

Cazuza, entre o Rock e a Vida

Augusto de Guimaraens Cavalcanti*

Resumo

Este artigo pretende analisar a maneira como a figura paradigmática de Cazuza construiu sua identidade intertextual em consonância com a linguagem do rock brasileiro dos anos 80. Seguindo a trajetória desse compositor, procuramos abordar como ele se apropria de categorias simbólicas nas entrelinhas da cultura e delas faz uso para a criação de sua *persona*. Levamos em consideração, quanto a esse aspecto, que a construção identitária pressupõe a recorrência a determinadas tradições – no caso, artísticas –, que são constantemente ressignificadas e reapropriadas nas narrativas de Cazuza e no processo de criação de sua obra. Palavras-chave: Arte, persona, vida.

Abstract

Cazuza: between the rock and the life

This article aims to analyze how the paradigmatic figure of Cazuza has built his intertextual identity in consonance with the language of the Brazilian rock of the 80's. Following the trajectory of this composer, we tried to broach how he got hold of symbolic categories in the underlines of culture and appropriates them to create his *persona*. We took into consideration, in this regard, that construction of identity implies the recurrence of certain traditions – in this case, artistic – that are constantly ressignified and reapropriated in the narratives of Cazuza and in the process of creating his work.

Keywords: Art, persona, life.

* Este artigo é parte de minha tese de mestrado, Arte e Vida: Arnaldo Antunes, Cazuza e Lobão, defendida em 30 de abril de 2010, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da PUC-Rio, sob orientação de Santuza Cambraia Naves.

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

Este artigo tem como finalidade observar a maneira como Cazuza constroi a sua figura paradigmática na indústria cultural, na cena que passou a ser conhecida como “rock brasileiro dos anos 80”¹. Seguindo a trajetória desse compositor, analisei de que maneira, a partir de determinadas apropriações simbólicas, ocorre a criação de uma *persona* artística nas entrelinhas da cultura. Orientei-me pela reflexão de Daniela Versiani (2005) sobre os procedimentos pelos quais *selves* plurais e complexos estabelecem suas “autoetnografias”, representações de si próprios arquitetadas em processos que beiram o ficcional. Em seu “estatuto performático”, o plano da *persona*, ao mesmo tempo em que narra, também é narrado textualmente nos discursos proferidos. Utilizei a conceituação de Marcel Mauss (2003) para o termo *persona*, definido pelo autor como a “máscara trágica” do “personagem que cada um é e quer ser”; “a máscara pela (per) qual ressoa a voz (do ator)” (Mauss, 2005, p. 385). Mauss estabelece, assim, a diferença entre *persona* e “pessoa”, definindo a primeira como um espectro ritual que se assemelha ao *imago* por sua “máscara de cera moldada sobre a face”. Já a construção ficcional do termo “pessoa” depende da noção cristã e jurídica de pessoa humana, “substância racional indivisível, individual”, que “mais do que um nome ou o direito a um personagem e a uma máscara ritual, ela é um fato fundamental de direito”. (*ibidem*, p. 385-393).

Procurando lançar mão de um procedimento antropológico, adotei neste artigo um distanciamento crítico no sentido de traçar limites entre as informações empíricas e os “juízos de valor de seus autores (examinando também como se fossem discursos nativos)” (Ribeiro, 2009, p.18-20). Assim, procurei evitar a visão caricatural e fatalista com que certos críticos e jornalistas abordaram os anos 80, caracterizando-os como uma “década perdida”. De maneira semelhante, rejeito as simplificações criadas pela mídia ao caracterizar Cazuza como “mártir da AIDS”. Nesse sentido, a metodologia de análise escolhida foi a que realçasse Cazuza como produto de seus referenciais artísticos e vivências, interpretando como o compositor articulava os dois termos sem que estes parecessem contraditórios ou incomunicáveis. Assim, contemplei tanto uma dimensão vivencial (com suas alusões à Zona Sul carioca), quanto as suas referências literárias e artísticas. Evidentemente, Cazuza construiu sua *persona* recorrendo aos dois planos. Fiz a opção metodológica, portanto, de descrever a personalidade artística de Cazuza por meio do exame de suas declarações que mais privilegiassem o aspecto intertextual de sua vida intricada com referenciais extramusicais. Aqui é interessante observar que não só Cazuza comentou a literatura em muitas de suas letras, como também a literatura interpretou

ficcionalmente Cazuza no romance *Por Onde Andará Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu (2003). Nesta obra, Cazuza é o nome de um gato (simbologia para sete vidas) que participa da trama – ambientada nos anos 80 – entando solucionar o desaparecimento da cantora de uma banda de rock. No livro, lançado em 1990 (ano da morte de Cazuza), aparecem alusões à *Água Viva*, de Clarice Lispector (texto que beira a escrita automática, admirado por Cazuza), além de citações das canções “Ideologia” (“meus heróis morreram de overdose”), “Blues da piedade” (“como insetos em volta da lâmpada”) e “Por quase um segundo” (do verso “eu queria ver no escuro do mundo”), música de Herbert Vianna interpretada por Cazuza:

Ele ligou o rádio, rezei para que não sintonizasse num daqueles programas com descrições hiper-realistas de velhinhas estupradas, vermes dentro de sanduíches, chacinas em orfanatos. *De repente a voz rouca de Cazuza começou a cantar.* Vai trocar de estação, tive certeza, mas ele não trocou. Isso me fez gostar um pouco dele [...] o vento soprava na minha cara, secando o suor, *e por quase um segundo*, outra vez, como quem de repente suspira ou pisca e segue em frente, veloz feito *uma mariposa que cruza subitamente o ar nessas noites de verão, à procura de luz acesa para girar em torno [...] eu queria ver o escuro do mundo*, sem querer nem provocar ou conduzir, *por quase um segundo*, finalmente, dentro do táxi que descia em direção ao Ibirapuera, lembrei então de Pedro. (Abreu, 2003, p. 22, grifos meus)

No entanto, não parto do pressuposto de que haja uma unidade sólida entre Agenor, nome de batismo do compositor, e Cazuza, já que o segundo é a criação do primeiro. Faço uso, aqui, da análise desenvolvida por Angélica Castilho e Erica Schlude (2002)² relativa à diferenciação entre a imagem do artista e o seu eu lírico. Ao percorrerem a obra da banda Legião Urbana, interpretando o processo de composição das letras de Renato Russo, as autoras colocam-no como um dos personagens vividos intensamente pela criatividade de Renato Manfredini Jr. (nome de batismo do compositor), isto é, por meio dessa separação pressupõe-se que a “distância entre um e outro era fundamental, não apenas para o projeto estético da Legião Urbana como também o projeto existencial de Renato Manfredini Jr.” (Dapieve *apud* Castilho e Schlude, 2002, p. 12-3). Assim, não pressuponho que haja integralmente uma unidade entre o começo e o final do trajeto artístico de Cazuza, mas, sim, que o mais interessante a notar são seus desdobramentos, as maneiras pelas quais sua pessoa e “*persona*” se entrelaçam de diversas maneiras, na medida em que toda pessoa é também uma *persona*, isso é, vida e obra são, ambas, criações ficcionais. Para traçar o perfil de Cazuza utilizarei certa noção de romantismo como um *ethos*, definido por Octavio Paz (1984) como uma espécie de “visão de mundo” que, mais do que uma estética ou uma filosofia, pode ser definido como um pensamento coletivo de um movimento literário –

ancorado nos princípios da *Sturm und Drang* –, que também foi “uma moral, uma erótica e uma política [...] um modo de pensar, sentir, enamorar-se, combater, viajar. Um modo de viver e um modo de morrer.” (*ibidem*, p. 83)³.

