gente inventa*, Cazuza/Rogério Meanda/João Rebouças, *Só se for a dois*, Universal, 1986.

Tanta coisa em comum
Deixando escapar segredos
E eu não sei em que horas dizer
Me dá um medo, que medo
Eu preciso dizer que te amo
Te ganhar ou perder sem engano (...).³²⁵

Desse modo, podemos perceber que o cotidiano representado na maioria dessas músicas dos anos 80 torna-se palco por onde desfilaram muitas das experiências desenhadas no cenário da redemocratização brasileira. Experiências essas que priorizaram o lado emocional, sensível e subjetivado das questões sociopolíticas.

Ampliando um pouco nossa escala de observação, constataremos que não apenas a obra de Cazuza esteve inserida nesse contexto. Outros jovens da época também abordariam a dada realidade pelo viés do sensível, demonstrando, inclusive de forma bastante clara e direta, essa leitura de mundo, como é o caso do cantor e compositor Renato Russo, ao declarar o seu entendimento de crítica política em seus discursos musicais:

O artista não deve se envolver em política partidária. Faço uma política diferente: falo de coisas que interferem na minha vida. Em outra época, talvez, não tivesse falando “que país é este?”. Para mim vai ser muito fácil uma música sobre alguém que perdeu o emprego porque estou vendo isso, tenho muitos amigos nessa situação. São coisas que me tocam emocionalmente.³²⁶

Tem muita música de amor, mas tem, também, música que fala do social, do político, mas num contexto emocional, num contexto individual (...). É um lance assim, ao invés de falar mal das pessoas que poluem os mares, ou das guerras, a gente prefere falar da experiência individual de cada um.³²⁷

As declarações do compositor são relevantes e bastante significativas, pois parecem entrar em consonância com entendimentos teóricos nos quais esta pesquisa se apoia, como a já citada noção de *transfiguração do político*, que seria elaborada em decorrência de uma saturação do plano político vivenciado em moldes mais tradicionais.

³²⁵ *Preciso dizer que te amo*, Cazuza/Dé Palmeira/Bebel Gilberto. Áudio original – 1986 apud *Cazuza por toda Minha vida*. Programa exibido pela Rede Globo em novembro de 2009; ARAÚJO. Lucinha. Cazuza: preciso dizer que te amo... Op. cit., p. 225.

³²⁶ *Jornal O Estado*, 17 de julho de 1988 apud SOUZA, Francisco Feltran. Sons de um tempo: o rock dos anos 80 e o mergulho no presente. *PerCursos*, Florianópolis, v. 9, n. 1, p. 56-70, jan./jun. 2008, p. 60.

³²⁷ Entrevista a Irlam Rocha Lima, *Correio Braziliense*, 18 de fevereiro de 1986. Vale ressaltar que as experiências individuais de que falou Renato Russo eram vivenciadas coletivamente, pois grande parte dessas bandas de rock, como visto em outra ocasião, colocou em prática, entre outras coisas, a noção de *tribalismo*, conforme cunhou Maffesoli. MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. – 3ª Ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

O discurso de Renato Russo, assim como as canções de Cazuza e de tantos outros artistas dos anos 80,³²⁸ está inserido em um período em que as crenças se deslocavam cada vez mais de projetos vindouros, direcionando o olhar para as coisas realizadas no tempo presente e nos espaços diários. Dessa maneira, como concluiu Machado da Silva: “a forma de fazer política dos anos 60, (...), ruiu”.³²⁹ Logo, colocavam-se em prática outras maneiras de reivindicação, de se pensar o político.

“Ideologia, eu quero uma pra viver”: a crítica rasgada

Ao aguçarmos os nossos sentidos para a análise de canções produzidas nos anos 80, especialmente as que se localizam no gênero do *rock* nacional, perceberemos que, como visto, boa parte delas apresentaram críticas subjetivadas. Entretanto, não podemos deixar de examinar aquelas músicas que trouxeram críticas de modo mais claro e/ou direto. Composições que revelam um olhar voltado para a conjuntura política do período pós-ditadura militar, para acontecimentos que, segundo alguns artistas, como Cazuza, por exemplo, precisavam ser mencionados e tratados como um problema a ser encarado, sem os patriotismos ou excesso de confiança próprios de momentos anteriores.

A canção *Brasil* seria uma das que demarcariam a tênue linha entre os espaços do público e do privado vivenciados por esses jovens,³³⁰ e não por acaso se tornaria uma espécie de hino contra a corrupção brasileira praticada na época ou, como disse Nilo Roméro – um dos compositores – “um hino à intolerância perante o pouco caso das pessoas que tomam decisões no país”.³³¹ *Brasil* surgiu no ano de 1987 e teve como cenário a crise econômica do final dos anos 1980, com a inflação atingindo

³²⁸ Além dos artistas mencionados no decorrer desta pesquisa, como Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, Blitz, Barão Vermelho e Paralamas do Sucesso, podemos citar também Léo Jaime, Nenhum de Nós, Heróis da Resistência, banda Metrô, entre outros.

³²⁹ SILVA, Juremir Machado. *Anjos da Perdição: Presente e Futuro na cultura brasileira*. Porto Alegre: Sulina, 1996. p. 97.

³³⁰ Cabe ressaltar que o sentido aqui empregado não pretende tomar os aspectos públicos e privados como antagônicos, pois, como nos lembrou Machado da Silva, diante do sincretismo brasileiro não é prudente realizar oposições rigorosas, porque elas não se sustentam. Desse modo, tanto o político pode ser canalizado no ambiente privado, quanto o afetivo nos espaços públicos. Cf. SILVA, Juremir Machado da. *Os Anjos da Perdição: futuro e presente na cultura brasileira...* Op. cit., p. 82. Inclusive, o próprio Cazuza chagaria a reconhecer tal relação quando declarou que, apesar de *Brasil* ter surgido de um olhar direcionado para o cenário público, para fora do seu universo particular, não significou um momento de efervescência partidária, mas sim de percepção dos problemas pelos quais o país passava e que poderiam ser observados mesmo dos espaços mais íntimos. “*Brasil* é uma música crítica, mas não tem nada a ver com uma fase política em minha obra. Eu simplesmente passei o ano passado (1987) do lado de dentro, e quando abri a janela, vi um país totalmente ridículo”. Apud ARAÚJO. Lucinha. *Cazuza: preciso dizer que te amo*. Texto: Regina Echeverria – São Paulo: Globo, 2001, p. 179.

³³¹ Nilo Roméro apud idem, ibidem, p. 179.

recorde, seguida da decepção política com a manobra do governo Sarney, que havia prorrogado as eleições diretas para o fim de 1989.³³² O que parecia festa com o processo de reabertura, havia se transformado em frustração para parte da população brasileira, e foi em tom provocativo que Cazuza convidou o Brasil a mostrar a sua cara:

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

Não me ofereceram
Nem um cigarro
Fiquei na porta estacionando os carros
Não me elegeram
Chefe de nada
O meu cartão de crédito é uma navalha

Brasil
Mostra a tua cara
Quero ver quem paga
Pra gente ficar assim
Brasil
Qual é o teu negócio?
O nome do teu sócio?
Confia em mim...

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

Grande pátria desimportante
Em nenhum instante
Eu vou te trair
(Não vou te trair)³³³

O Brasil cantado por Cazuza parecia enfrentar uma grande ressaca após toda a euforia que representou a festa da redemocratização. Nos primeiros versos, o artista lança uma crítica à situação brasileira, numa ácida sugestão de que a conquista comemorada anos atrás não passou de um plano, de uma farsa arquitetada por muitos

³³² Revista *Bravo*. Cazuza edição especial, maio de 2010.

³³³ *Brasil*, George Israel/Nilo Roméro/Cazuza, Ideologia, Universal, 1988.

envolvidos nas decisões políticas: “Não me convidaram/ Pra essa festa pobre/ Que os homens armaram pra me convencer”.

Nos versos seguintes, o cantor reafirma sua reprovação às manobras realizadas pelos governantes naquela conjuntura, para logo em seguida reconhecer que os problemas dos quais falava não se restringiam somente ao cenário dos anos 80, já vinham acompanhando a história política brasileira desde muito tempo: “A pagar sem ver/ Toda essa droga/ Que já vem malhada antes de eu nascer”. A droga que já vinha malhada não era uma mera e simples referência a certos tipos de substâncias largamente consumidas no período, inclusive pelo próprio artista, mas também a outras coisas que já vinham malhadas ao povo brasileiro, como podemos constatar em sua declaração: “a droga que já vem malhada não é só o pó, mas o salário [mínimo] que vem assim também”.³³⁴

Pela fala de Cazuza podemos observar que o artista, bem como outros de sua época, não estava indiferente aos acontecimentos sociopolíticos do país, como teriam afirmado alguns críticos, pelo contrário. O *rock* dos anos 80 conseguiu expor em suas composições, mesmo quando de forma indireta, a preocupação com questões importantes da sociedade, e *Brasil* seria uma clara demonstração disso.

Em passagens como “Não me elegeram /chefe de nada /O meu cartão de crédito é uma navalha” e “Não me subornaram /Será que é meu fim?”, o cantor parece acenar para práticas políticas muito comuns no cenário brasileiro, como o nepotismo ou o apadrinhamento.

A navalha cortante do cartão de crédito aponta para os altíssimos custos pagos pelo povo brasileiro, uma espécie de conta da festa programada por aqueles que estão sempre querendo tirar proveito de algo e, na opinião do cantor, a classe média é quem arcaria com a maior parte das despesas em um cenário que não parecia tão promissor assim: “A classe média paga o ônus de morar num país miserável, coisas que parecem que vão continuar sempre”,³³⁵ e em tom de quase denúncia reitera suas desconfianças: “os políticos são desonestos. A mentalidade do brasileiro é muito individualista, adora levar vantagem em tudo”,³³⁶ para encerrar num deboche impiedoso: “Grande pátria desimportante/ Em nenhum instante /Eu vou lhe trair (não

³³⁴ Cazuza apud ARAÚJO, Lucinha. *Cazuza: preciso dizer que te amo...*, p. 179.

³³⁵ Idem, *ibidem*.

³³⁶ Idem, *ibidem*.

vou lhe trair)”. “Eu peço à pátria para contar todas as suas sacanagens, que eu não vou espalhar para ninguém”.³³⁷

Além da acidez das declarações e do deboche impresso na canção, Cazuzza ainda ousaria um pouco mais em uma de suas interpretações. O momento seria protagonizado pelo cantor no show *Ideologia*, realizado no Canecão – casa de shows carioca – no ano de 1988, sob a direção do amigo Ney Matogrosso. Ao receber uma bandeira brasileira, na ocasião em que cantava *Brasil*, o intérprete, em um entusiasmo espontâneo, cuspiu no tecido que representa a pátria. A atitude do artista tornou-se muito significativa, pois, ao ganhar repercussão nos diferentes meios midiáticos – televisão e manchetes de jornais –, intensificou o debate político da época, o que parecia ser a sua intenção.

Tinha um cara na platéia (...) ele jogou a bandeira numa de ufanismo (...) quando na verdade eu estava ali criticando (...) não o povo brasileiro, também o povo, pô gente acorda! aí eu cuspi na bandeira....³³⁸

Na declaração, Cazuzza afirma ter cuspidido num ato de protesto contra a situação política vergonhosa que, inclusive, é narrada na música, e sua atitude pode ser interpretada como um elemento a mais, um gesto utilizado para enfatizar o seu posicionamento em relação àquela conjuntura.³³⁹ Atitude que parecia destoar da realizada três anos atrás, no Rock in Rio, quando ele se enrolou na bandeira proferindo palavras de otimismo a respeito do Brasil. Mas se a cena parecia se repetir, o cenário que se apresentava era outro. Ideia ressaltada pelo próprio artista: “Eu me enrolei na bandeira, acreditei no Brasil. Mas é hora de virar a mesa”.³⁴⁰ Ou seja, não era hora para patriotismos, de agir como se ainda estivessem em uma grande festa. O país tinha se redemocratizado sim, mas os problemas não haviam acabado, e as pessoas, segundo Cazuzza, precisavam ficar atentas. E correspondendo às previsões e/ou expectativas do cantor, a cena lhe rendeu algumas polêmicas, veiculadas, inclusive, pela mídia.

³³⁷ Idem, *ibidem*

³³⁸ Programa do Jô Soares que foi ao ar no ano de 1988. Acesso em: 15 de fev. 2012. www.youtube.com/watch?v=8JV3e-KIlgQ4&feature=related.

³³⁹ Tal comportamento nos remete ao pensamento de Juremir Machado, ao defender que a postura crítica de muitos jovens dos anos 80 era permeada pelo efêmero e nascia de atitudes corriqueiras, sem projeções grandiosas. SILVA, Juremir Machado. *Anjos da Perdição: Presente e Futuro na cultura brasileira*. Porto Alegre: Sulina, 1996, p.148. Dessa forma, podemos entender essa *performance* do artista como um ato de protesto, de reivindicação que parte do banal, dispensando palavras e discursos para se expressar.

³⁴⁰ *ISTOÉ Senhor*, novembro de 1988.

O gesto de Cazuza dividiu opiniões. Muitos se posicionaram contrários ao ato, considerando-o quase um crime lesa-pátria.

Segundo a astrônoma Regina Schurig, que estava na platéia com o marido, a maioria das pessoas que ela ouviu comentando o ocorrido, ficaram chocadas com a atitude de Cazuza, alegando haver uma separação entre os símbolos que representam o país e a situação financeira que o Brasil enfrentava, na ocasião. Para o escritor Marco Rey o ato significou um desrespeito, “uma rebeldia cretina e publicitária”.³⁴¹

Entretanto, houve uma parcela significativa que se posicionou a favor, saindo em defesa do artista, entre eles o novelista Silvo de Abreu que considerou o ato mais como um protesto do que como um desrespeito. O uso da bandeira, segundo o autor, foi em referência aos governantes e não ao país e/ou ao povo brasileiro.³⁴² O cantor e amigo, Léo Jaime, também encarou o cuspe como um ato normal, de protesto, alegando que muitos brasileiros teriam vontade de fazer o mesmo.³⁴³

Para a atriz e apresentadora Scarlet Moon – que assistiu ao show na companhia de seu marido, Lulu Santos – o gesto de Cazuza não foi ofensivo:

No máximo, pode ser classificado como irreverente. Mas foi uma reação autêntica. Ele estava falando sobre a situação do Brasil – que, como todo mundo sabe, está uma m... – quando jogaram uma bandeirinha em cima dele. Acho que queriam que Cazuza desse uma de Araken, mas o momento não era para ufanismo. Tenho a impressão de que ele quis mostrar isso quando pegou a bandeira, passou-a pelo corpo, deu uma cusparada e a jogou fora.³⁴⁴

Ainda segundo Scarlet, em nenhum momento o público mostrou-se chocado com a atitude do cantor. Pelo contrário, o espetáculo contribuiu para consagrá-lo como um artista popular.³⁴⁵

O advogado e ex-secretário da Polícia Civil, Nilo Batista, não considerou a atitude de Cazuza como um desrespeito. Foi vista como um protesto que partiu da criação e liberdade artística: “No palco, isso é uma imagem que tem um conteúdo importante de liberdade e criação artística”.³⁴⁶

³⁴¹ *Folha da Tarde*, 19 de outubro de 1988.

³⁴² *Idem*, *ibidem*.

³⁴³ *Folha de São Paulo*, 19 de outubro de 1988.

³⁴⁴ *Jornal da Tarde*, 19 de outubro de 1988.

³⁴⁵ *Idem*, *ibidem*.

³⁴⁶ *Jornal da Tarde*, 19 de outubro de 1988.

Mesma percepção teve Carlos Maurício Martins Rodrigues – presidente da OAB, no referido período. Segundo Rodrigues, o ato de Cazuza não poderia ser considerado um crime: “É necessário que se verifique a intenção, no caso acho que foi uma explosão, as pessoas estão muito desencantadas com a situação do país. Entendo que foi um momento de emoção”.³⁴⁷

Brasil também serviu de trilha sonora para outros eventos e programas da época. Foi tema de abertura da telenovela *Vale Tudo*, do autor Gilberto Braga, exibida pela Rede Globo no ano de 1988. Mais do que embalar a abertura do folhetim, podemos dizer que a música de Cazuza ajudou a mover a narrativa e a configurar a trama, pois o novelista global abordou em sua obra casos de corrupção e impunidade que assolavam o país recém-democratizado, como ficou registrado na cena em que um dos personagens, interpretados pelo ator Reginaldo Faria, após cometer vários crimes, conseguiu sair do país em um jato particular dando uma “banana” ao Brasil.

Parece que, no caso de Braga, roteiro, título e música de abertura estavam muito relacionados à proposta de seu trabalho.³⁴⁸ Embalado ao som de Cazuza, e pela voz de Gal Costa, que o convidava a mostrar a sua cara, o Brasil, representado pelo autor, nos dava indícios de que realmente estávamos num país de *vale tudo*.

Em *Rádio Pirata*, filme de Lael Rodrigues, lançado nacionalmente no ano de 1987, *Brasil* também foi executada como música tema; a sinopse da obra trazia casos de escândalos financeiros envolvendo membros ligados ao governo.

Outro evento realizado ainda no crepúsculo dos anos 80 também faria uso da música de Cazuza, uma propaganda política do PRN (Partido Renovador Nacional),

³⁴⁷ Idem, *ibidem*.

³⁴⁸ A telenovela tem se mostrado, cada vez mais, uma linguagem artística operante na cultura brasileira; tem sido uma das programações televisivas com um significativo número de audiência, sendo assistida e comentada nos diversos espaços sociais; influencia a moda, o uso de bordões, e, constantemente, personagens que marcaram época são lembrados, em especial por suas atuações de vilania. Quem não se lembra de vilãs como Odete Roitman, Maria de Fátima, ambas da trama de Braga, *Vale Tudo*, e até algumas mais recentes, como Nazaré Tedesco, da novela de Aguinaldo Silva, *Senhora do Destino*. Todas essas influências não devem ser tratadas como mera distração ou entretenimento alienante, sem nenhum cunho sociocultural; como nos lembra Juremir Machado da Silva, a sociedade se inscreve em várias formas de manifestação e, em um de seus trabalhos, ele destaca a relevância da telenovela para se pensar o social. SILVA, Juremir Machado. *Anjos da Perdição: presente e futuro na cultura brasileira*. Porto Alegre: Sulina, 1996. Nas análises de Machado da Silva, esse folhetim aparece como a arte do cotidiano, do vivido, onde a banalidade e o fugaz ganham significância, sendo capaz de mostrar aspectos mais amplos a partir do que se configura, aparentemente, como algo irrelevante. Esse pensamento parece entrar em diálogo com as propostas de Braga, reafirmando não só a pertinência dessa linguagem artística, a telenovela, para se pensar uma época, como a própria utilização da canção de Cazuza como mais um ingrediente a embalar a trama.

veiculada pelos canais televisivos, partido que se envolveria, aproximadamente três anos mais tarde, no maior escândalo de corrupção do país.³⁴⁹

Em síntese, os usos da canção parecem confirmar a fala de Nilo Roméro, ao considerá-la uma espécie de hino à intolerância com o descaso dos governantes brasileiros.

Outras canções do artista também expõem aspectos negativos que ganhavam destaque e notoriedade no país, como podemos observar em alguns versos de *O tempo não para*, em que a acidez das críticas parece reiterar problemas apontados em *Brasil*. Isto é, demonstra que as coisas no cenário sociopolítico não iam bem e que, apesar de ter sido anunciado um tempo de mudanças – referência ao processo de redemocratização brasileira –, práticas realizadas em períodos anteriores pareciam ser mantidas, o que as colocariam, muitas vezes, em contradição com os discursos e/ou propostas eleitas para a conjuntura que se desenhava: “A tua piscina está cheia de ratos /Tuas ideias não correspondem aos fatos (...). Eu vejo o futuro repetir o passado /Eu vejo um museu de grandes novidades /O tempo não para (...)”.³⁵⁰

Em depoimento sobre o sentido atribuído à canção, Cazuza disse que a letra de *O Tempo Para* falava sobre a “velharia” que se encontrava na conjuntura sócio-política dos anos 80 e que, segundo o artista, iria passar.³⁵¹ Ou seja, para o cantor o “museu de grandes novidades” poderia ser interpretado como uma imagem feita das conquistas realizadas, das ideias e projetos que haviam sido apresentados como novos, mas que vieram acompanhados de velhas práticas e/ou executores,³⁵² porém, apesar da

³⁴⁹ Em novembro de 1989 o candidato à Presidência pelo partido do PRN, Fernando Collor de Mello, fez uso da música “Brasil” como pano de fundo de seus programas eleitorais em resposta ao então presidente José Sarney, que havia apresentado imagens de dois anos atrás em que Collor lhe renderia vários elogios. Ao final do programa de cinco minutos, o candidato agradece a Cazuza como se o artista compactuasse com a manobra política. Inconformado com a atitude do partido e devido ao estado crítico em que Cazuza se encontrava, Nilo Romero, um dos compositores, entrou com uma representação perante o TSE pelo uso não autorizado da canção. Com o deferimento do pedido, o PRN foi proibido de usar a música na TV. *Folha de São Paulo*, 13 de novembro de 1989.

³⁵⁰ “O tempo não para”, Cazuza/Arnaldo Brandão, *O tempo não para: Cazuza ao vivo*, Universal, 1988.

³⁵¹ Cf. ARAÚJO, Lucinha. *Cazuza: preciso dizer que te amo...*, p. 198.

³⁵² Em uma passagem, ao falar sobre os motivos que inspirou a composição, Cazuza faz referência às manobras políticas realizadas pelos governantes em prol da redemocratização. Segundo ele, acontecimentos contraditórios permeavam as decisões políticas e isso causava certa repugnância. “O (José) Sarney, que era o “não-diretas, virou o rei da democracia. O Brasil é um triste trópico.” Cazuza apud ARAÚJO, Lucinha. *Cazuza: preciso dizer que te amo...* Op. cit., p. 179. Cabe-nos lembrar que com a rejeição, pelo Congresso Nacional, da emenda constitucional proposta pelo deputado Dante de Oliveira, cuja teor estabelecia eleições diretas para a Presidência da República, a escolha de um candidato civil para representar o país foi realizada pelos próprios parlamentares, ou seja, por eleições indiretas. O escolhido foi o ex- primeiro-ministro de João Goulart, Tancredo Neves, que se tornou um dos líderes da oposição ao apoiar a campanha das Diretas, em um primeiro momento. Sem grandes dificuldades, Tancredo derrotaria o adversário Paulo Maluf, candidato apoiado pelos militares. No entanto, um

situação desfavorável, o jogo não estaria perdido, porque afinal ainda estavam rolando os dados, o que indica um sinal de otimismo em meio aos problemas apresentados.

Se, em *Brasil*, o cantor fez uso de um viés mais debochado para abordar práticas que, segundo a letra da canção, apontavam para uma situação vergonhosa, na qual o país se encontrava, “Brasil/ Qual é o teu negócio?/ O nome do teu sócio?/ Confia em mim...”,³⁵³ em *O tempo não para* o tom das críticas ganharia contornos mais ácidos ao denunciar um jogo de interesses e/ou uma busca por vantagens, sobretudo, econômicas, praticados por parte daqueles que seriam responsáveis pelas decisões políticas do país, destacando ainda as contradições que se faziam notar diante de tal cenário armado, “Te chamam de ladrão, de bicha, maconheiro /Transformam o país inteiro num puteiro /Pois assim se ganha mais dinheiro (...)”.³⁵⁴ Ou seja, Cazuzza estaria a falar de alguns julgamentos preconceituosos comumente dirigidos a determinados membros e/ou grupos da sociedade, por parte de pessoas que pareciam não agir de acordo com os princípios morais que defendiam.

Ao considerarmos que *O tempo não para* foi escrita na fase em que Cazuzza esteve em tratamento contra a AIDS, mais precisamente no ano de 1987, poderíamos acrescentar outra possível leitura à canção, que aproximaria aquele discurso dos problemas pelos quais o artista estaria passando, o que não significa dizer que isso correspondesse a uma visão meramente introspectiva, em que o intérprete se voltaria para as suas próprias dores, desligando-se do restante dos problemas apresentados, pelo contrário. Como analisado, percebe-se que as duas questões poderiam perfeitamente andar de mãos dadas em suas obras, particularmente nas compostas no período pós-diagnóstico. Desse modo, se em algumas passagens o aspecto político é enfatizado, em outras parece sugerir uma referência à sua condição de saúde, nas quais versos como

infortúnio impediria o então presidente de assumir o cargo: por problemas de saúde viria a falecer antes de tomar posse. Diante do ocorrido, o candidato à Vice-Presidência, o senador maranhense José Sarney, ex-Arena e ex-PSD, partido do governo, acabou assumindo a Presidência da República e se tornando o primeiro representante civil, após duas décadas de regime militar. Seu governo foi marcado, entre outras coisas, por inflações altíssimas e pela criação do Plano Cruzado, elaborado na tentativa de reverter a situação financeira desfavorável. E para completar, Sarney ainda exerceria uma manobra política estendendo o mandato de quatro para cinco anos, protelando, assim, as eleições diretas para a Presidência para o final do ano de 1989, quando disputariam o pleito os então candidatos Fernando Collor de Mello e Luis Inácio Lula da Silva, consolidando a vontade do povo com a vitória do primeiro. Cf. Revista *Bravo*: Cazuzza edição especial, maio de 2010, p. 41-42. Contudo, as suspeitas de Cazuzza, ao falar das contradições que afetavam a política brasileira, pareciam ganhar consistência, ainda mais se levarmos em consideração o fato de o primeiro presidente eleito, depois de anos de ditadura, ter cometido um dos maiores crimes de corrupção da política brasileira, até aquele momento, tendo sido eleito justamente com o slogan de campanha: “caça aos marajás”, que visava, de uma forma geral, reprimir os escândalos financeiros do país.

³⁵³ *Brasil*, Cazuzza/Frejat, Ideologia, Universal Music, 1988.

³⁵⁴ *O tempo não para*, Cazuzza/Arnaldo Brandão, *O tempo não para*: Cazuzza ao vivo, Universal, 1988.

“Cansado de correr /Na direção contrária /Sem pódio de chegada ou beijo de namorada /Eu sou mais um cara (...)”³⁵⁵ podem fazer referência a mais um, entre tantos outros brasileiros, que após ter se dedicado e lutado por melhorias, amargariam a sensação de continuar em direção contrária; mas também podem indicar uma tentativa quase desesperada de luta contra um tempo que não para, tempo que, ao passar, ao seguir o seu curso normal, acaba o aproximando de um possível desfecho anunciado, a morte,³⁵⁶ e que mesmo em meio a tantas contradições e/ou desvantagens, é possível manter algum otimismo, a esperança de que nem tudo está perdido, de que as coisas podem melhorar, afinal, os dados ainda estariam a rolar.

Entretanto, numa primeira leitura de *Ideologia*, percebe-se que o cantor parece demonstrar certa desesperança em relação à situação brasileira e à ausência de uma causa pela qual sua geração pudesse lutar:

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

Meus heróis morreram de *overdose*
Meus inimigos estão no poder

Ideologia
Eu quero uma pra viver...³⁵⁷

Logos nos primeiros versos, o poeta anuncia que as ilusões estariam perdidas e os sonhos teriam sido vendidos e por um preço barato demais para quem pensou que um dia poderia transformar o mundo:

³⁵⁵ Idem, *ibidem*.

³⁵⁶ Sabendo que a AIDS tornou-se conhecida mundialmente nos anos 80 e teve sua primeira ocorrência, no Brasil, ainda no início da década, não podemos deixar de mencionar a falta de informação sobre o vírus que, uma vez instalado no corpo humano, progredia em proporções avassaladoras, assim como a carência de medicamentos eficazes em seu combate. Tudo isso levava o paciente diagnosticado a uma espécie de condenação, em que o tempo parecia ser, a partir de ali, o seu grande adversário, já que era uma doença cujos sintomas se agravavam progressivamente, como pudemos observar em Cazuzza, que, no decurso de pouco mais de três anos, expôs, publicamente, todas as consequências dolorosas da doença. Por isso, para ele, assim como para outros contaminados pelo vírus, o tempo parecia correr mais rápido e era preciso aproveitá-lo, viver! Ser urgente era preciso. E Cazuzza soube expressar muito bem suas urgências, tanto em músicas, quanto em depoimentos ou até mesmo na própria maneira como levou a vida, encarou a doença e lutou contra a morte, até o inevitável.

