PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO

Augusto de Guimaraens Cavalcanti

Arte e vida: Lobão, Arnaldo Antunes e Cazuza.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Orientador: Profª Santuza Cambraia Neves

Rio de Janeiro
Abril de 2010

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO

Augusto de Guimaraens Cavalcanti

Arte e Vida: Lobão, Arnaldo Antunes e Cazuza.

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Santuza Cambraia Naves
Orientadora
Departamento de Sociologia e Política – PUC-Rio

Prof. Frederico Oliveira Coelho
MAM

Prof. Valter Sinder
Departamento de Sociologia e Política – PUC-Rio

Profa. Mônica Herz
Coordenadora Setorial do Centro
de Ciências Sociais – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 30 de abril de 2010

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

Augusto de Guimaraens Cavalcanti
Jornalista formado pela PUC – Rio (2007.2), no de Comunicação Social. Na graduação escreveu a monografia "Cinema de Poesia: Joaquim Pedro de Andrade", sob orientação de Miguel Serpa Pereira, com bolsa do CNPQ. Na área da Literatura, lançou o livro *Poemas para se ler ao meio-dia* (2006) e *AmorAmerica* (2008) (em parceria com Domingos Guimaraens e Mariano Marovatto), ambos editados pela 7 Letras. Para mais informações, ver: www.ossetenovos.org e www.augustoazul.blogspot.com

Ficha Catalográfica

Cavalcanti, Augusto de Guimaraens

"Arte e vida: Lobão, Arnaldo Antunes e Cazuza" / Augusto de Guimaraens Cavalcanti; orientador: Santuza Cambraia Naves. – 2010.

162 f.; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Sociologia e Política)– Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

Inclui bibliografia

CDD: 301

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

Este trabalho é dedicado aos meus pais e avós.

Agradecimentos

Santuza Naves, Arthur Dapieve, Bernardo Vilhena, Chacal, Cláudio Willer, CNPQ e ao Departamento de Sociologia e Política da PUC - Rio, Dinah Guimaraens, Eucanaã Ferraz, Frederico Oliveira Coelho, Humberto Gessinger, Júlio Naves Ribeiro, Lauro Cavalcanti, Maria Cláudia Coelho, Paulo Henriques Britto, Roberto Da Matta, Sônia Giacomini, Tavinho Paes e Valter Sinder.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

Resumo

Cavalcanti, Augusto de Guimaraens; Naves, Santuza Cambraia. (Orientadora). ***"Arte e vida: Lobão, Arnaldo Antunes e Cazuza".*** Rio de Janeiro, 2010. 162 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Sociologia e Política, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

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

Palavras-chave

Arte; persona; vida.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

Abstract

Cavalcanti, Augusto de Guimaraens; Naves, Santuza Cambraia. (Advisor). ***"Art and life: Lobão, Arnaldo Antunes e Cazuza".*** Rio de Janeiro, 2010. 162 p. MSc. Dissertation – Departamento de Sociologia e Política, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This study aims to analyze how three paradigmatic figures of rock in Brazil – Cazuza, Arnaldo Antunes and Lobão – have built their identities. Following the trajectory of these composers, we tried to understand how they got hold of symbolic categories in the underlines of culture and have used them to create their *personas*. If the "rockers" mentioned share the language of the "brazilian rock of the 80s", they differ, however, as to how to put themselves in the art world. We took into consideration in this regard, that construction of identity implies the recurrence of certain traditions – in this case, artistic – that are constantly resignified. We projected, therefore, to understand the course of research, such as cultural issues of their time to reveal the trajectory of these actors, as well as the repertoire bequeathed by the past, insofar as the three musicians, each in its own way, dialogue with specific traditions.

Key-words

Art; persona; life.

Sumário

1. Introdução 9

2. Cazuza e o Barão Vermelho. 26

3. Arnaldo Antunes e o Titãs. 66

4. O “nietzsciniano” Lobão 99

5. Conclusão 133

6. Referências Bibliográficas 145

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

1.
Introdução

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

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

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

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

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

---

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

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

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

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

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

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

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

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

---

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

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

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

---

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

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

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

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

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

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

---

[7] Para mais informações, ver Dapieve (2006).

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

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

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

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

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

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

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

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

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

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

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

---

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

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

Tal disputa entre o rock e a música folclórica possui um paralelo com o ocorrido com Bob Dylan no Festival de Newport, de 25 de julho de 1965. Ao tocar "Maggie's farm" com arranjo roqueiro distorcido, Dylan provocou a ira do cantor folclórico Pete Seeger, que ameaçou cortar o cabo das guitarras da banda de Dylan com um machado.[15] Sobre Dylan, é interessante pensar como este construiu um mito para si próprio baseado em um nome ficcional e em uma exaltação de personagens marginais em suas canções, que seriam, segundo ele, "órfãos da tempestade". Robert Zimmerman criou o pseudônimo Bob Dylan em referência ao poeta gaulês Dylan Thomas[16] e passou a criar suas canções com palavras-discursos entoadas através de um canto narrativo que beira a fala.[17] Assim descreveu Allen Ginsberg (Ginsberg apud Scorcese, 2006) a sua impressão ao ouvir pela primeira vez uma canção de Dylan:

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

---

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

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

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

Influenciado por Woody Guthrie[18] e valorizando ídolos trágicos como Dylan Thomas, Hank Williams e James Dean (todos morreram com menos de trinta anos), Bob Dylan mostra em certos momentos uma sensibilidade semelhante à da tradição *beat*,[19] ao compor "See you later, Allen Ginsberg" e gravar dois discos acompanhando Allen Ginsberg no violão. É nesse sentido que a figura de Bob Dylan foi tomada como contraponto para os músicos analisados nesta pesquisa, assim como o diálogo proposto entre o "músico" Jim Morrison e o "poeta" Arthur Rimbaud (Fowlie, 2005). Inspirado em *On the road* (*Na estrada*), de Jack Kerouac, e *The catcher in the rye (O apanhador no campo de centeio),* de J.D. Salinger, Dylan vai de cidade em cidade como um trovador medieval andante, um "poeta cantador"[20] que associa, de certa forma, o rock com letras de referências "literárias e/ou intelectuais", popularizando de certa forma a poesia, ao veicular suas canções na indústria cultural. A figura de Bob Dylan é, portanto, exemplar de um artista que constrói a sua obra – e *persona* – a partir de elementos extramusicais, com a combinação simultânea com informações da literatura.

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

---

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

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

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

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

---

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

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

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

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

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

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

---

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

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

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

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

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

---

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

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

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

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

---

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

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

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

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

---

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

Performática do artista plástico José Roberto Aguilar, da qual faziam parte Paulo Miklos e Arnaldo Antunes.[34] Em suas apresentações a Banda Performática reunia elementos de diferentes linguagens como vídeoarte, rock e temas das artes plásticas, gerando músicas como "Qual é a transa Duchamp (príncipe das vanguardas)".[35] Assim, de certa forma a Banda Performática do Aguilar influenciou a linguagem intertextual dos Titãs do Iê-Iê, já que dois de seus integrantes (Miklos e Antunes) participaram da Banda Performática do final dos anos 70 até 1982.[36]

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

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

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

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

2.
Cazuza e Barão Vermelho

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

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

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

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

> Minhas influências literárias são completamente loucas. Nunca tive método de ler isso ou aquilo. Lia tudo de uma vez misturando Kerouac com Nelson Rodrigues, William Blake com Augusto dos Anjos, Ginsberg com Cassandra Rios, Rimbaud com Fernando Pessoa. Adorava seguir Carlos Drummond de Andrade em seus passeios por Copacabana. Me sentia importante acompanhando os passos daquele Poeta Maior pelas ruas à tarde. Mas meu livro de cabeceira foi sempre *A descoberta do mundo*, de Clarice Lispector. Adoro acordar e abri-lo em qualquer página. Para mim, sempre funciona mais que o *I Ching*. As minhas letras têm muito desses 'bruxos' todos.[2]

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

---

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

[2] <www.cazuza.com.br> (Consulta em 05/06/09).

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

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

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

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

---

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

---

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

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

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

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

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

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

> O rock é a ideia da eterna juventude. Quando descobri o rock, descobri também que podia desbundar. O rock foi a maneira de eu me impor às pessoas sem ser o 'gauche'- porque de repente virou moda ser louco (...) E o rock para mim não é só música, é atitude mesmo, é o novo! Quer coisa mais nova que o rock? O rock fervilha é uma coisa que nunca pode parar. O rock não é uma lagoa, é um rio. O rock é a vingança dos escravos. É porque não é para ser ouvido, é para ser dançado, é uma coisa tribal. Rock é simplesmente uma batucada. (Cazuza apud Araújo, 1997, p.361).

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

---

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

os valores burgueses tradicionais.[11] Em suas narrativas, os bares são seu local de trabalho e ele próprio propõe observá-los como um cronista faria em sua tribo. Algumas frases de 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, Cazuza 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 Brasiliense começou a lançar as obras de Kerouac, Ginsberg, Borroughs, eu quase fiquei pirado, porque eu fazia algo ligado a eles e não sabia. Penso que os anos 50 têm muito a ver com os anos 80. Era uma época de repressão que se soltou lá pela década de 60 como agora. (Ibid., p.367).

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

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

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

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

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

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

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

[12] CAZUZA. Entrevista concedida a Maria Gabriela, em 1989, no programa *Cara-Cara,* da TV *Bandeirantes*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=04GqlPrM2c8&feature=related>. (Acesso em 03/07/09).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

utilizada como fonte de inspiração para Cazuza na composição de "Só as Mães São Felizes".[13]

Para Roberto Frejat, Cazuza 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 Cazuza é muitas vezes aliviada por um lado mais *clownesco* que em certos momentos também torna-se presente quando seu lado solar e *noir* entram em disputa, já que grande parte de suas letras são diretas e sem entrelinhas. Pensando o sujeito e o personagem Cazuza, chama a atenção como ele admira certos poetas transgressores (como Arthur Rimbaud e Allen Ginsberg) e como os utiliza para construir uma *persona* em moldes que remetem muitas vezes a artifícios românticos.

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

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

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

---

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

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

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

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

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

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

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

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

Após o lançamento do primeiro disco do Barão Vermelho, em 1982, Caetano Veloso[17] incluiu em seus shows e gravou "Todo amor que houver nessa

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

---

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

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

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

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

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

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

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

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

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

---

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

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

Sganzerla.[28] Sobre tal relação entre o cinema e o rock brasileiro nos anos 80, era comum que clipes de bandas fossem inseridos dentro das tramas e os próprios músicos atuassem nestes filmes semi-musicais como forma de autopromoção. Era o início do videoclipe no Brasil, como narra Tiago Petrik[29]:

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

Em 1985, o Barão Vermelho lançou seu terceiro LP *Maior abandonado*, que trouxe na contracapa a foto de 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"[30] quanto "Maior Abandonado" abordam a carência de um personagem que vaga de bar em bar escrevendo suas frases pelos guardanapos dos bares, babando seus desejos pelos muros como um bêbado cometa que escreve em suas cartas em braile as certezas cegas de um futuro que não chega. Aqui, mais do que a uma tradição "maldita" e romântica, 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 São Paulo*, 08/09/84).

---

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

[29] Petrik, Tiago. "Anos 80: Charrete que perdeu o condutor", em: Revista *Bravo! Cazuza especial*. Maio de 2010, p.29-30.

[30] Trecho da letra de "Nós", parceria de Cazuza 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."