Com o nome de batismo muito parecido com o do “sambista” Cartola (este grafado como Angenor), Agenor Miranda de Araújo Neto, apelidado “Cazuza”, cresceu no *grand monde* da música popular brasileira, já que era filho do produtor musical da gravadora Som Livre, João Araújo. O cantor aprendeu, desde cedo, a dosar o lirismo passionnal da MPB com o rock, construindo uma identidade a partir de um intercâmbio de gêneros musicais e leituras intertextuais com a literatura e o teatro. Quando adolescente, Cazuza gostava de seguir o poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade pelas ruas de Copacabana para observar seu itinerário. No universo da poesia, seu autor preferido era o simbolista Augusto dos Anjos e, na prosa, Clarice Lispector, especialmente seus livros *A descoberta do mundo* e *Água Viva*⁴. Influenciado pela ambiência contracultural dos anos 60, o rock lhe será revelado pela Tropicália, e pelo “iê-iê-iê” de Roberto Carlos. Apreciador de Luiz Melodia, Billie Holiday, Janis Joplin, Novos Baianos, sua formação musical passou tanto pelo rock (de Jimi Hendrix, Rolling Stones e Led Zeppelin), quanto por artistas como Lupicínio Rodrigues, Dolores Duran e Maysa. Na entrevista que se segue, o cantor fala sobre suas influências literárias:

Minhas influências literárias são completamente loucas. Nunca tive método de ler isso ou aquilo. Lia tudo de uma vez, misturando Kerouac com Nelson Rodrigues, William Blake com Augusto dos Anjos, Ginsberg com Cassandra Rios, Rimbaud com Fernando Pessoa. Adorava seguir Carlos Drummond de Andrade em seus passeios por Copacabana. Me sentia importante acompanhando os passos daquele Poeta Maior pelas ruas, à tarde. Mas meu livro de cabeceira foi sempre *A descoberta do mundo*, de Clarice Lispector. Adoro acordar e abri-lo em qualquer página. Para mim, sempre funciona mais que o *I Ching*. As minhas letras têm muito desses “bruxos” todos.⁵

Apresentado por Léo Jaime, Cazuza, aos 24 anos conheceu o grupo de “rock de garagem” Barão Vermelho, que fazia versões para músicas de bandas de rock estrangeiras como Led Zeppelin e Rolling Stones. Para Cazuza, Barão Vermelho foi um nome “abrasileirado” pela banda e transformado em um “barão socialista brasileiro”, já que “Barão Vermelho” era o apelido do lendário Richthofen, piloto alemão da Primeira Guerra Mundial, e apropriado por Charles Schultz como um dos personagens de *Snoopy*. Logo depois que conheceu a banda, Cazuza transformou-se em seu vocalista e passou a articular, em seu repertório musical, elementos variados que iam de Janis Joplin e Rolling Stones, às canções de “dor de cotovelo” de Lupicínio Rodrigues e Dolores Duran. Cazuza

passou a construir sua *persona* artística combinando o lado passional do *kitsch* brasileiro⁶ com o universo do rock, como ele próprio expõe:

Acho até que, atualmente, poucos compositores falam da dor. Antigamente, tinha aos montes: Dolores Duran, Lupicínio Rodrigues, Noel Rosa, Cartola, Maysa e tantos outros. Depois disso, pintou uma fase em que era cafona e antiquado falar do sofrimento. Não estou sendo pretensioso, não, mas vários estudiosos da música popular já me disseram que eu trouxe essa coisa da dor-de-cotovelo de volta. É claro que isso aconteceu com a moldura mais epidérmica do rock. Todo brasileiro, todo latino-americano, é pego um pouquinho pelo pé nisso de mexer na ferida do amor. E sempre gosta de temas relacionados a uma paixão que não deu certo. Esse é o lado diferente e talvez polêmico do meu trabalho. (Cazuza *apud* Araújo, 1997, p. 369-370)

Tendo crescido em um contexto de efervescência cultural, Cazuza desempenhou sua primeira atividade artística como ator, numa oficina do grupo teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone⁷, no Parque Lage. Contracenando com Léo Jaime e Bebel Gilberto, aprendeu a técnica vocal em encenações como *Paraquedas do coração*, quando cantou no palco pela primeira vez. No Circo Voador, sua segunda atuação ao vivo cantando foi nos papéis do travesti Edelweiss e do Barão Von Trapp, em apresentação parodística da peça *Noviça Rebelde*. O canto de Cazuza começa, portanto, incorporado à técnica teatral, adaptando para os palcos de rock uma presença cênica desenvolvida em sua experiência com oficinas de Hamilton Vaz Pereira e Perfeito Fortuna. Tais práticas teatrais trouxeram para os grupos de rock um senso de atuação nos shows das bandas.

Em 1982, o Barão Vermelho lançou seu primeiro LP pela gravadora Som Livre, dirigida pelo pai de Cazuza. Com produção do crítico musical Ezequiel Neves, o disco foi intitulado *Barão Vermelho* e construído sob uma base melódica de rock e de *blues*. Do LP vale aqui citar as faixas “Certo dia na cidade”⁸, dedicada a Jimi Hendrix e a todos os mitos trágicos do rock que morrem jovens; e “Billy negão”, que descreve um bandido sentimental (herói e marginal ao mesmo tempo) em uma história ambientada na capital carioca pela apropriação dos quadrinhos *Billy The Kid*. Em “Todo amor que houver nessa vida”, comenta a conexão entre arte e vida na frase “Pra poesia que a gente não vive”, e seu eu lírico tenta combater o tédio romântico com “algum remédio que me dê alegria”. O “veneno antimonotonia” que aparece na canção busca transmutar o veneno em remédio antitédio, a melancolia transformada em melodia quer transcender a vida mediante a própria vida. Já o *blues* “Down em mim”, foi composto por Cazuza e Roberto Frejat em referência direta a “Down on me”, gravada por Janis Joplin.