³⁵⁷ *Ideologia*, Cazuzza/Frejat, Ideologia, Universal, 1988. (grifos meus).

Na verdade, a letra de *Ideologia* fala sobre a minha geração, sobre o que eu acreditava quando tinha 16, 17 anos. E sobre como eu estou hoje. Eu achava que tinha mudado o mundo, que dali para frente as coisas avançariam mais ainda.³⁵⁸

Nota-se que a fala do letrista enfatiza uma mudança de perspectivas em relação ao cenário apresentado e em relação à própria vida, já que o modo como ele enxergava as coisas parecia não ser o mesmo de tempos atrás. Esse pronunciamento torna-se bastante significativo, porque, ao declarar uma possível ausência de ideologia entre os membros de sua geração, o que poderia ser interpretado – de forma apressada – como uma confissão de culpa ou acatamento das críticas direcionadas a parte dos jovens de sua época, Cazusa parece remeter-se a um tempo de incertezas, de indefinições, em que os valores e experiências vivenciados em outras conjunturas pareciam não ser os mesmos do seu período. “Nos anos 60, as pessoas se uniam pela ideologia: ‘Eu sou de esquerda. Você é de esquerda? Então a gente é amigo’. A minha geração se uniu pela droga: ele é careta, ele é doidão”.³⁵⁹

Diante do exposto, podemos perceber uma aproximação de suas ideias com concepções teóricas que ressaltaram um tempo de mudanças, em que as velhas certezas, incluindo-se aí, entre outras coisas, ideologias sociopolíticas, não se sustentavam mais diante do cenário multifacetado que se apresentou na contemporaneidade.³⁶⁰

Ainda dentro dessa linha de observação, não podemos deixar de mencionar a capa do LP *Ideologia* que traz contribuições bastante significativas para pensarmos a fala do cantor e localizá-la no contexto da já lembrada diluição das grandes certezas ou um esvaziamento de noções tidas como absolutas. A capa traz símbolos referentes a ideias que atuaram na visão de mundo de alguns grupos e/ou culturas: a foice e o martelo, em referência à ideologia comunista; a mandala hippie, denotando as ideias de

³⁵⁸ Cazusa apud ARAÚJO, Lucinha. *Cazusa*: preciso dizer que te amo... Op. cit., p. 166.

³⁵⁹ Idem, *ibidem*.

³⁶⁰ A ideia de crise no final do século XX, que abalou as ciências humanas e sociais por indicar a falência de modelos analíticos como o marxismo e o estruturalismo, foi comumente identificada com a pós-modernidade, e o novo paradigma que a sustentava e que tentava impor novos questionamentos perante os modelos oriundos da denominada modernidade. A noção de pós-modernidade é de difícil definição, e não atinge um consenso entre aqueles que com ela se identificam, mas, de uma maneira geral, ela indica a ideia de fluidez, a de que nada é fixo ou sólido. Para Bauman, a pós-modernidade é pensada como um estágio da modernidade, quando ela torna-se capaz de enfrentar a expansão do conhecimento, de perceber e compreender que ideias e/ou elementos ambivalentes podem conviver no mesmo espaço. O pós-moderno veio conciliar essas contradições apresentadas na modernidade; seria o período voltado ao aprendizado da convivência com as ambiguidades. BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999. Em Maffesoli a pós-modernidade também aparece como uma maneira de conciliação dos contrastes, a sinergia entre o “arcaico”, o tradicional e o novo, a tecnologia de ponta. MAFFESOLI, Michel. *A transfiguração do Político: a tribalização do mundo*. – 3ª ed. – Porto Alegre: Sulina, 2005, p. 124.

“paz e amor” sustentadas pelo movimento; a suástica nazista junto à estrela de David; a imagem de Cristo; o cifrão monetário, numa provável referência ao capitalismo; o *yin yang*;³⁶¹ e o símbolo do anarquismo.

Portanto, a exposição das imagens na capa do LP parece não intencionar apenas a apresentação da música de trabalho do disco, como também uma possível alusão ao descrédito e/ou à diluição dessas ideias, particularmente na conjuntura dos anos 80.³⁶²

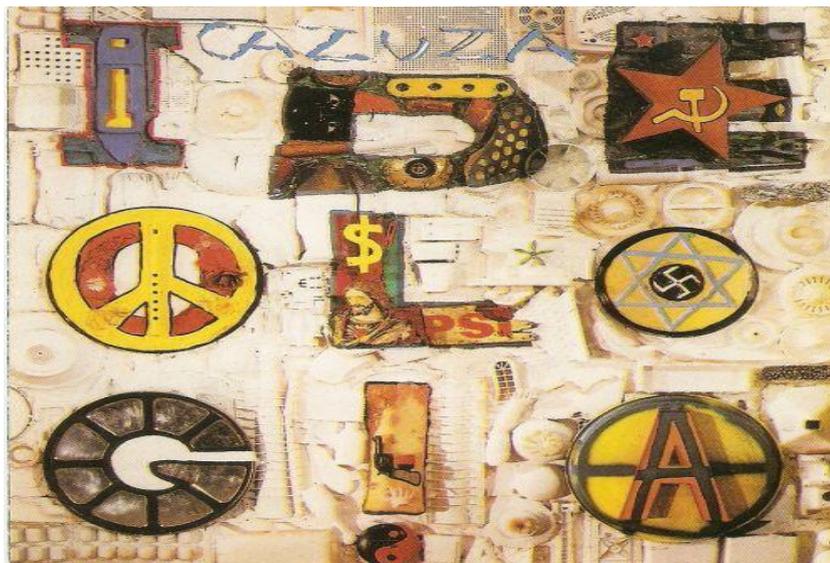


Figura 3: capa do LP *Ideologia* de Cazuzza, lançado em 1988.

No clipe da canção, as imagens também aparecem de formas alternadas, e o cantor parece brincar com elas à medida que interpreta a música, como em alguns momentos, em que ele aparece como se estivesse pregado na cruz ou em outros em que destrói os símbolos ideológicos exibidos acima.

Tendo em conta a utilização de imagens como um recurso associado à narrativa de uma trama, no caso, uma narrativa musical, podemos entender que as que foram exibidas no clipe *Ideologia*, da maneira como foram expostas, funcionaram como

³⁶¹ Segundo a filosofia tradicional chinesa, o *Yin Yang* representa a polaridade universal, responsável pelo equilíbrio, em que o *Yin* designa terra, feminino, noite, e o *Yang* designa céu, masculino, calor, e ambos se complementam, um não existindo sem a interatividade com o outro. Disponível em: <http://www.misteriosantigos.com/yinyang.htm>. Acesso em: 18 de fev. 2012.

³⁶² Desse modo, podemos perceber que, na elaboração de sua obra, Cazuzza parecia dialogar com as transformações operantes em seu tempo. Ao fazer uso de tais imagens na capa do LP, apontou para as certezas abaladas, ao mesmo tempo em que anunciou a busca de novas possibilidades, quando reclamou uma ideologia para viver. Isto é, pareceu informado – e em sintonia – pela noção de pós-modernidade abordada há pouco.

um elemento a mais para o entendimento da mensagem. Como nos lembra Guilherme Bryan:

No videoclipe, existem diferentes formas de as imagens se relacionarem com a música: elas podem estar mais presas à canção, buscando encenar sua letra ou tratar do tema que ela aborda, ou podem passar mais longe, apenas criando um clima agradável à audição da música (...).³⁶³

Considerando a primeira possibilidade lembrada por Bryan, a de que as imagens podem ser usadas para trabalhar a temática musical, algumas indagações se antecipam. Será que, ao trabalhar de maneira quase lúdica com esses símbolos, Cazuzza estaria a demonstrar uma espécie de lamento por não compartilhar de tais ideais? Ou sua *performance* irreverente e debochada nos daria indícios de que o artista estaria a solicitar um outro tipo de ideologia que não aquelas apresentadas? Não estaria ele a propor um entendimento mais relativizado, uma ideologia de vida – “Ideologia, eu quero uma pra viver!” –, um modo de ser que fosse condizente com suas perspectivas, com sua maneira de ver o mundo?

Ao levantar essas questões, nota-se que a ideologia cantada por Cazuzza pode ser associada tanto ao dado biográfico, quando em algumas passagens faz alusão à sua doença – “O meu prazer /Agora é risco de vida /meu *sex and drugs* não tem nenhum rock’n’roll” –, quanto ao aspecto mais amplo, sociopolítico da conjuntura por ele vivenciada, “Meu partido /É um coração partido”, “Meus inimigos estão no poder”³⁶⁴.

Já em *Burguesia*, canção presente no álbum homônimo lançado no ano de 1989, Cazuzza apresenta uma crítica social mais ácida e sem muito recurso a ironias e/ou deboches. A música é quase um manifesto contra uma burguesia representada como uma classe mesquinha, egoísta e que só pensa em enriquecer: “A burguesia não repara na dor /Da vendedora de chicletes /A burguesia só olha pra si /A burguesia é a direita, é a guerra /A burguesia fede /A burguesia quer ficar rica (...)”.³⁶⁵ Nem o próprio cantor é poupado do ataque direto que desfere à burguesia, já que parece assumir uma espécie de “mea culpa” por pertencer à classe burguesa. “Pobre de mim que vim do seio da burguesia /Sou rico, mas não sou mesquinho /Eu também cheiro mal (...) /Eu sou

³⁶³ BRYAN, Guilherme. *A autoria no Videoclipe Brasileiro*: estudo da obra de Roberto Berliner, Oscar Rodrigues Alves e Maurício Eça. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (Eca - USP), São Paulo – SP, 2011, p. 18.

³⁶⁴ *Ideologia*, Cazuzza/Frejat, Ideologia, Universal, 1988.

³⁶⁵ *Burguesia*, Cazuzza/George Israel/Ezequiel Neves, Burguesia, Polygram, 1989.

burguês, mas eu sou poeta /Estou do lado do povo, do povo”.³⁶⁶ Apesar da reprovação de certos valores da classe social que critica, a canção apresenta diferentes tipos de burguesia, menciona o burguês egoísta, desonesto e interesseiro, indiferente às dificuldades e problemas sociais enfrentados por outros menos favorecidos, esses seriam os mais fétidos dentro do grupo, sendo o seu odor comparado ao de suínos, “Porcos num chiqueiro /São mais dignos que um burguês”;³⁶⁷ mas há referência também ao burguês artista, poeta, trabalhador, que se destaca dos demais pelas maneiras de exercer suas funções e enxergar a vida, “Mas também existe o bom burguês /Que vive do seu trabalho honestamente /Mas este quer construir um país /E não abandoná-lo com uma pasta de dólares (...)”.³⁶⁸

Nota-se que algumas passagens dessa canção nos remetem a críticas realizadas em outras músicas, como esse último verso que sugere a prática de corrupção, ao mencionar uma pasta cheia de dólares que, inclusive, pode ser relacionada à abordagem realizada em *Brasil*, canção analisada anteriormente, em que o seu uso esteve associado a uma espécie de hino contra os escândalos financeiros do país. *Brasil* também foi utilizada, como analisado, para embalar a representação de crimes de corrupção, como exemplo a fuga de um dos personagens da trama de Gilberto Braga, *Vale Tudo*, com uma mala de dinheiro, da mesma maneira em que os versos que menciona, de forma enfática, o mau cheiro da burguesia, metaforizando-a como porcos, aproximam-se da “piscina cheia de ratos” de *O tempo não para*.

Desse modo, percebe-se que as críticas proferidas de forma mais direta nas composições do artista parecem se reiterar em diferentes trabalhos, o que demonstra que esse olhar lançado para “fora da janela” não significou um estalo de conscientização repentina e passageira na música praticada por parte de alguns jovens dos anos 80, nem um rompimento com o aspecto subjetivado abordado na maioria de suas canções, mas talvez aponte para a necessidade de falar claramente sobre problemas que estavam se avolumando na conjuntura brasileira e que precisavam ser abordados de maneira direta.

Não só Cazuza se destacaria nesse momento mais crítico do *rock* nacional e/ou da música do período. Outros artistas também abordariam temáticas referentes a escândalos e corrupções, como a canção *Aluga-se*, de Raul Seixas, que foi regravada pelo grupo paulista Titãs, cuja letra aborda, em tom irônico, o descaso com que o povo

³⁶⁶ Idem, *ibidem*.

³⁶⁷ Idem, *ibidem*.

³⁶⁸ Idem, *ibidem*.

brasileiro e o país são tratados pelos governantes: “A solução pro nosso povo /Eu vou dá /Negócio bom assim /Ninguém nunca viu /Tá tudo pronto aqui /é só vir pegar /A solução é alugar o Brasil (...)”,³⁶⁹ *Que país é esse?* Da Legião Urbana, “Nas favelas, no Senado /Sujeira pra todo lado /Ninguém respeita a Constituição /Mas todos acreditam no futuro da nação /Que país é este? /Que país é este?...”,³⁷⁰ *Faroeste Caboclo* também da Legião: “E João não conseguiu o que queria /Quando veio pra Brasília, com o diabo ter /Ele queria era falar com o presidente /Pra ajudar toda essa gente que só faz... sofrer”,³⁷¹ *Zé Ninguém* do grupo Biquíni Cavado: “Quem foi que disse que Deus é brasileiro /Que existe ordem e progresso /Enquanto a zona corre solta no congresso? (...) Eu não sou ministro, eu não sou magnata/ Eu sou do povo, eu sou um Zé Ninguém”³⁷² assim como letras que traziam temáticas referentes a desigualdades sociais, como em *A novidade*, do grupo *Os Paralamas do Sucesso* – “Ó, mundo tão desigual /Tudo é tão desigual /O, o, o, o /De um lado esse carnaval /De outro a fome total /O, o, o, o...”³⁷³ – entre tantas outras canções que foram produzidas, sobretudo, na segunda metade dos anos 80.

Desse modo, observa-se que o *rock* nacional, tão citado pela ausência de aspectos críticos em determinada fase de suas composições, mostrou-se capaz de realizar variadas leituras das experiências realizadas na referida década, ora com temáticas que abordavam questões sentimentais, ligadas aos espaços mais íntimos, ora com denúncias que pareciam acenar diretamente para os problemas sociopolíticos enfrentados no país.

Portanto, ao fazer uso de críticas mais diretas, a depender do momento e da maneira como foram vivenciadas, colocar-se-ia em prática a ideia de “engajamento circunstancial”,³⁷⁴ como explicitada por Machado da Silva. Logo, parte das declarações pejorativas que rotularam o repertório de Cazuza como uma arte alienada ou irrelevante para a cultura brasileira cairia em suspeita.

³⁶⁹ *Aluga-se*, Raul Seixas/Cláudio Roberto, *Abra-te Sésamo*, CBS, 1980.

³⁷⁰ *Que país é esse?* Legião Urbana, *Que país é este?* EMI, 1987.

³⁷¹ *Faroeste Caboclo*, Legião Urbana, *Que país é este?* EMI, 1987.

³⁷² *Zé Ninguém*, Biquíni Cavado, *Descivilização*, Universal Music, 1991.

³⁷³ *A novidade*, Os Paralamas do Sucesso, *Selvagem?* EMI, 1986.

³⁷⁴ SILVA, Juremir Machado da. *Anjos da Perdição: futuro e presente na cultura brasileira*. – Porto Alegre: Sulina, 1996, p. 138-139.

Capítulo IV

“Faz parte do meu show”: *performance*, tradição e memória na obra de Cazuza

Eu sou ariano, e ariano não pede licença, entra, arromba a porta. Nunca tive medo de me mostrar. Você pode ficar escondido em casa, protegido pelas paredes. Mas você está vivo, e essa vida é pra se mostrar. Esse é o meu espetáculo, só quem se mostra se encontra, por mais que se perca no caminho.

Cazuza³⁷⁵

“O tempo não para”

Canecão, Rio de Janeiro, outubro de 1988. Nos dias 14, 15 e 16 daquele mês, uma plateia repleta de artistas e pessoas anônimas lotou a casa de shows carioca para mais uma apresentação de Cazuza. O evento seria realizado para a divulgação do disco *Ideologia*, o mais novo trabalho do cantor, cujo lançamento estava marcado para aquele mesmo ano.

Sob a direção do amigo e cantor Ney Matogrosso, o espetáculo *O tempo não para*³⁷⁶ reuniria características diferenciadas de outros eventos protagonizados pelo artista. Com uma postura mais contida, economizando nos gestos e preocupando-se mais com a voz, Cazuza contagiaria o público com canções que iriam do *rock* à bossa nova, intercaladas pelo romantismo, tão peculiar em sua obra, numa clara demonstração de que tudo fazia parte do seu show.

No palco, o cantor, que há alguns anos havia optado pela carreira solo, seria acompanhado por sua banda, formada basicamente por bateria, guitarra, baixo, sax, *back vocals*, além de outros instrumentos que viriam a compô-la na execução de

³⁷⁵ Fala retirada do filme, *Cazuza: o tempo não pára*. Produção de Daniel Filho, direção de Sandra Werneck e Walter de Carvalho, 2004. Aqui é importante que se considere a ressalva exposta na introdução: a de que ao se tratar de uma fala inserida em uma produção artística, não sabemos ao certo se a mesma foi proferida pelo cantor ou foi criada para o roteiro da obra.

³⁷⁶ *O tempo não para* foi o nome do show de divulgação do terceiro disco solo de Cazuza, *Ideologia*. O espetáculo percorreu as grandes cidades brasileiras, São Paulo, Rio de Janeiro, Florianópolis e algumas cidades do Nordeste. O evento, devido a sua ampla visibilidade, transformou-se em disco e DVD, ambos homônimos ao show, sendo este último gravado durante as apresentações que ocorreram no Canecão, no Rio de Janeiro. As análises feitas nesta pesquisa sobre o show são realizadas por meio da leitura desse DVD. Portanto, cabe-nos destacar que a ordem das músicas e imagens que são dispostas no vídeo provavelmente não segue a sequência exata do show, por isso optamos por fazer uma leitura alternada entre as apresentações, utilizando-as de acordo com a relevância que apresentem para a presente pesquisa.

algumas canções no decorrer do show, como a gaita – tocada pelo músico Christian Willem – e o piano – por João Rebouças –, que fariam parte do arranjo de *Todo amor que houver nessa vida*, bem como o violão utilizado em *Ideologia*, apresentação que contou com a participação entusiasmada de Roberto Frejat.

O vídeo *O tempo não para* traz o registro dos momentos mais marcantes do show, intercalados com declarações concedidas pelo artista, em outras ocasiões, além de clipes de algumas canções e de uma série de fotografias de Cazuzza, na infância, adolescência e juventude, exibidas logo no início.

A sequência dessas imagens parece sugerir a intenção de se construir uma narrativa da trajetória do artista até o momento do show, em que os clipes e as apresentações realizadas em outros períodos pareciam entrar em contraste com a postura adotada por Cazuzza no atual espetáculo, o que não significaria, necessariamente, atribuir um aspecto valorativo entre as diferentes fases vivenciadas pelo cantor ao longo de sua carreira.

O tempo não para viria a ser considerado um dos shows mais relevantes na trajetória artística de Cazuzza e seria visto por muitos como um divisor de águas em sua obra. Reconhecimento endossado pelo próprio pai do cantor, João Araújo.

Ao falar sobre a experiência musical do filho, Araújo enfatizou o amadurecimento que ele apresentou no espetáculo, atribuindo, inclusive, parte dessa melhora à relação profissional que Cazuzza havia estabelecido com Ney Matogrosso.

Profissionalmente, foi muito profícua [referência à relação entre os dois cantores], porque ele aprendeu muita coisa com o Ney. (...) E o show dele final tinha um *back vocal* lá atrás, as meninas. Você viu? [pergunta direcionada a mim]. Então, o Ney foi muito importante por isso também.³⁷⁷

A combinação entre Cazuzza e Ney foi maravilhosa. Aquele, para mim, foi seu primeiro show profissional. De alguma maneira, as observações que eu havia feito sobre seu trabalho, no passado, serviram como que para asfaltar um pouco o seu caminho profissional. Só no Canecão assisti ao show cinco vezes.³⁷⁸

³⁷⁷Entrevista a mim concedida no dia 30 de novembro de 2011, no bairro do Leblon, Rio de Janeiro. No momento da entrevista, João Araújo declarou que, no início da carreira de Cazuzza, ainda no Barão, quando ele foi assistir a um show do grupo em uma casa de eventos na Barra da Tijuca, no início dos anos 80, percebeu um grande potencial no grupo, mas advertiu Cazuzza de que ele precisava treinar mais os seus finais de frase e se preocupar em melhorar sempre, se ele quisesse, futuramente, levar um público a prestigiar o seu trabalho.

³⁷⁸João Araújo apud ARAÚJO, Lucinha. *Cazuzza: só as mães são felizes/* Lucinha Araújo em depoimento a Regina Echeverria. – ed. – São Paulo: Globo, 2004, p. 239.

Na época, o próprio Cazuzza chegou a reconhecer a influência que o amigo e também diretor do seu show teve em sua carreira. “Ser cantor agora é uma coisa tão forte, que eu economizo nos gestos, fechos os olhos para cantar, coisa que o Ney [Matogrosso] me ensinou”.³⁷⁹

Algumas reportagens veiculadas em periódicos reiteravam as declarações de Cazuzza e de João Araújo, como a matéria publicada em *O Globo* do dia 13 de agosto de 1988, sob o título: “Cazuzza, do rock para a MPB em show intimista”, texto escrito por ocasião da apresentação de *O tempo não para* na cidade paulistana, local onde Cazuzza estreou o seu espetáculo.³⁸⁰ Entretanto, o interessante a ser percebido é que, na matéria, a jornalista Deborah Dumar faz uma breve análise dos efeitos da direção de Ney Matogrosso no show apresentado por Cazuzza. Segundo ela,

Ney quis fazer uma síntese do que é Cazuzza neste espetáculo, de letras fortes e sem gestos gratuitos do cantor para não tirar a força de suas letras. Não imobilizou o artista no palco, simplesmente impediu que Cazuzza voltasse a rolar pelo chão, ficasse com a mão parada no ar à toa ou rebolesse sem mais nem menos. O resultado é bom. No palco, Cazuzza é uma serenidade só para interpretar as músicas agrídoces de seus três discos solos. A voz sai límpida, ele sustenta bem as notas, sem recorrer ao artifício de gritar para emitir uma mais aguda, como fazia.³⁸¹

Nota-se, nas palavras de Dumar, que o show trazia um aspecto marcadamente intimista e, pelo que tudo indica, a referência à postura então adotada pelo artista entrava em contraste com a de anos anteriores, sugerindo certo amadurecimento ou o que o João Araújo classificou como melhora.

Se Cazuzza havia transitado do *rock* para a MPB, como mencionado no título da reportagem, podemos enxergar, nesse rompimento de fronteiras, a tentativa de encontrar um caminho que lhe permitisse realizar um trabalho mais amplo, sem apegos a determinados gêneros ou estilos musicais, haja vista a variedade de referências recebidas ao longo de sua trajetória.

Porém, não devemos entender a adoção do intimismo como o abandono de uma atitude mais roqueira; não seria esse o caso. O gênero que o tornou conhecido

³⁷⁹Disponível em: www.cazuzza.com.br. Reportagens referentes ao ano de 1988. Acesso em: 12 de abr. 2012.

³⁸⁰Segundo a reportagem publicada em *O Globo* do ano de 1988, a estreia em São Paulo se daria, entre outros motivos, pela falta de datas disponíveis nos teatros cariocas e pelo fato de o público paulistano ser o maior consumidor da obra do artista; os paulistas também foram os campeões em mandar cartas para Cazuzza. *O Globo*, 13 de agosto de 1988.

³⁸¹“Cazuzza, do rock para a MPB em show intimista”, *O Globo*, 13 de agosto de 1988.

nacionalmente ainda persistiria em sua obra, fazendo parte, inclusive, desse show, como pode ser percebido na interpretação de algumas canções como *Exagerado* – em que o artista demonstra uma energia pulsante e um pouco mais agressiva, aproximando-se das *performances* que realizava quando estava à frente da banda de *rock*, o Barão Vermelho –, bem como em *Ideologia* – cantada ao lado de Frejat, que parecia tentar explorar, a todo instante, o lado roqueiro do ex-barão –, além da interpretação de *Brasil* – cantada em dueto com a baiana Gal Costa, fazendo uso de uma voz mais rascante, especialmente nos refrões da canção, recurso também muito utilizado nos tempo da carreira em grupo.

Desse modo, o espetáculo sugere – como lembrou Dumar – uma síntese dos contrastes apresentados por Cazuza ao longo de sua trajetória, ideia que, segundo o cantor Lulu Santos, não seria muito viável. “Sintetizar Cazuza é uma coisa impossível, Cazuza não se sintetiza porque ele é multifacetado, ele é plural, ele é múltiplo, ele é tudo que a gente precisa”.³⁸²

Ainda que a fala de Lulu Santos enfatize características tão peculiares ao artista, as quais, em um primeiro momento, nos levariam a concordar com ele, não podemos desconsiderar que a versatilidade exibida por Cazuza, ao longo da década, talvez tenha sido aproveitada no evento em questão na tentativa de demonstrar uma leitura mais bem elaborada e/ou sofisticada da obra do artista – incluindo composições realizadas ao longo de sua carreira e que fosse condizente com a proposta do seu novo trabalho: revisitação de alguns elementos musicais e inovação em outros.³⁸³ Por isso, a ideia de síntese.

³⁸²Declaração concedida ao show *Som Brasil* em tributo a Cazuza, exibido pela Rede Globo, no ano de 1994.

³⁸³Como citado pela jornalista Deborah Dumar, em *O Globo*, era muito comum associar o trabalho de Cazuza ao que convencionaram definir por MPB, principalmente a partir desse terceiro trabalho solo, *Ideologia*, em que o cantor traz canções que enfatizam um diálogo com certos gêneros tidos como mais sofisticados, além de ter canções gravadas por cantores consagrados na música popular brasileira, como pela baiana Gal Costa, que regravou *Brasil*, e no espetáculo em análise canta em parceria com o Cazuza; o cantor e compositor Gilberto Gil, que participou da composição e da gravação da música *Um trem para as estrelas*, do ano de 1987; o também cantor e compositor Caetano Veloso, que interpretou a canção *Todo amor que houver nessa vida* no show *Uns*, no ano de 1983. Ney Matogrosso também viria a incrementar a lista de artistas consagrados ligados à música popular brasileira. Ao interpretar *Pro dia nascer feliz*, o cantor ajudou o grupo a divulgar essa que seria a sua música de trabalho, pois após a gravação de Ney a canção também viria a fazer sucesso na interpretação de Cazuza com o *Barão Vermelho*, impulsionando o trabalho do grupo nacionalmente. Dessa forma, o espetáculo dirigido por Ney nos permite observar nuances realizadas por Cazuza ao longo de sua trajetória artística, indo das dores de cotovelo exploradas por suas escutas de samba-canção, ao tom considerado mais sofisticado da bossa nova em canções como *Faz parte do meu show*, *Codínome beija-flor*, passando pelo *rock* que marcou sua visibilidade enquanto cantor. Esses gêneros, entre outros, viriam a marcar um diálogo com certa tradição na música popular brasileira, realizado pelo artista, e que analisaremos logo mais.

Outro dado bastante relevante nesse evento seria o estado de saúde do cantor. Visivelmente mais magro e um pouco abatido em decorrência dos tratamentos realizados em combate ao vírus da AIDS,³⁸⁴ Cazuzza exibiria, em seu corpo, as marcas das transformações ocasionadas pela doença.

Ao dirigi-lo, Ney Matogrosso preocupou-se em pontuar a importância do trabalho de Cazuzza, de suas ideias e pensamentos, concedendo espaço para um lado mais sereno do artista, em que ele pudesse mostrar o seu talento sem muitos excessos.