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

Misturando Lupicínio Rodrigues[31] com a melancolia do *blues*, Cazuza se apropria do *kitsch* e rima amor com dor tal qual Lupicínio, explorando o paroxismo dos amores mal resolvidos em "Você se parece com todo mundo". Assim, a melancolia de Cazuza é, na maioria das vezes, uma tristeza transfigurada em um canto que beira o uivo e proclama a crueza de uma voz que se situa entre a fala e o grito e mistura o conteúdo passional da letra com uma interpretação visceral e muitas vezes irônica. Como afirma Octavio Paz (1984),[32] a ironia é a "grande invenção romântica" e representa um mecanismo pelo qual o artista lida com sua obra como meio de devorar o conteúdo trágico da vida, sacralizar o profano e profanar o sagrado. Segundo Octavio Paz:

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

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

---

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

Nas letras de Cazuza, o bar é tratado como lugar do trânsito e da alta madrugada, espaço em que os personagens esperam resgatar algum amor perdido. Algumas de suas canções ambientadas no "Triângulo das futilidades", como "Vem comigo", "Completamente blue", "Ponto fraco", "Dolorosa" e "Meu cúmplice",[33] apresentam a temática de um personagem errante buscando sua redenção na noite dos insones, desiludidos e vagantes. Um sol noturno[34] aparece no combustível inflamável da noite exposta por Cazuza em certas crônicas e canções que compõem pequenos documentários dos fins de noite do "Baixo Leblon" (ponto de encontro de artistas e intelectuais no Rio de Janeiro, no qual ele chamava de "Triângulo das Futilidades", formado pelos bares Real Astoria, Pizzaria Guanabara e Bar Diagonal). As figuras dramáticas de algumas de suas letras remetem a situações urbanas no qual o lado escuro da noite conflui com a hora do artista, artista este que move pelos bares em sua permanente caça nas calçadas do Leblon, calçadas tão ficcionais quanto reais.[35]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

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

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

---

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

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

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

[40] Essa é possivelmente a letra mais irônica de 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 a 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/ Quero que você/ Me ame bastante/ Daqui até a Constante Ramos/ Vamos, vamos/ Vamos lado a lado/ Como dois gigantes/ Enfrentando os ônibus/ E o menino triste/ Quer ser um herói/ Mesmo um herói triste/ Mesmo um herói triste/ E a dama sem cara/ Das bolsas vazias/ Sente um amor aflito/ Eu ando apaixonado/ Por cachorros e bichas/ Duques e xerifes/ Porque eles sabem/ Que amar é abanar o rabo/ (É abanar o rabo)/ Lamber e dar a pata/ E as mulatas sonham/ Que são raptadas/ Por sheiks alemães/ No escritório sonham/ Que já é de tarde/ Todas as manhãs."

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

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

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

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

A temática do artista transgressor continua a ser estabelecida por Cazuza em outra faixa do disco. "Só as mães são felizes", composta a partir de frase homônima do escritor norte-americano Jack Kerouac (do livro *Scattered Poems*), se desenvolve a partir de citações imaginativas de poetas e músicos "malditos" percorrendo um submundo urbano. Na letra de Cazuza aparece Arthur Rimbaud, Lou Reed, Allen Ginsberg e Luiz Melodia, vagando pela noite do Rio de Janeiro[46] e atualizando o constructo "maldito" através dos autores que o cantor admira. Em entrevista de fevereiro de 1986, para o Jornal da Bahia, Cazuza explicou a homenagem que queria fazer:

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

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

---

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

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

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

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

---

[47] As músicas de Lou Reed e do Velvet Undregound tratam do submundo nova-iorquino e estabelecem diálogo com Andy Wahrol, que desenhou a primeira capa de disco da banda e inspirou a música "Vicious".

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

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

Sobre a categoria "marginal" e "maldito" é importante ressaltar que a definição de poeta "marginal" tem a origem bem diferente da designação de poeta "maldito". No ano de 1884, Paul Verlaine (1986) criou a antologia *Poètes maudits*, em resposta ao ato de Anatole France ter recusado um poema de Stéphane Mallarmé e um soneto do próprio Verlaine para a antologia publicada no terceiro volume da revista *Parnasse contemporain*, em 1876. [49] Segundo Otto Maria Carpeaux (1964), Anatole France negou a participação de Verlaine e Mallarmé no *Parnasse contemporain*, por considerar os poetas indecentes e obscuros (Ibid., p.2586). Assim, Verlaine capturou o *zeitgeist* desse momento histórico para criar o termo "poeta maldito", tomado como valor na figura de um artista como uma espécie de demiurgo que atua nas margens da sociedade. Mas o que seria o "maldito" nos "anos 80"? Como situar a categoria quando Cazuza a utiliza?

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

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

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

---

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

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

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

Aqui é interessante notar que não só 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). Em obra de Caio Fernando, Cazuza é o nome de um gato (simbologia para sete vidas) que participa da trama tentando solucionar o desaparecimento da cantora de uma banda de rock ambientada nos anos 80. No livro lançado em 1990 (ano da morte de Cazuza), aparecem alusões à *Água Viva*, de Clarice Lispector (obra admirada por Cazuza), além de citações das canções "Ideologia",[53] "Blues da piedade" (da frase "como insetos em volta da lâmpada") e "Por quase um segundo" (do verso "eu queria ver no escuro do mundo"), música de Herbert Vianna interpretada por 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. (Ibid., p.22). (Grifos meus).

---

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

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

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

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

---

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

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

Ainda no LP *Só se for a dois*, a letra de "Solidão que nada"[56] incorpora o nomadismo dos *beats* e suas viagens de estrada[57] na frase "viver é bom, nas curvas da estrada / solidão, que nada." Como descreve Cláudio Willer (2009), o termo *beat* foi criado a partir de apropriação do "vocabulário da marginália da Times Square", tendo se tornado uma referência para designar os escritores da vanguarda nova-iorquina e de São Francisco dos anos de 1950. Polissêmico e ambivalente, o termo *beat* pode tanto designar o sentido "derrotista" de uma geração *beated* (perdida e derrotada), como também ser associada à batida rítmica do jazz. Como afirma Willer, a poética *beat* realizou tamanha comunhão entre música popular e literatura, que possui além de uma bibliografia, uma discografia:

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

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

---

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

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

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

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

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

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

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

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

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

---

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

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

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

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

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

---

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

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

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

---

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

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

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

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

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

---

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

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

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

---

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

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

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

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

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

junção da expressão "Babylon" (associando Manhattan à Babilônia) com o termo "lonest" (neologismo construído pela apropriação de "loniest" e "loneliest", em português algo como "o mais sozinho"; além também de se apropriar do termo "nest", "ninho" em inglês), *babylonest* é utilizado por HO para nomear seu *loft* nova-iorquino, localizado no East Village.[74] Em seu "mundo-abrigo", Oiticica nomeou Nova Iorque de *Babylon*, personificando-a em uma "Manhattan brutalista" (Coelho, 2008, p.13). Cazuza, por sua vez, apresenta outra visão da babilônia nova-iorquina, nomeando-a de "Manhatã".[75] Em música homônima presente no disco *Burguesia*, Cazuza descreve Manhattan[76] através do olhar irônico de um imigrante ilegal brasileiro que consegue obter sucesso nos "states", virando um "bom capitalista" e sendo chamado pelos americanos de "South American" devido ao seu *latin style*.[77]

Em sete de julho de 1990, Cazuza morre com 31 anos, vítima das complicações trazidas pela AIDS. Sobre seu fim trágico, o jornalista Pedro Bial (colega de Cazuza do colégio Santo Inácio) relata que desde jovem o cantor gostava de ler o texto de Fernando Pessoa[78] sobre a morte precoce do modernista

---

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

[75] Trecho de "Manhatã", parceria de Cazuza com Leoni, gravada no disco *Burguesia*: "Cheguei aqui num pé de vento/ Já tenho carro e apartamento/ Sou brasileiro mandigueiro/ Tô aqui pelo dinheiro/ Virei chicano, índio americano/ Blusão de couro, os States são meus/ Agora eu vivo no dentista/ Como um bom capitalista/ Só tenho visto de turista/ Mas sou tratado como artista. (...) Faço cenas no metrô/ Com meus tênis *All-Star*/ Deixando as louras loucas/ Com meu *latin style*/ Não sou mais paraíba/ Sou *South American*/ Aqui em Manhatã(...) Eu fumando um baseado/ Em frente a um policial/ Aqui é tudo tão liberal (...) Sou *South American*/ Aqui em Manhatã."

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

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

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

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

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

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

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

---

na arte, não teve Sá-Carneiro nem alegria nem felicidade nesta vida. Só a arte, que fez ou que sentiu, por instantes o turbou de consolação. São assim os que os Deuses fadaram seus. Nem o amor os quer, nem a esperança os busca, nem a glória os acolhe. Ou morrem jovens, ou a si mesmos sobrevivem, 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 definhe, crescendo." (Pessoa, 1980, p.149). (Grifos meus).

[79] 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 - 24/02/1996. Apud <www.cazuza.com.br>) (Consulta em 03/07/09): "Fernando Pessoa diante da morte prematura do amigo e poeta Mário de Sá-Carneiro, só podia racionalizar a perda, concluindo que morre cedo o que os deuses amam. (...) Em letra visivelmente inspirada no romancista Charles Bukowski, 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.".

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

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

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

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

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

---

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

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

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

---

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

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

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

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

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

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

Em 1988, o cantor declara:

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

---

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

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

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

3.
Arnaldo Antunes e Titãs

Ex-estudante de Lingüística da USP, Antunes, desde adolescente, perambulava por bares paulistanos em busca de compradores para seus livros mimeografados de poesia, publicando em 1983 seu primeiro, chamado *OU/E*. Arnaldo Antunes, músico, poeta e artista visual, integrou a banda Titãs de 1982 a 1992. No início do grupo Titãs do Iê-Iê, a maioria de seus membros se conheceu no Colégio Equipe, na capital paulistana do final da década de 1970. No ano de 1981, a partir de uma apresentação na Biblioteca Mário de Andrade, no projeto *A Idade da Pedra Jovem*, o Titãs do Iê-Iê passou a fazer shows em casas noturnas da cidade de São Paulo (Alzer & Marmo, 2002). A gênese do grupo deu-se através da união de integrantes dos grupos Trio Mamão, Aguilar e Banda Performática e Os Camarões, o Titãs do Iê-Iê foi, assim, fruto destas interseções musicais. Do Trio Mamão faziam parte Tony Bellotto, Marcelo Fromer e Branco Mello. Abriam shows de Jorge Mautner em São Paulo e se inspiravam na tropicália, com roupas multicoloridas e araras decorando o palco. O grupo Os Camarões, do qual participava Nando Reis, tinha um som próximo ao de Bob Marley e de Jorge Ben Jor. Já da Banda Performática, faziam parte Arnaldo Antunes e Paulo Miklos. Influenciados pelas experimentações de John Cage, esse coletivo acompanhava o artista plástico José Roberto Aguilar, realizando apresentações teatrais e criando paródias que remetiam às artes visuais, como a música "Monsieur Duchamp", de Paulo Miklos e Aguilar, que relata a chegada do dadaísta francês ao aeroporto do Galeão (Trotta, 1995). Paulo Miklos também chegou a tocar sax na banda de Arrigo Barnabé.

Com uma formação atípica para uma banda de rock, já que a maioria dos integrantes se revezava no vocal, o Titãs trouxe uma concepção de grupo que remete mais a um grupo teatral do que a uma banda de rock. A formação inicial da banda paulistana tinha nove integrantes: Arnaldo Antunes, Branco Mello, Marcelo Fromer, Nando Reis, Paulo Miklos, Sérgio Britto, Tony Bellotto, Ciro Pessoa e André Jung, contando também com participações do artista plástico

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

Nuno Ramos em suas primeiras apresentações. Segundo o guitarrista Marcelo Fromer, o Titãs não era um grupo musical, mas sim um "fenômeno de outra ordem sociológica" (Trotta, 1995, p.5). Em seu início, o Titãs do Iê-Iê propunha uma releitura da jovem guarda,[1] como declara Tony Bellotto:

> A gente estava tocando e na biblioteca tinha aquela coleção de enciclopédias que diz 'Titãs da música', 'Titãs da ciência'. E foi aí que resolvemos nos denominar 'Titãs do iê-iê', mas aí quando caiu o 'iê-iê' ficamos só com o nome 'Titãs'. O 'iê-iê' era uma releitura do 'iê-iê-iê', porque era um 'iê-iê-iê' mais tribalizado, já com coisas do punk-rock e da música africana. O 'iê-iê' era mais tribal do que o 'iê-iê-iê'.2

Apresentando-se no Projeto SP e no teatro Lira Paulistana (ambos na Rua Augusta), o Titãs do Iê-Iê se comunicava com uma tradição originária do rock e da música popular paulista, iniciada pelo Os Mutantes e pelo grupo O6 (com Rita Lee, Sérgio Dias e Arnaldo Batista), chegando até a chamada "vanguarda paulista", com nomes como Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção. Segundo Júlio Naves Ribeiro (2009), o Titãs do Iê-Iê se aproxima e se afasta das escolhas estéticas dos artistas da "vanguarda paulista". Afasta-se de uma postura adotada por certos artistas que renunciavam os meios de comunicação e aproxima-se pela escolha de um canto mais falado do que cantado e pela "utilização de algumas descontinuidades rítmicas e harmônicas, embora a música dos Titãs fosse menos 'agressiva' (mais pop)" (Ribeiro, 2009, p.126).