As temáticas da marginalidade e da transgressão foram, portanto, abordadas desde o primeiro trabalho de Cazuza como cantor do Barão Vermelho⁹. No caso de “Down em

mim” e de “Certo dia na cidade”, Cazuzza parece lidar com a ideia de que a alta intensidade da hedonista ligação entre arte e vida pode gerar um fim trágico, com seus protagonistas morrendo de overdose, como Jimi Hendrix e Janis Joplin. Em “Down em mim”, a cantora norte-americana foi incluída na composição de Cazuzza em um contexto sombrio comentado pelo verso “o banheiro é a igreja de todos os bêbados”. Segundo Cazuzza, Janis Joplin possui fundamental importância na constituição de sua maneira de cantar:

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

Em 1984, o Barão foi chamado para fazer, sob encomenda, a música tema do filme *Bete Balanço*, de Lael Rodrigues. Cazuzza participou deste filme também como ator, e escreveu a letra de “Bete Balanço”, canção composta para a personagem principal – interpretada por Deborah Bloch –, incluída no segundo LP da banda, *Barão Vermelho 2*. Este segundo LP trouxe uma canção-ode aos poetas vagabundos chamada “Largado no Mundo”, dedicada a Tavinho Paes e Torquato Mendonça. Segundo Roberto Frejat, essa música “é uma declaração aos poetas vagabundos que transitam por todos os ambientes sem sair do tom.” (Frejat *apud* Araújo, 2001, p. 56)¹⁰.

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

Cazuzza nunca cantava a música do mesmo jeito, até porque a concepção dele de cantar era muito mais a de cantor do que propriamente uma pessoa que tinha um envolvimento com a melodia, de trabalhar com ela como ponto de dinâmica. Para ele, a interpretação, a performance, o volume, o não volume, valorizava mais do que propriamente a melodia. Ele tinha a melodia na cabeça, mas na hora que queria fazer alguma outra coisa a melodia ia para o espaço e ele fazia aquilo com a intensidade que queria dar. (Frejat *apud* Leoni, 1995, p. 179).

Inscrevendo-se de certa forma em tradições culturais “transgressoras” e “subversivas”, Cazuza apropria-se de uma visão romântica do artista como um ser à margem, boêmio, noturno e *noir*. Em certas ocasiões, ao representar a figura do “maldito”, Cazuza aciona, em suas letras, imagens de marginais que caminham pelo lado escuro da vida, os quais se contrapõem, muitas vezes, ao lado solar de Agenor Miranda, que vagava pelo *grand monde* da música popular brasileira e possuía vendagens correspondentes ao *mainstream*. Dessa forma, na maioria das vezes, a utilização dos termos “marginal” e “maldito” reflete muito mais uma postura cênica com a qual Cazuza constroi a narrativa dos personagens de suas canções do que uma postura existencial de Agenor Miranda. Por exemplo, a capa do terceiro LP do Barão Vermelho, *Maior abandonado*, de 1985, traz na contracapa a foto de Cazuza encostado em um muro, com o tecladista Maurício Barros, sob a inscrição pichada em grafite: “Faço da minha vida um cenário da minha tristeza”.

Nesse LP, tanto a faixa “Nós”¹¹ quanto a “Maior Abandonado” abordam a carência de um personagem que vaga de bar em bar escrevendo suas frases nos guardanapos, babando seus desejos pelos muros como um bêbado cometa que escreve, em suas cartas em braile, as certezas cegas de um futuro que não chega. Aqui, mais do que a uma tradição “maldita” e romântica, Cazuza segue a herança do boêmio carioca, artista urbano, cronista da noite e das ruas, ligado à vida dos botecos, já que a ambiência da maioria das músicas do LP se passa no Baixo Leblon. Segundo o cantor, o terceiro disco do Barão Vermelho tem o intuito de, além de realçar sua referência boêmia, valorizar certos cantores populares “dramáticos”:

O disco tem toda uma temática de vida, boemia e fossa, que é uma ligação minha com o Nelson Gonçalves, Lupicínio Rodrigues e Ataulfo Alves. Um dia ainda chamo o Nelson Gonçalves para cantar uma música com o Barão. Se isso chocar algum roqueiro, é sinal que ele precisa se libertar desse trauma. (Cazuza, entrevistado por Alfredo Ribeiro. *Folha de S. Paulo*, 8/9/1984).

Misturando o espírito desencantado de Lupicínio Rodrigues¹² com a melancolia do *blues*, Cazuza apropria-se do *kitsch* e rima amor com dor tal qual Lupicínio, explorando o paroxismo dos amores mal resolvidos em “Você se parece com todo mundo”. Assim, a melancolia de Cazuza é, na maioria das vezes, uma tristeza transfigurada em um canto que beira o uivo e proclama a crueza de uma voz que se situa entre a fala e o grito e mistura o conteúdo passional da letra com uma interpretação visceral, muitas vezes irônica.

Para Cazuza construir sua *persona*, a influência de Lupicínio Rodrigues é tão importante, por exemplo, quanto a de Allen Ginsberg, como podemos notar em sua declaração: “Eu não me considero poeta, sou apenas um letrista para divertir o povo” (Cazuza *apud* Araújo, 1997, p. 370). Cazuza costumava recorrer às seguintes autodefinições: “Eu tenho um jeito de cantar blues, mas o meu modo de escrever é samba-

canção”; “Eu sou o Ibrahim Sued do rock”; “Prefiro Toddy ao tédio”; “Politicamente sou mais John Lennon do que Chico Buarque” (*ibidem*, p. 371-391).

Seguindo os preceitos de uma frase do poeta chileno Pablo Neruda, Cazuzza declara: “Não foi Neruda quem disse: feche os livros e vá viver? Pois fui.” (Cazuzza, *ibidem*, p. 139). Em certas letras de Cazuzza o bar é tratado como um lugar de trânsito e da alta madrugada, espaço em que seus personagens (os eus líricos de suas canções) esperam recuperar algum amor perdido. Algumas de suas canções ambientadas no “Triângulo das futilidades”, como “Vem comigo”, “Completamente blue”, “Ponto fraco”, “Dolorosa” e “Meu cúmplice”¹³, apresentam a temática de um personagem errante buscando sua redenção na noite dos insones, desiludidos e vagantes. Uma noite plástica vai sendo percorrida e apropriada pelos seus textos escritos nos guardanapos dos bares; este é, em determinados momentos, o universo de inspiração para o trabalho de Cazuzza. Desta forma, ele – por intermédio dos personagens de suas letras – vai tecendo autorrepresentações urbana e noturna. Nas próprias palavras do compositor:

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

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

O (Humphrey) Bogart e o James Dean são os personagens que eu queria ser, todos os personagens das músicas são um pouco Humphrey Bogart, aquele cara meio amargo, vive de bar em bar, vive na noite. As pessoas da noite são sempre muito solitárias, eu sou uma pessoa da noite. O Humphrey Bogart dizia que “a humanidade estava sempre duas doses abaixo”, eu também acho isso. E o James Dean pela beleza física e interior dele e pelo lado revoltado dele. Porque o Humphrey Bogart não era revoltado, era cínico e eu tenho esses dois lados, sou meio revoltado e meio cínico.¹⁴

Assim como Bogart, Cazuzza acreditava que “o mundo estaria sempre duas doses abaixo do ideal”, frase que serviu como motivo principal para a letra de “Por quê que a

gente é assim?”, canção em que seu eu lírico pede sempre uma dose a mais. Já a *persona* de James Dean é evocada por Cazuza por meio do caráter transgressivo e rebelde de Dean, citado também em “Walk on the wild side”, de Lou Reed, música que tematiza o submundo nova-iorquino e que foi utilizada como fonte de inspiração para Cazuza na composição de “Só as Mães São Felizes”¹⁵.