Quando me pediu para dirigir o show, pressenti que seria o nosso último grande encontro. Eu sabia que deveria fazer aquele trabalho para ele. Quando começamos, disse: Cazuzza, o mais importante em sua história musical é o seu pensamento! Então, não se preocupe em preencher o palco, em dançar, pular para lá e para cá. Na verdade, ele já não podia fazer essas coisas, mas recomendei que ficasse parquinho e apenas cantasse.³⁸⁵

Ao assistirmos ao show percebemos que as recomendações de Ney foram atendidas, pelo menos em parte, pois a maioria das interpretações realizadas por Cazuzza ocorreu de forma moderada. Entretanto, outros aspectos também seriam ressaltados como a sensualidade, que mesmo de maneira mais contida ainda se fazia presente em algumas performances, bem como a demonstração de vitalidade que se pretendia enfatizar em meio ao já visível sofrimento.

³⁸⁴ Cazuzza teve o diagnóstico de soropositivo confirmado no ano de 1987, embora apresentasse sintomas desde 1985, ano em que teria realizado o primeiro teste HIV, que deu negativo e, dois anos mais tarde, positivo. No entanto, o artista divulgaria publicamente a doença somente em fevereiro de 1989.

³⁸⁵ Ney Matogrosso apud ARAÚJO, Lucinha. *Cazuzza: só as mães são felizes...* Op. cit., p. 237.



Imagem 1: Show *O tempo não para*, Canecão, 1988.

Se o aspecto meio franzino apresentado por Cazuzza parecia anunciar um fim próximo, no palco a temática abordada por ele exaltava a vida, que, segundo Ney, seria a palavra-chave desse show, aparecendo em oito das treze canções que compunham o repertório,³⁸⁶ a começar por *Vida louca vida*, de Lobão e Bernardo Vilhena, a qual contou com o coro entusiasmado de sua mãe, Lucinha Araújo, que se encontrava na plateia.

Embora a composição não fosse de Cazuzza, os versos de *Vida louca vida* pareciam traduzir bem aquele momento vivenciado por ele – “Vida louca vida/ vida breve/ já que eu não posso te levar/ quero que você me leve/ vida louca vida/ vida imensa/ ninguém vai nos perdoar/ nosso crime não compensa...”.³⁸⁷ Mesmo ainda não tendo declarado publicamente que era soropositivo, a sua interpretação parecia trazer algo revelador sobre o seu estado de saúde, e que poderia ser percebido, entre outras coisas, pelo seu desempenho no palco, que contava com o auxílio de recursos tão

³⁸⁶Do repertório interpretado por Cazuzza em *O tempo não para* faziam parte as seguintes canções: *Vida louca vida* (Lobão/ Bernardo Vilhena), *Boas Novas* (Cazuzza), *Ideologia* (Frejat/ Cazuzza), *Todo amor que houver nessa vida* (Frejat/ Cazuzza), *Codinome beija-flor* (Reinaldo Arias/ Ezequiel Neves/ Cazuzza), *O tempo não para* (Arnaldo Brandão/ Cazuzza), *Só as mães são felizes* (Cazuzza/ Frejat), *O nosso amor a gente inventa* (Rogério Meanda/ João Rebouças/ Cazuzza), *Exagerado* (Cazuzza/ Ezequiel Neves/ Leoni), *Faz parte do meu show* (Renato Ladeira/ Cazuzza), *Preciso dizer que te amo* (Dé Palmeira/ Bebel Gilberto/ Cazuzza), *Vida fácil* (Frejat/ Cazuzza), *Orelha de Eurípides* (Cazuzza).

³⁸⁷*Vida louca vida*, Lobão/Bernardo Vilhena, *O tempo não para*: Cazuzza ao vivo, Universal, 1989.

significativos quanto o seu corpo em visível transformação: o cenário, a iluminação, a própria escolha temática do repertório.

Vida louca vida é iniciada com uma voz próxima ao canto falado que, ao ser pronunciado, em alguns momentos, na primeira pessoa –“Eu tô cansado de tanta caretice/ Tanta babaquice/ Dessa eterna falta do que falar...” – daria a impressão de se tratar de uma autobiografia, em que o artista parecia confessar, a um público atento, a falta de apreço por um tipo de vida sem emoções e/ou intensidade, uma vida experimentada de maneira sempre igual; postura, inclusive, que não condizia com a adotada pelo cantor ao longo de sua trajetória.

Entretanto, no evento em questão, a brevidade impressa na letra parecia ganhar contornos específicos, mais delineados e urgentes, aproximando-se de possibilidades supostamente “reais” e iminentes, uma vez que os rumores de que estaria doente poderiam favorecer a um tipo de leitura que associasse sua interpretação a um pedido de partida:³⁸⁸ “Já que eu não posso te levar/ Quero que você me leve... leve, leve, leve, leve...”³⁸⁹.

Além do canto falado, Cazuzza, na apresentação dessa música, bem como na de outras, emprega uma voz mais aguda e meio rascante nas passagens em que é

³⁸⁸Em suas reflexões sobre a diversidade de sentidos que pode trazer uma canção, Adalberto Paranhos destaca a relevância do contexto, entre outros elementos igualmente importantes, na interpretação de uma música. Segundo Paranhos, uma mesma composição pode adquirir sentidos diferentes, a depender do momento em que for executada, do intérprete, do arranjo. Ou seja, informa-nos que os sentidos não são fixos, podem variar, quando acionados de maneira diferente ou, parafrazeando o historiador, no caso da música popular brasileira, os sentidos estão sempre se colocando a bailar. Cf. PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. *Revista ArtCultura*. N.º 9, jul.-dez./2004 Uberlândia: EDUFU, 2004, p. 23-31. Marcos Napolitano também faz algumas reflexões sobre a importância do contexto nas pesquisas sobre música. Em um de seus trabalhos, o historiador discorre sobre o que denomina “Instâncias de análise contextual”, chamando-nos a atenção para os aspectos socioculturais, as formas de recepção e os possíveis tipos de apropriação que devem ser considerados na análise de uma canção. Segundo Napolitano, o pesquisador deve estar atento a esses elementos, haja vista a produção musical estar sempre em fina sintonia com a conjuntura na qual foi criada. Cf. NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2005, p. 100. No caso da canção *Vida louca vida*, ao ser interpretada por Cazuzza naquele evento em que as desconfiças sobre o seu estado de saúde se faziam cada vez mais presentes, a letra poderia vir a ser associada, por parte do público e/ou telespectador, ao momento enfrentado pelo artista, já que, devido às suas debilitações, se tornaria cada vez mais difícil levar uma “vida louca vida” – tão usufruída pelo artista em sua trajetória – sugerindo que o “quero que você me leve”, pudesse ser entendido como um pedido de partida. Cazuzza ainda deixaria registrado em um de seus escritos uma reflexão que nos aproxima dessa ideia de ser levado pela vida. “A vida veio e me levou com ela. Sorte é aceitar essa vaga ideia de paraíso que nos persegue. Bonita e breve, como borboletas que só vivem 24 horas. Morrer não dói”. Texto declamado na cena final do filme: *Cazuzza: o tempo não para*. Produção de Daniel Filho, direção de Sandra Werneck e Walter de Carvalho, ano de 2004.

³⁸⁹ *Vida louca vida*, Lobão/Bernardo Vilhena, *O tempo não para*: Cazuzza ao vivo, Universal, 1989.

mencionada a palavra vida, como se quisesse reafirmar o seu desejo e deslumbramento por ela.³⁹⁰

Em alguns momentos o cantor posiciona-se com um olhar voltado para o alto, parecendo remeter a um ato de contemplação, de agradecimento ou até mesmo aceitação dessa vaga ideia de brevidade abordada na letra.



Imagem 2: Show *O tempo não para*, Canecão, 1988.

Na sequência, o cantor dá continuidade ao seu show, anunciando *Boas Novas*, canção lançada no álbum *Ideologia*, em 1988, e que foi composta quando esteve internado em Boston, nos EUA, no ano anterior, 1987. O texto musical traz uma novidade, que é anunciada de forma irônica, fazendo uso de ambiguidades e paradoxos que parecem sugerir uma ideia de superação vivenciada pelo artista no período em que esteve em tratamento:

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

Direi milhares de metáforas rimadas
E farei
Das tripas, coração
Do medo, minha oração

³⁹⁰Em entrevista à revista *ISTOÉ*, Cazuzza viria a declarar o seu deslumbramento pela vida, algo que, segundo ele, nunca teria lhe acontecido antes. “Estou deslumbrado porque quase a perdi, e aí a ganhei de novo. Então, é a coisa de sair na rua. Se está chovendo ou fazendo sol, ótimo, é um dia lindo assim mesmo”. *ISTOÉ*, 9 de setembro de 1988.

Pra não sei que Deus, “H”
Da boa partida
Na hora partida
A tiros de vamos pra vida
Então vamos pra vida.³⁹¹

Se a letra de Cazuza aparenta descrever uma experiência pessoal trágica, essa não se daria de maneira muito clara, ou pelo menos, o artista não se renderia facilmente a tais condições apresentadas, pois a cada declaração que remetia a uma possível confirmação da doença e das suas consequências devastadoras, havia uma tentativa de negação do risco, de enfatizar uma possibilidade de melhora, como pode ser observado na passagem do refrão, em que o ambíguo, quase personificado, ganha um aspecto enfático: “Eu vi a cara da morte e ela estava viva – viva!” Os versos “Farei das tripas coração, do medo minha oração...” denotam um sentimento de preocupação, angústia, que parece se instalar nos momentos de incerteza, mas que logo indicam uma suposta superação pelo emprego do otimismo, “Então vamos pra vida”, verso que pode inferir também a opção de aproveitar o que lhe resta, não abrir mão do prazer perigoso, porque, afinal, não há mais tempo a perder. Essas possíveis interpretações reforçam o aspecto de ambigüidade presente na letra.

A composição dos arranjos musicais utilizados no show também indica uma ideia de vitalidade, especialmente a das três primeiras canções, em que o som é fortemente demarcado pelo uso da bateria, indicando uma energia vibrante em um primeiro momento do espetáculo, que se repete na apresentação de *Exagerado*.

Para Marcos Napolitano, o arranjo, assim como outros “parâmetros musicais”,³⁹² também deve ser visto como um elemento de contribuições bastante significativas. Segundo o historiador, ele poderia ser entendido como “(...) uma espécie de ‘comentário’ da canção”,³⁹³ sendo capaz de proporcionar efeitos de sentido relevantes em suas análises. Sendo assim, o arranjo utilizado no repertório do show dialogaria com a proposta do evento de uma forma geral.³⁹⁴

³⁹¹ *Boas novas*, Cazuza, *Cazuza: tempo não para*, Polygram, 1989. (grifos meus).

³⁹² Termo utilizado pelo autor. NAPOLITANO, Marcos. *História & Música...* Op. cit., 2005, p. 99.

³⁹³ Idem, ibidem.

³⁹⁴ Ainda apoiados nas reflexões do autor, poderíamos perceber que os arranjos musicais utilizados em *O tempo não para* ajudariam a demarcar os diferentes momentos do espetáculo. Os instrumentos de batidas mais fortes, como guitarra, baixo, bateria, viriam a pontuar certa vitalidade, reforçada pela o uso da voz e *performance* do artista, bem como demarcar alguns gosto musicais. Já outros instrumentos, como o piano, a gaita, o violão e o sax, demarcariam um momento mais suave e singelo do evento, que também viria a contar com condizente interpretação, realizada em harmonia com os recursos sonoros. Idem, ibidem.

Desse modo, em *Ideologia*, terceira música apresentada, algumas características do *rock and roll* parecem sobressair sobre outros gêneros e estilos também utilizados no espetáculo, sobretudo, pela combinação da bateria, guitarra e baixo.

Outro dado que vale ser observado na apresentação de *Ideologia* é o modo irreverente e afetuoso com que Cazuzza e Frejat conduziram a interpretação, demonstrando certa cumplicidade, que talvez fosse resultado da amizade e da parceria profissional estabelecidas ao longo dos anos. Inclusive, na passagem da canção em que são citados versos, aparentemente, relacionados a aspectos pessoais, subjetivos, como “O meu prazer, agora é risco de vida, Meu *sex and drugs* não tem, nenhum rock’ n’ roll...”, os cantores realizam uma espécie de dueto, em que Frejat canta os versos na forma em que aparecem na letra e Cazuzza responde com indagações para o primeiro verso: “Será?” e afirmações para o segundo: “Mas que tem, tem”, respectivamente. Recurso quase lúdico, que colocaria sob suspeita o risco de vida no prazer e a ausência de *rock and roll* no *sex and drugs*, reforçando, mais uma vez, a negação da ideia de se curvar diante de um provável futuro anunciado.



Imagem 3: Cazuzza e Frejat, *O tempo não para*, Canecão (1988).

Mas nem somente letra e melodia³⁹⁵ fariam parte do espetáculo. Outros recursos, como postura de palco, a vestimenta, as cores e a iluminação, que muitas

³⁹⁵Reflexões que nos remetem ao método de análise da canção proposto por Luis Tatit, em que são evidenciados os níveis de relações entre letra e melodia. Tatit nos acena para a construção de sentidos

vezes lhe dava uma aparência suave e angelical, auxiliariam de forma enriquecedora na tradução da mensagem que se buscou passar.

A escolha do branco para o figurino e para as rosas que compunham o cenário simbolizava³⁹⁶ a paz, demonstrando uma ambiência de serenidade em meio ao já visível sofrimento proporcionado pela doença.

Se antes o artista, sem grandes preocupações com figurino, apresentava-se com camisetas estilo regata, ou até mesmo de peito nu, e de calças justas, a exibir uma sensualidade pelo palco, em *O tempo não para*, sua roupa foi escolhida com antecedência, algo que, segundo sua mãe, Lucinha Araújo, não costumava acontecer antes: “Foi a primeira vez que ele colocou uma roupa para fazer um show”,³⁹⁷ reiterando ainda que, nas apresentações anteriores àquele evento, Cazuza tinha o hábito de se apresentar com a roupa que estivesse vestindo.

Desse modo, percebe-se que o corpo do artista funcionaria como um elemento a mais na composição do evento, uma vez que, ao exibir um estado de mutação, colocaria em evidência o seu aspecto simbólico,³⁹⁸ em que muitas das

baseados nesses dois sistemas de significação. Cf. WERNEY, Alfredo. Articulação entre melodia e prosódia na canção popular brasileira: uma análise de retrato em branco e preto. *Revista Desencontros* – ISSN 2175 – 3903 – ano I – número 2 - Teresina-Piauí – setembro/outubro de 2009, p. 1-12. Entretanto, cabe-nos ressaltar que outros elementos também vêm sendo utilizados, sobretudo nos estudos culturais, na busca de sentidos atribuídos a uma canção, tais como *performance*, contexto cultural, entre outros.

³⁹⁶Em seus estudos sobre semiótica, Umberto Eco parte de premissas culturais, ou seja, entende a cultura enquanto um fenômeno semiótico, baseado no critério da convencionalidade e da codicidade. Para Eco, a semiótica preocupa-se com tudo o que pode ser tomado como signo. Entendendo por signo aquilo que substitui significativamente outra coisa, que representa algo, o autor o divide em três níveis: os ícones, os índices e os símbolos. “O Limiar semiótico de Umberto Eco”. Disponível em: <http://www.pucsp.br/pos/cos/face/eco.htm>. Acesso em: 15 de maio 2012. Interessa-nos aqui uma breve menção desse último nível que aparece em nossas análises. O símbolo nos remete a determinadas mensagens que operam dentro de um contexto cultural. Assim, ao fazer uso da cor branca em seu espetáculo, Cazuza nos remeteria a uma ideia de paz, de serenidade, que perpassaria grande parte do evento. Não só as roupas e as rosas revelariam mensagens, o próprio corpo do cantor também poderia ser visto por uma dimensão simbólica, pela sua maneira de se movimentar, de olhar para o alto como se estivesse buscando uma aproximação com o sagrado.

³⁹⁷Disponível em: <http://www.culturabrasil.com.br/programas/ao-vivo-na-faixa/arquivo-26/cazuza-o-tempo-nao-para-7>. Acesso em: 16 de abr. 2012. Inclusive, a roupa de que nos falou Lucinha Araújo, encontra-se à exposição no espaço destinado ao acervo do artista na Sociedade Viva Cazuza.

³⁹⁸Do ponto de vista simbólico, o corpo é um significante com várias dimensões, resultado das diferentes construções de sentidos realizadas. Analisá-lo nesse aspecto é reconhecer nele uma linguagem que anuncia, denuncia, desvela algo, um sentido que “está expresso nas atitudes, posturas, mímicas, no funcionamento de nossos aparelhos, bem como nas alterações bioquímicas e neuro-hormonais. Está expresso no modo como nos relacionamos com o outro, na maneira como nos sentimos e pensamos, como vemos o mundo onde estamos vivendo...”. Nairo de Souza Vargas apud MENDONÇA, João Guilherme Rodrigues. O corpo e sua dimensão simbólica. *Presença*. Revista de Educação, Cultura e Meio Ambiente - Maio-N.º29, Vol. VIII, 2004, p. 4.

representações sociais³⁹⁹ elaboradas em torno dele, atuam de forma significativa nos sentidos recepcionados por parte da plateia, telespectadores e público em geral.

Se, por um lado, Cazuzza cantava a vida, por outro, o seu físico daria indícios de que a saúde não iria muito bem. Assim, o espetáculo seria demarcado por um clima ambíguo, em que texto, imagens e *performances* intercalariam o tom de leveza, abatimento, otimismo e sofisticação que também se fizeram notar.

Ao pensarmos a *performance* enquanto empenho do corpo na percepção e transmissão de sentidos, é preciso considerar que ela exige interpretação, e que seus elementos (gestos, entonação, tempo, lugar, cenário-situacionais) se relacionam à linguagem.⁴⁰⁰ Isto é, torna-se necessário compreender o corpo como um elemento que age, que se movimenta, que fala, que representa.

Portanto, ao assistirmos *O tempo não para*, podemos perceber que Cazuzza, com seus gestos – olhares para o alto, braços abertos, mãos encontradas junto ao microfone –, e vozes – agudas ou rascantes –, imprimiria distintas possibilidades de sentidos às suas canções e ao evento em si.

A própria maneira como o espetáculo foi pensado, com cenário pouco ornamentado, em que um dos destaques seria o uso de refletores na iluminação do palco e do cantor, contribuiu na elaboração de sentidos. O próprio jogo de luzes, alternando, em alguns momentos, o escuro com uma iluminação ora próxima do lilás, ora do azul,

³⁹⁹Partimos do entendimento de que as representações sociais são construções mentais elaboradas por determinados grupos, que formam um saber compartilhado. São formas de conhecimento do mundo, de atribuição de sentido ao “real” (Moscovici e Chartier...). Podemos observar como elas atuam na percepção corporal. Em seus estudos sobre o corpo pensado a partir das representações sociais, Denise Jodelet destaca a relevância dessas representações sociais nas elaborações de sentidos, nas formas coletivas de ver e viver o corpo. No entendimento da autora, o corpo pode ser visto como um mediador de um lugar social e do conhecimento de si e do outro. Ou seja, aborda o corpo como um elemento carregado de sentidos, de representações. Denise Jodelet apud SECCHI, Kenny; CAMARGO, Brígido Vizeu; BERTOLDO, Raquel Bohn. Percepção da Imagem Corporal e Representações Sociais do Corpo. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*. abr-jun 2009, Vol. 25 n. 2, pp. 229-236. Na esteira desse pensamento podemos dizer que, ao se apresentar em público mais magro, abatido, com um corpo que sinalizava para algumas formas de sofrimento, Cazuzza colocaria em evidência os vestígios da doença, sobretudo pelo fato da AIDS agir diretamente nas transformações físicas do corpo.

⁴⁰⁰ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 75. Para Richard Schechner as “*Performances* marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam estórias”. “(...) uma *performance* acontece enquanto ação, interação, e relação...” Isto é, podemos dizer que a *performance* se realiza na interatividade entre um *performer* e o seu (tel) espectador, logo, trabalhá-la enquanto um elemento de análise significa investigar como se dão esses relacionamentos e interatividades entre os seres e outros objetos. SCHECHNER, Richard. “O que é *performance*?” In: *Performance studies: an introduction, second edition*. New York & London: Routledge, 2006. p. 28-51. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/54471900/Richard-SCHECHNER-o-que-e-performance>. Acesso em: 15 de maio 2012. Assim, ao analisarmos as *performances* realizadas por Cazuzza em *O tempo não para*, podemos perceber a interação do artista tanto com o seu público quanto com outros elementos básicos dispostos nesse processo de significação, como decoração e organização do espaço, elementos acústicos, interpretação, entonação, comunicação corporal, os quais, quando analisados em conjunto, atuam na elaboração de sentidos.

ao refletir na cor branca da roupa trajada por Cazuzza, aparentaria um aspecto quase celestial, de um anjo que viria trazer “boas novas” e que, ao mesmo tempo, parecia se entregar aos prazeres terrenos, recusando a “hora da partida”.

O público também viria a desempenhar uma participação performática na composição do evento. Ainda segundo Zumthor, os estudos de *performances* envolvem um aspecto complexo, devendo ser tomados em relação aos hábitos receptivos.⁴⁰¹ Nesse caso, poderíamos perceber uma interatividade entre artista e plateia, em que as ações de ambos se entrelaçariam numa espécie de jogo, de troca.

Logo, tomando essas ideias como direcionamento, não seria exagero dizer que o público ocuparia um papel de destaque no espetáculo, vindo a funcionar como uma espécie de termômetro, responsável por conduzir o andamento dos shows.

Essa ideia seria confirmada pelo próprio cantor, quando chegou a declarar, em uma entrevista concedida ao programa *Cara a Cara*, apresentado por Marília Gabriela, no ano de 1988, que a sua *performance* em palco estaria diretamente relacionada ao que recebia da plateia:

O público é o show também. Se o público não te passa energia, você não consegue passar. Tem shows que eu entro assim com a voz descansada, é ótimo, genial, aí a platéia tá fria, eu começo a primeira música genial, aí o show vai ficando frio, frio, quando acaba o show eu to quase desmilinguindo.⁴⁰²

A fala de Cazuzza acena para as possibilidades de improvisos que permeiam as *performances*, em especial as realizadas em shows ao vivo. Por mais que se realizem ensaios, passagens de som, exercício comum aos artistas de uma forma geral, o inesperado sempre pode ocorrer, visto se tratar de uma experiência que se realiza em grupo, em conjunto, no coletivo. Sendo assim, a troca de energia de que nos falou Cazuzza caracteriza uma espécie de comunhão, para utilizarmos uma expressão cara a Maffesoli, entre público e plateia, proporcionando sensações que, segundo o próprio cantor, poderiam ser comparadas a uma catarse, ou mesmo a momentos de excitação:

Enfrentar o palco para mim é tudo. Aflora um lado sensual meio incontrolável. (...) Sem brincadeira, é lance sexual mesmo. Fora do palco, sou tímido, um menininho, me sinto profundamente desajeitado. Mas, no palco, sou um Super-Homem, de pôr a capa e sair voando. Sinto o sexo aflorando, olho pras pessoas e sinto que tem

⁴⁰¹ Cf. ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura...*, Op. cit., p. 87.

⁴⁰² Entrevista concedida ao Programa *Cara a Cara* com Marília Gabriela, exibido pela Rede Bandeirante, em dezembro de 1988.

uma coisa que também volta em resposta. (...) É muito lance de prazer, eu e a platéia transando pra caralho.⁴⁰³

Embora as palavras de Cazuzza pareçam nos remeter a um tipo de *performance* realizada em períodos anteriores, em que era comum uma movimentação de modo descontraído e acelerado pelo palco – com dancinhas típicas que nos lembram alguns passos de jazz, muito executados nos anos 80, além da exuberante sensualidade, bastante recorrente em suas apresentações –, podemos observar que, mesmo mantendo uma postura mais contida, a de quem estaria a se dedicar a shows intimistas, para convidados mais seletos, ainda assim o artista manifestaria uma relação interativa e muito intensa com o seu público, em especial com o desse evento, talvez por contar com a presença de pessoas famosas, amigas e/ou conhecidas, chegando a suscitar, em alguns momentos, a impressão de que haveria certa disputa de holofotes entre as celebridades que se posicionavam na plateia.⁴⁰⁴

Ainda na entrevista concedida à Marília Gabriela, em dezembro de 1988, Cazuzza viria a afirmar que, nos últimos anos, a sua postura de palco e o modo de encarar o público, vinha mudando, chegando a atribuir parte dessas transformações a uma preocupação mais acentuada com o seu trabalho, incluindo-se aí a colocação de voz:

Agora eu tô mais doce. Mas antes eu era muito agressivo, falava muita loucura para a platéia, que era uma platéia que queria ouvir aquilo, de adolescentes, pessoas que estão nessa fase. Então o palco para mim era isso. Hoje em dia, o palco para mim é uma coisa mais sagrada. O Ney Matogrosso me ensinou uma coisa de palco (...). Ele me ensinou coisas, em você está no palco, que são coisas que eu vou utilizar para o resto da vida, com outros diretores (...). E o principal é o respeito ao

⁴⁰³Disponível em: http://www.cazuzza.com.br/sec_textos_list.php?language=pt_BR. Acesso em: 22 de abr. 2012.

⁴⁰⁴Ao assistirmos ao vídeo de *O tempo não para*, num primeiro momento temos a impressão de que se trata de um espetáculo feito por artistas e para artistas, pois inúmeras vezes as câmeras percorrem pela plateia focando em rostos conhecidos do grande público como no das atrizes Malu Mader e Cláudia Abreu, que na época integravam o elenco de *Fera Radical*, novela exibida pela *Rede Globo*, no horário das 18 horas. Inclusive, uma curiosidade em relação a essa novela é que ela contou com uma pequena participação de Cazuzza na trama, em que o cantor fazia uma apresentação em uma boate. Ou seja, sua obra aparecia direcionada ao público jovem, que se identificava com ela. Flávia Monteiro também foi uma das eleitas da câmera, a atriz participava do elenco de *Vale Tudo*, novela de Gilberto Braga, também exibida pela *Rede Globo* no ano de 1988, folhetim que contou com duas composições de Cazuzza: *Brasil e Faz parte do meu show*, ambas as canções presentes no repertório de *O tempo não para*. Outros artistas, que hoje talvez sejam menos conhecidos do público, mas que na época provavelmente tinham certa visibilidade, também se fizeram notar no evento protagonizado por Cazuzza.

palco, eu não respeitava muito o palco. O palco para mim era minha sala de estar, minha cozinha, meu banheiro...⁴⁰⁵

Não tenho a voz aprimorada, nunca estudei canto e tenho a língua presa. Mas cantar rock não é fácil, não. Não estou desmerecendo o que cantei até hoje; é que sempre foi muito fácil, para mim, cantar rock. Não sou um grande cantor, nem tenho uma extensão de voz grande. Por isso, canto muito no berro. Há também a possibilidade de você recitar a letra, como Lou Reed e Marianne Faithfull fazem. Tem todo aquele sonzão atrás e você entra mais ou menos gritando a emoção. Isso não acontece com as músicas mais lentas, que tenham mais nuances na melodia. Cantá-las é muito difícil. Embora sempre faça questão de dizer que não sou cantor, e sim intérprete, confesso que tenho a preocupação de apurar a voz ao máximo.⁴⁰⁶

Tal mudança seria percebida, inclusive, por outras pessoas, como pela própria apresentadora Marília Gabriela que, ao iniciar a entrevista, chamaria atenção para esse detalhe, o de como a voz do cantor estava melhor em relação à de períodos anteriores:

Cazuza, você está cantando como você jamais cantou. Você mesmo dizia tempos há trás, que você berrava, porque você não era um cantor, era a maneira de você cantar, mas de repente você está com um vozeirão, acho que você achou o tom, colocou a voz, você virou cantor, o quê que aconteceu?⁴⁰⁷

Em resposta à apresentadora, Cazuza declara o seu interesse por um aprimoramento profissional e o desejo, talvez meio tardio, de assumir essa outra faceta artística, além da de compositor:

Eu tô querendo cantar melhor, tô querendo assumir que sou cantor, era muito fácil, eu chegava ao palco, eu berrava e dizia, eu não sou cantor, sou compositor, sou letrista (...). Eu acho que já que eu tô no palco, que as pessoas estão indo me ver, eu tenho a obrigação de melhorar.⁴⁰⁸

Talvez essa preocupação não fosse um simples detalhe e revelasse um desejo de enfrentar outras formas de interpretação que há muito tempo seduziam o compositor, para as quais maior dedicação a alguns elementos musicais, como a voz, seria necessária.