Assumindo uma atitude que poderíamos designar de "tropicalista", no sentido de confundir registros e incorporar os meios de massa em seu discurso, o Titãs defende a importância dos programas de auditório da televisão, assim como o valor do "brega" para sua formação cultural (Ribeiro, 2009). Enquanto coletivo, os integrantes do Titãs do Iê-Iê nunca aceitaram a oposição entre rock

---

[1] Em sua discografia os Titãs regravaram três musicas de Roberto Carlos, "É preciso saber viver", "Querem acabar comigo" e "O Portão". Os versos "Não confio em ninguém com 32 dentes" e "eu pai um dia me falou para que eu nunca mentisse, mas ele se esqueceu de dizer a verdade" pertence a música "Traumas" de Roberto Carlos. Sobre influência de Roberto Carlos ainda, Nando Reis e Sérgio Britto utilizam-se da prática de fazer versões em português como uma técnica que remete a tradição retomada da jovem guarda com prática utilizada pelo cantor capixaba em "Calhambeque", "Splish Splash" e "Parei na contramão", por exemplo. (Alzer & Marmo, 2002, p.167).

[2] TITÃS. Entrevista concedida a Jô Soares no programa *Jô Soares Onze e Meia*, do *SBT* em 1988. Disponível em: <www.paisdosbanguelas.com.br> Acesso em 03/07/09./ <www.youtube.com/watch?v=So25nhTgzGo> Acesso em 01/07/09.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

e MPB,[3] sempre trabalharam em ambas as frentes. Atuando na indústria cultural com uma "atitude tropicalista" de incorporação dos *playbacks* e coreografias no *Cassino do Chacrinha*,[4] o Titãs atuava de maneira muito diferente de Lobão, que por exemplo se negava a fazer *playback* nos programas de auditório e criticava a posição adotada pelos Titãs.[5] Sobre um prisma de adesão tropicalista, os Titãs dialogavam com a indústria televisiva no sentido de emaranhar vinhetas de humor carnavalesco atreladas à atitude punk. Chegavam a ensaiar expressões de dança e coreografias e eram dirigidos por Sílvia Bittencourt em suas aparições nos programas televisivos de auditório.

Com nome originário do projeto ambiental do artista plástico Hélio Oiticica, exposto no Museu de Arte Moderna, no Rio, em abril de 1967, a tropicália musical é obra de uma invenção coletiva de Torquato Neto, Capinam, Os Mutantes, Gal Costa, Tom Zé, Rogério Duprat, capitaneados por Caetano Veloso e Gilberto Gil, e com participação de Nara Leão. O "disco-manifesto" *Tropicália ou Panis et circensis*, de 1968, se apropria do termo híbrido "geléia geral", de Décio Pignatari, utilizando uma narrativa fragmentada em ritmo cinematográfico para justapor oposições e classificações, embaralhando fronteiras entre "popular" e "erudito", "elétrico" e "não-elétrico", "nacional" e "estrangeiro", "arcaico" e "moderno".[6] Convergindo com o projeto-antropofágico de Oswald de Andrade,[7] o "ato tropicalista" é alegórico e

---

[3] Segundo Felipe Mendes Trotta: "A banda considera que faz MPB, pois tratam de temas urbanos brasileiros, misturados a um som universal, no caso, o rock" (Trotta, 1995, p.100).

[4] Ver filme *A vida até parece uma festa*, documentário sobre a banda Titãs, dirigido por Branco Mello e lançado em 2009.

[5] "Lobão era um dos artistas mais xiitas nessa postura. Criticava ferozmente os que aderiram ao sistema e não dava ouvidos aos argumentos dos Titãs que era divertido fazer playback e que aquela era uma maneira digna de levar o trabalho ao povão." (Alzer & Marmo, 2002, p.111).

[6] A tropicália propõe-se enquanto movimento extramusical com a participação de poetas como Torquato Neto e Capinam, músicos de formação erudita como Rogério Duprat e Júlio Medaglia, além do artista gráfico Rogério Duarte. O álbum *Tropicália ou Panis et circenses* é um "disco-manifesto" que busca apropriar-se estrategicamente de elementos arcaicos como contrapeso crítico do moderno, sem buscar em sua estética construir uma fusão totalizadora. Na capa do LP Tropicália, por exemplo, a moldura provinciana se justapõe ao urinol de Duchamp na mão de Rogério Duprat.

[7] Caetano Veloso assume o tropicalismo como um "neo-antropofagismo", intervindo no espaço com um *sampler* de alta e baixa cultura e fazendo conviver referências díspares na associação radical de signos do primitivismo e da modernidade, buscando dissolver a oposição entre "erudito" e "popular". (Favaretto, 1979, p.34).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

carnavalesco; quer redescobrir a nação e ao mesmo tempo internacionalizar sua cultura (Favaretto, 1979), já que o Brasil é o sujeito da linguagem tropicalista. A canção tropicalista é intertextual (Naves, 2001) e desenvolve uma postura – muitas vezes em forma de *happening* – de adesão provocativa à cultura de massa, assumindo uma estética – do excesso para representar de maneira alegórica os contrastes culturais do país.

Como argumenta Santuza Naves (2001), transitando da paródia ao pastiche, a "atitude tropicalista", ao mesmo tempo em que atua de maneira corrosiva e destruidora em sua crítica cultural, mostra-se também afetuosa com determinadas tradições, recorrendo tanto à paródia quanto ao pastiche.[8] Como aponta Celso Favaretto, a canção tropicalista é "inseparavelmente musical e verbal" (1979, p.18), pois, "como não é poema musicado, o texto não pode ser examinado em si, independentemente da melodia". Segundo Favaretto, o tropicalismo efetuou a "autonomia da canção", realizando no caso brasileiro a "síntese de música e poesia, relação que vinha se fazendo desde o modernismo, embora raramente conseguida, pois a ênfase recaía ora sobre o texto, ora sobre a melodia." (Ibid.). Rompendo com a noção de "canção tradicional", os tropicalistas incorporam a performance e o *happening* dentro do formato canção através da inserção corporal do artista como uma "espécie de escultura viva" (1979, p.19), que assume "radicalmente o palco, através de diversas máscaras e coreografias"(2001, p.50).[9]

Em suas primeiras apresentações, o Titãs do Iê-Iê conciliava artifícios tropicalistas aos da *new wave*, tocando músicas de Noel Rosa e Tim Maia, indo

---

[8] Nas letras fragmentadas e polifônicas tropicalistas, a ausência de um discurso principal e linear vai sendo substituído por impressões e colagens que filtram o país em fragmentos alegóricos e simultâneos. Através de um exagero estratégico, a "atitude tropicalista" rompe a continuidade do discurso e valoriza o artificial da indústria, ao mesmo tempo em que o corrói. Com indumentária roqueira, os tropicalistas resignificam os termos "autêntico" e "nacional", indo contra uma busca por raízes populares de uma arte politizada que era defendida pelos "cepecistas'' do Centro Popular de Cultura da UNE. Para Santuza Naves: "Os tropicalistas levam a intertextualidade – a prática de aludir em suas canções, a outros textos poéticos ou musicais – às últimas conseqüências, tomando-a como próprio fundamento de seu projeto estético. (...) Constroem seus textos musicais a partir de citações as mais diversas, provenientes de repertórios que não se limitam ao universo da canção popular." (Naves, 2001, p.51).

[9] O tropicalismo foi enterrado simbolicamente pela banda Os Mutantes no programa televisivo *Divino Maravilhoso*, da TV Tupi, apresentado por Caetano e Gil, na véspera de natal de 1968, mas seus procedimentos continuaram influenciando algumas representações da música popular brasileira de certa forma.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

do punk até Odair José. Tal miscelânea de gêneros, somada à formação atípica para uma banda de rock, trazia para o grupo um senso no palco de performance que articulava elementos tropicalistas, no sentido de pensar o "mau gosto" do "popularesco" como constitutivos da cultura brasileira. Como afirma Felipe Mendes Trotta (1995):

> A postura dos Titãs marcava por seus vários aspectos estranhos. (...) Acreditavam na possibilidade de um território de trabalho diferente na televisão, o que os colocou à margem do rock na época. Segundo Branco (Mello), não era permitido para uma banda aparecer em programas como o Bolinha, considerado "brega". Isso era o mesmo que se prostituir na TV. E essa exposição dos Titãs foi bastante criticada, porém, muitos grupos que os criticavam também passaram a ser vistos na televisão. Nenhum dos integrantes dos Titãs tinha preconceito de estar ao lado de Jerry Adriani: para Branco isso era até genial. (Trotta, 1995, p.42)

É nessa fase inicial do Titãs do Iê-Iê que é interessante observar o discurso presente em "Charles Chacal", composição de Nando Reis e Sérgio Britto.[10] O nome dessa música tematiza o terrorista Charles Chacal, mas é ambígua, já que também traz referência a dois "poetas marginais" cariocas (integrantes do coletivo Nuvem Cigana), Charles Peixoto e Chacal. Em "Charles Chacal", o fundo melódico dançante de reggae é contraposto por uma letra ácida que descreve Charles Chacal como intransigente e premeditado, adquirindo assim uma forma de paródia:

> Não tenho pena de ninguém, não sei ser honesto/ O meu segredo é conhecer, os vícios das minhas vítimas (...) Não joguem cinzas em cima do meu cadáver/ Eu sou covarde,eu preciso me proteger(...) Vou me vingar de quem falar mal de mim(...) Matar é um imenso prazer, por que é o mais sofisticado/ É sem sombra de dúvida um monstro esse tal de: Charles Chacal.[11]

---

[10] O Titãs do Iê Iê tocou "Charles Chacal" no SESC Pompéia em show televisionado pelo programa da TV Cultura *Fábrica do Som* , em 1983 (Reis apud Leoni 1995:257). No entanto, "Charles Chacal" não foi gravada em nenhum disco do grupo. (Ver: *Titãs tocando "Charles Chacal" no quadro Arquivo no Radiola.* <www.youtube.com/watch?v=9De5CEfaUdg>.) (Programa Fábrica do Som. TV Cultura SP. Apresentação João Marcello Bôscoli) (Consulta em 05/06/09).

[11] Letra de "Charles Chacal", composição de Nando Reis e Sérgio Britto: "Se há alguém que mereça, eu atiro na cabeça/ Não tenho pena de ninguém, não sei ser honesto/ O meu segredo é conhecer, os vícios das minhas vítimas/ Eu passo dias preparando um crime/ Tudo isso representa um tremendo perigo/ Não é meu amigo? Você tem medo de mim?/ Divertimento é ver sangue correndo/ E água fervendo, banhar o nenê/ Não tenho medo de morrer eletrocutado/ Matar é um imenso prazer, por que é o mais sofisticado/ É sem sombra de dúvida um monstro esse tal de: Charles Chacal/ Em vezes de prisão perpétua, eu/ Prefiro ser sentenciado a morrer/ Entrar numa câmara de gás ou ser enforcado/ E se não conseguir conter/ Minha fúria suicida, eu corto os

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

Aqui é importante ressaltar que o termo "poeta marginal" foi utilizado por Heloísa Buarque de Hollanda (1998), na organização da antologia *26 poetas hoje*, lançada em 1976, para designar uma geração poética que visou trabalhar a linguagem coloquial na literatura, e postulou uma proximidade entre poesia e vida, incorporando as conversas do dia-a-dia ao poema. Trata-se de uma poesia inventiva que, no período militar, buscou sobreviver longe do mundo institucionalizado, politizando o cotidiano e misturando "marginalidade de conteúdo" com "marginalidade ideológica" (Pereira, 1981, p.47-49).[12] Em 1972, Chacal questionava:

> Nós poetas perguntamos: ser marginal é não correr atrás de padrinhos literários de grandes editores? Ser marginal é não se sentar em fúnebres academias pra molhar o biscoitinho?(...) Ser marginal é não jogar esse jogo, então temos a declarar: somos poetas marginais e mais magistrais. (Ibid., p.338).

Portanto, se a forma visceral de linguagem dos poetas "marginais" representou uma "alternativa à hegemonia das vanguardas, da tradição cabralina",[13] a letra da música "Charles Chacal" pode ser observada como amostra de uma postura do Titãs do Iê-Iê contra uma visão idealizada da marginalidade do artista em sua cultura. Posição parecida teve Arnaldo Antunes após o incidente de sua prisão, no dia 13 de novembro de 1985. Acusado junto com Tony Bellotto por porte e tráfico de heroína, Antunes passou vinte seis dias no cárcere e assim que saiu da prisão, mostrou-se preocupado em "não virar

---

pulsos e me despeço da vida/ Não joguem cinzas em cima do meu cadáver/ Eu sou covarde, preciso me proteger/ Mas antes de acabar brutal e violentamente/ Vou me vingar de quem falar mal de mim/ Cadeira elétrica/ Câmara de gás/ Prisão perpétua/ Pena de morte, não interessa mais."