Um combustível inflamável da noite aparece quando Cazuza descreve este sol noturno eclipsado na letra de “Completamente blue”: “Como é triste a tua beleza/ Que é beleza em mim também/ Vem do teu sol que é noturno/ Não machuca e nem faz bem”. Em outras ocasiões, Cazuza propõe, em forma de paródia, a saída irônica de “levar a vida na arte”, como na canção “Milagres”¹⁶. Em diferentes situações mais solares, seu ócio lúdico e festivo articula suas “artes práticas”, termo utilizado por ele na letra da música “Vida Fácil”, fazendo trocadilho com o termo “artes plásticas”. Nesse sentido, em um contexto de abertura para a gramática da rua, Cazuza vai construindo sua *persona* em um submundo *noir*:

Eu tenho vários lados. O lado escuro é um lado muito forte, porque sou muito boêmio, vivo muito de noite. Gosto muito da noite, acho que ela é um espaço, um território livre para tudo. Não sei... *a noite é muito dramática, muito bonita. As pessoas que saem na noite, procuram algo que na verdade não vão encontrar, mas elas curtem a procura*, aquele papo furado. (Cazuza *apud* Araújo, 1997, p. 363, grifos meus)

As visões de mundo expostas pelos personagens de Cazuza em certas letras formam uma mistura de crônicas e canções, compõem pequenos documentários dos fins de noite do “Baixo Leblon”, ponto de encontro de artistas e intelectuais no Rio de Janeiro, que ele chamava de “Triângulo das Futilidades”, formado pelos bares Real Astoria, Pizzaria Guanabara e Bar Diagonal. As figuras dramáticas de algumas de suas letras remetem a situações urbanas em que o lado escuro da noite conflui com a hora do artista, que vaga pelos bares em sua permanente caça nas ruas do Leblon, calçadas tão ficcionais quanto reais. Sobre o Baixo Leblon, Tavinho Paes acentua certa aura de “sofismas românticos” que permeava as “estalagens barrocas” do local na década de 70 e 80:

Existem determinadas histórias em que é muito mais saudável você poder contá-las do que ter participado delas. As que montam a cidade cenográfica conhecida pelo código de área “Baixo Leblon” são assim. Situam-se numa zona-fantasma travestida de lendas [...]. Todas reverberam entusiasmo e sofismas românticos visceralmente agoniados. As vidas que se encontraram por aquelas calçadas e bares não dependem mais das pessoas que as viveram nem pertencem mais aos sujeitos que as encarnaram. [...] Todos os principais e todos

os obscuros artistas da época, todos os melhores e todos os piores produtores culturais, todos os perseguidos e perseguidores, todos os traficantes e todos os adictos da cidade; gente de todas as raças, classes, credos e idades bateram ponto naquele asilo [...] todos os loucos refugiavam-se nas estalagens barrocas do Baixo Leblon. Lá, onde Cinderela perdeu a hora e Ali-Babá enganou 40 ladrões, só existia a noite. Naquela encruzilhada, tão logo a lua acordava, girava a roda e iniciava a ronda dos vampiros, dos poetas e das andróginas damas do apocalipse. Na irônica zona, onde a lei do mais forte era reciclada, malandro relaxava de suas bravatas, fiel ao único mandamento da área: “quem ama a noite, ama sempre todas as noites”. (Tavinho Paes, jornal *Poema show*, nº 2, junho-julho de 2006, p. 19)

No ano de 1985, Cazuzza se desligou do Barão Vermelho e lançou seu primeiro disco solo. Em “Exagerado”, canção homônima do título de seu primeiro LP sem o Barão, de 1985, Cazuzza mistura a banalidade do discurso amoroso com a ironia da declaração que está trazendo rosas roubadas para seu amor: “amor da minha vida / daqui até a eternidade”, com as rosas roubadas que traz para ironizar tal romantismo¹⁷. Aqui Cazuzza ri e debocha da dor, dessacraliza e satiriza o amor quando afirma que “o amor é brega”. Seu tom de voz parodia o canto através de uma combinação da temática do amor não correspondido com certo traço cáustico de sofrimento romântico da “dor-de-cotovelo” do que está cantando, ressaltando uma intuição poética e um vigor dos exageros, em discursos como: “O poeta exagerado me define, meu trabalho de letrista sempre tem uma overdose de sentimento, overdose de amor, mas tudo com exagero.”¹⁸

Composta em parceria com Leoni e Ezequiel Neves, “Exagerado” constroi, de certo modo, o vínculo de Cazuzza com uma “tradição do excesso” que valoriza uma intensificação da vida e dos sentimentos extremos, remetendo a certos elementos da idolatria dos excessos românticos da *Sturm und Drang*²⁰, idolatria esta que define os românticos como homens do mundo – com uma sensibilidade que une pensamento e sentimento em seu agir. Insatisfeitos com a impessoalidade da razão positivista e com a clareza iluminista do dia, a sensibilidade romântica alemã elege a noite e a sombra como extensões de seu pensamento. Como afirma Benedito Nunes (*apud* Guinsburg, 1978, p. 68), “o romântico se fixa à inquietude que o dilacera, e amando o contraste pelo contraste, vive, em meio de antíteses, uma existência dúplice e desdobrada.” Segundo Octavio Paz (1984), ao utilizar coloquialismos, o romantismo pretende juntar imagem e discurso, renovando a linguagem poética por meio do uso da fala popular e propondo que a poesia seja uma “maneira nova de sentir e viver”. (Paz, 1984, p. 85). Misturando conhecimento e ação, o poeta romântico busca a fusão entre vida e poesia, fazendo um elogio da união entre crítica e paixão, imaginação e ironia. Em sua “idolatria dos excessos”, o poeta romântico é aquele que lida com ironia a noção de sua própria finitude. A arte, para os românticos, não

é somente representação, mas, sim, uma “estética ativa” que visa a construir sua experiência poética enquanto ação de vida que intervenha no real (*ibidem*, p. 54). Segundo Paz, a ironia é a “grande invenção romântica” e representa um mecanismo pelo qual o artista lida com a sua obra como meio de devorar o conteúdo trágico da vida, sacralizar o profano e profanar o sagrado. Na definição de Paz:

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

A temática do artista transgressor continua a ser estabelecida por Cazuza em outra faixa do disco *Exagerado*. Na música “Só as mães são felizes” – composta a partir de frase homônima do escritor norte-americano Jack Kerouac (do livro *Scattered Poems*) –, a narrativa se desenvolve a partir de citações imaginativas de poetas e músicos “malditos” percorrendo um submundo carioca. Na letra de Cazuza aparece Arthur Rimbaud, Lou Reed, Allen Ginsberg e Luiz Melodia vagando todos eles pela noite do Rio de Janeiro²¹ e atualizando a categoria “maldito” através dos autores que o cantor admira. Em entrevista de fevereiro de 1986 para o *Jornal da Bahia*, Cazuza explicou a homenagem que queria fazer:

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

Em “Só as mães são felizes”, Cazuza reúne símbolos de artistas “transgressivos”: dois escritores exponenciais da literatura *beat*, Allen Ginsberg e Jack Kerouac, o simbolista

francês Arthur Rimbaud, e Lou Reed, ex-cantor dos submundos do Velvet Underground, grupo cujas letras são crônicas da violenta cidade de Nova York do final dos anos de 1960 e do início dos 70. Com letras de conteúdo agressivo contrabalanceado por melodias calmas, o rock em Lou Reed opera como simbologia de uma juventude transviada que percorre o lado escuro da rua e se envolve com personagens marginalizados²². Já Arthur Rimbaud, no livro *Uma temporada no inferno* (2001), afirma não ser prisioneiro de sua razão e declara que somente por meio do “desregramento dos sentidos o poeta se torna vidente”. Sua liberdade intransitiva é construída sob o pressuposto de que o “caminho do excesso leva ao palácio da sabedoria”. Propõe, assim, que “o poeta rebente de excessos abomináveis e intencionáveis”, e constata: “Acabei por achar sagrada a desordem do meu espírito.” (*ibidem*, p. 18-103). Em “O homem justo”, Arthur Rimbaud através do eu lírico de seu poema, expõe: “Sabes que sou maldito! E louco, e ébrio, e lívido. [...] Ventos noturnos, vinde ao maldito!” (Rimbaud, 1994, p. 173-175). Já nos versos de “A orgia Parisiense (ou) Paris se repovoa”, Rimbaud realiza outra elegia dos “malditos” e das “úlceras” parisienses:

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

Este parece ser o curta-metragem de Cazuzu no submundo carioca refletido em imagens como “Rimbaud traficando escravas brancas”, “Lou Reed walking on the wild side”, e Allen Ginsberg fazendo “michê na (galeria) Alaska”²³. Nesta canção, Cazuzu transita pelo submundo com o auxílio de seus “poetas”, assim como fez Dante Alighieri na *Divina Comédia*, ao ser guiado no Inferno e no Purgatório pelo poeta Virgílio. Ao invocar tais artistas “transgressores”, Cazuzu aciona traços do arquétipo de um artista que mergulha nos subterrâneos de sua cultura para de lá emergir. Na letra de “Só as mães são felizes”, Cazuzu afirma, ainda, ironicamente, que já bebeu cicuta (veneno que Sócrates tomou para morrer) misturada com champanhe.

Outra música de Cazuzu que promove o diálogo da música popular com a literatura é “Orelha de Eurídice”. Gravada no LP *Ideologia*, de 1987, a música evoca o mito de Orfeu que desce até o Inferno de Hades cantando com sua lira para resgatar sua mulher, Eurídice, esforçando-se para que os mortos permitam a passagem deles. Já na letra de Cazuzu, Orfeu é corporificado em uma paisagem urbana delirante que lembra um *thriller* no qual o filho

de Apolo passa correndo não com uma harpa, mas, sim, com uma orelha de Eurídice na mão (que remete à orelha decepada de Van Gogh), enfrentando apressadamente a multidão até que consegue chegar em um aeroporto qualquer, onde a imagem de aviões subindo aparece distorcida por uma chuva sem vento²⁴.

Combinando rebeldia com boemia, Cazuza assume uma postura combativa em suas entrevistas para a grande mídia, nas quais procura questionar os valores burgueses tradicionais. Em suas narrativas, os bares são seu local de trabalho e ele próprio propõe observá-los como um cronista faria em sua tribo. Algumas frases de Cazuza são significativas de sua preferência noturna e marginal, como: “Tudo de noite é mais interessante” e “Ser marginal foi uma decisão poética” (Cazuza *apud* Araújo, 1997, p. 396). Nesse sentido, ele afirma:

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

No universo do rock, o vocalista adota uma postura teatral ou performática ao interpretar uma canção. Esse é o caso de Cazuza, que também define o rock de maneira singular, associando o universo roqueiro a uma “batucada” que, ligada ao carnaval, pode promover uma inversão do cotidiano (DaMatta, 1979). Cazuza aciona uma visão tribal do rock como “vingança dos escravos” e como *ethos* de uma juventude *gauche*²⁵, assim como expõe:

O rock é a idéia da eterna juventude. Quando descobri o rock, descobri também que podia desbundar. O rock foi a maneira de eu me impor às pessoas sem ser o “gauche” – porque de repente virou moda ser louco [...]. E o rock para mim não é só música, é atitude mesmo, é o novo! Quer coisa mais nova que o rock? O rock fervilha é uma coisa que nunca pode parar. O rock não é uma lagoa, é um rio. O rock é a vingança dos escravos. É porque não é para ser ouvido, é para ser dançado, é uma coisa tribal. Rock é simplesmente uma batucada. (*ibidem*, p. 361)

Em 7 de julho de 1990, Cazuza morre, aos 31 anos, vítima das complicações trazidas pela AIDS. Sobre seu fim trágico, o jornalista Pedro Bial (colega de Cazuza no Colégio

Santo Inácio) relata que desde jovem o cantor gostava de ler o texto de Fernando Pessoa²⁶ sobre a morte precoce do modernista português Mário de Sá Carneiro²⁷, em que Pessoa afirma que “os favoritos dos deuses morrem cedo” (Pessoa, 1980, p. 124-125)²⁸.

Segundo Roberto Frejat, Cazuzza tinha a “carência do artista sofredor, do artista louco. Gostava de alimentar esse fetiche” (Frejat *apud* Araújo, 1997, p. 184). Utilizando procedimentos românticos, a tragicidade de Cazuzza é muitas vezes aliviada por um lado mais *clownesco*, que em certos momentos também se torna presente quando seu lado solar e *noir* entram em disputa. Assim, Cazuzza não apenas admira poetas transgressores (como Rimbaud e Ginsberg), como os utiliza para construir uma *persona* – a partir do eu lírico de suas letras – em moldes que muitas vezes remetem a artifícios de um *ethos* romântico.

Para Arthur Dapieve, o *BRock* enquanto “movimento estético” terminou no dia da morte de seu maior protagonista, já que segundo a opinião do jornalista:

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

Ao tomar algumas letras e declarações de Cazuzza, procurei mostrar, neste trabalho, de que maneira ele construiu sua *persona* artística. Estive atento para observar como ocorre, ao longo da trajetória do artista, a interpenetração da *persona* na pessoa (e vice-versa). De maneira semelhante, procurei mostrar como Cazuzza constroi sua *persona* artística por meio de um diálogo seminal entre o universo musical e o literário, diálogo este que o “rock brasileiro dos anos 80” foi múltiplo o suficiente para fomentar e abarcar.