⁴⁰⁵Entrevista concedida ao Programa *Cara a cara* com Marília Gabriela, exibido pela Rede Bandeirante em dezembro de 1988.

⁴⁰⁶Disponível em: http://www.cazuza.com.br/sec_textos_list.php?language=pt_BR. Acesso em: 23 de abr. 2012.

⁴⁰⁷Marília Gabriela apud Programa *Cara a Cara*, exibido pela Rede Bandeirante em dezembro de 1988.

⁴⁰⁸Cazuza apud idem ibidem.

Mais do que um recurso comunicativo, a voz pode ser entendida como um instrumento de grande relevância na experiência musical. Segundo Danilo Dantas, parte do sentido atribuído pela voz advém da maneira como ela é colocada ou, nesse caso, cantada.⁴⁰⁹ Nesse sentido, podemos dizer que o modo de cantar diz muito sobre a canção, sobre o gênero musical, logo sobre a *performance*.⁴¹⁰

Essas questões nos fazem refletir sobre como a voz foi utilizada e pensada por Cazusa. De acordo com essa perspectiva, poderíamos dizer que o cantor não viria a fazer uso deste instrumento musical apenas como um recurso para tentar disfarçar seus limites vocais, mas também como um demarcador de influências.

Se, para o artista, o *rock* poderia ser praticado no grito ou no berro, como ele mesmo costumava dizer, outros estilos musicais, como a bossa nova, por exemplo, já exigiam certo aprimoramento, certo requinte, certo toque de sofisticação que remetesse à suavidade dos sussurros de João Gilberto, uma de suas grandes referências bossanovistas: “(...) A bossa nova ‘Faz parte do meu show’ canto com a voz de criança que jamais imaginei fazer, uma coisa bonita que passou por muitos ídolos do meu passado”.⁴¹¹

Nesse clima, meio bossa nova e meio *rock and roll*, o nosso poeta dá continuidade ao seu espetáculo. Na interpretação de *Faz parte do meu show*, em *O tempo não para*, podemos observar a *performance* atuando como demarcadora de distintos gêneros musicais, como nos lembrou Dantas. Esse dado torna-se muito importante, pois revela o diálogo que Cazusa estabeleceu, em sua obra, com certa tradição⁴¹² na música popular brasileira.

⁴⁰⁹DANTAS, Danilo Fraga. "A dança invisível: sugestões para tratar das *performances* nos meios auditivos". *Anais XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação* - UERJ. Rio de Janeiro, 2005, p. 8-9.

⁴¹⁰Apoiado nas reflexões de Zumthor sobre a importância dos processos receptivos na compreensão de *performance*, Dantas defende a ideia de que é possível identificar uma *performance* musical na era da reprodutibilidade técnica. Isto é, segundo o autor, o ouvinte também performatiza a canção ao ouvi-la. Nas análises de Dantas, a voz e o gênero aparecem como elementos identificadores de *performances* midiaticizadas. Ou seja, ao ouvirmos uma banda de rock tocar, podemos associar a sua *performance*, pelo uso da voz – entre outras coisas –, aos movimentos realizados comumente por artistas do gênero. Assim, mesmo sem presenciar a *performance* ao vivo, ela se faz perceber por remeter a algo que já foi presenciado antes. Considerando esse entendimento, poderíamos identificar e distinguir diferentes tipos de *performances* executadas por Cazusa, como por exemplo, quando ele canta *Down em mim* um *rock* com fortes influências do blues, e *Faz parte do meu show*, estilo próximo à bossa nova. Nas duas músicas citadas, o artista se aproximaria desses movimentos, entre outras coisas, por meio de suas *performances*. Idem, *ibidem*.

⁴¹¹Disponível em: http://www.cazusa.com.br/sec_textos_list.php?language=pt_BR. Acesso em: 24 de abr. 2012.

⁴¹²A tradição é uma categoria que tem sido abordada com bastante frequência nas áreas das ciências humanas e sociais de uma forma geral, especialmente nas linhas de pesquisas ligadas aos estudos culturais. Entendida, resumidamente, como elementos que são transmitidos durante longos períodos

Ao iniciar os primeiros versos da canção, Cazuza aparece sentado em um banquinho branco, a combinar com o seu figurino. O corpo mantém-se contido, com movimentos mais sutis. A câmera percorre brevemente a plateia e retorna ao artista. O arranjo musical, com poucos recursos sonoros – violão e sax –, reserva um lugar de destaque para a voz, que é empregada de forma grave, porém suave, durante toda a interpretação.



Imagem 4: show *O tempo não para*, Canecão (1988).

Se, como observou Marcos Napolitano, a presença de um banquinho e de um violão foi vista, por muitos, como uma vontade de síntese, de sutileza, que se confundia com a ideia de boa música, moderna e sofisticada,⁴¹³ no período em que se tentava convencionar o gênero bossa nova, nessa apresentação podemos observar que

históricos, não devemos associá-la tão somente a uma de ideia de continuidade, de permanência. É preciso que se considere o seu aspecto “renovador”, a sua interatividade com “novos” elementos culturais que lhe possam ser agregados, ou até mesmo elementos “antigos” que possam ser (re) apropriados, quando realizadas outras leituras, ou inseridos em outros contextos. Em suas reflexões sobre tradição, Gerard Lecloud atenta para uma possibilidade de transmissão que ocorra de forma revisitada, tomando o passado apenas como referência para que se possa construir ou reconstruí-lo num tempo presente, e reforça que “a tradição não é mais o que era”. LENCLUD, Gérard. *A tradição não é mais o que era...* Sobre as noções de tradição e sociedade tradicional em Etnologia. (Extraído de *Terrain: revue d’ethnologie de l’Europe*, n.º 9 (*Habiter La Maison*), 1987. On line: <http://terrain.revues.org/document3195.html>. Traduzido do francês por José Otávio Nogueira Guimarães – Núcleo de estudos Clássicos/Departamento de História/UnB).

⁴¹³ Cf. NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2008, p. 30.

Cazuza manteve certa proximidade com o estilo pelo qual João Gilberto, Tom Jobim, Vinicius de Moraes e tantos outros contemporâneos seus ficaram conhecidos.

O banquinho se manteve como elemento performático, e a colocação de voz feita pelo cantor, bem como a melodia, remetem-nos à leveza do canto executado pelos bossanovistas, marcando, com traços fortes, parte de suas influências musicais.

Na sequência, a canção parece reforçar o “pierrô retrocesso” de Cazuza, pois logo após a utilização de referências da bossa nova, ao cantar *Faz parte do meu show*, o cantor entoia *Exagerado*, uma música com aspectos nitidamente ligados ao *rock and roll*, entre outras coisas, pela presença de instrumentos que lhe são característicos, como o som da bateria, que ganha destaque nos primeiros acordes da canção e permanece durante a sua execução, alternando com os solos de guitarra e sax, que também se fazem notar, especialmente nos refrões.

A cena inicia-se com imagens de artistas, Maitê Proença, Gal Costa, Roberto Frejat, entre outros, circulando pelos bastidores, momentos antes da entrada entusiasmada de Cazuza no palco, que aparece dançando ao som dos instrumentos da banda, exibindo uma *performance* próxima aos tempos em que sua imagem de roqueiro ganhava destaque.

Nesse clima, o cantor passeia pelo palco com bastante agilidade e desenvoltura, interagindo com a plateia empolgada com a sua apresentação.

Além das batidas *rock and roll*, *Exagerado* demarcaria ainda outros estilos musicais que se fizeram presentes na obra de Cazuza desde os tempos do *Barão*. Referimo-nos ao samba-canção. E um dado que se torna muito relevante na análise dessa música, em especial, é que a letra aparece, com certa frequência, associada à personalidade e/ou postura adotada pelo artista, ou ainda, pela imagem que se construiu⁴¹⁴ dele ao longo de sua trajetória: o exagerado.

⁴¹⁴ Em canção de massa, Otto Jambeiro relaciona a difusão da canção aos meios de comunicação, em que esse artefato sociocultural seria, na opinião do autor, regido pelas leis do mercado de comunicação. Em suas análises sobre a relação estabelecida entre o artista e o mercado, Jambeiro avalia que esta ocorre da forma mais agressiva possível. Isto é, para ele, a fabricação de um ídolo obedece a regras comerciais, visando a atender o interesse do público consumidor, importando-se apenas com o que é vendável. No caso de suas análises, o destaque recai sobre as relações estabelecidas entre cantores e gravadoras. Cita exemplos de artistas, como Agnaldo Timóteo que ficou conhecido do grande público por gravar versões de samba-canção pela Odeon, Roberto Carlos, lançado pela CBS, como o “rei da juventude” e que não podia sofrer ameaça de outros cantores; Eduardo Araújo lançado pela Odeon para disputar mercado com Roberto Carlos, enfim, fala-nos de artistas que recebiam divulgação do mercado fonográfico devido ao seu poder de vendagem. JAMBEIRO, Othon. *Canção de massa: as condições da produção*. São Paulo: Pioneira, 1975, p. 8. Cabe-nos destacar que tais considerações tomam como pano de fundo, referências teóricas da escola de Frankfurt em que a intervenção técnica dos meios de comunicação prejudicaria a qualidade da obra de arte, que acabaria perdendo sua “aura” e/ou o aspecto contemplativo. Sem a

Dessa forma, ao declamar os versos da canção, “Por você eu largo tudo, dinheiro, canudo, até nas coisas mais banais, para mim é tudo ou nunca mais...”,⁴¹⁵ Cazuzza estaria a fazer uma espécie de homenagem a ídolos seus que fizeram sucesso em outros tempos? Ou seria meramente uma identificação pessoal? Poderíamos compreendê-la como uma releitura de influências musicais operantes em períodos anteriores? Ou como relatos autobiográficos?

Ainda na entrevista concedida à Marília Gabriela, no Programa *Cara a Cara*, Cazuzza viria a declarar as motivações e/ou inspirações que o levaram, junto com o produtor musical Ezequiel Neves, a criar a canção:

O exagerado é uma brincadeira que eu e o Ezequiel Neves fizemos com a própria dor-de-cotovelo, com o próprio Lupicínio, a própria Dolores Duran, é um deboche a esse tipo de música, (...) ‘eu nunca mais vou amar ninguém se você não voltar’. Eles eram exagerados, eu não. As minhas músicas todas têm uma coisa criticando isso. Eu não sei se ninguém nunca reparou, eu sou discípulo do Lupicínio sim, sou discípulo desses caras todos, pela temática e tudo, mas eu debocho disso, tem sempre uma coisa debochando (...). Não era nem um deboche, porque eu respeito muito as pessoas que vieram antes, eu respeito demais, mas tem um lado crítico, né?

Pela fala de Cazuzza, podemos notar que o deboche utilizado por ele nessa canção, bem como em tantas outras, foi empregado como recurso, no sentido de enfatizar um aspecto crítico e não depreciativo.

Dessa forma, o cantor demonstrou fazer referência a esse estilo musical, mas com outras perspectivas, com outro olhar, inserindo sua releitura dentro de um contexto específico, o do seu tempo, o dos anos 80.

“O Cazuzza é a Dolores Duran dos anos 80”.⁴¹⁶ A fala da cantora Simone reforça os traços que aproximam a obra do artista de certa *tradição* na música popular

intenção de nos debruçar sobre essa questão, se houve ou não perda de qualidade ou da “aura” da obra de arte com a inserção desta na era da reprodutibilidade técnica, interessa-nos aqui perceber o poder dos meios de comunicação na construção da imagem do artista, lembrando que a esse processo de construção deve-se acrescentar o papel do público receptor e também o desempenhado pelo próprio artista. Neste caso, podemos dizer que Cazuzza não mediu esforços em divulgar o seu lado rebelde, passional e exagerado nas diversas entrevistas e aparições públicas, e que a mídia adquiriu grande relevância ao reforçar essa imagem do cantor, pois não rara foram às vezes em que o classificou como “o poeta exagerado”, ou Cazuzza, o exagerado. Dessa forma, ao ouvirmos *Exagerado*, não seria difícil associar a obra ao autor, embora a reflexão não pareça tão simples assim, a ponto de se restringir a um mero registro autobiográfico, como dirá o próprio Cazuzza.

⁴¹⁵*Exagerado*, Cazuzza, Som Livre, 1985.

⁴¹⁶Declaração de Simone feita no show Ideologia e gravada no DVD: *pra sempre CAZUZA*. Globo Marcas, 2008.

brasileira, ao dar a entender que a influência de alguns elementos trabalhados no sambacção ganharia outras denotações nas composições do cantor.

Ao refletir sobre o uso da tradição na música brasileira, a pesquisadora Santuza Cambraia Naves e o jornalista Arthur Dapieve discorrem sobre a relevância de pensá-la sob o viés da revisitação. “É mais fácil a gente vincular a música a uma coisa já experimentada do que falar: ‘Isso é novo’”,⁴¹⁷ “O artista está sempre retrabalhando alguma coisa”.⁴¹⁸

Assim, preocupados com os estudos musicais, ambos discutem as retomadas de estilos e gêneros, por parte de muitos músicos e intérpretes, enfatizando a importância que tem retomar para ir adiante. Falam-nos da necessidade de realizar apropriações, releituras que, quando reinseridas em um contexto novo, sejam capazes de adquirir sentidos particulares. Quanto a isso, Santuza se pronuncia: “não faz sentido tocar como Pixinguinha tocava, apenas repetir o que ele fazia”,⁴¹⁹ e Dapieve completa: “Onde está o sentimento? Não existe, porque eles não têm a vivência que o Pixinguinha tinha para tocar”.⁴²⁰

Ao sublinhar o seu entendimento de tradição e a sua leitura do sambacção para compor *Exagerado*, bem como outras canções, Cazuza reforça as influências musicais que seriam a base do seu trabalho, colocando-se em diálogo com as ideias defendidas por Cambraia e Dapieve, como podemos observar na matéria de *O Globo*, publicada em agosto de 1987:

Sou meio camaleão, transo bem entre esses mundos que as pessoas separam. Quando fui gravar o programa “Chico e Caetano”, a Beth Carvalho – que é minha amiga – me deu uma verdadeira aula de Nelson Cavaquinho. Cantei “Luz negra”, e não o faria bem sem as minhas conversas com ela. Agora, sei que fui um garoto atípico. Eu ouvia Maísa, Dolores Duran... escondido, porque na minha turma, o pessoal da minha idade, minha vizinhança...para eles era proibido, cafona. No máximo Gil e Caetano. Claro, meu pai tinha uma enorme discoteca, é produtor de discos. Mas tenho que confessar: quando Bethânia, Caetano, começaram a cantar Lupicínio, eu fui ouvir o original. Não sou prodígio nenhum. Fiquei interessado e fui ouvir na fonte. Aí fiquei conhecendo. E hoje faço questão de citar essas pessoas, os grandes de todos os tempos. São eles que nos fornecem base para trabalhar as palavras...

⁴¹⁷Arthur Dapieve. “Um crítico punk” In: Santuza Cambraia Naves et alli (org.). *A MPB em discussão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 474.

⁴¹⁸Santuza Cambraia Naves, idem, ibidem, p. 475.

⁴¹⁹Idem, ibidem, p. 476.

⁴²⁰Arthur Dapieve, idem, ibidem, p. 476.

Acho que é por aí: atualizar Lupicínio, trazer essa tradição da poesia brasileira através de uma abordagem mais moderna, mais próxima da nossa realidade, nosso “hoje”. Não posso, por exemplo, repetir Noel Rosa. Os tempos dele eram mais românticos, as pessoas pediam xícara de açúcar emprestada. Hoje as pessoas nem se olham na cara (...).⁴²¹

Portanto, não seria possível falar-se em *tradição* sem levar em consideração os tipos de escuta e de leitura praticados pelo compositor ao longo de sua trajetória, pois nos dificultaria a percepção de como muitos gêneros e estilos musicais foram ressignificados em seu repertório.

Como nos lembrou Lenclud, “a tradição não é mais o que era”,⁴²² ou, ainda, parafraseando Eleonora Zicari, podemos perceber que a *tradição* figura entre apropriação e (re) configuração.⁴²³

Dessa forma, é interessante notar que Cazuzza fez uso de variadas influências musicais, unindo, em sua obra, estilos que, em determinados contextos socioculturais, não eram vistos de forma muito harmoniosa. Se, nos anos 50, as temáticas passionais e o canto choroso dos intérpretes de samba-canção pareciam entrar em contraste com a sofisticação dos sussurros executados na bossa nova,⁴²⁴ em meados dos anos 80 Cazuzza revisitaria os dois gêneros sem atribuir aspectos valorativos, demonstrando que tudo viria a fazer parte do seu show.

Assim, o artista iria buscar inspiração tanto na voz suave de cantores bossanovistas, quanto nos lamentos sofridos de Dalva de Oliveira, Maísa, além do canto rasgado de Janis Joplin e Rolling Stones.

Utilizando-nos de uma breve comparação entre *Exagerado*, música com fortes influências do samba-canção, e *Leva-me contigo*, de Dolores Duran, considerada uma das musas da “dor-de-cotovelo”, podemos realizar uma análise de como esses elementos foram ressignificados na obra de Cazuzza.

“Amor da minha vida/ daqui até a eternidade (...) paixão cruel desenfreada/ te trago mil rosas roubadas (...)”;⁴²⁵ “(...) O que eu quero é ficar a teu lado/ E te amar

⁴²¹ *O Globo*, agosto de 1987.

⁴²² LENCLUD, Gérard. *A tradição não é mais o que era...* Sobre as noções de tradição e sociedade tradicional em Etnologia. Extraído de *Terrain: revue d'ethnologie de l'Europe*, nº 9 (*Habiter La Maison*), 1987. On line: [HTTP://terrain.revues.org/document3195.html](http://terrain.revues.org/document3195.html). Traduzido do francês por José Otávio Nogueira Guimarães – Núcleo de estudos Clássicos/Departamento de História/UnB.

⁴²³ BRITO, Eleonora Zicari de Costa. “História, historiografia e representações” In: KUYUMJIAN, Márcia & MELLO, M.^a Thereza Negrão de (orgs.). *Os espaços da História Cultural*. Brasília: Paralelo 15, 2008, p. 34.

⁴²⁴ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. 3. Ed. São Paulo: Contexto, 2008, p. 30.

⁴²⁵ *Exagerado*, Cazuzza/Ezequiel Neves, *Cazuzza*, Som Livre, 1985.

sempre, sempre/ sem nada pedir”,⁴²⁶ As canções abordam uma temática romântica exacerbada, com um teor passionai que parece fazer parte das experiências amorosas de ambos os compositores; porém a primeira, de Cazuza e Ezequiel Neves, quando analisada detidamente, pode nos trazer aspectos que passariam despercebidos devido à imagem exagerada adquirida pelo compositor.

Em *Exagerado*, a declaração de amor que parece desnudar o poeta ganha um teor de deboche que pode ser percebido, entre outras coisas, por alguns elementos de *performance* utilizados pelo artista, como a voz empregada, especialmente nos momentos do refrão, em que o termo “exagerado” é proferido com um rasgado, acompanhado por gritos capazes de demonstrar a intenção debochada do cantor ao abordar a temática que fala de dor de amor, de sofrimento, a confundir personagem e intérprete; e a encenação de alguns passos de dança irreverentes, fazendo uso de uma “estética engraçadinha”, como foi classificada por Arthur Dapieve.⁴²⁷ O arranjo musical feito para a canção, além de demarcar características do *rock*, com solos de guitarra, sax e bateria, também viria a intensificar a ideia de exagero, com suas batidas fortes e marcadas.

Já em *Leva-me contigo*, Dolores Duran interpreta uma composição que parece revelar desilusões e sofrimentos vivenciados de forma muito intensa.⁴²⁸ Se, em “E te amar sempre, sempre/ sem nada pedir”, Dolores anuncia – num tom choroso, de lamento e entrega total e gratuita – um amor “eterno”, reforçado pelo advérbio de tempo “sempre”, em “Amor da minha vida/ daqui até a eternidade”, Cazuza declara um sentimento exacerbado num tom irônico, que, apesar de sugerir uma ideia de “amor eterno,” em algumas passagens demonstra que o sofrimento do personagem parece não existir, como podemos observar no verso da terceira estrofe: “adoro um amor

⁴²⁶ *Leva-me contigo* apud MATOS, Maria Izilda Santos. Dolores Duran: *Experiências boêmias em Copacabana nos anos 50*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997, p. 106.

⁴²⁷ Arthur Dapieve. “Um crítico punk” In: Santuza Cambraia Naves et alli (org.). *A MPB em discussão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 466.

⁴²⁸ Em “Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50”, Maria Izilda de Matos nos fala da importância da obra dessa compositora e intérprete para se pensar um período que, em sua análise, foi marcado por ambiguidades nas relações de gênero. Segundo Matos, nos famosos anos dourados, o universo feminino continuava associado aos ambientes privados da casa, onde muitas mulheres se dedicavam aos maridos, aos filhos, vivenciando os sentimentos de solidão, de infidelidade, ao mesmo tempo em que começavam a surgir novas relações de gênero com a quebra de muitos desses tabus tradicionais. Para Matos, Dolores Duran poderia ser considerada uma das representantes desses contrastes, e suas músicas captavam muito da boemia carioca e do samba-canção dos anos 50. Segundo ela, Duran descrevia uma ambiência que conhecia muito bem e com a qual se identificava. Portanto, falando de suas experiências, a cantora conseguiria expressar vivências mais amplas de sua época. MATOS, Maria Izilda Santos. Dolores Duran: *Experiências boêmias em Copacabana nos anos 50*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997, p. 11 e 43.

inventado”. Ou seja, há uma ambiguidade que acompanha a declaração. O poeta profere juras de amor eterno intercaladas com frases que as desconstroem no campo do “real”, do possível. Isso nos leva mais uma vez à proposta defendida pelo artista no sentido de que sua intenção foi mostrar um lado menos submisso do amor, a capacidade de dar a volta por cima.⁴²⁹

Voltando ao show, ao selecionarmos mais algumas apresentações do artista naquelas três noites de espetáculo, perceberemos que outras interpretações musicais também fariam referência à bossa nova.

Em *Todo amor que houver nessa vida*, o arranjo e a *performance* novamente lhe renderiam aspectos intimistas. Aos primeiros acordes da canção, mais uma vez, Cazuzza aparece sentado em um banquinho. O cenário com pouca luz vai ganhando iluminação aos poucos, no momento em que Christian Willem entra tocando gaita.

O piano é outro instrumento utilizado no acompanhamento da música, que nos remete aos arranjos sofisticados do estilo bossanovista.

A voz – colocada como um terceiro instrumento – ajuda a compor o arranjo da canção e a demarcar o gênero referenciado. Nessa interpretação, em específico, o artista faz alternância entre o grave, em versos como “ser teu pão, ser tua comida, todo amor que houver nessa vida...”, e o agudo, em “e algum remédio que me dê alegria...”. Esse recurso parece ter sido utilizado para acompanhar o timbre dos instrumentos, bem como para reforçar um clima de tranquilidade, que muitas vezes, durante o espetáculo, viria a contrastar com um apelo e/ou demonstração de vitalidade.

Em *Codinome beija-flor*, canção interpretada em dueto com a cantora Simone, o clima é de sutileza e emoção. Ao analisarmos os versos dessa composição, perceberemos que eles tratam de uma temática romântica, que falam de uma separação: “Pra que mentir/fingir que perdoou/tentar ficar amigos sem rancor/a emoção acabou/que coincidência é o amor/a nossa música nunca mais tocou”, os quais poderiam nos remeter, em um primeiro momento, às dores-de-cotovelo e/ou aos desencontros amorosos cantados por Lupicínio, Maísa, Dalva de Oliveira.

No entanto, os traços de passionalidade reforçados pela dor da ausência, comumente declarados de forma bastante intensa pelos cantores citados, na interpretação de Cazuzza, adquirem contornos mais sutis. A composição é interpretada

⁴²⁹Em entrevista concedida à revista *ISTOÉ*, em novembro de 1988, o artista declarou que, em suas músicas, buscava ressaltar um teor de dor de amor, de fratura exposta; mas no sentido de passar uma mensagem positiva, menos submissa em relação ao amor não correspondido, enfatizando que a solidão não seria o fim de tudo, e que a volta por cima seria a estratégia mais utilizada.

com um canto singelo, sem impostação de voz, e com o uso de poucos recursos sonoros, em que o piano, mais uma vez, torna-se instrumento de destaque, fazendo referência a alguns arranjos elaborados na bossa nova.

Mas nem somente pelas características bossanovistas ficaria conhecida a canção. Ainda podemos destacar distintas interpretações de *Codinome beija-flor*, que a colocariam em sintonia com outros gêneros musicais. Nas vozes de Cauby Peixoto e Ângela Maria, em gravação ao vivo no ano de 1992,⁴³⁰ a música ganha uma roupagem diferente. O grande destaque do arranjo concentrou-se no instrumento vocal utilizado pelos dois intérpretes, que nos remete aos cantores de rádio.

Ângela Maria, com uma voz operística semelhante à utilizada em interpretações como *A noite do meu bem*, de Dolores Duran, e Cauby com o seu rasgado de voz, típico ao explorado ao longo de sua carreira,⁴³¹ nos aproximariam do estilo musical que teve grande expressividade nos anos 50: a considerada “música de fossa”.⁴³²

Essas questões nos fazem retomar as ideias de Adalberto Paranhos, quando nos informa sobre as diversas faces apresentadas por uma canção – a depender do contexto (sociocultural/ timbrístico) e do sujeito que a performa.⁴³³

Tomando esse entendimento como apoio, podemos perceber que a mesma música interpretada por Cazuza no estilo bossa nova adquiriu uma roupagem do samba-canção ao ser retrabalhada por Ângela Maria e Cauby Peixoto, o que talvez viesse a agradar ao próprio compositor, haja vista ter ele dialogado com esse gênero em outros momentos de sua obra.

Já na interpretação de Baby do Brasil, realizada no Tributo a Cazuza no ano de 1999,⁴³⁴ a canção ganhou uma batida mais pop ao ser acompanhada por uma banda, que fez uso de vários instrumentos: sax, trompete, guitarra, baixo e bateria, responsáveis por caracterizar um estilo *rock and roll*. A presença de *back-vocals*, acrescida da

⁴³⁰Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=qjDMIOfjXvM>. Acesso em: 30 de abr. 2012.

⁴³¹ Cauby Peixoto também foi sucesso na era do Rádio, chegando a enlouquecer as fãs que lotavam o auditório da Rádio Nacional para “tietar” o artista. Dono de uma voz grave, com sons mais prolongados, Cauby também teve seu nome associado ao rock. Porém, na interpretação de *codinome beija-flor*, o cantor expôs um tom de voz semelhante ao dos seus sucessos do rádio como o de *Conceição*, por exemplo.

⁴³²Nome pejorativo atribuído ao samba-canção. Em entrevista, João Araújo, reforça o termo, ao mencionar que era comum chamar as cantoras desse estilo musical, que ganharam visibilidade nos anos 50, de “as fossoletes”, por conta das temáticas de suas canções, que sempre abordavam dores-de-cotovelo, amores não correspondidos. Entrevista a mim concedida em 29 de novembro de 2011.

⁴³³Cf. PARANHOS, Adalberto. (2004). “A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo”. *Revista ArtCultura*. n° 9, Uberlândia: EDUFU, p. 24-25.

⁴³⁴ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Py1JLRk7TS8>. Acesso em: 30 de abr. 2012.

performance de Baby com seus gritos na execução da música, proporcionou um efeito de grande espetáculo, contrastando com a interpretação do poeta realizada em *O tempo não para*, bem como na sua gravação original inserida no disco – *Cazuza* – de 1985, que primaram por uma apresentação mais intimista.

Retomando a ideia de diálogo com a *tradição*, podemos observar como outros momentos do espetáculo viriam a demarcar, de maneira bastante direta, o contato estabelecido por Cazuza com a considerada música popular brasileira. Um exemplo desse diálogo pode ser notado pela participação da cantora Gal Costa em seu show.

Instantes antes da apresentação de *Brasil*, em que Cazuza e Gal a interpretam em dueto, são exibidas cenas em que os cantores rendem elogios um ao outro, pontuando uma admiração e amizade que, ao que parece, ultrapassaria os limites dos palcos.