[12] Carlos Alberto Messeder Pereira analisa como o termo "marginal" foi utilizado pela mídia, em certos momentos durante a ditadura, para descrever os poetas como "malditos" e "sórdidos". (Pereira, 1981, p.50). Já segundo Heloísa Buarque de Hollanda (1998), a linguagem da "poesia marginal" pode ser descrita como uma "expressiva singularização crítica do real". Com edições pessoalizadas de uma poesia que se confundia com a vida de seus autores, a "poesia marginal" visava romper com uma linguagem oficial, para buscar uma "volta da alegria, da força crítica do humor, informalidade." (Ibid.). Com poemas curtos muitas vezes influenciados pelos "poemas piadas" dos poetas modernistas, os poetas marginais clamavam pelo contato direto entre autor e leitor, assim como a "recusa de uma separação excessivamente rígida entre trabalho e lazer" (Ibid., p.54-55). São poetas que utilizavam o cotidiano de forma quase visceral, criando um circuito paralelo de veiculação. Transformavam o público de poesia com suas publicações em mimeógrafo, posicionando-se contra a "aura de escritor" e contra a "especialização do fazer poético".

[13] Sobre esse fato Heloísa Buarque escreve: "O advento dos marginais conseguiu até acirrar a paroquial disputa Rio-São Paulo, provocando afirmações que denunciavam na proliferação bem-sucedida de livrinhos de poesia alternativa – pasmem! - uma manobra da crítica carioca contra o concretismo paulistano." (Hollanda, 1998, p.261-262).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

símbolo de transgressor dos artistas" (Antunes apud Trotta, 1995, p.62). Ao que parece, Arnaldo procura distinguir com essa postura, arte e vida. Declara que seu trabalho com a linguagem estava acima do mito transgressor do artista ou do roqueiro como marginal. Escrito por Antunes para os jornais Folha de São Paulo e Jornal do Brasil, aqui está trecho de seu artigo "Concertos no casco do barco", publicado no dia 3 de janeiro de 1986:

> Eu devo ser um pouco bandido, se tanta gente me viu com esse olho. Eu devo ser um pouco bandido, um pouco louco, um pouco coitado, um pouco perigoso, um pouco artista, otário. Porque ninguém está imune ao olhar do outro. Mas nada disso se chama Arnaldo. (...) **Agradecimento profundo a quem viu a minha pessoa, em vez de ver a invasão de uma droga perigosa no mercado nacional, ou o mito da necessidade de transgressão do artista, ou a figura do roqueiro como marginal, ou o código penal, ou o quer que fosse.** Contra os que me usaram de lente através da qual os monstros se mostram. **Nem a droga da prisão, nem a droga da droga, nem a droga da piedade, da miséria ou da glória que possa inspirar tudo isso – diminuem ou aumentam o valor do meu trabalho com a linguagem.** Clareza. Falem claro (Antunes, 2000, p.28-29). (Grifos meus).[14]

Em 1984, já sem Ciro Pessoa e sem o prefixo "Iê-Iê" no nome, a banda paulistana gravou seu primeiro álbum *Titãs*, produzido por Pena Schmidt.[15] Esse primeiro LP do Titãs possui faixas como "John e Yoko" (versão em português que parodia a música homônima de John Lennon e dos Beatles), e a música "Demais", que segundo Júlio Naves Ribeiro (2009, p.126) traz uma referência direta à jovem guarda, ao construir uma "dicção brega" em "alusão invertida" da letra da canção "Devolva-me", cantada por Leno e Lillian.

Em 1985, produzido por Lulu Santos, o Titãs gravou seu segundo disco, *Televisão*. Projetada pelo artista plástico Guto Lacaz, a capa do disco mostra a foto da banda enfileirada na frente de uma televisão que aparece com as cores de

---

[14] Assim prossegue o depoimento de Antunes: "Vida íntima devastada, para a visitação pública. (...) Prometeu com as vísceras expostas às rapinas de furos para as páginas policiais. E quero falar disso um pouco. No jornal. Que não vi o sol nascer quadrado, vi uma luz elétrica. E espelhos eram proibidos, então eu ficava sendo comigo só o que se é.(..) E não escrevi nada nas paredes tão reescritas. Nem meu nome.(...) Agora, que a discussão se faça. Condenem ou defendam publicamente (leis, costumes, drogas, aspectos sociais, físicos, espirituais) – mas sem me usar como exemplo de uma coisa ou de outra. Símbolo de nada. Defesa ideológica de coisa alguma." (Ibid.).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

suas imagens entrando em sintonia. Esse álbum possui uma proposta conceitual de metaforizar um controle remoto que possibilitasse onze narrativas diferentes sobre o universo televisivo, cada música simbolizando um canal ou um programa diferente.[16] O procedimento de *Televisão* é basicamente, o do pastiche e da paródia, sendo que o *release* do disco para a imprensa foi escrito pelo poeta, letrista e produtor Waly Salomão.[17]

Na música homônima "Televisão", ao mesmo tempo em que a letra presta uma homenagem carinhosa à tecnologia e aos comediantes televisivos, como Ronald Golias, assume, também, um discurso corrosivo comparando-a a uma jaula de animais. Aqui a comparação jocosa da televisão com uma jaula de animais não parece ser uma crítica direta sobre a alienação do meio, mas muito mais um procedimento que parodia em forma de pastiche aquilo que está homenageando, como podemos observar no trecho: "A televisão me deixou burro, muito burro demais. (...) Ô Cride, fala pra mãe! Que tudo que a antena captar, meu coração captura."

Seguindo esta prática parodística, na faixa "Massacre",[18] sob um fundo musical *punk*, sua letra mistura português com italiano e descreve um massacre assistido em um telejornal, misturando no mesmo registro uma alusão ao termo "aldeia global" (do teórico canadense Marshall Mc Luham), com uma referência ao Jornal Nacional da TV Globo (Ribeiro, 2009, p.131). Já em "Homem de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

---

[15] Do mesmo ano de 1984 datam as primeiras aparições do Titãs na TV, em programas populares da época como *Clube do Bolinha*, *Programa do Raul Gil* e *Cassino do Chacrinha*. Nestas apresentações o grupo já mostrava uma preocupação cênica no palco associada ao som.

[16] "Da capa imitando uma tela de TV ao encarte com monitores, antenas e imagens com chuvisco – projeto gráfico de Guto Lacaz com fotos de Vânia Toledo, a partir de uma ideia de Arnaldo-, praticamente tudo no disco remetia à televisão." (Alzer & Marmo, 2002, p.90).

[17] Trecho do release escrito por Waly Salomão: "... no princípio era o caos, o espaço imenso e tenebroso e aí então nasceu um bando de oito rapazes da cúpula entre o céu e a terra feminina de São Paulo e que por uma voluntária adoção de estranheza (...) escolheram o apelido Titãs, a primeira geração primitiva dos deuses (...) na definição de Emerson, poetas enquanto deuses libertadores. (...) O Brasil não é pior e nem melhor que a nossa televisão." (Salomão apud Trotta, 1995, p.55).

[18] Letra de "Massacre", composição de Sérgio Britto e Marcelo Fromer: "Massacre!/ Massacre de uomo!/Matança! Matança de dona! (...) En jornal nacionale!/ El Duce! El Duce en Itália!/ El Führer! El Führer en Germânia!/ Brazil, Brazil, Brazil, Brazil, Brazil, Aldeia Globale!/ Massacre!/ Massacre de uomo!/ Matança! Matança de dona!/ Eu vi, eu vi, eu vi, eu vi, eu vi/ En jornal nacionale!/ Massacre!".

cinza",[19] a letra de Nando Reis discorre fantasticamente sobre um homem que vai perdendo sua cor, parodiando o livro *Cadeiras Proibidas*, de Ignácio Loyola Brandão (2002).[20] Do LP *Televisão* ainda fazem parte faixas como "Não vou me adaptar", "Go back" (letra de Torquato Neto musicada postumamente por Sérgio Britto) e "Pra dizer adeus" (que traz referência a "Para dizer adeus" de Edu Lobo e Torquato Neto), que possuem melodias que remetem diretamente à jovem guarda.

Em julho de 1986, sob impacto da prisão de Arnaldo Antunes, o Titãs lançou seu terceiro LP *Cabeça Dinossauro*. Produzido por Liminha (ex-integrante de Os Mutantes), as músicas do álbum trazem letras cuja poética visceral remete ao forte ato *punk* de exteriorizar violência.[21] Algumas das músicas de *Cabeça Dinossauro* atacam instituições tradicionais como "Igreja", "Polícia", "Família" e "Estado".[22] O espírito desse disco possui alguns elementos em comum com *Na selva das cidades*, escrita por Bertold Brecht de modo que em cada parte da peça (*round*) uma instituição burguesa (como

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

---

[19] Letra de "Homem Cinza", composta por Nando Reis: "Ontem quando saí de casa quase que não acreditei/ Minha pele foi escurecendo até ficar completamente cinza/ Agora quando ando pelas ruas eu preciso tomar cuidado/ O sol não me machuca/ é um instante que me basta para ficar bronzeado(...) Tomei muito sal de prata pra curar minha bronquite/ De cinza minha pele fica verde azulada(...) Hoje veneno é para mim mais limpo que água de chuva(...) Estou me acostumando com a cor da minha pele/ Eu acho verde mais bonito/ Mas quando estou nervoso minha cara fica branca/ E eu me sinto esquisito/ Agora quando ando pelas ruas eu preciso tomar cuidado/ Se vejo um cara branco ou amarelo eu acho que é ele quem está errado".

[20] *Cadeiras Proibidas*, de Ignácio Loyola Brandão (2002), retrata o cotidiano paulista levado à esfera do extraordinário, trabalhando o absurdo através de uma suprarealidade (ao mesmo tempo de características surrealistas e cotidianas) em contos como "O homem do furo na mão", "O homem cuja orelha cresceu", "O homem que dissolvia xícaras" e "Os homens que se transformavam em barbantes", por exemplo.

[21] A capa de *Cabeça Dinossauro* foi composta por dois desenhos de Leonardo da Vinci, *Expressão de um homem urrando* e *Cabeça grotesca*.

[22] Na faixa "Estado violência", a letra telegráfica descreve o Estado como totalmente opressor e indesejado, o que acaba sendo um manifesto contra a prisão de Arnaldo, como pode ser observado na letra da composição de Sérgio Britto e Charles Gavin: "Sinto no meu corpo/ A dor que angustia/ A lei ao meu redor/ A lei que eu não queria./ Estado Violência/ Estado Hipocrisia/ A lei não é minha/ A lei que eu não queria./ Meu corpo não é meu/ Meu coração é teu/ Atrás de portas frias/ O homem está só./ Homem em silêncio/ Homem na prisão/ Homem no escuro/ Futuro da nação/ Homem em silêncio/ Homem na prisão/ Homem no escuro/ Futuro da nação.../ Estado Violência/ Deixem-me querer/ Estado Violência/ Deixem-me pensar/ Estado Violência/ Deixem-me sentir/ Estado Violência/ Deixem-me em paz".

família, igreja, estado) fosse destruída.[23] Arnaldo Antunes escreveu para a imprensa o *release* do disco:

> Eu queria dizer que *Cabeça Dinossauro* é pra quem quer já. Urgência de vida. Cabeça Renascença para quem ainda pode esperar. Eu sou desafinado mas berro bem as palavras.(...) Cansado de quem usa as palavras para se lamentar do mundo.(...) Palavras transformadas em som. No que já são. Cabeça Barroca para quem tem sexo. Urgência de vida. Não dá a menor vontade de pertencer a essa entidade que chamam de rock nacional. Esse papo de querer saber se o rock é ou não MPB (Música Pra Boi-dormir) já deu no saco. Os Titãs não estão mais agressivos. Sempre foram. Mesmo ao cantar uma canção de amor. Eu disse isso a vários repórteres e nenhum publicou. (...) eu sou desafinado mas me entrego ao canto quando canto. E quem pega na criança? (Antunes, 2000, p.35).

Assim como expõe Antunes, *Cabeça Dinossauro*[24] pretendeu de certa forma misturar o tecnológico com o primitivo à maneira apregoada por Oswald de Andrade na frase "Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola", do *Manifesto Pau-Brasil* (Andrade, 2001). No entanto, essa referência não é aceita por todos da banda. Nando Reis, por exemplo, opõe-se à associação *oswaldiana* que fazem com suas músicas, afirmando ser "muito mais barroco" do que Arnaldo Antunes (Reis apud Leoni, 1995, p.261)[25] e declarando, a propósito: "Eu não sou um manifesto Pau-Brasil. A carnavalização esconde a eterna visão do colonizador" (Reis apud Trotta, 1995, p.100).