Recebido em 5 de agosto de 2010.

Aprovado em 21 de fevereiro de 2011.

Notas

¹ O jornalista Arthur Dapieve (1995) criou o termo *BRock* para denominar o rock que se criou no país à época dos anos de 1980 e que teria adquirido feições brasileiras. Assim, segundo Dapieve, a sigla *BRock* significa “o rock é nosso”, e é uma apropriação da propaganda “o petróleo é nosso” da Petrobras.

² Assim se colocam Angélica Castilho e Erica Schlude (2002, p. 24) quanto à distinção metodológica entre Renato Russo e Renato Manfredini Jr.: “Não se trata, aqui, de rotular o compositor de mártir ou somente alimentar um mito. Queremos, antes de tudo, lembrar do Renato Russo, músico e letrista, e apontar a unidade existente nas letras, o que outorga coerência e coesão à obra. Assim, estaremos valorizando o artista onde ele de fato merece ser lido: em seu próprio trabalho. [...] É importante frisar que letra e música se harmonizam e não estamos falando de um poeta na acepção usual do termo. Estamos falando de um artista que trabalha a palavra e a melodia. [...] Embora obras românticas contenham dados biográficos marcantes, é necessário desvincular a imagem do poeta da imagem do eu - lírico, pois o texto trabalha com o ficcional, com possibilidades de sentimentos e ações que podem ser reais ou não. Não é válido transferir para a imagem do criador as palavras de suas criaturas. Logo, todas as referências e afirmações serão feitas sobre o eu - lírico das letras e não sobre os componentes da banda. [...] Não cabe à crítica nem a ninguém afirmar que esta ou aquela letra de música é sobre a vida de algum deles. Não se pode adivinhar a intenção do poeta: pode-se apenas fazer leituras cabíveis ao texto. Este, sim, é o alvo das especulações.”

³ Tomarei, aqui, como ponto de partida a utilização do romantismo como um *ethos*, uma “visão de mundo” que pode ser reatualizada no momento contemporâneo, tomando as precauções necessárias contra a banalização do termo a partir da advertência metodológica indicada por Luiz Fernando Dias Duarte (2004, p. 16): “Como tantas outras categorias fundamentais de nossa cultura, o termo ‘romantismo’ sofreu de uma enorme extensão e banalização desde seu surgimento entre os séculos XVIII e XIX. [...] A própria psicanálise e antropologia social (ou cultural), que preservam mais do que quaisquer outras disciplinas as marcas estruturantes da visão de mundo romântica perderam quase completamente a consciência de suas raízes românticas, sendo necessário um trabalho de esclarecimento quase arqueológico para sua demonstração.”

⁴ Em 1986, Cazuza e Frejat inclusive compuseram um *blues* chamado “O deus venha”, sobre trecho do livro *Água viva*, de Clarice Lispector. “O deus venha” foi gravado pelo Barão Vermelho no primeiro LP depois da saída de Cazuza, chamado *Declare guerra*.

⁵ Ver <www.cazuza.com.br>, consulta em 5 de junho de 2009.

⁶ Os cantores de rádio dos anos 40 e 50 (mais especificamente da Rádio Nacional), aos quais se atribuem excessos na interpretação, por cantarem de maneira dramática e considerada “cafona”.

⁷ Dirigido por Hamilton Vaz Pereira, o Asdrúbal Trouxe o Trombone, de certa forma, influenciou a linguagem do “rock carioca”, já que Evandro Mesquita foi ator da companhia

teatral antes de formar a Blitz. Integraram o Asdrúbal: Regina Casé, Luis Fernando Guimarães, Patrícia Travassos e Perfeito Fortuna (fundador do Circo Voador), entre outros. A peça encenada pelo Asdrúbal de maior sucesso comercial foi *Trate-me leão*. O Asdrúbal conforme descrição do jornalista Nelson Motta, assemelhava-se mais “com uma banda de rock do que com uma companhia teatral” (Motta, 2000, p. 328). O contexto carioca contribuiu para esse entrelaçamento da música com o teatro no espaço físico da lona cultural do Circo Voador, onde eram oferecidas oficinas teatrais concomitantes a uma programação intercalada por bandas, peças, apresentações e *happenings* de poesia. Tais práticas teatrais trouxeram para os grupos de rock um senso de atuação nos shows das bandas.

⁸. Trecho da letra “Certo dia na cidade”, composição de Maurício Barros, Guto Goffi e Cazuzo: “Já nem sei quanto tempo faz/ Ele foi como quem se distrai/ Viu na cor de um som a cor que atrai/ Foi num solo que não volta atrás/ Tchau, mãezinha, fui beijar o céu/ A vida não tem tamanho/ Tchau, paizinho, eu vou levando fé/ É tudo luz e sonho/ Eu vou viver, vou sentir tudo/ Eu vou sofrer, eu vou amar demais.”

⁹. Aqui é importante ter cuidado para não naturalizar o Barão Vermelho como a “banda de Cazuzo”, lembrando que esta seguiu trabalho com Roberto Frejat como vocalista e completou 25 anos de existência no ano de 2008.

¹⁰. Trecho da letra de “Largado no Mundo”, parceria de Cazuzo e Roberto Frejat: “Mas Deus protege/ Quem vive sem casa/ Pro bem dos homens/ Fez a cobra sem asa/ Sem teto hoje/ Amanhã no Sheraton/ Eu entro em todas/ Sem sair do tom/ Chiquita Bacana/ Aurora em Copacabana/ Largado no mundo/ Eu vivo largado no mundo.” Já em “Carente profissional”, o trecho “nem dopante me dopa/ a vida me endoia” possui referência direta ao *mandrix*, tranquilizante popular entre os roqueiros da época.

¹¹. Trecho da letra de “Nós”, parceria de Cazuzo e Roberto Frejat: “Por enquanto cantamos/ Somos belos, bêbados cometas/ Sempre em bandos de quinze ou de vinte/ Tomamos cerveja/ E queremos carinho/ E sonhamos sozinhos/ E olhamos estrelas/ Prevendo o futuro/ Que não chega/ [...] E olhamos a lua/ E babamos nos muros/ Cheios de desejos.”

¹². Em seus discursos, o gaúcho Lupicínio Rodrigues dramatiza a infidelidade e a dor amorosa de tal maneira que a transforma em expressão coletiva. Retratando tragédias passionais, as letras de Lupicínio Rodrigues trazem uma unidade entre a “forma música e vida”. Em uma melancolia passadista de autoenvenenamento, com sua dor chorosa, Lupicínio produz uma mitologia de amores que não deram certo, traduzindo as “dores-de-cotovelo” e produzindo um sentido estético universal (Dias, 2009, p. 29).