Nas palavras de Cazuza, Gal é descrita como “uma grande cantora, (...) ela foi a primeira cantora moderna brasileira;”⁴³⁵ na tomada de cena seguinte, Gal declara:

Eu acho que talvez seja o maior poeta – não é? – jovem, que surgiu assim nesses últimos tempos. E além do talento que ele tem, não é? Ele é um grande poeta, ele é uma pessoa adorável, uma gracinha, um amigo querido que nós temos. Adoro ele.⁴³⁶

Na sequência, Cazuza entoava os primeiros versos da canção, para logo em seguida convidar Gal ao palco: “Vem Galzinha, a baiana mais gostosa do Brasil”. A partir desse momento, os dois cantam juntos, num tom de brincadeira, com trocas de carinho e exibição de talento, contagiando o público, que, de pé, acompanha atento a *performance* dos cantores.

⁴³⁵Cazuza apud *Pra Sempre Cazuza* (DVD). Produção Universal Music. Realização Central Globo de Produção, 2008.

⁴³⁶*O tempo não para*. Vídeo lançado em VHS em 1989 pela Polygram Universal Music, reunindo cenas do show realizado no canecão em outubro de 1988 (obtido em DVD por meio de colecionador).



Imagem 5: Gal Costa e Cazuza em *O tempo não para*, Canecão, (1988).

O arranjo feito para a composição marcaria um estilo samba-rock⁴³⁷, que viria a incrementar o repertório do artista. O som forte da bateria, lembrando as batidas do *rock and roll*, acompanha a execução da música e, nos versos finais da canção, essas batidas vão se aproximando às de uma percussão, como se uma bateria de escola de samba se posicionasse junto à banda, reforçando a referência ao samba-rock.

Essa passagem do show parece demarcar um momento muito importante na obra de Cazuza, pois, além dos elogios proferidos por Gal no início da apresentação, a sua presença no palco, lhe conferiria reconhecimento por parte de um grupo de artistas e

⁴³⁷Segundo dados fornecidos sobre o samba-rock, o seu surgimento consta do final dos anos 60 e início dos 70, nas periferias de São Paulo. Conhecido como um estilo de dança criado pelos frequentadores dos bailes de periferia, o samba-rock caracterizou-se por misturar movimentos do *rock and roll* a passos do samba de gafeira, acrescido de outros estilos musicais como o jazz, por exemplo. Esse estilo seria chamado, no início dos anos 70, por diversos nomes como Sambalanço, Swing, Rock Samba e, finalmente, sambarock em virtude do lançamento da coletânea com músicas que eram tocadas nos bailes de sambarock “Samba rock o som dos black’s. Disponível em: <http://arquivodosambarock.blogspot.com.br/search/label/Samba%20Rock%20a%20Historia>. Acesso em: 12 de maio 2012. Considerando essa mistura de gêneros e estilos musicais na composição do que se convencionaria samba-rock, muitos artistas viriam inserir em seus trabalhos os usos e apropriações desse estilo. Segundo o cantor e compositor Caetano Veloso, a expressão desse estilo já podia ser encontrada em Jackson do Pandeiro, a intenção já se fazia perceber entre os tropicalistas, bem como na combinação dos arranjos dos Novos Baianos; porém, para ele, a composição de Cazuza e George Israel é que traria uma contribuição bastante significativa do estilo para a música brasileira: “(...) mas samba-rock mesmo, cravado, desde a medula da composição, só ‘Brasil’”. ARAÚJO, Lucinha. *Cazuza*: preciso dizer que te amo. Texto: Regina Echeverria – São Paulo: Globo, 2001, (orelha do livro). Ainda segundo Caetano, Cazuza teria uma relevante contribuição nesse tipo de mistura, por suas influências musicais serem tão variadas.

de um público talvez mais seletos dentro da música popular brasileira, mas com os quais Cazuza também se identificava, haja vista ter crescido acompanhando o trabalho de muitos deles.

Sendo assim, a participação de Gal Costa viria a reafirmar parte dos gostos e influências musicais adquiridos pelo cantor ao longo de sua carreira.

Outro momento do vídeo *O tempo não para* que reforça essa ideia de amadurecimento e/ou consagração profissional do artista é quando Cazuza aparece cantando ao lado de Gilberto Gil. A música é *Um trem para as estrelas*, composição dos dois artistas que, inclusive, realizam uma interpretação num clima intimista, ao som do violão tocado por Gil, e com um canto suave que vai se alternando entre os dois. A participação de Gil não se deu ao vivo, pois as cenas conferidas no vídeo são referentes às imagens do clipe gravado para a canção ainda no ano anterior, 1987. Desse modo, a sua inserção no registro desse espetáculo talvez estivesse associada a um interesse em pontuar, de forma mais acentuada, os diálogos realizados por Cazuza com diferentes gêneros e artistas da música brasileira.

Voltando às cenas realizadas no show, destacaríamos mais uma apresentação, a de *O tempo não para*, canção de grande sucesso na obra de Cazuza e homônima ao vídeo aqui analisado. Essa música foi escolhida para encerrar as noites de espetáculo, e a sua interpretação contou com um jogo de luzes e de imagens bastante significativos para o término de um evento que foi, talvez, um dos mais marcantes na carreira do artista.

Mais uma vez a canção inicia-se com fortes referências do universo *rock*, em que o som da bateria aparece como um dos instrumentos principais. Logo nos primeiros instantes da cena aparece uma multidão caminhando em direções incertas, provavelmente com intenções de pontuar sinais de movimento, o que viria a sugerir uma ideia de tempo escorregadio, fluido, ou como diz a letra da composição, um tempo que não para.

Aos poucos a cena vai se alternando com a imagem do cantor, que se encontra no palco, sob um jogo de luzes e posicionamento de câmeras que parece acompanhar as batidas da bateria.

Cazuza entoava os primeiros versos da canção e as imagens continuam a se alternar entre o palco iluminado e as ruas repletas de transeuntes, como se estivesse a dialogar com a composição.

No final da apresentação, o solo de sax também ganha destaque ao acompanhar as batidas da bateria, encerrando, assim, mais uma noite de espetáculo, com um sonoro “obrigado” do artista.

O vídeo traz ainda algumas imagens do show realizado em São Paulo, no mês de dezembro daquele mesmo ano, 1988. Nelas Cazuzza aparece com roupas mais largas, a cor branca permanece, só que em um modelo menos justo que as do evento anterior.

Ao som de *O tempo não para*, novamente é exibida uma sequência de cenas que se intercalam entre o camarim, os bastidores – compostos por artistas – e o palco, em que Cazuzza aparece envolto a uma luz azul, realizando gestos suaves que, em meio àquele cenário montado, lhe renderiam um aspecto angelical.



Imagem 6: Show *O tempo não para* em São Paulo, 1988.

Em entrevista ao *O Globo*, em outubro de 1988, ao comentar sobre o show e a direção de Ney Matogrosso, Cazuzza viria a ratificar o interesse em se aprimorar enquanto cantor, sugerindo-nos que os recursos utilizados no espetáculo teriam, como uma das propostas, a de demonstrar essas transformações:

O fato de o show ser mais dirigido, mais contido, é para que a voz saia melhor, sabe? Eu faço o show o tempo todo no **pedestal**, só mexendo braços, ombros. **Atrás, nada de cenário, só a luz de um ciclorama.** Não fico correndo de um lado pro outro. Danço um pouco em músicas como “Brasil” e “Exagerado”, que levam a uma pequena festa, mas o

show é super contido. Desta vez eu estou mergulhando mais no lado de cantor e cantando muita coisa que gosto, que exige mais a voz.⁴³⁸

Pela fala do artista, podemos observar como música, *performance* e imagens dialogaram durante todo o evento. Assim, ao assistirmos às cenas do vídeo *O tempo não para* não seria difícil visualizar tais mudanças e o empenho de Cazuza nessa nova fase de sua carreira, que também seria marcada pela revelação de sua doença, motivo pelo qual viria a compor em estado de urgência, afinal, se o tempo não para, o poeta dedicava esforços para acompanhar o seu curso, em passos largos, antes que as cortinas do seu show se fechassem, pois, como ele mesmo disse na epígrafe que abre esse capítulo: “(...) você está vivo, e essa vida é pra se mostrar. Esse é o meu espetáculo”.

“Nadando contra corrente”: coragem, medo e preconceito na construção da AIDS

“Se você quer saber como eu me sinto, vá a um laboratório, seja atropelado por esse trem da morte. Vá ver as cobaias de Deus, andando na rua pedindo perdão, vá a uma igreja qualquer, pois lá se desfazem em sermão...”.⁴³⁹ A letra de *Cobaias de Deus*, composição de Cazuza em parceria com a cantora Ângela Rô Rô, parece revelar a experiência de um soropositivo. Ao compô-la, estaria Cazuza a cantar um drama pessoal que lhe afligia nos últimos anos? E qual seria a repercussão desse drama na vida e na obra do cantor e da sociedade brasileira de uma forma geral?

Se, até o final do ano de 1988, Cazuza vinha negando o fato ter sido contaminado pelo vírus da AIDS, em fevereiro do ano seguinte, 1989, em passagem por Nova York, o cantor resolveu assumir publicamente o que parecia inevitável. Em entrevista ao jornalista José Carlos Camargo (Zeca Camargo), publicada pela *Folha da Tarde*, em 13 de fevereiro daquele ano, o artista confirmou o diagnóstico da doença:

FT – Você não nega mais que está com AIDS?

Cazuza – Há algum tempo, eu deixei de esconder isso. Acho que foi graças à Marília Gabriela, que me deu um toque.

FT – Mas você afirmou, no próprio programa dela, que não tinha AIDS.

Cazuza – Justamente. Foi depois disso que ela veio me falar que não fazia sentido o fato de eu negar o vírus e a minha posição liberal como artista. Aí eu pensei, vi que ela tinha razão e achei melhor parar de esconder.

⁴³⁸ *O Globo*, 10 de outubro de 1988. (grifos meus).

⁴³⁹ *Cobaias de Deus*, Cazuza/ Ângela Rô Rô, Burguesia, Polygram, 1989.

FT – Qual foi o motivo desta última viagem?

Cazuza – Eu andava muito deprimido. Agora no final do ano, tive crises horrorosas. Relativamente enlouqueci.

FT – Por causa de remédios?

Cazuza – Também. Às vezes, acho que foi mais por culpa das drogas e de bebidas. Só sei que comecei a ter alucinações, via coisas que não aconteciam na realidade, uma depressão brava. Então, meu médico no Brasil me recomendou que eu fosse mais uma vez a Boston para fazer um novo ‘check-up’. Foi bom porque eu descobri que estou ótimo. Aqui nos Estados Unidos, cheguei a engordar quase dois quilos.

FT – O que você está tomando de remédios?

Cazuza – AZT, um calmante e um remédio para uma queimadura que eu fiz no pé, na praia.

FT – Você tem algum tipo de dieta?

Cazuza – Não, vida normal. Estou fumando como sempre. Posso até beber vinho e cerveja. Só não posso mais é com uísque. Aliás, com nenhuma bebida destilada. Nem com cocaína. Prometi para mim que não iria voltar para esses velhos vícios. Agora, eu estou lutando para ficar vivo.

FT – Você não acha que sua imagem foi um pouco explorada, especialmente no final do ano passado, justamente porque sua vida estaria terminando? Do jeito como as coisas foram veiculadas, parecia que as pessoas eram estimuladas a comprar o derradeiro disco de Cazuza ou assistir ao seu último show ou especial da TV.

Cazuza – Nem penso nisso, nem acho que fui explorado. Pode ser que tenha havido essa intenção, a gente nunca sabe. Mas eu não considerei nenhum desses trabalhos como o último. Eu não penso em morte. Acredito em outra vida e coisas assim. Nem fiz testamento. A única coisa que já combinei com meu advogado é que eu quero ser cremado quando morrer, e que minhas cinzas sejam jogadas nas pedras do Arpoador...

440

Essa matéria torna-se bastante significativa por dois motivos. Primeiro, por abordar a declaração concedida por Cazuza, o primeiro brasileiro famoso a confirmar que tinha contraído o vírus da AIDS, em um momento que a doença era tida como

⁴⁴⁰Folha da Tarde, 13 de fevereiro de 1989.

sentença de morte e pouco se sabia a seu respeito. Segundo, por mencionar as possíveis imagens que estariam sendo construídas do artista, mesmo antes dessa entrevista.

O fato de Cazuzza ter assumido publicamente a doença somente no início de 1989 não significa dizer que não houvesse especulações a respeito do seu estado de saúde. Como analisado anteriormente, toda a produção do show de lançamento do disco *Ideologia, O tempo não para*, havia sido arquitetada com fortes intenções de exibir uma imagem saudável, a de que o cantor estaria bem e com muita disposição para dar continuidade ao seu trabalho, que a partir dos últimos anos vinha adquirindo novos contornos.

Portanto, o que havia sido “silenciado”⁴⁴¹ até aquele momento também ganharia efeitos de sentido reveladores, e a fala de Camargo parece confirmar isso, já que o jornalista suscitou a possibilidade de que o público já desconfiasse da gravidade do seu estado de saúde.

Talvez essas especulações tenham sido estimuladas, em parte, pelas visíveis transformações físicas pelas quais passou o cantor, e que eram constantemente exibidas pela mídia.⁴⁴² Se, em 1985, Cazuzza, no auge de sua carreira solo, esbanjava

⁴⁴¹Em suas reflexões sobre o silenciamento nos processos discursivos, Eni Orlandi nos informa que o silêncio também traz significações relevantes para a compreensão do discurso. Isto é, o não-dito, o omitido ou o ignorado têm tanta importância quanto o que foi pronunciado. Eni Puccinelli Orlandi. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 5ª ed., Campinas, Editora da Unicamp, 2002. Sendo assim, o silêncio de Cazuzza proporcionaria sentidos reveladores, não só pela percepção dos aspectos físicos que, a cada dia, se tornavam mais notáveis, aliás, esse detalhe é muito relevante, pois indica que, mesmo com todas as evidências denunciando um diagnóstico trágico, a escolha por não se pronunciar abertamente sobre a questão poderia estar sendo motivada, entre outras coisas, por possíveis consequências negativas que tal informação poderia trazer ao seu trabalho (como especulações, sensacionalismos...), já que depois de confirmar o diagnóstico o artista viria a declarar inúmeras vezes que a sua luta pela sobrevivência se dava, principalmente, pelo seu trabalho. Logo, assumir ser portador de um vírus sobre o qual pouco se sabia poderia vir a trazer repercussões que influenciariam diretamente em sua obra. Um exemplo disso pode ser observado na matéria publicada pela revista *Veja*, que analisaremos mais adiante. Por ora, cabe-nos ressaltar que a entrevista concedida à *Veja* viria a ser realizada após a confirmação do vírus e que suas declarações seriam utilizadas por um viés que colocaria em dúvida a “qualidade” do trabalho do artista, vindo a concretizar o que talvez tivesse sido motivo de temor e/ou receio por parte do cantor em períodos anteriores, quando optou pelo silêncio.

⁴⁴²Desde que ficou conhecido nacionalmente à frente da banda de *rock* Barão Vermelho, Cazuzza apareceria com certa frequência nos meios midiáticos. Quem costumava acompanhar as programações da televisão brasileira ao longo dos anos 80, comumente se deparava com a presença do “garoto de Ipanema”, ou “poeta meio bossa nova e rock’ in’ roll” nas telinhas, especialmente em programas musicais como *O Cassino do Chacrinha*, o *Globo de Ouro*, ambos exibidos pela Rede Globo, bem como em *Perdidos na Noite*, apresentado por Fausto Silva, conhecido popularmente por Faustão, em seu programa exibido pela Rede Bandeirante, além de participações no programa *Viva Noite*, apresentado por Augusto Liberato e exibido pelo Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), entre tantos outros eventos e programas televisivos que o artista costumava frequentar. A presença de Cazuzza nesses meios midiáticos se fez notar, até mesmo após a descoberta do vírus da AIDS, pois não foram raras as vezes em que apareceu em público com um o aspecto visivelmente mais magro e abatido. Além disso, a sua declaração de ser portador do vírus também viria a ser divulgada pela mídia, como vimos anteriormente na entrevista concedida a Camargo. Outra aparição de Cazuzza que entraria para a história seria a em que ele participa,

sensualidade pelos palcos, em 1988, um ano após ter sido diagnosticado como soropositivo, os sintomas da doença começariam a se manifestar com maior intensidade e os efeitos dos medicamentos agrediam cada vez mais o seu corpo, dificultando a contenção dos boatos de que estaria doente.



Imagem 7: em 1985

Imagem 8: em 1988

Mesmo antes de assumir que tinha AIDS, Cazuza costumava se posicionar, em algumas mídias, a respeito da doença, o que viria a reforçar ainda mais as suspeitas, como podemos acompanhar na entrevista que ele concedeu à revista *ISTOÉ Senhor* de novembro de 1988:

Botam na tevê que a AIDS mata para as pessoas ficarem horrorizadas com aquilo. É tudo um complô (...). Não vamos nem entrar no mérito da questão de que a AIDS mata, mas enfim eles usaram a coisa legal mesmo. Eu vejo as pessoas se amando muito, está todo mundo ótimo, com camisinha ou sem camisinha. Eles não venceram, não.⁴⁴³

já em cadeira de rodas, do prêmio *Sharpe* no ano de 1989. Na ocasião o artista foi o grande vencedor da noite, levando para casa três troféus pelas composições *Brasil*, *O tempo não para* e pelo disco *Ideologia*. Ou seja, até mesmo nos momentos mais críticos da doença Cazuza enfrentaria o público e, talvez, esse gesto de coragem muitas vezes não tenha sido interpretado de maneira positiva, sobretudo antes dele admitir publicamente a doença.

⁴⁴³*ISTOÉ Senhor*, 9 de novembro de 1988.

Nota-se na fala de Cazuzza certa crítica a uma postura moralista e pessimista que também atuava na construção social da doença.⁴⁴⁴ Para o cantor, a AIDS não deveria ser associada ao sofrimento mórbido ou a algum tipo de condenação anunciada. Pelo contrário, as discussões e campanhas deveriam estar vinculadas a uma ideia de luta pela vida e não a uma propaganda amedrontadora sobre a morte. Em seus pronunciamentos, o artista sempre pontuou otimismo e esperança. “A doença é metade Karma – uma metáfora da qual você precisa se livrar. Saí da doença com o corpo fraco e a cabeça forte...”⁴⁴⁵

Essa última declaração do cantor, embora não fale diretamente sobre a AIDS, parece retomar o diálogo com a ensaísta Susan Sontag quanto à sua abordagem da AIDS como metáfora. A pesquisadora revela que as construções mentais que se fizeram sobre essa doença, bem como sobre outras tidas como graves, especialmente as que afetam visivelmente o corpo do enfermo, na grande maioria das vezes, agravava o seu estado de saúde, pois os estigmas que se criavam a respeito da doença e do paciente aumentavam o preconceito e a discriminação. Superar essas metáforas estigmatizadas seria o primeiro passo para lidar com a doença.⁴⁴⁶ “Todas as doenças metaforizadas que atormentam a imaginação coletiva levam a uma morte sofrida, ou se imaginam que o façam”⁴⁴⁷.

⁴⁴⁴Denise Jodelet nos fala que a falta de informações e incertezas a respeito da AIDS, favoreceu o surgimento de representações sociais elaboradas em torno da doença. Segundo a autora, estas representações se baseavam em “teorias espontâneas”, que elaboram versões da realidade carregadas de significações, forjando definições específicas. Em suas análises a autora destaca dois tipos de representações, uma moral e outra biológica, acenando para a influência que essas elaborações exerceriam sobre os comportamentos e relações íntimas das pessoas afetadas, vindo a desencadear preconceito, discriminação e isolamento social. JODELET, Denise. “Representações sociais: um domínio em expansão” In: Denise Jodelet (org.) *As representações sociais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001, p. 18-21. A assistente social Janete Hanan também compartilha das observações de Jodelet, por considerar que muitas dessas representações que circulavam, sobretudo pelos meios midiáticos, atuavam de forma negativa no estado dos portadores do vírus, vindo a provocar reações de repulsa e negação, especialmente por parte dos envolvidos diretamente na causa: o próprio paciente, familiares e equipe médica. Segundo Hanan muitas representações criavam polêmicas em relação à AIDS, dificultando, cada vez mais, o enfrentamento do problema. HANAN, Janete. *A Percepção Social da AIDS: raízes do preconceito e da discriminação*. Livraria e Editora Revinter Ltda., p. 15-17.

⁴⁴⁵Folha de São Paulo, 21 de abril de 1988.

⁴⁴⁶SONTAG, Susan. *AIDS e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

⁴⁴⁷Idem, *ibidem*, p. 46. Segundo Sontag, das doenças que tiveram grandes repercussões sociais ao longo da história, a AIDS seria a mais complexa em que a discriminação alcançaria proporções bastante acentuadas, pelo fato de uma das formas de contaminação se dar pela via sexual. Se a tuberculose trazia uma representação romântica, devido à grande maioria das pessoas afetadas por essa doença terem sido poetas e escritores; no caso da AIDS, a doença despertava valores morais, associando a uma ideia de promiscuidade e liberação dos costumes. Ainda nas análises da autora, a “peste” seria a principal metáfora pela qual a AIDS seria compreendida, devido a sua representação moral que a associava à ideia de castigo imposto àqueles que realizavam tais práticas desviantes. A metáfora da “peste”, segundo Sontag, proporcionaria uma visão pessimista da doença, por ser encarada como uma condenação. Para a autora essas elaborações acabavam reforçando os estigmas em torno do vírus, e um dos seus objetivos,

As primeiras informações sobre a contaminação pelo vírus HIV surgiram nos Estados Unidos, no início dos anos 80, e chegaram ao Brasil, ainda no começo desta década, por meio da imprensa. De acordo com Ferreira Neto, a mídia funcionou como um espaço discursivo para a construção de sentido em torno da AIDS.⁴⁴⁸ Isto é, os meios midiáticos exerceram um importante papel na produção da notícia, e os diferentes tipos de discursos – médicos, científicos, religiosos – ocupariam esses ambientes para expor seus estudos e opiniões sobre o assunto.

Dessa forma, ao retomarmos a fala de Cazuzza, quando diz “Botam na tevê que a AIDS mata para as pessoas ficarem horrorizadas com aquilo. É tudo um complô”,⁴⁴⁹ podemos perceber o papel da mídia na construção da doença e a maneira como essas representações atingiam a sociedade, espalhando medo, especialmente pela falta de informações precisas.

A ideia de complô defendida por Cazuzza, seguida da fala “Eu vejo as pessoas se amando muito, está todo mundo ótimo, com camisinha ou sem camisinha...”⁴⁵⁰ parece sugerir uma crítica à postura adotada pela Igreja diante dos avanços da AIDS, porque em outra declaração o artista chegaria a dizer que essa instituição religiosa estaria a se aproveitar da situação para pregar um moralismo cristão: “Eu acho que a AIDS caiu como uma ‘luva’, um modelinho perfeito da direita e da Igreja. Eles nunca estiveram tão elegantes com uma coisa, e deselegantes, principalmente”.⁴⁵¹

nesta obra, é justamente romper com essas metáforas que estigmatizam, e demonstrar que a doença pode ser encarada de forma corajosa e sem preconceitos, sem sofrimentos desnecessários que prejudicam ainda mais a situação do infectado.

⁴⁴⁸NETO, Antonio Fausto. AIDS recepção: a contaminação da AIDS pelos discursos sociais. *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, nº 13 dezembro, 2000, p. 95. Em suas análises sobre AIDS e recepção, Neto aborda o duplo caráter da doença. Para o autor a AIDS é um fenômeno epidemiológico, mas também pode ser vista como uma construção discursiva operada pelos meios midiáticos. Segundo ele, sem esses espaços pouco se saberia sobre a doença, que teve o seu processo de semantização produzido diariamente pelos meios de comunicação, sobretudo, pelos jornalísticos. Considerando esse posicionamento, podemos observar como determinadas representações sobre a AIDS foram sendo divulgadas por esses meios atuando de forma significativa na construção de sentidos da doença na sociedade.

⁴⁴⁹ *ISTOÉ Senhor*, 9 de novembro de 1988.

⁴⁵⁰ Idem, *ibidem*.

⁴⁵¹ Depoimento de Cazuzza ao Programa *Cara a Cara* com Marília Gabriela, exibido pela Rede Bandeirante em dezembro de 1988. Na entrevista, a apresentadora Marília Gabriela questionou a opinião de Cazuzza a respeito das campanhas que estavam sendo feitas sobre a AIDS e mencionou que o artista tinha dito que alguns grupos e/ou instituições haviam atribuído um olhar muito pessimista e moralista ao abordarem a doença. Cazuzza respondeu, dizendo que, se as campanhas fossem mais positivas, incentivando a ter esperança, pela cura ou pela convivência com o vírus, ele aceitaria participar dessas campanhas, mas alegou que não lhe agradava a maneira como estavam tratando a doença, por isso suas opiniões a respeito desses segmentos sociais que, segundo o cantor, estariam mais preocupadas em pregar princípios morais do que com questões de saúde (informações e esclarecimentos).

As desconfianças de Cazuzza em relação à Igreja não pareciam ser infundadas, se consideramos os posicionamentos de alguns membros religiosos a respeito do vírus, especialmente quando o assunto referia-se às campanhas de combate à AIDS, lançadas na segunda metade dos anos 80, que propunham o uso de preservativos durante as relações sexuais. Essa proposta, para muitos integrantes da Igreja, soava como imoral e antiética, visto que sugeria uma prática sexual desregrada e/ou fora das relações conjugais, que pressupunham, de acordo com os princípios cristãos, que o ato sexual fosse praticado somente entre casais oficiais.

É o que podemos observar nas declarações de alguns religiosos: “faça uso ordenado do sexo dentro da vida conjugal, evitando relações ilícitas”,⁴⁵² “Se a via sexual é realmente o grande meio de transmissão da doença, então a educação sexual é a solução e não a camisinha”.⁴⁵³ Monsenhor Giorgio Giannini definiria a campanha lançada pelo governo italiano, no ano de 1988, como “perversa” e “cúmplice de um sedutor convite ao [não] compromisso”, alegando que ela “Não trata minimamente dos aspectos morais”.⁴⁵⁴

Cabe-nos ressaltar que esses discursos moralistas, apoiados em princípios religiosos, entrariam em divergência com outras leituras e representações que se construía sobre a AIDS, como as de alguns órgãos públicos, por exemplo, do Ministério da Saúde – responsável pelas campanhas de prevenção e conscientização sobre a doença –, bem como com o posicionamento de outros indivíduos e/ou grupos sociais que se expunham publicamente, como foi o caso do cantor e compositor Cazuzza.

Portanto, se a mídia – como nos lembrou Neto –,⁴⁵⁵ teve um papel fundamental na construção da AIDS, poderíamos entender que parte dos estigmas associados à doença foi motivada pelas elaborações de sentidos operantes nos próprios meios de comunicação.⁴⁵⁶

Esse debate também sinaliza para as afirmações de identidades sexuais, uma vez que a AIDS, desde o início, surgiu associada ao homossexualismo, denominada

⁴⁵²Dom Luciano Mendes de Almeida (Presidente da Conferência Nacional do Brasil – CNBB) apud *Folha de São Paulo*, 6 de fevereiro de 1988.

⁴⁵³ Dom Celso Queiroz (secretário-geral da CNBB) idem, ibidem. Nessa mesma reportagem o religioso enfatiza que não é contra o uso do preservativo para aqueles que optarem por uma vida promíscua. Nota-se que, com essa declaração, o religioso associa a doença às pessoas que levam uma vida sexual permissiva, reafirmando aí um juízo moral.

⁴⁵⁴Monsenhor Giorgio Giannini (docente de filosofia e membro do Osservatore Romano – órgão oficial do Vaticano) apud *Folha de São Paulo*, 28 de julho de 1988.

⁴⁵⁵NETO, Antonio Fausto. AIDS recepção: a contaminação da AIDS pelos discursos sociais... Op cit. 95.

⁴⁵⁶SONTAG, Susan. *AIDS e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 76-77.

pejorativamente de “Câncer gay”, em razão de as primeiras pessoas contaminadas serem do sexo masculino e identificadas com tal orientação sexual.