Sérgio Britto, por outro lado, declara que "como João Gilberto usa a fala de uma forma *cool*, nós usamos o grito" (Britto apud Trotta, 1995, p.76). Elaborando uma letra em convergência com um poema de leitura circular composto por Arnaldo Antunes, a faixa "O quê?" introduz experimentações de vanguarda nos meios de comunicação de massa, expondo influências do

---

[23] O enredo da peça é situado em Chicago e concebido como uma luta de boxe que narra a luta entre dois homens e a decadência de uma grande família rural que foi tentar a sorte na grande cidade. *Na selva das cidades* critica o capitalismo de maneira tão visceral que no último round da peça, o próprio palco (ringue de boxe) é implodido. (Brecht, 1987).

[24] Para Antunes, a combinação do tecnológico com o primitivo seria realizada através da mistura do elemento técnico da linguagem na palavra "Cabeça", com o bárbaro do elemento "Dinossauro".

[25] Aqui é interessante observar que Augusto de Campos define Haroldo de Campos como um "concreto barroco" e que, portanto, a poesia concreta não se opõe integralmente ao barroquismo, e pode inclusive, como Haroldo, conciliar ambas. (Campos & Pignatari, 2006, p. 42).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

concretismo e mesclando elementos do *punk* (entre a fala e o berro) com práticas construtivistas. Tal procedimento foi a base, anos mais tarde, do LP solo *Nome*, de 1993, em que Antunes desenvolveu um processo de composição em torno de frases recursivas que vão se desdobrando e se fragmentando em formas diferentes, compondo um círculo de entonação verbal. Nesse sentido, "O quê?" opera mais na estrutura reentrante de leitura do que em seu significado imediato, já que é a partir de sua repetição que reproduz o ato icônico que constrói na letra um significante sonoro-semântico.[26]

Sobre o disco *Cabeça Dinossauro*, Júlio Naves Ribeiro (2009, p.126) chama a atenção para a "ênfase numa temática inconformista e iconoclasta" das letras do Titãs, que, ao mesmo tempo em que remetem ao universo de "despretensão estética" do punk, são também estrategicamente trabalhadas e não rejeitam o apuro formal (Alzer & Marmo, 2002, p.109):

> O álbum acabou por adquirir a qualidade de um disco-manifesto, em que o *punk* é trabalhado conceitualmente como um procedimento estratégico para se alcançarem determinados fins artísticos. Para começar, capa e contracapa (concebidos por Sérgio Britto) seguem a sugestão do título do LP e, denotando claramente referências intelectualizadas, mostram desenhos de aberrações humanas elaborados por Leonardo da Vinci: na capa consta 'Expressão de um homem urrando' e na contracapa a figura 'Cabeça grotesca'. Além disso, nota-se todo um 'trabalho intelectual' na elaboração das sonoridades (...) e das letras (como o uso freqüente de anáforas, por vezes acompanhadas de antíteses – recursos de retórica que, segundo Auerbach (1993), podem calculadamente dar a impressão de simplicidade), ao invés da 'espontaneidade' eminentemente 'tosca' característica do *punk*. (Ribeiro, 2009, p.132-133).

Em 1987, o Titãs lançou seu quarto disco, *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*.[27] A capa do disco foi composta pelo tecladista Sérgio Britto a

---

[26] Essa canção figurativa "O quê" (composição de Arnaldo Antunes), desempenha o papel de repetir morfologicamente o texto e justapor som e verbo na repetição da letra, adequada à uma linguagem visual cíclica que envolve som, visualidade, carga semântica e ritmo no desenvolvimento dos versos: "Que não é o que não pode ser que/ Não é o que não pode/ Ser que não é/ O que não pode ser que não/ É o que não/ Pode ser/ Que não/ É/ O que não pode ser que/ Não é o que não pode ser/ Que não é o que/ O que?/ Pode ser, é/ Pode ser , pode ser , pode ser, pode ser, é/ É/ Que não é o que não pode ser/ Que não é".

[27] Integra ainda esse disco a música "Nome aos bois", composição de Nando Reis, Marcelo Fromer, Tony Bellotto e Arnaldo Antunes, em cuja letra o Titãs continuou atacando o sensacionalismo da mídia no caso da prisão de Antunes, intercalando nomes de ditadores

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

partir de imagem de colunas da Grécia antiga que remetem ao nome mitológico da banda. O *release* do LP foi escrito pelo poeta curitibano Paulo Leminski.[28] Aqui vale observar que o Titãs utiliza os *releases* de seus discos como se fossem prefácios de livros, citando referências e chamando escritores ou músicos que possuam afinidades com banda para escreverem, como Paulo Leminski, Waly Salomão e Caetano Veloso, por exemplo. Embaralham assim, de certa forma, as fronteiras entre o campo literário e a música popular. Com letras discursivas, uma das referências claras citadas em *Jesus não tem dentes no país dos banguelas* é a banda The Doors, com a introdução de "Love me two times", *sampleada* na faixa "Corações e mentes". Segundo Nando Reis, a frase que nomeia o disco traz o seguinte teor:

> Essa frase abarca os caras que não tem o básico, que são os caras que têm as gengivas inflamadas. Isso pode ser interpretado de qualquer maneira, não só dessa coisa literal de quem não tem dente, como um sentido mais sutil de alguém que não se situa. Uma terra onde o ídolo, o Cristo, o Deus está completamente distorcido. Então é uma frase longa que tem várias conotações, mas tem esse sentido popularesco que é usar a palavra 'banguela' associado a 'Jesus', que são dois termos tão populares e tão pouco casados, que nessa frase eles ficam muito bem. É o pólo positivo e o pólo negativo. É uma equação, não é nem uma frase.29

Em 1988, a banda lançou o álbum ao vivo *Go Back*, em que Sérgio Britto incorporou o verso "andar-andei" de Torquato Neto na canção homônima "Go back", também do poeta piauiense.[30] No mesmo ano de 1988, no programa *Barão Titãs*, da Rede Globo, a banda paulistana cantou "Igreja",[31] com Caetano

---

históricos com nomes de pessoas públicas que detrataram Arnaldo e tentaram transformar seu encarceramento em espetáculo.

[28] Trecho do release de Paulo Leminski: "Chegou a hora de começar a demolir as coisas de dentro (...) mergulhando mais fundo está o lado de dentro, as pilastras de dentro, onde formigam os fantasmas dos sentimentos (...) por corações nunca dantes navegados." (Leminski apud Trotta, 1995, p.105).

[29] TITÃS. Entrevista concedida a Jô Soares no programa *Jô Soares Onze e Meia*, do *SBT* em 1988. Disponível em: <www.paisdosbanguelas.com.br> Acesso em 03/07/09. / <www.youtube.com/watch?v=So25nhTgzGo> Acesso em 01/07/09.

[30] No mesmo programa *Barão Titãs*, em 18 de setembro de 1988, Sérgio Britto também passa a incorporar um verso do poema "Mamãe Coragem", de Torquato Neto. Ver: *Últimos dias de paupéria* (Neto, 1982).

[31] Letra de *Igreja*, composição de Nando Reis, do LP *Jesus Não Tem Dentes No País Dos Banguelas*: Eu não gosto de padre/ Eu não gosto de madre/ Eu não gosto de frei./ Eu não gosto de bispo/ Eu não gosto de Cristo/ Eu não digo amém./ Eu não monto presépio/ Eu não gosto do vigário/ Nem da missa das seis./ Não! Não!/ Eu não gosto do terço/ Eu não gosto do berço/ De

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

Veloso. Veloso escreveu o *release* do próximo álbum do grupo, chamado *Õ Blesq Blom*, em que definiu o Titãs como um grupo conceitual que realiza uma renovação formal no universo do rock.[32]

Sobre esse universo, Arnaldo Antunes aponta a importância de uma simbologia ágil "roqueira" que exige sempre novas definições por trazer uma "urgência de agora" e uma "vitalidade que assassina a memória". (Antunes, 2000, p.40). Tal simbologia pode ser exemplificada em algumas representações que integram o imaginário roqueiro, como Jimi Hendrix colocando fogo em sua lisérgica guitarra e Kurt Cobain ou Peter Townsend despedaçando-a no palco. Mas, o que significa colocar fogo em uma guitarra ou despedaçá-la? Aqui é interessante notar tais atos são opostos àquele de Sérgio Ricardo destruir seu violão no II Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, em 1967. Se Sérgio Ricardo quebrou seu violão por acesso de fúria e revolta por não conseguir ser ouvido devido às vaias da platéia,[33] já Hendrix, Townsend e Cobain destroçam suas guitarras premeditadamente, como um *happening* que almeja construir uma suposta imagem de intensidade e pulsação visceral refletidas em suas músicas. Mas qual é o transe do rock? Segundo Arnaldo:

> O rock (considerado no sentido mais amplo do termo) não é música para ser apenas ouvida. É música associada à dança, cena, atitude, performance, comportamento. Hendrix punha fogo na guitarra. (...) O rock assim como as manifestações artísticas que efetivam a interação de códigos, parece nos remeter, dentro do mundo tecnologizado, a um estado mais primitivo. Como nas tribos, onde a música, associada à dança, cumpre sempre uma função vital-religiosa, curativa, guerreira, de iniciação ou para chamar chuva. Essa inocência já foi perdida (o tempo do homem criou a música para ser ouvida, as artes plásticas para serem vistas, a arte para representar a vida). Mas temos outras. Hendrix punha fogo na guitarra. Esse fogo está solto. (Ibid., p.46-47).

Jesus de Belém./ Eu não gosto do papa/ Eu não creio na graça/ Do milagre de Deus./ Eu não gosto da igreja/ Eu não entro na igreja/ Não tenho religião./ Não!/ Não! Não gosto! Eu não gosto!".

[32] Trecho de release do "Õ Blesq Blom" escrito por Caetano Veloso: "... eles são ao mesmo tempo uma turma de colegas do secundário, um grupo de homens responsáveis, um exemplo de democracia anárquica harmoniosa (sem açúcar), um time de craques de rock: música, cena e papo (...) um escândalo de textura e limpeza sonora, uma função perfeita de paradoxos nas músicas que parecem a um tempo bastar, faltar e sobrar." (Veloso apud Trotta ,1995, p.160).

[33] Em 1967, Sérgio Ricardo classificou a canção "Beto bom de bola" para o II Festival de Música Popular Brasileira da TV Record. Na apresentação dos finalistas, impedido de cantar pelo som das vaias, o músico quebrou seu violão e o atirou na platéia, sendo desclassificado. Para mais informações, ver: <www.dicionariompb.com.br/> (Consulta em 02/06/09).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

Em 1989, o Titãs lançou *Õ Blesq Blom*,[34] com capa idealizada por Arnaldo Antunes a partir de uma colagem-pop em cima de letras de revistas. A começar pela sua capa, *Õ Blesq Blom* foi construído através de bricolagens sonoras e urbanas, com a incorporação de vinhetas do casal de repentistas pernambucanos Mauro e Quitéria, descobertos pela banda na praia de Boa Viagem, em Recife, mesma cidade em que menos de uma década depois ocorreram as fusões rítmicas do Manguebeat.[35] Se no álbum *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*, o Titãs utilizou o *sampler* pela primeira vez no Brasil (Ribeiro, 2009, p.137), em *Õ Blesq Blom* estabeleceu uma narrativa a partir de colagens e sobreposições que podem ser associadas, de certa maneira, com algumas construções realizadas a partir de uma estética do precário e do artesanal, lembrando o sentido do *bricoleur* (Strauss, 1989).[36]

No LP *Õ Blesq Blom*, a letra de "Deus e Diabo" é composta por montagens de frases aparentemente desconexas que adquirem sentido pelo atrito que provocam e pelo estranhamento que suscitam, como por exemplo, no verso: "O que há de errado com meu coração?". Já a letra de "Palavras"[37] (creditada a

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

---

[34] O termo Õ Blesq Blom foi criado pelo casal de repentistas Mauro e Quitéria. Para Tony Bellotto a expressão "Õ Blesq Blom" representa um "grito visceral", "comparável à expressão wha! Bop-lula de Elvis Presley". (Belotto apud Trotta, 1995, p.151). Para Felipe Mendes Trotta (1995, p.162), Õ Blesq Blom possui certo paralelo com a experimentação presente em *Araçá azul* de Caetano Veloso, em que a tocadora de pratos Edith Oliveira é incorporada à música homônima.

[35] Explorando a mistura de ritmos regionais pernambucanos, como o maracatu, com ritmos internacionais como o rock e a música eletrônica, o Manguebeat queria assim juntar o "local" com "global". Movimento musical e artístico surgido em Recife no início da década de 90, o *Manguebeat* foi idealizado por Chico Science, Fred 04 e Jorge do Peixe no manifesto "Caranguejos sem cérebro" de 1992. O nome do movimento teve inspiração no romance de Josué de Castro, *Homens e Caranguejos*, publicado em 1967.