¹³. Trechos das letras de “Vem comigo”, “Completamente blue”, “Ponto fraco”, “Dolorosa” e “Meu cúmplice”, respectivamente: [“Bebe a saideira [...] Há dias que eu planejo impressionar você/ Mas eu fiquei sem assunto [...] Há dias com azia/ O remédio é o teu mel/ Eu sinto tanto frio/ No calor do Rio/ Já mandei olhares prometendo o céu/ Agora eu quero é no grito!”] [“Sou feliz em Ipanema/ Encho a cara no Leblon/ Tento ver na tua cara linda/ O lado bom/ Você chega e sai e some/ E eu te amo assim tão só/ Tão somente

o teu segredo/ E mais uns cem, mais uns cem/ Tudo azul, tudo azul/ Completamente blue [...] Como é estranha a natureza/ Morta dos que não têm dor/ Como é estéril a certeza/ De quem vive sem amor, sem amor”.] [“Benzinho, eu ando pirado/ Rodando de bar em bar/ Jogando conversa fora/ Só pra te ver/ Passando, gingando/ Me encarando/ Me enchendo de esperança/ Me maltratando a visão/ Girando de mesa em mesa/ Sorrindo pra qualquer um/ Fazendo cara de fácil/ Jogando duro/ Com o coração”.] [“Fim/ A noite acabou feito gim/ Espuma branca lavando o meu pé/ Os amigos de sempre já tão indo embora/ E o garçom fecha o bar/ Mal humorado e cansado [...] Mas se você por acaso voltasse pra mim/ Por baixo da mesa chutando o meu pé/ Me piscando o olho pra gente ir embora/ Doce ar de chantagem para uma noite melhor/ Nós dois e mais ninguém”.] [“Hoje eu acordei querendo uma encrenca/ Escrevi teu nome no ar/ Bati três vezes na madeira/ Senti você me chamar/ Na verdade uma carta em braile/ Me deu uma certeza cega/ Você estava de volta ao bairro/ Em alguma esquina à minha espera/ Meu amor, meu cúmplice/ Eu sempre vou te achar/ Nos avisos da lua/ Do outro lado da rua.”]

¹⁴. Cazuza, entrevista concedida a Maria Gabriela, em 1989, no programa *Cara-Cara*, da *TV Bandeirantes*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=04GqIPrM2c8&feature=related>>, consulta em 3 de julho de 2009.

¹⁵. James Dean morreu no auge de sua carreira, com 24 anos, tendo estrelado filmes como *Juventude Transviada* e *Assim caminha a Humanidade*. Já Humphrey Bogart, artista “boêmio” de Hollywood, foi protagonista de filmes como *Casablanca* e *O Falcão Maltês* e morreu, aos 58 anos, de câncer no esôfago no ano de 1957.

¹⁶. Trecho da letra de “Milagres”, composição de Cazuza, Roberto Frejat e Denise Barroso: “Nossas armas estão na rua/ É um milagre/ Elas não matam ninguém/ A fome está em toda parte/ Mas a gente come/ Levando a vida na arte”.

¹⁷. Mecanismo parecido utiliza Cazuza na canção “Doralinda”, composta em parceria com João Donato, quando sua declaração amorosa se constroi simultânea à ironia presente no trecho: “Doralinda eu vou te dar todo o dinheiro falso do mundo”.

¹⁸. Compilação feita por Ezequiel Neves e recolhida em entrevista às revistas *IstoÉ*, *Playboy*, *Amiga* e *Interview*, no período de 1983 a 1989. Ver <www.cazuza.com.br>

¹⁹. Essa é possivelmente a letra mais irônica de Cazuza, com imagens como um galã que é bombardeado por balas de hortelã, mulatas que esperam por sheiks alemães enquanto trabalham em um escritório, um eu lírico que descreve um menino que quer ser um herói triste e espera que seu amor caia em sua rede cheio de cacos de vidro etc. A seguir trecho da letra de “Quarta-feira”, composição de Cazuza e Zé Luís, gravada no LP *Só se for a dois*, de 1986: “Livro depressivo/ Na areia da praia/ Eu banco o deprimido/ Talvez você caia/ Na minha rede um dia/ Cheia de cacos de vidro/ De cacos de vidro/ E o galã não vê/ Que é bombardeado/ Com balas de hortelã/ E a santa milagrosa vê/ Que Deus não dá esmola/ Subitamente assalta/ [...] E o menino triste/ Quer ser um herói/ Mesmo um herói triste/ Mesmo um herói triste”

²⁰. Chamado de “a idade do gênio”, a *Sturm und Drang* pode ser definida como a época em

que se valorizavam certos personalismos como constitutivos da originalidade do artista. Expressos em Goethe e Schiller, o preceito *Tempestade e Ímpeto* foi o principal precursor do romantismo germânico enquanto movimento estético. Como afirma Renato Poggioli (1968, p. 18), influenciado pelas ideias do *Sturm und Drang*, o romantismo alemão buscava transcender o campo da arte, propondo-se mais como movimento dinâmico do que como escola artística clássica. Tal bipolaridade romântica é defendida pelos princípios da *Tempestade e Ímpeto* por meio de uma ciência da vida que exige do entendimento apenas aquilo que o sentimento possa permitir, já que os românticos germânicos entendem a arte como um sintoma de vida

²¹. Trecho da letra de “Só as mães são felizes” composição de Cazuzza e Roberto Frejat: “Você nunca varou/ A Duviervier às 5/ Nem levou um susto saindo do Val Improviso/ Era quase meio-dia/ No lado escuro da vida/ Nunca viu Lou Reed/ ‘Walking on the wild side’/ Nem Melodia transvirado/ Rezando pelo Estácio/ Nunca viu Allen Ginsberg/ Pagando michê na Alaska/ Nem Rimbaud pelas tantas/ Negociando escravas brancas/ Você nunca ouviu falar em maldição/ Nunca viu um milagre/ Nunca chorou sozinha num banheiro sujo/ Nem nunca quis ver a face de Deus”.

²². As músicas de Lou Reed e do Velvet Underground tratam do submundo nova-iorquino e estabelecem diálogo com Andy Warhol, que desenhou a primeira capa de disco da banda e inspirou a música “Vicious”.

²³. Nome em referência à Galeria Alaska, ponto *gay* famoso da Copacabana dos anos 80. Cazuzza, na letra de “Só as mães são felizes”, ainda faz referência à discoteca *Barbarella*, casa de *strip-tease* na zona de prostituição da Rua Prado Júnior, também em Copacabana. No ano de 1986, “Só as mães são felizes” chegou a ter sua execução pública proibida pela Censura Federal, devido a alguns versos considerados escatológicos e alusivos a incesto.