De pronto, é importante destacar que a falta de informações precisas sobre as formas de contaminação e o fato de a grande incidência de casos ter ocorrido em relações homoafetivas e/ou bissexuais, criou a ideia de “grupo de risco”.

Segundo essa teoria, os homossexuais e os toxicômonos⁴⁵⁷ passariam a ser os grandes alvos do vírus. Para Sontag, a associação da doença a um determinado “grupo de risco” contribuiria para a exposição de uma identidade que em algumas vezes era preferível manter em segredo, pelo medo de não aceitação, e em outras, favoreceria a sua afirmação social.⁴⁵⁸

Contudo, a construção da imagem de um “grupo de risco” não minimizou o medo, o preconceito e as discriminações ocasionadas pelas representações elaboradas sobre a AIDS. Pelo contrário, só reforçaria as interpretações de que a doença seria resultado de condutas degeneradas, efeito de uma sociedade permissiva com a promiscuidade. Dessa forma, a representação de “grupo de risco” poderia ser utilizada como uma estratégia favorável para legitimar visões mais conservadoras, que costumavam associar a prevenção da doença a uma ordem moral.⁴⁵⁹

Voltando à canção *Cobaias de Deus*, podemos perceber certa referência a duas prováveis representações construídas sobre a AIDS. Uma no que diz respeito à comunidade científica, ao declarar que, para saber como ele [Cazuza] se sentia, era preciso ir a um laboratório, ideia que é reforçada na terceira estrofe, “Me sinto uma cobaia, um rato enorme...”,⁴⁶⁰ nota-se a atuação dessa área do conhecimento nas pesquisas sobre o vírus.

⁴⁵⁷ Usuário habitual de entorpecentes.

⁴⁵⁸ SONTAG, Susan, AIDS e suas metáforas... Op. cit., p. 30-31. O sociólogo Michel Pollak também acena para essa questão, ao lembrar-nos das organizações homossexuais que foram estimuladas por essa teoria do “grupo de risco”, especialmente a organizada pela comunidade de médicos homossexuais que reagiram com certa reserva a essa construção social, temendo que ela viesse a ser prejudicial aos homossexuais, tanto em relação aos efeitos que a AIDS poderia trazer à imagem deles, quanto à sua extensão. POLLAK, Michel. *Os homossexuais e a AIDS: sociologia de uma epidemia*. São Paulo: Estação Liberdade, 1990, p. 125. Ainda considerando as concepções de construção identitária defendidas pelo autor, podemos perceber como essa reserva da equipe médica e a mobilização da comunidade homossexual atuaram na afirmação/reafirmação de suas identidades sexuais dentro de um grupo mais amplo, na medida em que passaram a reivindicar uma política de informações eficaz sobre a doença, pois – como nos lembrou Pollak – a construção da identidade deve estar pautada no reconhecimento, pois a imagem que uma pessoa ou grupo constrói de si mesmo influi diretamente na forma como esse indivíduo e/ou grupo quer ser percebido. POLLAK, Michel. *Memória e Identidade Social. Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5. N. 10, 1992, p. 5.

⁴⁵⁹ Cf. JODELET, Denise. “Representações sociais: um domínio em expansão” In: Denise Jodelet (org.) *As representações sociais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001, p. 18.

⁴⁶⁰ *Cobaias de Deus*, Cazuza/Ângela Rô Rô, Burguesia, Universal, 1989.

E o cantor, de fato, pareceu ocupar esse papel, o de cobaia de laboratório, visto termos acompanhado constantemente, pela mídia, o uso de alguns tratamentos descobertos pelos cientistas em sua rotina de soropositivo.⁴⁶¹

O outro tipo de construção da doença nessa canção ganharia um sentido religioso: “Vá ver as cobaias de Deus, andando pela rua pedindo perdão, Vá a uma igreja qualquer, pois lá se desfazem em sermão...”.⁴⁶² Nessa passagem, bem como nos refrões, “Nós, as cobaias de Deus, Nós somos cobaias de Deus, Nós somos cobaias de Deus...”,⁴⁶³ percebe-se que o artista está a se referir à postura da Igreja em relação à AIDS, que muitas vezes a encarou, como pudemos acompanhar nos posicionamentos citados anteriormente, mesmo que de maneira indireta, como uma espécie de punição ao comportamento sexual desregrado, permissivo, e o pedido de perdão, citado na música, viria a reforçar uma ideia de culpa.

Assim, podemos notar, mais uma vez, alguns dos possíveis estigmas que se construía sobre a AIDS e as pessoas infectadas: castigo divino, morte anunciada pela via do sofrimento, entre outras. Resta-nos questionar sobre as possíveis intenções do artista ao tocar nessas questões religiosas, uma vez que seus depoimentos eram bastantes críticos em relação à postura da Igreja.

Será que estaria ele concordando com essas representações sobre a doença? Ou seria uma maneira de reforçar o seu repúdio a tais construções? O fato é que Cazuza, mesmo não concordando com certos princípios pregados pela Igreja Católica, vinha demonstrando um despertar para um lado religioso nessa fase mais reflexiva de sua vida. “No próximo disco que vou lançar [Burguesia], as músicas são assim, muito felizes, muito para cima, cheias de luzes. Nelas, eu falo muito de luz, muito de Deus, muito do ser humano”.⁴⁶⁴

Na canção *Azul e amarelo*, podemos observar um aspecto religioso desabrochando, talvez pelas condições de saúde enfrentadas pelo cantor, que pareciam se agravar progressivamente. Na fala de Lobão, “Azul e amarelo era uma música

⁴⁶¹Um exemplo dessas “descobertas” científicas foi o AZT, um coquetel de remédios que atuaria no combate ao vírus. Cazuza seria um dos primeiros brasileiros a fazer uso do medicamento. O surgimento do AZT representou um avanço para a ciência e também trouxe esperança aos infectados, que até aquele momento não contavam com nenhum medicamento específico para conter o vírus. Por ser um medicamento ainda em fase de experimentação, o AZT desencadearia efeitos colaterais devastadores como alisamento e queda do cabelo, escurecimento da pele, emagrecimento, e Cazuza viria a passar por todas essas transformações em público.

⁴⁶² *Cobaias de Deus*, Cazuza/Ângela Rô Rô, Burguesia, Universal, 1989.

⁴⁶³Idem, *ibidem*.

⁴⁶⁴Cazuza apud *ISTOÉ Senhor*, 9 de setembro de 1988.

nitidamente de despedida.”⁴⁶⁵ E, ao que parece, antes da partida, todas as manifestações de crença se fariam possíveis e, nessa composição, Cazuza estaria a anunciar algumas das suas:

Anjo bom, anjo mau
Anjos existem
E são meus inimigos
E são amigos meus
E as fadas
As fadas também existem
São minhas namoradas
Me beijam pela manhã
Gnomos existem
E são minha escolta
Anjos, gnomos
Amigos e amigos
Tudo é possível
Outra vida futura, passada
Viagens, viagens
Mas existem também drogas pra dormir
E ver os perigos no meio do mar
No sono pesado, tudo meio drogado
Existem pessoas turvas, pessoas que
Gostam
E eu to de azul e amarelo
De azul e amarelo

Senhores deuses, me protejam
De tanta mágoa
Tô pronto para ir ao teu encontro
Mas não quero, não vou, não quero
Não quero, não vou, não quero.⁴⁶⁶

Essa canção, composta em parceria com o cantor e compositor Lobão, é marcada por uma melodia suave, que se iniciada ao som do saxofone, acompanhado pelo piano, violão, e pela voz quase falada de Cazuza, que a cada verso parece afirmar sua crença na existência de algumas entidades religiosas e pontuar uma postura conformada diante de uma possível partida, que estaria a se aproximar a cada instante. Os versos “E eu tô de azul e amarelo, de azul e amarelo...” fazem referência às cores dos santos cultuados por Cazuza – Logum- Edé-; “Azul e amarelo são as cores do meu santo, Logum-Edé. É

⁴⁶⁵Lobão apud ARAUJO, Lucinha. *Cazuza: preciso dizer que te amo*. Texto: Regina Echeverria – São Paulo: Globo, 2001, p. 232.

⁴⁶⁶*Azul e amarelo* Lobão/Cartola/Cazuza, Burguesia, Universal, 1989.

um santo criança. Com azul e amarelo estou protegido”.⁴⁶⁷ Essa declaração viria a reforçar esse lado religioso do artista.⁴⁶⁸

Já os versos que encerram a canção – “Mas não quero, não vou, não quero, Mas não quero, não vou, não quero” – sugerem, apesar da provável ideia de resignação apresentada no decorrer da música, certa resistência à partida. Eles também seriam responsáveis por lhe render uma parceria póstuma com o seu ídolo Cartola, por se tratar de um verso presente em uma das músicas do sambista.⁴⁶⁹

Retomando o papel da imprensa nos discursos sobre a AIDS, e ainda apoiados nas análises do pesquisador Ferreira Neto, ao nos lembrar que, apesar de mediadora dos posicionamentos produzidos por diferentes instituições, a própria mídia ajudou a construir a notícia em torno da AIDS, podemos observar como nos primeiros anos de surgimento do vírus – quando qualquer notícia a seu respeito poderia ser encarada como um furo de reportagem –, alguns periódicos fizeram uso desses espaços midiáticos para fabricar matérias totalmente desprovidas de informações eficazes a respeito das pesquisas em andamento sobre o vírus.

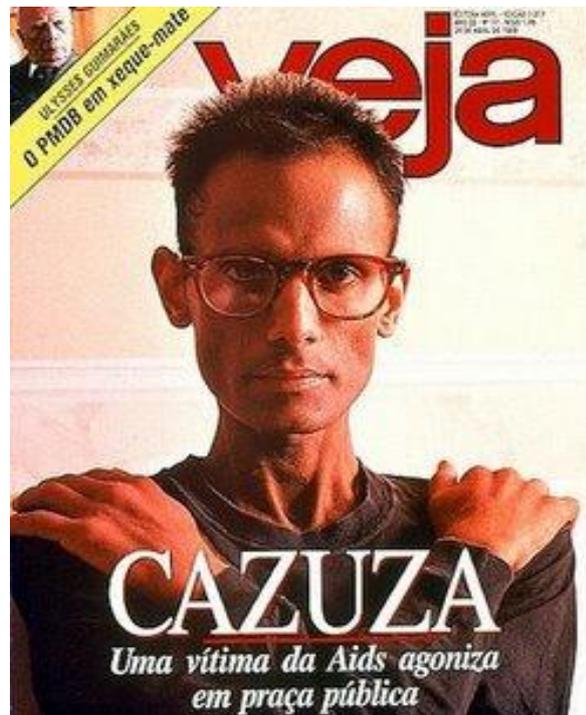
Determinadas reportagens pareciam restringir suas abordagens às consequências degradantes acarretadas pela doença, em que o caráter opinativo parecia sobressair ao compromisso com uma postura mais explicativa, preocupada em informar o leitor, que se via cada vez mais exposto a uma doença invisível, e que até aquele momento trazia diferentes representações e poucas informações animadoras.

⁴⁶⁷ ARAÚJO, Lucinha. *Cazuza*: preciso dizer que te amo. Texto: Regina Echeverria – São Paulo: Globo, 2001, (contracapa do livro).

⁴⁶⁸ Em entrevista ao *O Globo*, em outubro de 1988, Cazuza revelou que estaria a realizar uma nova experiência em sua vida com o Santo Daime, um alucinógeno tomado religiosamente por uma seita do norte do país e que possui uma filial na Zona Sul do Rio. Para o artista, essa experiência seria diferente de todas as outras com alucinógenos já experimentados e teria uma relação com o momento pelo qual estava passando. “Tenho feito mil experiências. Fui ao Santo Daime e achei interessante (...). Foi uma experiência fantástica tomar o Daime. Eu já tinha tomado muito ácido, cogumelo, mas era diferente. O daime é uma coisa religiosa, uma coisa de sentir Deus, sabe? Mas foi uma ajuda. Eu descobri uma coisa religiosa em mim que é muito importante para minha cabeça”. “Encantado pelo Daime, Cazuza redescobre a religião e prepara um show intimista”. *O Globo*, 10 de outubro de 1988.

⁴⁶⁹ Os versos, provavelmente, foram retirados da música *Autonomia* de Cartola por trazê-los nos refrões: “Não quero, não vou...” Em *Azul e amarelo* Cazuza repetiria a primeira frase, “não quero”, deixando-a “Não quero, não vou, não quero”. *Autonomia*, Cartola, *Cartola: Documento inédito*, Eldorado, 1982. Ainda em relação às parcerias de Cazuza nesta composição, vale citar também a admiração de Lobão pelo sambista e as coincidências envolvendo os artistas. Se Cazuza se sentia orgulhoso e/ou envaidecido por se chamar Agenor, o que lhe tornaria quase “xará” de Cartola, que se chamava Angenor, Lobão parecia sentir certo privilégio por ter nascido no mesmo dia que o cantor: 2 de outubro. Por esses motivos e, principalmente, pelo fato de os versos utilizados na canção serem de Cartola, Cazuza e Lobão decidiram prestar uma homenagem a ele, concedendo parceria nesta composição. ARAÚJO, Lucinha. *Cazuza*: preciso dizer que te amo... Op. cit., p. 232.

Um exemplo de postura sensacionalista⁴⁷⁰ e que teve repercussões negativas, pela falta de ética profissional, entre outras coisas, pode ser observado na matéria da revista *Veja*, publicada em dezembro de 1989, que traz o cantor e compositor Cazuzza na capa com uma imagem impactante, por seu estado de saúde já bastante debilitado e visivelmente sofrido.



Capa da Revista *Veja*, 26 de abril de 1989.

O título da matéria, em si, já expõe um teor sensacionalista, em que o artista é sentenciado a uma morte lenta e dolorosa. “Cazuzza: Uma vítima da AIDS agoniza em praça pública”.⁴⁷¹ Mas, se desde o momento em que declarou publicamente que era

⁴⁷⁰ O sensacionalismo é um termo que tem sido utilizado para qualificar práticas jornalísticas consideradas antiéticas, que fazem uso do exagero, explorando o aspecto emocional. Em seu artigo sobre a revisão conceitual do termo, Anamaíra Pereira Spaggiari Souza acena para os paradoxos que envolvem o conceito. Segundo Souza, o sensacionalismo, ao mesmo tempo em que é considerado um modelo de pouca densidade explicativa, tornando-se alvo de críticas, atinge altos índices de audiência nos meios de comunicação. Para a autora, as definições que se constituem com frequência consideram que a busca pela audiência poderia ser um dos motivadores desse tipo de jornalismo, que traria como consequência uma manipulação do público consumidor; porém ela chama atenção para o fato de que esses tipos de críticas levam a uma percepção superficial do sensacionalismo e que é possível pensá-lo por uma concepção mais ampla. Em suas reflexões sobre a inoperância explicativa do termo, Maria Franz Amaral aponta para a complexidade dos discursos abrangidos sob o rótulo sensacionalista, em que estão imbricados tanto o circuito do capital quanto o da produção e circulação simbólica. SOUZA, Anamaíra Pereira Spaggiari. Sensacionalismo: uma revisão conceitual através das teorias de Danilo Angrimani, Lígia Lana, Márcia Franz Amaral e Rosa Nívea Pedroso. *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Caxias do Sul, RS – 2 a 6 de setembro de 2010*, p. 1-15.

⁴⁷¹ Revista *Veja*, publicada em 26 de abril de 1989.

portador do vírus HIV, o cantor dizia se encontrar bem de saúde, disposto e deslumbrado com a vida, o que levaria a *Veja* a divulgar o contrário? A dizer que o artista agonizava publicamente?

Em trabalho sobre a abordagem da AIDS pela mídia, cujo foco é essa matéria publicada pela revista *Veja*, a jornalista Tatiana Notaro Nunes realiza uma análise do ponto de vista ético a respeito da conduta da revista na publicação da matéria, que expôs, segundo ela, de maneira sensacionalista, o drama pessoal enfrentado por Cazuzo.⁴⁷² De acordo com a jornalista, o periódico fez uso de alguns recursos linguísticos e visuais para legitimar suas declarações, a começar pela capa, em que a fotografia do artista, ao demonstrar um aspecto visivelmente abatido e mais magro, seria utilizada para confirmar a ideia de agonia, sofrimento.

Ainda segundo a autora, o uso da ironia e do sarcasmo, em algumas passagens da reportagem, também viria a reforçar as análises sensacionalistas realizadas pela revista,⁴⁷³ “mas o cantor dos versos ‘senhoras e senhores (...)’ faz questão de morrer em público”.⁴⁷⁴

Logo no início da matéria, a AIDS é anunciada como uma doença letal, da qual ninguém escapa, para legitimar a fala de que o cantor estaria caminhando rumo a um fim anunciado:

Primeiro ídolo popular a admitir que está com Aids, a letal síndrome da imunodeficiência adquirida, o roqueiro carioca nascido há 31 anos com o nome de Agenor de Miranda Araújo Neto definha um pouco a cada dia rumo ao fim inexorável.⁴⁷⁵

Nota-se que o texto, associado à imagem da capa, parece reafirmar a sentença pronunciada no título da matéria. Além disso, a entrevista abordaria aspectos pessoais e profissionais da vida de Cazuzo, faria uso de depoimentos de amigos, familiares e pessoas próximas ao cantor, compondo um quadro de informações que seriam divulgadas em tom opinativo. Ou seja, em algumas passagens do texto há claros posicionamentos a respeito da qualidade do trabalho realizado pelo artista e também sobre a postura adotada por ele ao longo de sua trajetória:

⁴⁷² NUNES, Tatiana Notaro. Cazuzo: O Caso da *Veja* 1.077 – Análise ética do discurso da revista *Veja* sobre a doença e morte de Agenor de Miranda Araújo Neto. *Revista Brasileira de Ensino de Jornalismo (REBEJ)*. Ponta Grossa, v.1, n. 6, p. 145-171, dez. 2009/mai. 2010.

⁴⁷³ Cf. Idem, *ibidem*, p. 154-155.

⁴⁷⁴ “Cazuzo: Uma vítima da AIDS agoniza em praça pública”. *Veja*, 26 de abril de 1989, p. 80. (matéria assinada pelos jornalistas Alessandro Porro e Ângela Abreu).

⁴⁷⁵ Idem, *ibidem*.

Mas, sem dúvida, o drama de Cazuzza tem servido de pretexto para que se escrevam algumas bobagens. O jornalista verde Fernando Gabeira, por exemplo, escreveu que o verso “A droga que já vem malhada antes de eu nascer é uma reflexão sobre a própria civilização brasileira, que se instalou com a rapina colonial e a intensa exploração de índios e escravos negros”. (...) Quando o ecologista topar com letras de Tom Jobim, Chico Buarque e Caetano Veloso, para não falar de Shakespeare ou Dante, quantos séculos de estudo precisará? Cazuzza não é um gênio da música. É até discutível se sua obra irá perdurar, de tão colada que está ao momento presente. Não vale, igualmente, o argumento de que sua obra tende a ser pequena devido à força do destino: (...). Cazuzza não é Noel, não é um gênio. É um homem cheio de qualidades e defeitos que tem a grandeza de alardeá-los em praça pública para chegar a algum tipo de verdade.⁴⁷⁶

Segundo a análise da revista, os admiradores e fãs do cantor estariam a prestar uma espécie de culto ao artista por saber que o seu fim estaria próximo, por isso a crítica ao comentário de Fernando Gabeira.

Assim, ao se pronunciar, de forma desrespeitosa sobre a qualidade da obra de Cazuzza – colocando em dúvida a sua durabilidade – e utilizar-se da imagem da capa com intuito de enfatizar a doença, a revista parece ter confirmado a falta de ética jornalística defendida por Nunes,⁴⁷⁷ além de não demonstrar sentimentos de respeito frente ao drama enfrentado pelo compositor,⁴⁷⁸ realizando ela própria, o que julgava estarem fazendo com o cantor:

⁴⁷⁶ Idem, *ibidem*, p. 87.

⁴⁷⁷ Em suas reflexões sobre ética jornalística, Nunes busca analisar como os jornalistas podem reportar assuntos trágicos e/ou dolorosos sem atribuir uma carga muito acentuada a esses sentimentos, nem tratá-los de forma negativa, tirando proveito da informação. Para tanto, ela apoia-se no Código de Ética dos Jornalistas de 1987. Considerando essas discussões, podemos observar que, ao exibir sua opinião a respeito do trabalho de Cazuzza, bem como ao expor sua imagem de forma sensacionalista, a *Veja* teria infringido dois artigos do Código de Ética: O artigo 13, alínea *a*, que diz: “o jornalista deve evitar a divulgação de fatos de caráter mórbido e contrários aos valores humanos”, como o artigo 14, alínea *b*: “o jornalista deve tratar com respeito todas as pessoas mencionadas nas informações que divulgar”. NUNES, Tatiana Notaro. *Cazuzza: O Caso da Veja 1.077 – Análise ética do discurso da revista Veja sobre a doença e morte de Agenor de Miranda Araújo Neto. Revista Brasileira de Ensino de Jornalismo (REBEJ)*. Ponta Grossa, v.1, n. 6, p. 145-171, dez. 2009/mai. 2010, p. 155.

⁴⁷⁸ A matéria publicada pela *Veja* teve consequências desastrosas, indo de um abaixo-assinado providenciado por artistas e amigos do cantor, a um agravamento no seu estado de saúde. Segundo Lucinha Araújo e pessoas próximas, Cazuzza teria passado mal ao ler a reportagem, ele próprio viria a relatar o fato posteriormente: “Tive vontade de vomitar quando vi aquela capa da *Veja*. Acabei tendo um problema cardíaco e por isso passei o dia numa cadeira de rodas. Mas minha cabeça está a mil”, “Eles me botaram na capa para dizer que sou medíocre”. ARAÚJO, Lucinha. *Cazuzza: só as mães são felizes/ Lucinha Araújo em depoimento a Regina Echeverria*. – 2. ed. – São Paulo: Globo, 2004, p. 393 e 396. O abaixo-assinado em repúdio à matéria publicada, contou a assinatura de mais de 600 pessoas e foi lido pela atriz Marília Pera na entrega do *Prêmio Sharp* do ano de 1989, na ocasião Cazuzza foi um dos premiados da noite, levando três troféus. “Cazuzza é indicado para o prêmio Sharp”. *Folha de São Paulo*, 4 de julho de 1990.

Os olhares que Cazuzza atrai são muitos e variados. Há os que contemplem o seu calvário com admiração pela coragem e garra do cantor. Há os que busquem o sensacionalismo e o escândalo (...). Há os que o vejam com piedade. E há os que sintam morbidamente atraídos pela tragédia de Cazuzza.⁴⁷⁹

Na leitura das primeiras e das últimas páginas da matéria, não seria muito difícil identificar o olhar que *Veja* havia atribuído a Cazuzza, e as análises de Nunes viriam a confirmar tal leitura: o do sensacionalismo misturado com morbidez.

Contudo, podemos notar como a AIDS, nos anos 80, fez parte do imaginário da sociedade brasileira, bem como do de outras espalhadas pelo mundo afora, e como Cazuzza teve grande relevância para se pensar e debater sobre o assunto ao aparecer em público, expondo os efeitos devastadores dos medicamentos utilizados em combate ao vírus e enfrentando com dignidade todas as formas de preconceitos em relação à doença.

Em depoimento à recente obra *O tempo não para: Viva Cazuzza*, de Lucinha de Araújo, Roberto Frejat reafirma a relevância que o cantor teve para as discussões sobre a AIDS no Brasil:

Uma coisa que não posso deixar de citar é a importância de Cazuzza na luta contra a AIDS. A forma de se expor, de falar da doença abertamente, de não se esconder, foi fundamental para o Brasil encarar a doença de uma maneira diferente daquela em outros lugares do mundo. Acho que ele estaria feliz de ver o resultado positivo da política do governo federal.⁴⁸⁰

⁴⁷⁹ “Cazuzza: Uma vítima da AIDS agoniza em praça pública”, *Veja*, 26 de abril de 1989, p. 80.

⁴⁸⁰ Roberto Frejat apud ARAÚJO, Lucinha. *O tempo não para: Viva Cazuzza* – São Paulo: Globo, 2011, p. 217. As políticas de combate a AIDS realizadas pelo governo brasileiro vêm demonstrando eficácia ao longo das duas últimas décadas. Hoje o país é reconhecido internacionalmente na prevenção, no controle e na assistência aos portadores do HIV. Parte desse reconhecimento se deve às campanhas de prevenção realizadas pelo Ministério da Saúde, que cada vez mais desempenham um papel educativo, atuando de forma positiva e esclarecedora no comportamento sexual, sobretudo dos jovens, ao informarem sobre a relevância do uso de preservativos, além de distribuir gratuitamente alguns desses preservativos, como é o caso da camisinha que pode ser adquirida em Postos de Saúde da Rede Pública. Outra política que tem tido bastante eficácia no tratamento dos pacientes infectados é a realização de exames e atendimento em hospitais e postos de atendimento públicos. Há ainda a distribuição gratuita de antirretrovirais também pela rede pública. O Brasil é o único país em desenvolvimento que fornece esse medicamento. Disponível em: <http://www.ibsonline.org.br/website/artigo.asp?cod=1880&idi=1&id=4572>. Acesso em: 14 de maio 2012. Como disse Roberto Frejat, talvez todas essas conquistas realmente deixassem Cazuzza feliz, já que o artista, mesmo vivendo em uma época em que as pesquisas não traziam resultados muito promissores, sempre demonstrou esperança e otimismo nos estudos sobre a AIDS. “Eu não faria nunca uma campanha que diz assim a AIDS mata, não tem cura. Eu acho que a AIDS tem cura e eu acho que a AIDS não mata, mata quem quer morrer”. Programa *Cara a Cara* com Marília Gabriela, exibido pela Rede Bandeirante em dezembro de 1989.

Poderíamos dizer que essa atitude corajosa de exhibir ao grande público uma imagem sensível e debilitada ajudou não só a colocar o país mais bem informado a respeito das pesquisas científicas em combate ao vírus da AIDS, já que a mídia se esforçava em acompanhar cada passo dado pelo cantor, desde o momento em que se declarou soropositivo, como também contribuiu na tentativa de superação dos estigmas que se construía sobre a doença, ao demonstrar que, mesmo carregando o vírus no corpo, era possível levar uma vida relativamente normal, livrando-se dos sofrimentos desnecessários ocasionados, não pela doença, mas pelas construções mentais feitas sobre ela.

Assim, talvez, Cazuzza estaria a realizar na prática o que Nietzsche formulou em teoria quando, em uma breve passagem de *Aurora*, revelou que “Pensar sobre a doença” é:

Tranquilizar a imaginação do doente, para que ao menos ele não tenha de sofrer, como tem acontecido até agora, mais com o pensar sobre a sua doença do que com a doença em si – isto, a meu ver, seria alguma coisa! Seria muita coisa!⁴⁸¹

E mais. O esforço de Cazuzza para tentar demonstrar que era possível amenizar o sofrimento enfrentado pelas pessoas portadoras do vírus, não se entregando à doença nem partilhando de posicionamentos preconceituosos e pessimistas, ganharia continuidade nas décadas seguintes, com o nobre trabalho desenvolvido pela instituição que leva o seu nome: a Sociedade Viva Cazuzza.

Viva Cazuzza: salvando vidas e construindo memórias

A Sociedade Viva Cazuzza foi a maneira bela e generosa que Lucinha encontrou de recriar Cazuzza.

Glória Perez⁴⁸²

Vejo nas crianças da Viva Cazuzza um milagre. Elas salvaram a minha vida, elas são a continuidade de Cazuzza, que revive em cada sorriso, cada brincadeira, cada arte, cada sonho.

Lucinha Araújo⁴⁸³

⁴⁸¹ Nietzsche apud SONTAG, Susan. *AIDS e suas metáforas*. Tradução Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia da Letras, 1989, p. 18.

⁴⁸² ARAÚJO, Lucinha. *O tempo não para: Viva Cazuzza*. São Paulo: Globo, 2011, p. 16.

⁴⁸³ Idem, *ibidem*, p. 41.

A declaração de Lucinha Araújo nos permite compreender que o drama pessoal de Cazuzza ganhou dimensões muito mais amplas e longínquas.