[36] Para Levis Strauss (1989), o *bricoleur* atua com os materiais residuais e já elaborados de sua cultura, ao contrário do *engenheiro*, que para executar seu trabalho precisa de matérias-primas e projetos pré-determinados. Aqui é interessante observar, que em determinadas ocasiões, no trabalho de linguagem de Arnaldo Antunes Antunes, o lado "engenheiro" (que privilegia mais a forma do que a mensagem) parece ser mais forte do que o *bricoleur*, embora os dois estejam presentes. Enquanto o *bricoleur* aposta no processo e opera com signos (não subordinados a um projeto), o *engenheiro* lida com conceitos. Nesse sentido, o *bricoleur* recria objetos e produz novos significados a partir de alguns sintagmas e de alguns ruídos deslocados, como realiza de certa forma o disco *Õ Blesq Blom*.

[37] Trecho de "Palavras", dos Titãs: "Palavras não são más/ Palavras não são quentes/ Palavras são iguais/ Sendo diferentes/ Palavras não são frias/ Palavras não são boas/ Os números para os dias/ E os nomes pra as pessoas (...) Palavras que se diz/ Se diz e não se pensa/ Palavras não têm cor/ Palavras não têm culpa(...) Palavras não se curam/ Certas ou erradas**/ Palavras são sombras/ As sombras viram jogos**." (Grifo meu).

Sérgio Britto e Marcelo Fromer),[38] foi construída a partir do verso "palavras são sombras/ as sombras viram jogos", remetendo à informação estética da "técnica combinatória" de poema do suíço-boliviano Eugen Gomringer, presente no livro *Constelações* (1953 apud Campos & Pignatari, 2006), e elogiado por Haroldo de Campos (Ibid., p.202-203):

> palavras são sombras/ sombras tornam-se palavras. palavras são jogos/ palavras tornam-se sombras. palavras são sombras/ jogos tornam-se palavras. palavras são jogos/ sombras tornam-se palavras. (Gomringer apud Ibid., p.203)

Integra ainda o LP *Õ Blesq Blom*, a música "O pulso", composição de Arnaldo Antunes. Tal canção trabalha com a quebra atonal do círculo e da repetição propagada, estabelecendo o isomorfismo[39] entre música e letra. A repetição rítmica de sua melodia transcreve as batidas de um pulsar elíptico[40] que se estabelece na frase: "O pulso ainda pulsa". Assim, "O pulso" vai desenvolvendo os conteúdos potenciais da dimensão "verbicovisual"[41] de certo procedimento concretista que explora a relação da linguagem com os objetos, das estruturas com seus conteúdos, dos significados com seus significantes.

Aqui é interessante notar que a canção "O Pulso" faz alusão ao poema "Pulsar" de Augusto de Campos, musicado por Caetano Veloso.[42] Como afirma

---

[38] Em 1997, Sérgio Britto se apropria de um verso de João Cabral de Melo Neto para compor a letra de "Nem cinco minutos guardados" (parceria com Marcelo Fromer, gravada no *Acústico MTV Titãs*), citando na música o trecho "não há guarda-chuva contra o amor", do poema "A Carlos Drummond de Andrade" (Neto, 1994, p.79).

[39] O isomorfismo é um termo matemático utilizado para designar o caso de abstração em que duas classes apresentam as mesmas propriedades. Os "poetas concretos" utilizam esse termo no sentido de explorar a tensão de palavras e coisas (fundo e forma, espaço e tempo), como podemos notar em afirmação a seguir: "O isomorfismo, num primeiro momento da pragmática poética concreta, tende à fisiognomia, a um movimento imitativo do real (*motion*); predomina a forma orgânica e a fenomenologia da composição. Num estagio mais avançado, o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutural (*movement*); nesta fase, predomina a forma geométrica e a matemática da composição (racionalismo sensível)." ("Plano-Piloto para Poesia Concreta" apud Campos & Pignatari 2006, p. 215-218). O "Manifesto da Poesia Concreta", foi publicado primeiramente na revista *Noigrandes*: n.4, São Paulo, 1958.

[40] Ao combinar doenças do corpo com doenças da alma, a letra de "O pulso" cria um espaço em que o batimento interior de seu espírito discorre sobre o pulsar exterior de sua matéria. O pulsar de suas palavras se confunde com o batimento de um corpo e o círculo de um pulso que se repete em circuitos por onde o pulso ainda pulsa.

[41] Segundo Décio Pignatari, "verbicovisual" é um termo que foi criado por James Joyce para designar "palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis , à disposição do poema." (Ibid., p.159-163).

[42] "Pulsar", parceria de Caetano Veloso com Augusto de Campos está presente no LP *Velô* de 1989. O poema visual de Campos foi publicado primeiramente em 1963 (Campos, 2001).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

Lorenzo Mammi (Mammi apud Matos & Medeiros & Travassos, 2001, p.217), ao Veloso musicar o poema gráfico de Campos (construído sobre a pulsação do corpo celeste), a melodia da música "Pulsar" torna-se "totalmente determinada pela sucessão de vogais do texto" (Ibid.). Sobre o diálogo entre Arnaldo Antunes e Augusto de Campos (2001), podemos considerar também a música "Cidade",[43] de Antunes, como uma continuação do poema visual "cidade/city/cité", de Campos, já que ambos tematizam o caos urbano de uma cidade onívora com seus sons fragmentados, ruídos, suores e atrocidades, paisagens portáteis.

Em 1991,[44] a banda paulistana Titãs lançou aquele que foi o último disco com a participação de Arnaldo Antunes, intitulado *Tudo ao mesmo tempo agora*.[45] A capa do álbum foi projetada pelo artista plástico Fernando Zarif, através de colagem com o corpo humano e reproduções de radiografias. Na música "Saia de mim", Antunes exorciza as certezas que quer expulsar de seu corpo. Em "Agora" Arnaldo compôs a letra da canção com trechos de seu livro *Tudos*, publicado em 1989. Arnaldo Antunes saiu da banda na mesma época do fracasso comercial do disco, em 1992.

Em 1993, Antunes lançou seu primeiro CD solo *Nome*, com proposta alusiva a explorar diferentes mídias, já que *Nome* foi concebido como um disco e um vídeo, ao mesmo tempo. Nesse sentido, os vídeos de *Nome* são experimentos que utilizam os poemas como matéria prima, realizando poéticas que proclamam o rompimento da poesia com suportes e linguagens tradicionais. Em *Nome*, Antunes utiliza a palavra poética que sai do aparato do papel para buscar outras formas de incorporações utilitárias, estabelecendo ligações com a música de Walter Franco e com as caligrafias de Edgard Braga. Seus poemas visuais são explorados através da interação com vários códigos, como os

---

[43] Música presente no CD *Paradeiro*, de 2001.

[44] Em 1991, os rótulos conferidos à banda pela imprensa eram discutidos por Branco Mello: "A crítica inventou que a gente era a inteligência poética do rock e, na verdade, queremos simplesmente fazer rock." (Mello apud Trotta, 1995, p.193).

[45] Na faixa "O fácil é o certo", duas frases do taoísta Chuang-Tse são repetidas em tom de ironia na letra da música, apenas com variações entre "o fácil é o certo" e "o certo é o fácil". Em outubro de 1991, na revista *Bizz*, André Forastieri criticou o LP "Tudo ao mesmo tempo agora", chamando-o de "concretismo juvenil" (Ver Trotta, 1995, p.198).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

cartazes de publicidade, os outdoors, as placas de trânsito e a arte *pop*. Assim, Antunes constrói visual e musicalmente cada faixa de seu disco-vídeo.

Em "Diferente", a imagem de um feto associa-se tanto aos nomes de personagens dos quadrinhos e da cultura *pop* como Lex Luthor e Darth Vader, quanto às figuras mitológicas como Ciclope, Mollock e Ajax, misturando referências da "alta" e da "baixa" cultura. Já no vídeo da música "Nomes não", a palavra cavalo vai sendo pintada sobre a pelo de um cavalo, "couro e leite" vai sendo escrito em uma vaca, o vocábulo "azul" em um azulejo debaixo d'água, assim como as palavras "bicho", "pêlo", "branco" e "cavalo" vão se sobrepondo uma a outra na epiderme do animal, até serem dissolvidas pela água de uma mangueira. Tais sobreposições instantâneas de etiquetas nos fazem questionar se são as etiquetas que conferem sentido às coisas, ou se são as coisas que conferem sentido às etiquetas? Já em outro vídeoarte de Arnaldo Antunes, palavras são sugadas por um liquidificador coberto por um líquido branco (um leite-sêmen), dando a sensação de estarmos assistindo a uma gênese das palavras poéticas que vão sendo diluídas por tal liquidificador.[46]

Nesses trabalhos, Antunes questiona a interdependência entre significado e significante para denominação de um objeto, tentando restituir uma infância da linguagem. A propósito de tal tentativa, Octavio Paz (1982) afirma que a poesia realça os valores plásticos e sonoros das palavras, geralmente subestimadas pelo pensamento: "Graças à poesia, a linguagem reconquista seu estado original. Purificar a linguagem, tarefa do poeta, significa devolver-lhe sua natureza original" (1982, p.58).[47]

---

[46] A música "Carnaval", por exemplo, desenvolve-se a partir da palavra "Carnaval", escrita em uma tela branca, até que uma palavra sobreposta na outra vai cobrindo a tela inteira. No vídeo "Agora", os versos da canção exploram as variações visuais das sílabas sonoras propostas pela dissolução do eu lírico no trecho: "eu em mim mesmo, emmimesmado, esmo em marasmo, desorganismo, desabitado".

[47] Nesse sentido, Octavio Paz (1982) propõe o advento futuro de uma "poesia total" que regresse ao "tempo orginal", "ao tempo em que falar era criar". "Ou seja: voltar à identidade entre coisa e nome. A distância entre palavra e objeto – que é precisamente o que obriga cada palavra a se converter em metáfora diante daquilo que designa – é conseqüência de outra: mal o homem adquiriu consciência de si, separou-se do mundo natural e construiu outro no interior de si mesmo. A palavra não é idêntica à realidade que nomeia porque entre o homem e as coisas – e, mais profundamente, entre o homem e seu ser – se interpõe a consciência de si mesmo. A palavra é uma ponte através do qual o homem tenta superar a distância que o separa da realidade exterior." (Ibid. p.43).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

Comunicando-se com certos preceitos de Octavio Paz (1972), para Arnaldo Antunes uma das funções da poesia seria a de religar significado e nome em um mesmo objeto. Através de um "uso primário da linguagem", a poesia possui o poder de aproximar a palavra de sua própria existência, alcançando o "lugar onde os nomes e as coisas se fundem e são a mesma coisa: à poesia, reino onde nomear é ser" (Paz, 1972, p.94). Dessa forma, Antunes se questiona:

> A origem da poesia remete à origem da própria linguagem. Talvez fizesse mais sentido perguntar quando a linguagem verbal deixou de ser poesia. (...) Houve esse tempo? Quando não havia poesia porque a poesia estava em tudo o que se dizia? Quando o nome da coisa era algo que fazia parte dela, assim como sua com seu tamanho, seu peso? Quando os laços entre os sentidos ainda não se haviam desfeito, então música, poesia, pensamento, dança, imagem, cheiro, sabor, consistência se conjugavam em experiências integrais, associadas a utilidades práticas, mágicas, curativas, religiosas, sexuais, guerreiras? (Antunes, 2006, p.323).