²⁴. Letra de “Orelha de Eurídice”, única composição gravada em que Cazuzza assina letra e melodia: “Você na multidão / você é diferente/ As suas mãos me acenam, não parecem ter morrido/ Cheias de presentes/ Caixas coloridas/ Trouxe uma orelha envolta/ Num pano vermelho/ É a prova, meu amor/ Me espera sem uma orelha/ Vou correndo, vou agora/ Resgatar o meu amor/ No asfalto quente/ Do aeroporto/ Como uma miragem/ É a alma quem castiga o corpo/ Esta é a mensagem/ Na paisagem distorcida/ Pelos aviões que sobem/ Você voltou para me ajudar/ E eu fico mais feliz/ Mas ainda não estamos salvos/ O ar está pesado/ Não é só a cicatriz/ Que identifica o ser amado/ Temos que ter idéias juntos/ Temos que achar uma maneira/ É que agora está chovendo/ Uma chuva sem vento/ Há meia hora ventava/ Vamos fugir para dentro/ Há meia hora ventava/ E tínhamos coragem/ E eu já estou cansado/ De não gostar de mim.”

²⁵. Em entrevista para a revista *Bizz*, em setembro de 1985, Cazuzza critica uma certa fetichização do *gauche* e da loucura como uma forma de estereótipo, que ele, Cazuzza, busca evitar a partir da descoberta do rock: “o rock foi uma maneira de eu me impor às pessoas sem ser o *gauche* – porque, de repente, virou moda ser louco [...] o rock não é uma lagoa, é um rio. [...] Porque não é para ser ouvido, é para ser dançado, é uma coisa tribal.”

²⁶. Trecho de poema de Fernando Pessoa dedicado a Mario de Sá Carneiro: “*Morre jovem o que os Deuses amam*, é um preceito da sabedoria antiga. E por certo a imaginação, que figura novos mundos, e a arte, que em obras os finge, são os sinais notáveis desse amor divino. Não concedem os Deuses esses dons para que sejamos felizes, senão para que sejamos seus pares. [...] Gênio na arte, não teve Sá-Carneiro nem alegria nem felicidade nesta vida. Só a arte, que fez ou que sentiu, por instantes o turbou de consolação. São assim os que os Deuses fadaram seus. Nem o amor os quer, nem a esperança os busca, nem a glória os acolhe. Ou morrem jovens, ou a si mesmos sobrevivem, íncolas da incompreensão ou da indiferença. Este morreu jovem, porque os Deuses lhe tiveram muito amor. [...] *Nada nasce de grande que não nasça maldito*, nem cresce de nobre que se não define, crescendo.” (Pessoa, 1980, p. 149, grifos meus).

²⁷. No texto *O tempo não pára*, Silviano Santiago também discorre sobre tal ligação entre Cazuza e o mito de poetas que morrem jovens como Mário de Sá Carneiro (Silviano Santiago, 24/2/1996, *apud* www.cazuza.com.br, consulta em 3 de julho de 2009: “Fernando Pessoa diante da morte prematura do amigo e poeta Mário de Sá-Carneiro, só podia racionalizar a perda, concluindo que morre cedo o que os deuses amam. [...] Em letra visivelmente inspirada no romancista Charles Bukowski, Cazuza define o local do envelhecimento precoce: ‘o banheiro é a igreja de todos os bêbados’. É nessa igreja que os deuses fazem a rapina dos que eles amam, pois é ali, e só ali, que se deu, que se dá o ‘viver destrambelhado’, verdadeira razão de ser da dor, da alegria nos anos 80.”

²⁸. Segundo declaração de Pedro Bial: “Desde garotos, do tempo do Santo Inácio, quando líamos Fernando Pessoa, Cazuza sempre compactuou com seu conceito: ‘Prefiro me arder inteiro na vida, viver. Prefiro morrer com 30 anos a morrer velho!’, essa idéia de viver até as últimas conseqüências. Cazuza foi muito coerente com a vida dele.” (Bial *apud* Araújo, 1997, p. 92).

Referências bibliográficas

- ABREU Caio Fernando. **Onde andar**á Dulce Veiga? Um romance B. São Paulo: Planeta De Agostini, 2003.
- ARAÚJO, Lucinha. **Cazuza: só as mães são felizes. Depoimento a Regina Echeverria**. São Paulo: Globo, 1997.
- _____. **Preciso dizer que te amo. Todas as letras do poeta**. São Paulo: Editora Globo, 2001.
- DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1979.
- DAPIEVE, Arthur. **BRock o rock brasileiro dos anos 80**. Rio de Janeiro, Editora 34, 1995.
- DIAS, Rosa. **Lupicínio e a dor de cotovelo**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009 (Coleção Língua Cantada).
- DUARTE, Luiz Fernando Dias. A pulsão romântica e as ciências humanas no ocidente. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 19, nº 55, junho, 2004.
- GUINSBURG, J. (org). **O Romantismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.
- LEONI (Carlos Rodrigues Siqueira Júnior). **Letra, música e outra conversa. “Leoni entrevista: Lobão”**. Rio de Janeiro: Gryphus, 1995.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. Tradução de Paulo Novaes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- MOTTA, Nelson. **Noites tropicais: solos, improvisações e memórias**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.
- PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PESSOA, Fernando. **Textos de crítica e de intervenção**. Lisboa: Ática, 1980.
- POGGIOLI, Renato. **The theory of the Avant-Garde**. Tradução de Gerald Fitzgerald. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1968.
- RIBEIRO, Júlio Naves. **Lugar nenhum ou Bora Bora? Narrativas do “Rock Brasileiro Anos 80”**. São Paulo: Annablume, 2009.
- RIMBAUD, Jean Arthur. **Uma temporada no inferno/Jean Arthur Rimbaud**. Tradução de Paulo Hecker Filho. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- _____. **Poesia completa/Arthur Rimbaud**. Tradução, prefácio e notas de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.
- SÁ, Jussara Bittencourt. **Cazuza no vídeo o tempo não pára**. Tubarão: Ed. Unisul, 2006.
- VERSIANI, Daniela Gianna Claudia Beccaccia. **Autoetnografias: conceitos alternativos em construção**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.
- WILLER, Cláudio. **Geração Beat**. Porto Alegre: L&PM, 2009, 128p. (Coleção L&PM Pocket).

Fontes digitais:

CAZUZA. Entrevista concedida a Maria Gabriela, em 1989, no programa *Cara a Cara*, da TV Bandeirantes. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=04GqlPrM2c8&feature=related>, consulta em 3 de julho de 2009.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Humphrey_bogart>, consulta em 5 de julho de 2009.

<www.cazuza.com.br>, consulta em 5 de junho de 2009.

Revistas e jornais consultados:

PAES, Tavinho. Jornal *Poema show*, nº 2, junho-julho, 2006, p. 19.

Revista *Amiga*, 6 de maio de 1987.

“Cazuza entrevistado por Alfredo Ribeiro”. *Folha de S. Paulo*, 8/9/1984.

Discografia:

BARÃO VERMELHO. *Barão Vermelho*. Opus Columbia, 1982.

_____. *Barão Vermelho 2*. Opus Columbia, 1983.

_____. *Maior abandonado*. Opus Columbia, 1984.

CAZUZA. *Cazuza [Exagerado]*. Som Livre, 1985.

_____. *Ideologia*. Polygram, 1987.