Se, nos anos 80, as expectativas de sobrevivência ao vírus da AIDS eram quase nulas, pelo pouco que se sabia sobre a doença, da década de 1990 em diante, os estudos científicos demonstrariam novos avanços em suas descobertas, revelando, entre outras coisas, a possibilidade de convivência com o vírus.⁴⁸⁴

Descobertas que, infelizmente, não puderam ser acompanhadas por Cazuzza, mas que, associadas à sua história de vida, vieram proporcionar esperança e longevidade a outras pessoas, porque, graças à sua triste batalha contra a AIDS, sua mãe, Lucinha Araújo, deu existência à Sociedade Viva Cazuzza.

Localizada no Bairro das Laranjeiras, Zona Sul do Rio de Janeiro, a Sociedade Viva Cazuzza é uma instituição que abriga crianças carentes e portadoras do vírus HIV. A data de sua criação coincide com o ano da morte de Cazuzza, 1990; sua existência legal enquanto pessoa jurídica, contudo, ocorreu somente em março de 1991.⁴⁸⁵

Segundo Lucinha Araújo, nos dois primeiros anos, a instituição atuou na décima enfermaria do Hospital Gaffrée e Guinle, referência em AIDS na época, localizado no bairro da Tijuca. A colaboração restringia-se basicamente a um auxílio financeiro com gastos em medicamentos e exames laboratoriais.

No entanto, por enfrentar muitas dificuldades burocráticas na realização de seu trabalho, Lucinha resolve se desligar do hospital e dedicar esforços na criação de uma casa de apoio, onde pudesse proporcionar assistência de forma mais direta e efetiva. A partir daquele momento, a então presidente e fundadora da instituição daria vida ao espaço físico, Sociedade Viva Cazuzza, dedicado ao acolhimento de crianças portadoras do vírus da AIDS.

Em visita à instituição, numa tarde quente e agradável, fui recebida por um pedagogo que atua na Sociedade e que se encarregou de me mostrar todas as instalações do local, especificando as formas de atendimento às crianças, os horários estabelecidos na rotina da casa – estudos, refeições, medicamentos, passeios. Enfim, relatou-me um

⁴⁸⁴ Como dito em nota anterior, as pesquisas sobre a AIDS tiveram muito avanço nos últimos anos e hoje já se sabe que uma pessoa infectada pode conviver “normalmente” com o vírus, desde que faça uso da medicação correta, coisa que há 20 anos parecia impossível. De certa forma, poderíamos dizer que o resultado das pesquisas tem conseguido romper, cada vez mais, com os estigmas fatalistas que associavam a doença a um estágio final da vida, a uma “sentença de morte”.

⁴⁸⁵ ARAÚJO, Lucinha. *O tempo não para: Viva Cazuzza* – São Paulo: Globo, 2011, p. 33-34.

pouco sobre o dia a dia de uma criança portadora do vírus HIV, ou melhor, daquelas crianças que são assistidas pela Viva Cazuzo.

Entre visitas de um cômodo a outro, pude perceber como a presença de Cazuzo se faz notar em praticamente todos os ambientes da casa, com quadros do cantor espalhados por todos os lados, quartos, corredores, salas de atendimento, além, é claro, do espaço, no segundo andar da residência, reservado ao *Projeto Cazuzo*, onde se encontram reunidas todas as obras e objetos pessoais do artista, uma espécie de museu, responsável por manter viva a história e obra do artista.



Imagem 9: foto tirada no *Projeto Cazuzo*, em 01/12/2011.



Imagem 10: Roupa de batismo e figurino do último show de Cazuzo (1/12/2011).



Imagem 11: Primeira máquina de escrever de Cazuza, foto obtida em 1/12/2011.

Em um de seus depoimentos sobre a instituição, Lucinha Araújo revela seus propósitos básicos ao criar a Viva Cazuza: “Ao construir esta instituição eu procurei eternizar a memória do meu filho, praticando uma palavra que é fundamental na vida do ser humano: solidariedade.”⁴⁸⁶

Pela fala de Araújo, podemos perceber como o trabalho desenvolvido nessa casa de apoio pediátrico, ao mesmo tempo em que salva vidas, atua na construção/reconstrução da memória do artista.

Em suas reflexões sobre memória, Fernando Catroga destaca a relevância de pensá-la numa relação temporal. Isto é, para o autor, a memória não é um mero registro do passado, que permanece intacto em nossas recordações, mas uma representação, ou melhor, uma re-presentificação do passado, que é feita a partir do presente, do agora.⁴⁸⁷

Dessa forma, a “ausência/presente” de Cazuza, ali referenciada pelo uso de suas imagens, seus objetos e história de vida, ganha espaço e sentido a partir da relação que tece com o tempo presente, com as histórias e lutas pela sobrevivência daquelas crianças que são atendidas e que encontram naquele ambiente o conforto de um lar, podendo crescer saudáveis, felizes e repletas de esperança em um futuro cada vez melhor.

Se, como disse Lucinha, é possível ver a continuidade de Cazuza em cada sorriso, cada brincadeira, cada sonho das crianças, ou melhor, se o artista revive em cada gesto realizado por elas, poderíamos identificar aí a ideia de re-presentificação de

⁴⁸⁶ Lucinha Araújo apud Vídeo. *Sociedade Viva Cazuza*. 2005. Disponível em: www.vivacazuza.org.br/sec_video.php. Acesso em: 7 de maio 2012.

⁴⁸⁷ Cf. Fernando Catroga. “Memória e História” In: Sandra Jatahy Pesavento. *Fronteiras do milênio* (org.). Porto Alegre, 2001. Editora da Universidade. Universidade do Rio Grande do Sul, pág. 47.

que nos falou Catroga, considerando que o empenho em tornar viva e atual a memória do cantor é realizado a partir de uma ação desenvolvida no tempo presente. Assim, pode-se dizer que, a cada dia, ao atuar na assistência à vida, a sociedade trabalha na reconstrução de memória do artista.



Imagem 12: *Sociedade Viva Cazuzo*, foto tirada em 01/12/2011.



Imagem 13: área externa da *Sociedade Viva Cazuzo* (1/12/2011).

Ainda pensando a memória nessa relação temporal entre presente, passado e futuro, podemos associar a Viva Cazuzza à ideia de *lugar de memória* no sentido atribuído por Pierre Nora.

Em sua concepção de *lugares de memória*, Nora considera que, para se inventar o passado, é preciso criar lugares. Entende que essa criação deve ocorrer de forma intencional para que não se rompa com referências pretéritas.

Segundo o historiador, a criação desses lugares estaria associada a três dimensões específicas: material (lugar físico), simbólica (representação) e funcional (ritualização). Partindo-se desse entendimento, não seria difícil de identificar, na instituição, as dimensões de que nos fala o autor.

A casa de apoio ocupa um espaço físico que conta vários tipos de instalações, cujo objetivo é proporcionar qualidade no atendimento às crianças. Há também o espaço destinado aos objetos pessoais e de trabalho de Cazuzza, o qual pode ser considerado uma espécie de museu, que é aberto a visitas.

Assim, ao realizar diariamente um trabalho de assistência social em que se ritualizam sentimentos de amor, de carinho e de *solidariedade*,⁴⁸⁸ a instituição exerce também um caráter simbólico, por estar vinculada à memória de Cazuzza, que enfrentou dignamente a doença que hoje afeta as crianças dessa instituição.

Portanto, as ações desenvolvidas na Viva Cazuzza atuam de forma efetiva no combate à AIDS e representam a luta pela vida, proporcionando o exercício da cidadania,⁴⁸⁹ ao oferecerem uma qualidade de vida digna com maiores possibilidades de participação àquelas crianças.

Em um depoimento de um dos menores que foi acolhido pela Sociedade Viva Cazuzza, no ano de 2005, é possível notar a satisfação de fazer parte daquele espaço, de partilhar a alegria e o orgulho de ter uma família, de receber incentivos e uma educação

⁴⁸⁸ A ideia de solidariedade está associada ao sentimento de empatia, de se preocupar com os nossos semelhantes, independentemente de crenças ou condições sociais. Isso nos remete às noções de direitos humanos desenvolvidas pela historiadora norte-americana Lynn Hunt (2009, p.58). A autora utilizou-se de romances epistolares que circulavam na França do século XVIII para apreender as sentimentalidades que eles despertavam nos leitores. Sua intenção era acompanhar como o olhar para o outro foi sendo construído ao longo do processo histórico, sobretudo no século das luzes, período em que se elaboraram as primeiras *declarações*. Na trilha desse entendimento, pode-se considerar que toda *declaração* pressupõe empatia, não no sentido normativo, mas no de inspiração, que se efetiva no exercício da cidadania. HUNT, Lynn. *A invenção dos direitos humanos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 58.

⁴⁸⁹ Entendemos que cidadania é uma construção que se realiza não só por elementos racionais (projetos políticos), como também por sensibilidades, por gestos de amor, de compaixão, pelo exercício que promove a igualdade no reconhecimento das diferenças. Idem, *ibidem*.

de qualidade.⁴⁹⁰ Essas experiências atuam na construção de identidades e de cidadania, uma vez que esses beneficiários passam a se reconhecer como sujeitos de direito, sobretudo do direito à dignidade e a uma infância saudável.

Por isso, é importante que a memória do grande responsável pela criação desse projeto não caia no esquecimento,⁴⁹¹ pois ela tem um valor significativo no trabalho realizado por Lucinha Araújo e na própria existência da Sociedade, que em sua atuação, nesses vinte dois anos de funcionamento, tem feito a diferença na vida de muitas pessoas⁴⁹² ou, retomando uma das falas de João Araújo, tem ajudado a salvar vidas.⁴⁹³

Viva Cazuzza!

⁴⁹⁰ Depoimento presente no vídeo *Sociedade Viva Cazuzza*. Narração: Tony Ramos. Direção: Tarcísio Lara Puiati. Roteiro: Agência 3 Comunicação. Produção: Aquarela Filmes, 200. Disponível em: http://www.vivacazuzza.org.br/sec_videos.php. Acesso em: 14 de mai. 2012.

⁴⁹¹ Em suas análises sobre memória, Sandra Jatahy Pesavento nos diz que o esquecimento é a contrapartida da memória. Ou seja, para lembrar é preciso esquecer, pois a memória é seletiva. PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 95. Paul Ricoeur também partilha do entendimento de que o esquecimento é parte operante da memória, atuando de forma significativa no seu processo de construção. Segundo Ricoeur, esse cruzamento entre memória e esquecimento trata-se de uma aporia que se encontra no processo de construção de memória, isto é, “o esquecimento é o desafio por excelência oposto à ambição de confiabilidade da memória”. RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. – Tradução: Alain François [et al.] – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007, p. 425. Para Ricoeur, a memória também pode ser pensada, num primeiro momento, como a defesa contra o esquecimento, sendo exercida com intuito de assegurar dados por meio dos seus exercícios de memória. Idem, *ibidem*, p. 424. Desse modo, podemos observar que o *Projeto Cazuzza* empreendido pela Sociedade tem o objetivo de manter viva a memória do artista, e essa tentativa é realizada diariamente nas ações desenvolvidas pela instituição.

⁴⁹² Além de assistir as crianças, a Sociedade Viva Cazuzza também auxilia adultos em seus tratamentos, esclarece sobre o uso de medicamentos, proporciona o acesso a informações atualizadas sobre os avanços da doença, bem como busca desenvolver parceria com outras instituições para ampliar a qualidade do atendimento. Além de realizar doações de cestas básicas e de preservativos, quando solicitados. Disponível em: http://www.vivacazuzza.org.br/sec_acoes.php?sec_name=assistencia_social. Acesso em: 15 de maio 2012

⁴⁹³ Referência à fala em que João Araújo atribui importância à coragem e ousadia do filho, Cazuzza, ao assumir em público a sua doença. Segundo Araújo, essa atitude ajudou a salvar vidas. Portanto, o trabalho de reconstrução da memória do artista, intrinsecamente relacionado à história da instituição, também atuaria nesse sentido, no de salvar vidas. Em entrevista a mim concedida em 30 de novembro de 2011, bairro do Leblon, Rio de Janeiro.

Considerações Finais

Por aí

*O que passo para as pessoas é muito mais do meu trabalho do que das coisas que faço fora dele. É claro que existe todo um folclore em torno do meu nome. Tudo quanto é matéria relacionada a bar, por exemplo, tem que ter o meu nome, por que sou realmente um frequentador da noite. Mas o que fica mesmo pras pessoas que consomem meu trabalho é a mensagem romântica que está no que escrevo.*⁴⁹⁴

O Cazuzza já era um compositor de grande vivacidade e romântico extremado antes da doença. Depois dela, se tornou visceral. Foi um grande poeta. Jogou todas as fichas no pano da vida.

Macalé (compositor)

Cazuzza 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.

Caetano Veloso

Ao som do poeta, realizamos um breve sobrevoo pela década de 1980.

Por meio dos versos de *Maior abandonado*, conhecemos um pouco das relações estabelecidas cotidianamente pelos jovens da Zona Sul carioca, ambientados à praia, aos bares e envolvidos com o campo das artes: teatro, cinema, televisão, música.

Embalados em *Pro dia nascer feliz*, acompanhamos, de maneira detida, as diversas interpretações que se fizeram a respeito *rock* nacional e da música brasileira de uma maneira geral, leituras que influenciaram os rótulos associados ao gênero.

Todo amor que houver nessa vida trouxe-nos a beleza, a poesia e a crítica rasgada presentes nas canções de Cazuzza, revelando as diferentes maneiras de transformar o cotidiano em uma coisa maior.

E em *Faz parte do meu show*, assistimos a um espetáculo de vida e arte, em que o poeta mostra a sua cara, seu corpo e seus gostos musicais, revelando sua constante busca pelo aperfeiçoamento profissional.

⁴⁹⁴ Cazuzza. Disponível em: http://www.cazuzza.com.br/sec_textos_list.php?language=pt_BR. Acesso em: 15 maio 2012.

Após apreciar essas escutas e o show de imagens apresentadas por Cazuza, não é difícil perceber como o seu romantismo e sua poesia podem ser tomados como documento histórico para enquadrar,⁴⁹⁵ ou reelaborar, um determinado tempo, os anos 80.

Observamos que o cotidiano foi matéria-prima de suas composições. Nele os acontecimentos corriqueiros e banais, os sentimentos que afloravam e se desfaziam diariamente, bem como os encontros e desencontros em pontos badalados da Zona Sul carioca transformavam-se em histórias musicadas. Canções que nos revelam sobre influências culturais, sobre leituras de mundo, de político, sobre afirmações identitárias, sobre as sentimentalidades de uma época.

Vimos também que a música dos anos 80 foi acusada, por muitos, de alienada, pela ausência de referências políticas consolidadas em períodos anteriores, como nos anos 60 e 70. Avançando um pouco mais em nossas leituras, percebemos que a adoção de uma postura não engajada, pelo menos de acordo com parâmetros mais tradicionais, estaria a dialogar com a ambiência em que essas composições foram gestadas. Assim, Cazuza, por meio de sua obra, informa-nos sobre um tempo de transição, momento em que o Brasil saía de um regime político autoritário e dava os seus primeiros passos rumo à democracia.

Entretanto, se os movimentos de outrora primaram por expressar suas reivindicações de forma clássica, muitos jovens dos anos 80 optaram por uma linguagem diferente, descontraída, irreverente, romântica e, ao mesmo tempo, crítica. Expressaram-se de acordo com as experiências vivenciadas no seu tempo.

Ouvindo as músicas de Cazuza, percebemos a manifestação dessa peculiaridade, desse linguajar ora romântico, ora debochado, que também se fez notar no trabalho de muitos jovens artistas da década. Porém, a sonoridade de sua obra, recheada de referências musicais e literárias, revelou certa especificidade, que o colocou em um patamar diferenciado, tendo-lhe sido atribuído o título de poeta. Parafraseando

⁴⁹⁵ Em Michel Pollak, o termo “enquadramento de memória” é acionado para analisar quadros de referências que sustentam a organização das memórias construídas por determinados grupos. O enquadramento serviria, entre outras coisas, para manter a coesão, definir um lugar específico. “O trabalho de enquadramento de memória se alimenta do material fornecido pela história. Esse material pode sem dúvida ser interpretado e combinado por um sem-número de referências associadas; guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modificá-las, esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro”. POLLAK, Michel. *Memória, Esquecimento e Silêncio. Estudos Históricos (3): Memória*. Rio de Janeiro, 1989, p. 10. Nesse sentido, podemos dizer que o período enquadrado ganha sentido a partir do momento que passa a ser rememorado pelas canções de Cazuza.

Caetano Veloso, Cazuza corria o risco de se destacar demais da sua turma, entre outras coisas, pela sua bagagem musical,⁴⁹⁶ tributária de seu rico repertório cultural.

Tal declaração, acrescida das citadas na epígrafe, reforça a ideia de poesia presente na obra de Cazuza e, embora, no apreço popular, o título de poeta parecesse consolidado, outras discussões iriam colocá-lo sob reserva.

Se, no campo musical, tornou-se comum poetizar artistas por suas elogiadas composições, como nos conhecidos casos de Noel Rosa, Chico Buarque, Caetano Veloso, para citarmos alguns exemplos, no campo literário, as discussões aparecem mais afinadas com preocupações conceituais e/ou analíticas, enfatizando uma clara diferenciação entre as duas esferas: letra e poesia, poeta e letrista.⁴⁹⁷ Nessa esteira de pensamento, Julião Barbosa se pronuncia:

O poeta é quem faz poemas, ou seja, textos feitos para o suporte livro com a intenção de serem recitados ou lidos em silêncio; o letrista é quem faz letras, textos feitos para o suporte musical com a intenção de serem cantados.⁴⁹⁸

Em uma primeira leitura, as diferenciações pareceriam coerentes, se consideradas apenas do ponto de vista estrutural: livro, canção. Entretanto, partindo do pressuposto de que uma obra, seja musical, seja literária, ou de qualquer outro tipo de linguagem, não se fixa em formatos unívocos isto é, um texto pode ser convertido em diferentes tipos de suportes.⁴⁹⁹ Tal conceito parece não se sustentar. É importante

⁴⁹⁶ Caetano Veloso apud ARAÚJO, Lucinha. *Cazuza: preciso dizer que te amo*. Texto: Regina Echeverria – São Paulo: Globo, 2001, (orelha do livro).

⁴⁹⁷ Em sua dissertação de Mestrado em Letras Vernáculas, pela Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rafael Barbosa Julião discute, em um dos pontos de análise de sua pesquisa, a diferenciação entre letra e poesia. Segundo o autor, tal discussão torna-se importante, sobretudo, pela autodenominação de poeta realizada pelo artista. Julião parte da linha de pensamento da não hierarquização (em que um bom letrista poderia vir a receber o título de poeta como uma espécie de reconhecimento pelo seu talento artístico) e da não diferenciação entre os termos, que segundo ele, devem ocupar – cada um – os seus devidos lugares, ou melhor, cada um com suas definições e especificidades, embora reconheça que as fronteiras entre eles se tornam cada vez mais movediças. JULIÃO, Rafael Barbosa. *Segredos de liquidificador: um estudo das letras de Cazuza*. Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro, julho de 2010.

⁴⁹⁸ Idem, *ibidem*, p. 13.

⁴⁹⁹ Essas reflexões acenam para algumas análises realizadas por Roger Chartier em sua obra *A aventura do livro: do leitor ao navegador*, em que o historiador discute a revolução proporcionada pelo texto eletrônico. Segundo Chartier, com a mudança de suporte de um texto, no caso do impresso para o eletrônico, há uma alteração nas modalidades de produção, transmissão e recepção do escrito. Com a alteração do suporte, houve também uma alteração na configuração de sentidos, nas significações. CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. – São Paulo: Editora UNESP, 1998. Considerando as ideias desenvolvidas por Chartier, podemos observar que um texto pode vir a integrar diferentes tipos de suportes, seja a música nas páginas de um livro ou *site*, seja como o poema nas cifras

salientar que o próprio autor não se colocou alheio a essas considerações, ou seja, reconhece que esse tipo de análise apresenta-se bastante simplista diante da complexidade da temática. “A discussão, porém, é mais complexa, uma vez que alterações no suporte tornam a base da classificação um pouco movediça”.⁵⁰⁰ Para tanto convida Ítalo Moriconi para se pronunciar sobre a questão:

Canção é pra ser cantada. Poema é para ser lido em silêncio ou falado em voz alta. Porém, todo poema pode receber melodia e virar canção. (...) Inversamente, qualquer letra de música pode perder a melodia e ser posta na página, virando poema.⁵⁰¹

Na fala do autor, a flexibilidade é pontuada. Poema e letra podem vir a ocupar um mesmo suporte; alerta-nos, porém, para algumas ponderações a respeito de perdas e ganhos que essa reversibilidade poderia acarretar:

(...) quando o poema-poema vira canção, ele ganha, porque ganha uma nova dimensão. Já a letra, quando vira poema literário, perde. A letra, sozinha, é menos da metade do valor estético de uma canção, pois a canção é justamente aquele “a mais” que se agrega como valor adicional à mera soma letra + melodia.⁵⁰²

Se, por um lado, essas ponderações atentam para pontos relevantes a serem considerados na análise de uma estrutura textual, no caso do poema, por outro, elas são pouco esclarecedora, em especial, no que se refere aos estudos musicais. Primeiro, por sabermos que as leituras que podem ser feitas de uma composição, tomadas como fonte de pesquisa, vão além da combinação letra e melodia, incluem-se aí, outros elementos, como visto em ocasiões anteriores: *performance*, cenário, contexto de criação e apresentação constituem-se em dados que podem ser acionados na análise de uma canção. Segundo, essas distinções não parecem ser tratadas com tanto rigor no campo da música, haja vista a grande quantidade de compositores intitulados poetas,⁵⁰³ e Cazusa seria um entre vários contemplados com o título.

de uma canção; entretanto cabe-nos atentar para o fato de que, ao realizarem essa alteração no formato, os sentidos também se modificam.

⁵⁰⁰ JULIÃO, Rafael Barbosa. “SEGREDOS DE LIQUIDIFICADOR: Um estudo das letras de Cazusa.” Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro, julho de 2010.

⁵⁰¹ Ítalo Moriconi apud idem, *ibidem*, p. 13.

⁵⁰² Idem, *Ibidem*.

⁵⁰³ Sem intenções de aprofundamento nessas análises, evocamo-nas aqui, de forma breve, para não correr o risco de negligenciar outros tipos de leituras realizadas em diferentes áreas acadêmicas, no caso a de Letras.

Ao longo de sua carreira, o artista adquiriu rótulos que o associaram à sua postura ou maneira de compor, optando por temáticas românticas. Muitas vezes o cantor manifestou-se a respeito dessas atribuições: “Eu fiquei conhecido como roqueiro, né? Mas eu sempre tive uma paixão enorme pela bossa nova, pela coisa Cult, mista, pelo canto no pé do ouvido, aquela coisa íntima mesmo”.⁵⁰⁴

Como mencionado, a imagem de roqueiro dava-se mais pelas *performances* realizadas no tempo do Barão e as executadas nos primeiros anos em carreira solo, que pela temática de suas músicas, uma vez que referências românticas sempre estiveram presentes em sua obra. Inclusive, o título de poeta lhe foi concedido, provavelmente, por canções tidas como mais suaves, como *Codnome beija-flor*, *Todo amor que houver nessa vida*, *Faz parte do meu show*, entre outras.

Nesse sentido, torna-se importante considerar a opinião de algumas pessoas ligadas ao cenário musical e que passariam a identificar a obra de Cazuza como uma “verdadeira” poesia, legitimando o título de poeta, pelo menos no campo da música, que é um dos espaços privilegiados nesta pesquisa.

Em uma agradável conversa com João Araújo, tive a oportunidade de sondá-lo a respeito do título de poeta atribuído ao artista; em resposta, ele confirma esse reconhecimento:

Cazuza tinha muito pudor com clichês, todos os rótulos e tal que colocavam nele. Tinha muito pudor com isso tudo. Ele, por exemplo, não entendia que ele era um escritor, quando ele achava que a Clarice Lispector que era fantástica. Que ele era um poeta, se o poeta que ele conhecia era fantástico, que era o Vinícius. Ele se situava como letrista. Agora (...) tinham imagens que ele criava que eram mais de um poeta que de um letrista. Por exemplo, quando ele dizia assim: “um museu de grandes novidades”, são certas coisas que ficam, (...) é uma poesia.⁵⁰⁵

Além disso, Caetano Veloso também declarou várias vezes que o romantismo presente nas letras do cantor o tornava um poeta. Gal Costa, em depoimento no show *O tempo não para*, pontuou, entre outras coisas, o aspecto poético

⁵⁰⁴ Cazuza apud DVD *Pra Sempre Cazuza*. Produção Universal Music. Realização Central Globo de Produção, 2008.

⁵⁰⁵ João Araújo em entrevista a mim concedida no dia 29 de novembro de 2011, no bairro do Leblon, Rio de Janeiro.

na obra de Cazuzza: “Ele é um grande poeta...”.⁵⁰⁶ O compositor Macalé, como exposto na epígrafe, também reforçou essa ideia.

Cazuzza chegaria a se pronunciar, algumas vezes, sobre o título. Em um primeiro momento, a fala do artista se aproxima das análises – prévias – de Barbosa Julião, que destaca as distinções entre as duas esferas: “Todo mundo fala assim: ‘ai é poeta’, eu acho lindo a palavra poeta, mas quando eu escrevo uma letra, eu faço ela musical já, eu faço ela com uma música interna minha”.⁵⁰⁷ Porém, em outros momentos, o artista apresentou um olhar diferenciado:

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.⁵⁰⁸

Se em relação ao título de poeta, Cazuzza demonstraria certa flexibilidade, o mesmo ocorre quando observamos outros aspectos de sua trajetória e obra, como a versatilidade empregada frente aos diferentes gêneros e estilos musicais, o que pode ser analisado em seu último show, *O tempo não para*, em que suas interpretações foram da bossa nova ao rock, passando pelo romantismo do samba-canção; bem como pelo estilo eclético adotado em relação a outras questões socioculturais, como a identidade sexual, por exemplo. Ao assumir a sua bissexualidade o artista falava abertamente, e sem preconceitos, sobre experiências vivenciadas tanto com homens quanto com mulheres.

Assim, por meio de suas letras, interpretações e posturas adotadas diante do trabalho e da própria vida, Cazuzza nos permite vislumbrar algumas questões vivenciadas e/ou debatidas em seu tempo. Intrinsecamente ambientadas nos anos 80, suas canções revelam-se parte da trilha sonora daquela época, servindo-nos de fonte para pensarmos a respeito desse período tão relevante na nossa história.

Considerado por muitos como um dos grandes representantes da década de 1980, por sintetizar os sentimentos de parte de uma geração, a obra de Cazuzza atravessa as duas décadas seguintes ocupando, ainda, um grande papel de destaque no meio

⁵⁰⁶ Cazuzza apud *Pra Sempre Cazuzza* (DVD). Produção Universal Music. Realização Central Globo de Produção, 2008.

⁵⁰⁷ Cazuzza apud entrevista concedida ao programa *Jô Soares Onze e Meia*, exibido no ano de 1988 pelo SBT. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=3g7MiOBW_qg. Acessado em: 15 de maio 2012.

⁵⁰⁸ Cazuzza. Disponível em: http://www.cazuzza.com.br/sec_textos_list.php?language=pt_BR&id=34&id_type=2&page=1. Acesso em: 15 maio 2012.

artístico. O canto que antes embalava as aventuras e desventuras de jovens em busca de prazer, diversão e que, muitas vezes, seria visto como uma maneira de matar o tédio, ou transformá-lo em melodia, como escreveria o próprio cantor, hoje também atua na narrativa de muitas histórias de vida, especialmente de algumas crianças que, apesar de não terem conhecido o artista, sabem da sua trajetória e convivem com lembranças que o tornam cada vez mais presente no seu dia a dia.⁵⁰⁹

Além da visibilidade que o compositor continua a ter, por conta do trabalho realizado na Sociedade Viva Cazuza, parte de sua obra permanece sendo revisitada e contada por outros artistas. Um exemplo foi o sucesso de bilheteria da sua cinebiografia. Lançado em 2004, o filme *Cazuza: o tempo não para* narrou a trajetória e a obra do cantor. Protagonizado por Daniel de Oliveira – que com sua elogiada interpretação conseguiu trazer de volta o próprio cantor⁵¹⁰ – o longa metragem, que atuou e atua como instrumento de *enquadramento da memória*⁵¹¹ dos anos 80, lançou luz sobre o trabalho do compositor e foi o filme mais assistido do ano.