Quando Arnaldo Antunes problematiza a arbitrariedade dos signos, podemos nos perguntar sobre a influência da poética concretista e construtivista em seu trabalho. Em determinados momentos, Antunes trabalha com uma linguagem que se comunica através de sua própria estrutura, condensando nela as palavras estritamente necessárias. Opera, assim, com uma composição dinâmica e concisa que explora a tensão das palavras-coisas no espaço-tempo e lida com a imprecisão do ato de nomear. Alguns de seus trabalhos remetem à "poesia concreta" por explorarem a carga "verbicovisual", esqueleto e conteúdo da linguagem poética. Assim, condensação e contenção são preceitos importantes em sua obra, como afirma o próprio Antunes:

> O tempo todo tem uma busca no que eu faço, seja em canção, seja em poesia, tem a busca da síntese, da concisão, da linguagem direta, da objetividade, de não ser muito nebuloso, de ser sempre o recado seco e preciso, acho que isso é uma coisa eu preso em tudo que eu faço. Isso se reflete também em alguns títulos dos meus discos, ou seja: *Nome*, *Ninguém*, *Um som*, *Paradeiro*, *Saiba*, *Qualquer*, agora *Iê-iê-iê*.[48]

[48] <www.youtube.com/watch?v=98cT9f8T97E>/ <www.markora.zip.net> (Consulta em 15/01/10).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

Contra as formas fixas tradicionais da poesia, os "poetas concretos" negam uma "função catártica da arte" e defendem uma poesia "estruturalmente conseqüente" (Campos & Pignatari, 2006, p.99). No poema concreto elogia-se o artista como engenheiro e técnico que desenvolve os conteúdos "verbicovisuais", rompendo com a lógica linear discursiva.[49] Para os "poetas concretos", as palavras deveriam atuar como objetos autônomos em um campo gráfico "sem verso". Em diálogo permanentemente com as artes visuais, os "poetas concretos" situam a questão artística basicamente como um problema entre funcionalidade e estrutura. Como afirma Décio Pignatari, para os concretos o intelectual deve trabalhar sua obra de forma lúcida, criando uma "beleza ativa, não para a contemplação", mas sim de uma maneira que constitua uma "entidade todo-dinâmica" (Ibid., p.159-163).[50] Em sua fase "heróica", o poema concreto pregava a autonomia da forma e trabalhava com a noção da "arte pela arte", opondo-se à ambição romântica de imbricar arte e vida e hierarquizar a arte pela diferenciação entre experiência vivida e literatura. Para os concretos, quem escreve é a linguagem e não mais o eu lírico de um autor romântico.[51] Assim, o poema-produto dos "poetas concretos" seria esse objeto útil que aproximaria o artista do técnico, construindo uma arte racionalmente construída e impessoal.[52]

---

[49] A "justaposição direta", proposta na revista *Noigrandes*, de 1958 pelos poetas concretos, representa a defesa de uma "palavra-ideograma" em um espaço e tempo interpenetrados por uma linguagem direta que considera as palavras como coisas e não como signos. Em consonância com o mundo industrial utilitário, o concretismo trabalha a forma e a função dos objetos que são bens de consumo e combinam o útil e o belo em "belas máquinas úteis" (Ibid., p. 153).

[50] Para Octavio Paz (1994), a poesia concreta é "por si mesma uma crítica do pensamento discursivo e, assim, uma crítica de nossa civilização", e isso para o autor ocorre por duas razões: "primeiro, o poema concreto se sustenta ou se prolonga em um discurso (explicação do poema, tradução de ideograma); e segundo, por seu caráter imediato e total, o poema concreto é uma crítica do pensamento discursivo. Negação do curso – do transcurso e do discurso." (Paz, 1994, p.99-100).

[51] No caso da canção popular brasileira, por exemplo, a tropicália queria questionar o lírico na cultura popular, como afirmou Gilberto Gil no fim dos anos 60: "existe na música brasileira e na internacional (com algumas exceções: dos EUA, dos Beatles) uma tendência geral a considerar o lírico como dado fundamental da música ou da poesia musical. Ou seja, o que é considerado como material básico para a música popular é o lírico – o amor, a atitude contemplativa do homem em relação às coisas. Então, isso que a gente pretende hoje, incluir uma linguagem mais realista em relação ao homem." (Gil apud Campos, 1968, p.194).

[52] Utilizando-se da ideia de evolução técnica e da "evolução qualitativa poética" (Ibid., p.73), Haroldo de Campos cita o preceito de Ezra Pound para definir a busca da poesia como nutrimento de impulsos de uma "realização técnica" (Pound 2006:26). Assim, Haroldo define a "poesia concreta": "Poesia concreta: produto de uma evolução de formas. obra em progresso. rejeição da

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

Influenciados pelo *make it new* de Ezra Pound,[53] os "poetas concretos" utilizam-se diretamente do modelo *poundiano* de compromisso com a renovação da linguagem. Para Pound somente a busca incessante por clareza formal e por disciplina técnica poderia levar a uma poesia sólida, impessoal e de clareza formal. Dessa forma, a *persona poundiana* vai sendo estabelecida na figura de um "artista missionário" que visa instituir um *paideuma* na arte para expor quais elementos e associações de ideias formam sua noção de cultura. Nesse sentido, os "poetas concretos" estabelecem uma linhagem artística em consonância com a noção de *paideuma*, definida por Haroldo de Campos como o "elenco de autores culturomorfologicamente atuantes no momento histórico = evolução qualitativa poética e suas táticas" (Campos & Pignatari, 2006, p.74). Para Gonzalo Aguiar (2005), o concretismo deve ser compreendido como expressão própria do contexto modernista brasileiro, isto é, do momento histórico iniciado por vontade do Estado, entre 1950 e 1960 e que termina com a construção de Brasília.[54] Na análise de Gonzalo, a experiência concreta termina quando os escritores paulistas não conseguem mais sustentar o concretismo como movimento coletivo de vanguarda, retornando ao verso após enunciar a sua morte. No entanto, mesmo com o fim do movimento, a atividade programática permanece presente nas trajetórias de cada poeta.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

---

estrutura orgânica em prol de uma estrutura matemática planejada anteriormente à palavra. (...) Eliminação do poema descritivo: o conteúdo do poema será sempre sua estrutura." (Campos & Pignatari, 2006, p.133-135). Para Haroldo de Campos, o poeta contemporâneo não poderia sentir-se envolvido por "melancolias bizantinas de constantinoplas caídas" (Campos & Pignatari, 2006, p.53).

[53] Em 1910, o *make it new* foi idealizado por Ezra Pound como proposta de busca da "revolução da palavra" e do "domínio seguro da forma e da técnica" (Pound apud Ackroyd, 1991). Para Ezra Pound a poesia deveria ser "a consciência da raça; ela deve conservar a nitidez e a clareza, senão a própria civilização se tornará negligente e falsa" (Ibid., p.80). Segundo Augusto de Campos, o critério de avaliação *poundiano* de poesia passa pela "permanente revista por um critério seletivo, de invenção, que trata de separar, do que está morto e enterrado, o que permanece vivo e aberto." (Campos apud Pound, 2006, p.12).

[54] Gonzalo Aguiar (2006) afirma que os concretistas sustentaram os postulados radicais modernistas de renovação formal até o fim dos anos 60, mas em um determinado momento começaram a rever seus critérios mais funcionalistas e ortodoxos, ampliando-os através da incorporação de outras linguagens, e expondo seus poemas-objetos em galerias de arte e museus, por exemplo. Depois de meados da década de 60, Augusto de Campos desenvolveu os "popcretos", que são colagens verbais com letras de jornais e revistas, incluindo o *pop* e o aleatório em sua linguagem visual. Por sua vez, Haroldo de Campos escreveu *Galáxias* (1992), livro no qual se refere em primeira pessoa, transformando o sujeito em efeito de linguagem.

Aqui se torna necessário pensar até que ponto Arnaldo Antunes dialoga com os poetas concretos e em que sentido se diferencia do projeto de inovação proclamado por eles. Em parcerias com os irmãos Campos, Antunes produziu em 1992, um CD para o livro *Isto não é um livro de viagem* (com poemas do livro *Galáxias*, declamados por Haroldo de Campos),[55] e realizou no mesmo ano um trabalho gráfico com Augusto de Campos, em *Rimbaud Livre* (2002). Para Décio Pignatari, Antunes é um seguidor da poesia concreta: "Hoje o Arnaldo faz poesia concreta de ponta e utiliza o que nos queríamos. Ele consegue concretizar o que estava na teoria por ter recursos para tal." (Pignatari apud Modro, 1996, p.113). Já Antunes não nega sua influência, como podemos observar em sua declaração a seguir:

> Fui sem dúvida influenciado pelos poetas concretos, tenho laços de afinidade com Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos. (...) Geralmente a coisa visual ou a coisa gráfica entra estruturalmente muito impregnada do que o poema está construindo como significação, não é um enfeite, mas geralmente sem aquele tratamento gráfico não existiria o poema tal como ele acontece.[56]

Mas que nuances apresenta a carreira de Arnaldo em consonância com as questões técnicas e teóricas dos concretos? Em *Nome* (seu disco mais experimental e intertextual), por exemplo, o rigor concretista parece muito mais presente do que a ligação entre arte e vida. Arnaldo Antunes posiciona-se a respeito:

> Minha poesia tem influência dos concretos, não só da fase do movimento, mas as produções posteriores deles que não poderiam ser caracterizadas como poesia concreta, mas que é uma produção muito potente na poesia brasileira. Mas tenho influências de várias áreas, inclusive da tradição de letras de música da música popular brasileira, de uma poesia mais lírica, tem um lado mais construtivista, mas tem um lado comportamental mais ligado à contracultura e até a tradição do *rock and roll*. Tem poetas clássicos antigos de outras áreas que também me influenciaram, mas acho que minha poesia é muito associada com a poesia

[55] Aqui, Arnaldo retoma um diálogo já presente em seu primeiro livro de poemas *OU/E*, de 1983, do qual faz parte um poema caligráfico proposto como uma releitura de trecho de *Galáxias*, de Haroldo de Campos. Assim, em certos momentos, Antunes explora a tensão de palavras-coisas em um espaço-tempo, explorando os planos visuais da palavra e do som em função de um compromisso com a renovação da linguagem. (Amaral, 2009).

[56] ANTUNES, Arnaldo. Entrevista concedida a Tony Bellotto no programa *Afinando a Língua*, da TV Futura. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=IgEN1qW4c3w> Acesso em 23/05/09.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

> concreta por ter o componente do trabalho gráfico associado a ela. (...) Mas eu não sou um erudito de maneira nenhuma.[57]

Ao negar ser um erudito, Arnaldo Antunes aqui se diferencia dos concretos (embora se aproxime deles de outras maneiras), já que opera com códigos do universo da música popular, atingindo públicos de massa que a literatura não consegue, por ser um campo de alcance menor. Embora os concretos dialoguem com a música popular brasileira e com a cultura de massa, lidam com um público de literatura, que é ínfimo se comparado ao da música popular. Assim, Augusto de Campos, diferentemente de Arnaldo Antunes, escreve livros que só pelos títulos já demonstram uma predisposição menos inclusiva do que os gêneros populares, como por exemplo: *À Margem da Margem* (1989), *Despoesia* (1994), *Poesia é risco* (1995), *Não* (2003) e *Viva vaia* (2001).[58] Seguindo a mesma linha de pensamento, certos valores radicais e iconoclastas podem ser observados na afirmação de Lobão, ao negar-se a atender pedidos da platéia em seus shows:

> Eu sou um artista, tenho muito a dizer, preciso me expressar, não sou um *entertainer* como o Lulu Santos, se eu fosse teria que me submeter a ficar atendendo pedidos de qualquer um durante um show, aliás isso é uma coisa que eu não admito, quem vai até o meu show vai para me ouvir, não para me dizer o que eu tenho que tocar, depois se quiser que se decepcione sozinho, até porque a decepção é uma coisa maravilhosa. Eu não tenho compromisso com ninguém. Um dia um cara veio me dizer que eu tinha um compromisso com a juventude brasileira, isso é uma loucura, quem tem compromisso com a juventude são os programas infantis, não eu. (Alves & Maia, 2003, p. 9-10).

Arnaldo Antunes, por sua vez, afirma não acreditar mais na possibilidade de se pensar atualmente em termos requeridos pelas vanguardas históricas do passado.[59] Como pode ser observado em sua afirmação a seguir:

---

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

[58] Ver: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/obras.htm > Consulta em 16/01/10.