Assim, se nos anos 80, a obra de Cazuza foi colocada sob suspeita, havendo quem duvidasse de sua longevidade e importância, hoje esta pesquisa, as ações realizadas por Lucinha Araújo – na instituição que leva nome do artista – e a sua cinebiografia podem ser oferecidas como resposta e demonstram que tanto a obra quanto a memória de Cazuza sobreviveram ao tempo, pois, como diriam as canções, *o poeta está vivo*,⁵¹² *por aí*.⁵¹³

⁵⁰⁹ A Sociedade Viva Cazuza é uma instituição beneficente que sobrevive de doações e dos direitos autorais do cantor. Assim, o trabalho do artista, de certa forma, continua a embalar trajetórias, as das crianças assistidas pela Viva Cazuza.

⁵¹⁰ Em seu último livro, lançado sobre a instituição Viva Cazuza, Lucinha Araújo revela os motivos que levaram à escolha do ator para interpretar Cazuza. Segundo a autora e mãe do cantor, Daniel de Oliveira não era tão parecido com Cazuza, porém a atitude dele em cena lembraria muito o cantor. “João e eu assistimos ao filme, pela primeira vez, praticamente sem respirar. Daniel conseguiu personificar Cazuza. Os gestos, a maneira de andar, a postura no palco, era tudo chocante, impressionante. Serginho, que namorou Cazuza, viu o filme ao lado de João e caiu em prantos. E, ao final da sessão, vi que não foi o único”. ARAÚJO, Lucinha. *O tempo não para: Viva Cazuza*. – São Paulo: Globo, 2011, p. 148.

⁵¹¹ POLLAK, Michel. Memória, Esquecimento e Silêncio. *Estudos Históricos (3): Memória*. Rio de Janeiro, 1989, p. 11.

⁵¹² *O poeta está vivo*, Roberto Frejat/ Dulce Quental, Na Calada da Noite, Warner, 1991.

⁵¹³ *Por aí*, Cazuza/ Frejat, Por Aí, Universal, 1991.

Corpus Documental

Jornais e Revistas

Folha de São Paulo

RIBEIRO Alfredo. “Barão Vermelho ataca de novo.” *Folha de São Paulo*, 8 de setembro de 1984.

BERABA, Marcelo. “A Igreja do Rio faz cruzada contra rock.” *Folha de São Paulo*, 24 de novembro de 1984.

ANTUNES, Arnaldo. “O rock tupiniquim passa da defesa para o ataque.” *Folha de São Paulo*, em 24 de junho de 1984.

“Barão Vermelho ataca de novo.” *Folha de São Paulo*, 8 de setembro de 1984.

PEPER, Ecobar. “Desventura do rock paulistano”. *Folha de São Paulo*, 28 de outubro de 1984.

ALMEIDA, Miguel. “Dolores Duran, a musa da dor de cotovelo.” *Folha de São Paulo*, 24 de outubro de 1984.

“Rock pesado de SP já tem cooperativa.” *Folha de São Paulo*, 2 de abril de 1985.

“Tancredo condena ‘Rock in Rio’.” *Folha de São Paulo*, 3 de janeiro de 1985.

ALMEIDA, Miguel. “Rock Ingênuo teve funeral alegre.” *Folha de São Paulo*, 1º de dezembro de 1985 – Ilustrada – 9.º caderno- 91.

ALVARO, Marcia. “Rock candango invade o país.” *Folha de São Paulo*, 30 de abril de 1986.

“Vaticano reage à campanha anti-Aids do governo italiano com severas acusações.” *Folha de São Paulo*, 28 de julho de 1988.

“Igreja não apóia a campanha da camisinha.” *Folha de São Paulo*, 6 de fevereiro de 1988.

STYCER, Mauricio. “Cazuza lança o ‘disco da sobrevivência.’” *Folha de São Paulo*, 21 de abril de 1988.

“Cazuza termina temporada no Rio cuspidando na bandeira brasileira.” *Folha de São Paulo*, 19 de outubro de 1988.

“Cazuza faz a música-tema para o musical montagem teatral de ‘Querelle.’” *Folha de São Paulo*, 25 de abril de 1989.

“TSE proíbe PRN de usar música de Cazuza na TV.” *Folha de São Paulo*, 13 de novembro de 1989.

“Cazuza é indicado para o prêmio Sharp”. *Folha de São Paulo*, 4 de julho de 1990.

O Globo

“Barão Vermelho: A praia e o Baixo Leblon são as fontes inspiradoras.” *O Globo*, 13 de junho de 1982.

“Cazuza, o bom poeta do rock.” *O Globo*, 5 de agosto de 1987.

“Cazuza, do rock para a MPB em show intimista.” *O Globo*, 13 de agosto de 1988.

“Encantado pelo Daime, Cazuza redescobre a religião e prepara um show intimista: Bebendo da fonte.” *O Globo*, 10 de outubro de 1988.

Cazuza/ O meu Rio. “Muita trepidação e alguma calma.” *O Globo*, 3 de março de 1988.

Folha da Tarde

“Barão Vermelho e o seu rock fossa”, *Folha da Tarde*, 17 de outubro de 1984.

CAMARGO, José Carlos. “Cazuza diz ter vírus da AIDAS.” *Folha da Tarde*, 13 de fevereiro de 1989.

Jornal da Tarde

“O Barão Vermelho, e o seu rock-fossa.” *Jornal da Tarde*, 17 de outubro de 1984.

“O Barão Vermelho agora sem Cazuzá.” *Jornal da tarde*, 30 de julho de 1985.

HONOR, Rosângela. “A reação de Cazuzá: cuspir na bandeira brasileira.” *Jornal da Tarde*, 19 de outubro de 1988.

Jornal do Brasil

“Barão Vermelho Maiores Abandonados no Circo Voador.” *Jornal do Brasil*, 26 de outubro de 1984.

Revista Realidade

KALILI, Narciso. “Vejam quem chegou de repente”. *Revista Realidade*. Editora Abril. Ano I, Volume 02, maio de 1966.

BAR, Décio. “Acontece que ele é baiano”. *Revista Realidade*, Editora Abril, ano III, Volume 33, dezembro de 1968.

Revista Veja

“Casamento do rock visceral dos Rolling Stones com as imagens despudoradamente românticas e violentas de Lupicínio Rodrigues”. *Revista Veja*, 17 de agosto de 1983.

“Cazuzá: Uma vítima da AIDS agoniza em praça pública”, *Veja*, 26 de abril de 1989.

“A geração coisa nenhuma” *Revista Veja*, edição 2267 – ano 45- nº 18, 2 de maio de 2012.

ISTOÉ

“Overdose de energia: Cazuzá, mais solto no primeiro LP solo.” *ISTOÉ*, 20 de novembro de 1985.

MARQUES, Carlos José; ROCHA, Eduardo Fonseca. “Eu vou bem. O Brasil vai mal.” *ISTOÉ*, 09 de novembro de 1988.

Revista Bravo

Revista Bravo: Cazuzá edição especial, maio de 2010.

Guias Culturais do Rio de Janeiro

Guia Cultural do Rio de Janeiro, em março de 2004 – ano 1, 1ª edição, p. 3. (em reportagem sobre o Bairro da Lapa).

Guia Cultural do Rio de Janeiro. Ano 2 – n.º 8. Câmara de Cultura. Ipanema/Leblon.

DVDs

Pra Sempre Cazuza. Produção Universal Music. Realização Central Globo de Produção, 2008.

Cazuza - Por toda a Minha Vida. Especial exibido pela Rede Globo, novembro de 2009.

Renato Russo – Por Toda a Minha Vida. Especial exibido pela Rede Globo, setembro de 2007.

Rock in Rio: *Barão Vermelho* – 1985. Globo Marcas Produções, 2007 – Relançamento 2011.

Rock in Rio: *Paralamas do Sucesso* – 1985. Globo Marcas, 2007.

“O Tempo não para”. Vídeo lançado em VHS no ano de 1989 pela Polygram Universal Music (obtido em DVD – gravação feita por colecionador).

Filmes

Cazuza: o tempo não pára. Produção de Daniel Filho, direção de Sandra Werneck e Walter de Carvalho, 2004.

Bete Balanço. Direção de Lael Rodrigues. Rio de Janeiro, 1984.

Um Trem para as Estrelas. Gênero: Drama. Direção de Cacá Diegues, 1987.

Areias Escaldantes. Gênero: Musical. Duração: 100 min. Lançamento (Brasil): 1985. Distribuição: Ouro Filmes Direção: Francisco de Paula.

Menino do Rio. Gênero: Aventura. Duração: 104 min. Lançamento (Brasil): 1981. Estúdio: LC Barreto Distribuição: Embrafilme / Filmes. Direção: Antônio Calmon.

Rock Estrela. Gênero: Comédia/musical. Produção de Lael Rodrigues. Lançamento (Brasil): 1986.

Programas de TV

A Fábrica de Som. TV Cultura – 1983; Apresentação do Barão Vermelho;

Globo de Ouro – 1985. Apresentação do Barão Vermelho;

Globo de Ouro - 1988. Cazuza canta "Ideologia";

Viva a Noite – SBT, 1985. Cazuza canta “Exagerado”;

O Cassino do Chacrinha – Globo, 1988. Cazuza canta “Ideologia”;

Programa do Jô Soares, 1988. Entrevista com Cazuza;

Cara a cara (Marília Gabriela), Rede Bandeirante, 1988. Entrevista com Cazuza.

Jornal Hoje – Globo, 1985. Entrevista com Cazuza por Leda Nagle;

Programa Metrôpoles – TV Cultura, 1988. Entrevista com Cazuza;

Jornal da Globo, 2010. “20 anos da morte de Cazuza”.

Sites

www.cazuza.com.br

www.acervocazuza.com.br

www.vivacazuza.org.br

www.vagalume.com.br

www.codinomecazuza.webnode.com

<http://maps.google.com.br/maps?hl=pt-BR&tab=wl>

<http://www2.uol.com.br/josesimao/biografia.htm>

www.pierdeipanema.com.br

<http://autoreslivros.wordpress.com/2010/10/26/a-transgressao-da-cultura-marginal>

<http://hist.uff.br/Nec/sites/default/files/Opierdaresistencia.pdf>

<http://memoriaglobo.globo.com/memoriaglobo/0,27723,GYNO-5273-249909,00>

<http://memoriaglobo/memoriaglobo/0,27723,GYNO-5273-257951,00>

http://pt.wikipedia.org/wiki/Rock_in_Rio

www.youtube.com/watch?v=Ev-BKHolii8

<http://www.youtube.com/watch?v=543fG8LsriI>

<http://www.dicionariompb.com.br/mauricio-kubrusly/dados-artisticos>

<http://rockbrasilpont.blogspot.com.br/2011/10/aborto-eletrico-historia-da-banda-parte.html>

<http://www.mariemadame.com/2011/04/a-volta-do-estilo-mod/>

<http://freakbutterfly.wordpress.com/2008/06/10/a-origem-do-heavy-metal/>

<http://www.mundojovem.com.br/datas-comemorativas/dia-nacional-da-juventude/historico-dia-nacional-da-juventude.php>

www.youtube.com/watch?v=8JV3e-KlgQ4&feature=related

<http://www.misteriosantigos.com/yinyang.htm>

<http://www.pucsp.br/pos/cos/face/eco.htm>

<http://www.culturabrasil.com.br/programas/ao-vivo-na-faixa/arquivo-26/cazuza-o-tempo-nao-para-7>
<http://pt.scribd.com/doc/54471900/Richard-SCHECHNER-o-que-e-performance>
<http://terrain.revues.org/document3195.html>
<http://www.youtube.com/watch?v=qjDMIOfjXvM>
<http://www.youtube.com/watch?v=Py1JLRk7TS8>
<http://arquivodosambarock.blogspot.com.br/search/label/Samba%20Rock%20a%20Historia>
<http://www.ibsonline.org.br/website/artigo.asp?cod=1880&idi=1&id=4572>
http://www.febf.uerj.br/periferia/V3N1/celso_azar.pdf

Discografia

Barão Vermelho. Som Livre, 1982;
Barão Vermelho 2. Som Livre, 1983;
Maior Abandonado. Som Livre, 1984;
Exagerado. Som Livre, 1985;
Só se dor a dois. Polygram, 1986;
Ideologia. Polygram, 1986;
O tempo não para (ao vivo). Polygram, 1988;
Burguesia. Polygram, 1989;
Por aí (póstumo). Polygram, 1991.

Outros Álbuns

Abra-te Sésamo – Raul Seixas (CBS, 1980);
Que país é este? Legião Urbana (EMI, 1987);
Descivilização - Biquíni Cavado (Universal Music, 1991);
Selvagem? Paralamas do Sucesso (EMI, 1986).

Entrevistas a mim concedidas

Com João Araújo, ex-presidente executivo da Som Livre, no seu escritório de consultoria no bairro do Leblon, Rio de Janeiro, em 30 de novembro de 2011.

Com o jornalista Guilherme Bryan, via Skype, em 18 de fevereiro de 2012.

Referências Bibliográficas

ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002.

ALONSO, Gustavo. O píer da resistência: Contracultura, tropicália e memória no Rio de Janeiro. In: Lobariñas, Théo & Motta, Marcia. *História do Rio de Janeiro*. 2 v. (no prelo).

ANDRADE, Mateus Pacheco. “Elis de todos os palcos: embriaguez equilibrista que se fez canção.” Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília – UnB. Brasília, setembro de 2009.

ARAÚJO, Lucinha. *Cazuza: só as mães são felizes*. São Paulo: Globo, 2004.

_____. *O tempo não pára: Viva Cazuza/Lucinha Araújo; depoimentos à Christina Moreira, da Costa; colaboração de Maria Lúcia Rangel*. – São Paulo: Globo, 2011.

_____. *Cazuza: preciso dizer que te amo*. Texto: Regina Echeverria – São Paulo: Globo, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

BAY, Eduardo Kolody. “Qualquer Bobagem: Uma História dos Mutantes.” Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília – UnB. Brasília, setembro de 2009.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: Marieta de Moraes Ferreira e Janaína Amado (Orgs.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

_____. “A força da representação”. In: Pierre Bourdieu, *A economia das trocas lingüísticas*, 2 ed., São Paulo, Edusp, 1998.

BRITO, Eleonora Zicari Costa de. “História e música: tecendo memórias, compondo identidades”. In: *Textos de História. Revista de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília*. Vol. 15, nº1/2, 2007.

_____. “História, Historiografia e Representações” In: KUYUMJIAN, Márcia de Melo Martins & MELLO, M.^a Thereza Negrão de (orgs.). *Os espaços da História Cultural*. Brasília: Paralelo 15, 2008.

_____. A Jovem Guarda em Revista. In: *Anais do XXV Simpósio Nacional de História: História e Ética*. Fortaleza: Editora, 2009.

_____. Memórias da Jovem Guarda. In: *X Encontro Nacional de História Oral*. Testemunhos: História e Política. Recife, 2010.

_____. Fotografia, testemunho e documento. *Textos de História*, vol. 16, n.º 1, 2008.

BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança: cultura jovem brasileira nos anos 80*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *A autoria no Videoclipe Brasileiro: estudo da obra de Roberto Berliner, Oscar Rodrigues Alves e Maurício Eça*. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA - USP), São Paulo – SP, 2011.

BUENO, Zuleika de Paula. *As harmonias padronizadas da juventude: a produção de um cinema juvenil brasileiro*. Dossiê - Comunicação, Mídia e Consumo. São Paulo, volume 5, n.13 p. 41-69, julho de 2008.

CARR, E. H. *Que é história?* Trad.: Lúcia Maurício de Alverja. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CASTRO, Ruy. Samba-canção, uísque e Copacabana. In: Paulo Sérgio Duarte e Santuza Cambraia Naves (org.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 2003.

CATROGA, Fernando. “Memória e História”. In Sandra Jatahy Pesavento. *Fronteiras do Milênio*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de fazer*/Michel de Certeau; 16. ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

_____. *A escrita da história*. 2ª ed., Forense-universitária, Rio de Janeiro, 2002.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre Práticas e Representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990.

_____. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. – São Paulo: Editora UNESP, 1998.

_____. A História hoje: dúvidas, desafios e propostas. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 13, 1994.

_____. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes*. – Porto Alegre: Ed. Universidade /UFRGS, 2002.

_____. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (século XVI-XVIII)* – Rio de Janeiro: Asa da Palavra, 2002.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*/Renato Cohen. – 2. Ed. – São Paulo: Perspectiva, 2009.

CYNTRÃO, Sylvia Helena; CORRÊA, Patrícia Aparecida; MERCURY, Julliany. “Será só imaginação?”: a intenção do autor na obra de Renato Russo. *Interdisciplinar*. Ano 3, v. 7, nº. 7, edição especial, Jul/Dez de 2008.

DANTAS, Danilo Fraga. "A dança invisível: sugestões para tratar das performances nos meios auditivos". In: Anais XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - UERJ. Rio de Janeiro, 2005.

DAPIEVE, Arthur. BRock: *O rock brasileiro dos anos 80* – Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. “Um crítico punk?”. In: Santuza Cambraia Naves (org.). *A MPB em discussão* – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DARNTON, Robert. O grande massacre de Gatos: e outros episódios da história cultural francesa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

DE CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 11ª ed., São Paulo: Editora Vozes, 2005.

DIAS, Lucy. *Anos 70: enquanto corria a barca*. São Paulo: Editora SENAC, 2003.

DUÓ, Eduardo. *Cazuza*. Coleção vozes do Brasil. São Paulo: Martin Claret Editores Ltda, 1990.

FEIXA, Carlos; LACCARDI, Carmem. O conceito de geração nas teorias sobre juventude. *Revista Sociedade e Estado* – Volume 25, número 2, maio/agosto 2010.

FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll: uma história social*. – Rio de Janeiro: Record, 2002.

FREITAG, Barbara. *A Teoria Crítica Ontem e Hoje*. 2ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll: uma história social*/Paul Friedlander; tradução de A. Costa. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. “A arte como sistema cultural”. In: *O saber local*. Novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 1998.

GEERTZ, Clifford. A arte como sistema cultural. In: *O saber local* – Novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 1998.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais – morfologia e história*. São Paulo: Cia. das Letras: 1989.

_____. “Micro-história: duas ou três coisas que sei a respeito”. In: *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*, São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GROPPO, Luís Antônio. *O Rock e a Formação do Mercado de Consumo Cultural Juvenil*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Unicamp, Campinas, 1996.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

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

HUNT, Lynn. *A invenção dos direitos humanos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

JAMBEIRO, Othon. *Canção de massa: as condições da produção*. São Paulo: Pioneira, 1975.

JODELET, Denise. “Representações sociais: um domínio em expansão”. In: Denise Jodelet (org.) *As representações sociais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

JULIÃO, Rafael Barbosa. “SEGREDOS DE LIQUIDIFICADOR: Um estudo das letras de Cazuza.” Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro, julho de 2010.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5ª ed., Campinas: Editora Unicamp, 2003.

LENCLUD, Gérard. *A tradição não é mais o que era...* Sobre as noções de tradição e sociedade tradicional em Etnologia. Extraído de *Terrain: revue d'ethnologie de l'Europe*, nº 9 (*Habiter La Maison*), 1987. (Tradução de José Otávio Guimarães).

LEVI, Giovanni; SCHIMITT, Claude. “Introdução”. In: LEVI, Giovanni, SCHMITT, Jean-Claude (org.). *A História dos jovens: Da Antiguidade à Era Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LORIGA, Sabina. “A biografia como problema”. In Jacques Revel (Org.). *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998, pp. 246 e 247.

LOBÃO. *Cinqüenta anos a mil. / Lobão, Tognolli*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

MACHADO, Juremir. *Os Anjos da Perdição*. Presente e Futuro na cultura brasileira. Porto Alegre: Sulina, 1996.

MACIEL, Luiz Carlos. *Anos 60*. – Porto Alegre: L&PM, 1987.

MADEIRA, Maria Angélica. “Formas de sociabilidade e a cultura da festa na juventude brasileira dos anos 90” In: Brasilmar Ferreira Nunes. *Brasília: a construção do cotidiano* – Paralelo 15, 1997, p. 253-70.

_____. (2004). “O fim das utopias: política e estética nos anos 80”. In: Beatriz Medeiros (org.) *Arte em Pesquisa: Especificidades*. ANPAP/UnB. Brasília, 2004.

MAFFESOLI, Michel. *A Conquista do Presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

_____. *A Transfiguração do Político*. Porto Alegre: Sulina, 1997.

_____. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. – 3ª Ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. *A Sombra de Dioniso: contribuição a uma sociologia da orgia*. – 2. ed. – São Paulo: Zouk, 2005.

MATOS, Claudia Neiva. “Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba-canção.” *Revista ArtCultura*. Nº 9, jul.-dez./ 2004 Uberlândia: EDUFU, 2004.

MATOS, Maria Izilda Santos. Dolores Duran: *Experiências boêmias em Copacabana nos anos 50*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

MEDAGLIA, Júlio. “Rock: AIDS da música atual”. In: Júlio Medaglia. *Música Impopular*. São Paulo: Global, 2003.

_____. “Balanço da Bossa Nova” In: Augusto de Campos. *Balanço da bossa e outras bossas*. – São Paulo: Perspectiva, 2005.

MELLO, Maria Thereza Negrão. “História Cultural como espaço de espaço de trabalho”. In: KUYUMJIAN, Márcia de Melo Martins & MELLO, M.^a Thereza Negrão de (orgs.). *Os espaços da História Cultural*. Brasília: Paralelo 15, 2008.

MELUCCI, Alberto. “Juventude, tempo e movimentos sociais.” Tradução: Maria Angelina Peralva. *Revista Young*. Estocolmo: v. 4, nº 2, 1996, p. 3-14.

MENDONÇA, João Guilherme Rodrigues. O corpo e sua dimensão simbólica. *Presença*. Revista de Educação, Cultura e Meio Ambiente - Maio-N.º29, Vol. VIII, 2004.

MORAES, José Geraldo Vinci de. "História e Música: canção popular e conhecimento histórico". In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, n.º 39, 2000.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. "O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea". In: *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 10, n. 16, p. 87-101, jan, - jun. 2008.

MOSCOVICI, Serge. "Das representações coletivas às representações sociais: elementos para uma história". In: Denise Jodelet (Org.). *As representações sociais*. Lilian Ulup. Rio de Janeiro: EdUERJ. 2001.

MOTTA, Nelson. "A música não é só música" In: Santuza Cambraia Naves (org.). *A MPB em discussão – Belo Horizonte*: Editora UFMG, 2006.

_____. *Noites Tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Editora Objetiva LTDA, Rio de Janeiro, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. História Cultural da Música Popular. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2005.

_____. *Cultura Brasileira*. Utopia e Massificação (1950 – 1980). 3ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

_____. *A síncope das idéias*. A questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. "A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica". In: *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 8, n. 13, 2006.

_____. "A canção engajada nos anos 60". In: DUARTE, Paulo Sergio & NAVES, Santuza C. (orgs.). *Do Samba-Canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

_____. *História e Música Popular: um mapa de leituras e questões*. *Revista de História*. 157 (2º semestre de 2007), p. 153-171.

NASCIMENTO, Fábio Serra. “Mentiras Sinceras: Um estudo sobre as letras de Cazuza.” Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Estudos Lingüísticos e Literários da Universidade Federal da Bahia – UFBA. Salvador, 2005.

NAVES, Santuza C. “A canção crítica”. In: DUARTE, Paulo Sergio & NAVES, Santuza C. (orgs.). *Do Samba-Canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

NETO, Antonio Fausto. AIDS recepção: a contaminação da AIDS pelos discursos sociais. *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, nº 13 dezembro, 2000.

NEVES. Ezequiel. *Barão Vermelho: por que a gente é assim*/Ezequiel Neves, Guto Goffi, Rodrigo Pinto. – São Paulo: Globo, 2007.

NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares.” *Projeto História*. São Paulo, v. 10, 1995.

NUNES, Tatiana Notaro. Cazuza: O Caso da Veja 1.077 – Análise ética do discurso da revista Veja sobre a doença e morte de Agenor de Miranda Araújo Neto. *Revista Brasileira de Ensino de Jornalismo (REBEJ)*. Ponta Grossa, v.1, n. 6, p. 145-171, dez. 2009/mai. 2010.

OLIVEIRA, Carlos Antônio Barros. *Doces e Bárbaros*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso*. Princípios e Procedimentos. 7ª ed. Campinas: Pontes, 2007.

_____. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 5ª ed., Campinas, Editora da Unicamp, 2002.

PARANHOS, Adalberto. “A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo”. *Revista ArtCultura*. Nº 9, Uberlândia: EDUFU, 2004.

PEREIRA, Hamilton Vaz. *Trate-me Leão*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

PESAVENTO, Sandra. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

_____. Palavras para crer. Imaginários de sentido que falam do passado. In: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Agosto de 2007. <http://nuevomundo.revues.org/>

PICCOLI, Edgar. *Que Rock é esse?* A história do rock brasileiro contada por alguns de seus ícones. Editora Globo. São Paulo, 2008.

POLLAK, Michel. Memória, Esquecimento e Silêncio. *Estudos Históricos* (3): *Memória*. Rio de Janeiro, 1989.

_____. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos* (10): *Memória*. Rio de Janeiro, 1992.

_____. *Os homossexuais e a AIDS: sociologia de uma epidemia*. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.

RAGO, Margareth. *As Marcas da Pantera: Foucault para Historiadores*. *Revista Resgate*. São Paulo: Centro de Memória de Unicamp, 1993.

REVEL, Jacques. “Microanálise e construção do social”. In Jacques Revel (Org.). *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

RIBEIRO, Rafael Sampaio Rosa. “O QUE SERÁ QUE SERÁ” Essa tal MPB? A configuração dos muitos sentidos da MPB e suas representações nas revistas Realidade e Veja (1964 – 1985). Trabalho de Conclusão de Curso. Departamento de História da UnB, Brasília, dezembro de 2008.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. – Tradução: Alain François [et al.] – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SECCHI, Kenny; CAMARGO, Brígido Vizeu; BERTOLDO, Raquel Bohn. Percepção da Imagem Corporal e Representações Sociais do Corpo. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*. abr-jun 2009, Vol. 25 n. 2, p. 229-236.

SILVA, Juremir Machado. *Anjos da perdição: futuro e presente na cultura brasileira* – Porto Alegre: Sulina, 1996.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis/ RJ: Vozes, 2000.

SOBRINHO, Jorge Alexandre F. *Heavy Metal e performance*. 2012, (publicação no prelo).

SONTAG, Susan. *AIDS e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SOUZA, Anamaíra Pereira Spaggiari. Sensacionalismo: uma revisão conceitual através das teorias de Danilo Angrimani, Lígia Lana, Márcia Franz Amaral e Rosa Nívea Pedroso. *Intercom* – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Caxias do Sul, RS – 2 a 6 de setembro de 2010.

SOUZA, Antônio Marcus Alves de. *Cultura rock e a arte de massa*. Rio de Janeiro: Diadorim Editora Ltda, 1995.

SOUZA, Francisco Feltran. Sons de um tempo: o rock dos anos 1980 e o mergulho no presente. *PreCursos*, Florianópolis, v. 9, n. 1, p. 56-70, jan./jun. 2008.

TINHORÃO, José Ramos. *A História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

VIANNA, Hermano. *Galerias Cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Editora UFRJ. Rio de Janeiro, 1997.

VICENTE, Eduardo. “Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999” In: *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v.10, n. 16, p.103-121, jan. – jun. 2008.

WERNEY, Alfredo. Articulação entre melodia e prosódia na canção popular brasileira: uma análise de retrato em branco e preto. *Revista Desencontros* – ISSN 2175 – 3903 – ano I – número 2 - Teresina-Piauí – setembro/outubro de 2009, p. 1-12.

WOODWARD, Kathryn. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”. In: Tomaz Tadeu da Silva (org.). *Identidade e Diferença*. A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

ZAN, José Roberto. “Reviravolta da indústria da música no Brasil”. In: *ArtCultura*. Revista de História, Cultura e Arte. Nº 16, jan.-jun./ 2008 Uberlândia: EDUFU, 2008.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.