[59] Em entrevista para a revista *Aplauso*, Arnaldo Antunes é afirmativo sobre os fins das vanguardas históricas: "Hoje em dia já não acredito mais em movimentos coletivos, em grupos de pessoas que se unem em torno de propostas que indiquem que toda a produção artística a partir de agora deve ir para uma única direção. Acho que é possível se pensar em inovar, sim, mas de forma individual. O que, para mim, é mais saudável. O novo virá de vários lados, as propostas irão apontar para várias direções – e não apenas para um caminho único. A renovação não tem de apontar para um

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

> Não vejo muitas possibilidades de se pensar em termos de vanguarda hoje em dia, creio que caminhos pelos quais o novo pode acontecer multiplicaram-se. Não há um contexto oficial, homogêneo contra o qual seria necessário reagir. Esta situação é muito mais interessante do que a ideia de um movimento coletivo apontando para o futuro em direção a uma única direção. No entanto, a vanguarda histórica continua alimentando-nos com impulsos. E a vontade de experimentar novas formas, audaciosamente, é ainda de inegável valor para a criação. [60]

Mas como ser pop e hermético ao mesmo tempo? Essa é uma pergunta que Antunes tenta responder conciliando depuração de linguagem com a cultura do rock e com uma dicção *pop*, posicionando-se contra a separação entre poesia e letra por valoração estética. Assim como opera com elementos de vanguarda, Arnaldo não se nega a ser popular:

> Nunca quis ficar de fora do universo *pop*, seja com o Titãs, seja com o Tribalistas, seja em minha carreira solo. Acho que a gente que mexe com música popular quer ser ouvido pelo maior número de pessoas possível, estar tocando no rádio, fazendo show para muita gente, acho que essa é a expectativa de todo mundo que mexe com música. E claro às vezes isso é mais bem sucedido, às vezes menos, dependendo, às vezes você encontra mais a ansiedade do público ou da mídia também que vincula, isso também é importante. Então é um pouco ir também dosando essas coisas, querer ao mesmo tempo corresponder à ansiedade popular, mas o mesmo tempo querer renovar a linguagem e querer renovar até a expectativa desse público. [61]

O fato de Arnaldo recusar a ser classificado de "erudito", o aproxima também do "universo roqueiro e pop", que é o da cultura urbana das grandes cidades. Levando em conta o termo "erudito" como aquele que lida com "cânones" da cultura clássica e como um conceito acadêmico de acumulação de conhecimentos, Antunes parece negar uma erudição no sentido de querer

---

futuro único. É claro que isso não desmerece as vanguardas artísticas e os movimentos coletivos, que foram importantíssimos. Mas no passado." Matéria publicada em 08/09/2004. Disponível em:< www.aplauso.com.br>

[60] Antunes, Arnaldo. Entrevista concedida a Eucanaã Ferraz para a revista norte-americana *Bomb* (op.citada), lançada em 2008. A seguir, versão original do trecho traduzido acima por mim: "I don't see many possibilities in thinking in terms of the avant garde nowadays. I believe the paths trough wich the new can happen have multiplied. Neither is there an official, homogeneous context against wich one would need to react. This situation is a lot more interesting than the idea of a collective movement pointing the future toward a single direction. Nevertheless, the historical avant garde keep feeding us with impulses. And the desire to experiment with new forms, audaciously, is still of undeniable value to the creation." (p.55).

[61] <http://www.youtube.com/watch?v=98cT9f8T97E>/ <www.markora.zip.net> (Consulta em 17/01/10).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

embaralhar as fronteiras entre o "erudito" e o "popular", já que opera com elementos das duas. Assim como atua no contexto da música popular desde a época do Titãs, lançou os livros de poemas *OU/E* (1983), *Psia* (1986), *Tudos* (1990), *As coisas* (1992), *2 ou + corpos no mesmo espaço* (1997), *Palavra desordem* (2002) e *Como é que chama o nome disso (antologia)* (2006).

Utilizando a frase de Haroldo de Campos, "o povo é o inventa línguas na maestria do improviso", Arnaldo Antunes declara que a poesia tem uma finalidade em si própria e a contaminação entre a linguagem musical e a literária o interessam na medida em que tenha que se adequar a cada uma delas (Antunes, 2006, p.365). Assim, a seleção entre o "fino" e o "grosso" é, para Arnaldo Antunes, antes de tudo um ato de escolha e não somente uma mistura estratégica para fortalecer sua identidade:

> Isso de estudar literatura e fazer música, essas coisas andaram juntas desde muito cedo, de forma que essa divisão entre alta e baixa cultura não faz sentido para mim. (...) Claro, que eu não compactuo, nem um pouco, com a ideia de que poesia é diferente de letra de música por uma questão de valor estético. Que é como as pessoas mais preconceituosas querem separa as duas: uma linguagem mais pobre, ligada à cultura de massas; e outras de uma área mais intelectualizada, que é a área literária. Ao mesmo tempo, eu acho que são diferentes, sim.(...) acho que existe essa questão da adequação a cada linguagem. Você criar uma peça para ser ouvida no rádio é uma coisa, para ser lida num livro é outra. É outro tempo, outra forma de absorção.[62]

Se na maioria de suas letras, tal qual faria um "engenheiro", Antunes condensa os excessos dramáticos em imagens concisas, em outras canções ele abre espaço para o eu lírico. Em "Socorro",[63] por exemplo, o eu lírico está explícito no lamento da letra: "Socorro não estou sentindo nada (...) Socorro alguém me dê um coração, que este já não bate nem apanha.". Outros casos de canções de Arnaldo narradas em primeira pessoa do singular podem ser observado em "Eu não sou da sua rua",[64] "Alegria" (CD *Ninguém*, 1995, *BMG*)

---

[62] Antunes, Arnaldo. Depoimento proferido durante palestra no II Festival Internacional de Poesia. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=vrfwxrsYSls> Acesso em 18/05/09.

[63] Música presente no CD *Um Som* de Arnaldo Antunes de 1998, da gravadora *BMG*.

[64] Música de Arnaldo Antunes em parceria com Branco Mello presente no CD *Qualquer*, de 2006 lançada pela Biscoito Fino e gravada anteriormente por Marisa Monte em *Mais*, de 1990.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

e “Judiaria”, de Lupicínio Rodrigues. Outro caso interessante é “Hotel Fraternité”,[65] poema do escritor alemão Hans Magnus Enzensberger musicado por Antunes, que traz uma narrativa sobre um homem que anda pelos lados marginais da cidade, tem furos nos sapatos e “rasga de raiva e desespero sua última camisa”. Assim, a temática de “Hotel Fraternité” não é usual na obra de Arnaldo Antunes. Tal tipo de sensibilidade que aborda personagens marginalizados pela sociedade também pode ser observado na interpretação de Antunes para a música “Cachimbo” [66] (CD *Saiba*, de 2004).

Em 1995, Arnaldo Antunes lançou seu segundo CD solo *Ninguém*, que possui as faixas “Budismo moderno”, “Fora de si”, “Judiaria” e “Lugar comum”, três canções que são reinterpretadas por Antunes. Nas releituras de “Lugar comum” (composição de João Donato e Gilberto Gil) e de “Judiaria” (de Lupicínio Rodrigues), os ritmos originais de ambas são trocados. Enquanto “Lugar comum” (composta originalmente como um samba) recebeu um arranjo de rock pesado, a composição de Lupicínio Rodrigues foi relida como um “iê-iê-iê”. Dentro de um espírito mais “solar” da jovem guarda, a versão de Antunes é inteiramente diferente da versão original da “Judiaria” de Lupicínio, concebida

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

---

[65] Letra de “Hotel fraternité”, composição de Arnaldo Antunes, Aldo Fortes e Hans Magnus Enzensberger, do CD *Qualquer* de Arnaldo Antunes de 2006, lançado pela gravadora Biscoito Fino. O texto de Hans Magnus Enzensberger é inspirado no verso “meu pobre leitor, meu igual, meu irmão”, de Charles Baudelaire: “Aquele que não tem com o que comprar uma ilha/ Aquele que espera a rainha de sabá na frente de um cinema/ Aquele que rasga de raiva e desespero sua última camisa/ Aquele que esconde um dobrão de ouro no sapato furado/ Aquele que olha nos olhos duros do chantagista/ Aquele que range os dentes nos carrosséis/ Aquele que derrama vinho rubro na cama sórdida/ Aquele que toca fogo em cartas e fotografias/ Aquele que vive sentado nas docas debaixo das gaivotas/ Aquele que alimenta os esquilos/ Aquele que não tem um centavo/ Aquele que observa/ Aquele que dá socos na parede/ Aquele que grita/ Aquele que bebe/ Aquele que não faz nada/ Meu inimigo/ Debruçado sobre o balcão/ Na cama em cima do armário/ No chão por toda parte/ Agachado / Olhos fixos em mim/ Meu irmão”.

[66] A letra em primeira pessoa de “Cachimbo”, composição de Edvaldo Santana e Osnafa, discorre sobre um eu lírico “carimbado e mal vestido” que se embebe lentamente da “chaminé dos inocentes”, assim como trabalha com o duplo sentido da palavra “chupador”, que tanto pode ter um cunho sexual como pode simplesmente remeter ao cachimbo, como se pode notar no trecho: “Sou a madeira que sempre fico na beira/ Perfume de sarro e cera/ Que dança no seu beicinho/ É evidente que sou preso pelos dentes/ Chaminé dos inocentes/ Embebedo de mansinho/ Sou pau de boca de saci a magistrado/ Desejado e adorado/ Alimentado pelo fumo(...) No meu fornilho se deita qualquer tabaco/ A chupada me faz fraco/ Sou um verdadeiro pito/ Seu pensador vê se decifra pra mim/ Eu já passei por tanto horror/ Por que é que não morri?/ Será que é só pra manter o combinado/ Que pra ter um chupador/ Tem que nascer um já chupado”.

como um lamento em samba-canção e cantada com a voz "chorada" do compositor gaúcho em uma típica canção de "dor-de-cotovelo".[67]

Em "Budismo Moderno", Arnaldo Antunes retrabalha a linguagem cientificista do *simbolista* Augusto dos Anjos, musicando esse poema que argumenta cientificamente sobre o desterro do mundo. Ressaltando a invenção técnica da linguagem de Anjos, Antunes explora o caráter radical do texto do poeta paraibano em uma abordagem que se centra na adequação sonora à métrica da forma. O que está sendo valorizado por Antunes é o lado inventor de Augusto dos Anjos, que lida com a linguagem da forma cientificista para criar uma prosódia própria através dela.

É interessante notar aqui que a maneira como Antunes evoca Lupicínio Rodrigues e Augusto dos Anjos é oposta à atitude de Cazuza ao incorporar canções com textos dramáticos. Arnaldo Antunes presta homenagem aos músicos do passado em forma de pastiche e com certo distanciamento, ao mudar o arranjo original de suas canções. Já Cazuza remete ao lado mais sombrio de Lupicínio como representante da tradição das canções populares que tematizam as desgraças amorosas e os amores não correspondidos. De Augusto dos Anjos, Cazuza valoriza seu lado transgressivo e até certo ponto "maldito", do verso "escarra na boca que te beija", do poema "Eu", por exemplo. Se a poética de Augusto dos Anjos é carregada de símbolos funestos, Arnaldo Antunes, como dito anteriormente, parece mais interessado no aspecto formal da obra do "simbolista" paraibano, na renovação da linguagem trazida por "Budismo moderno" e no estranhamento que Anjos promove com o uso de vocábulos médicos.

Integra ainda o CD *Ninguém*, de Antunes, a canção "Fora de si", que através de uma abordagem formal refere-se ao tema da loucura, discorrendo sobre a perda dos sentidos de um eu lírico que vai ficando "fora de si" através da diluição dos tempos verbais. Assim, sob fundo musical de um rock potente, a

[67] Procedimento parecido realizou Arnaldo Antunes no CD *Saiba* de 2004 ao reinterpretar a canção de Noel Rosa, "A razão dá-se a quem tem", em um rock pesado (de lamento furioso).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

letra da canção é proferida e se refere aos fatos narrados com uma clareza objetiva quase didática:

Eu fico louco, eu fico fora de si. Eu vai embora, depois eu saio daqui. Eu fica assim, eu fico fora de mim. Eu fico louco, eu fica bem assim, eu fico sem ninguém em mim.[68]

Trata-se de uma abordagem da loucura que pouco remete à mitologia do artista transgressor que rompe progressivamente com as regras de sua sociedade. Em "Fora de si" Arnaldo Antunes opera mais com o significante da letra do que com seu significado direto relativo à problemática da insanidade. No clipe "Fora de si", que ilustra o filme *Bicho de sete cabeças*, a imagem de Antunes com uma camisa de força aparece intercalada com imagens do filme.

Em 1996, Antunes lançou seu terceiro CD individual, *O Silêncio*. Em faixa homônima, "O silêncio" discorre sobre uma infância da linguagem e um silêncio ancestral anterior à computador, televisão, luz elétrica, bicicleta e alfabeto. O fundo melódico da canção remete a um canto tribal que vai sendo entoado enquanto são proferidos os versos enigmáticos sobre o silêncio fundador: "foi a primeira coisa que existiu, o silêncio que ninguém ouviu". Em "O buraco do espelho",[69] a letra da música descreve uma insônia que vai adquirindo um caráter quase mágico e fantástico como o universo do livro de Lewis Carol, *Alice no país dos espelhos*, na frase "o buraco some na parede". Foi gravado também no disco *O Silêncio*, "Inclassificáveis",[70] música em que

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

---

[68] Aqui o eu lírico da canção perde-se na objetividade dos fatos narrados, mas sua experiência de tão excessivamente racionalmente descrita, constrói uma ambigüidade e reflete o automatismo do narrador que vai sendo apagado pela loucura. Assim, a frase "eu fica assim, eu fico fora de mim" cria um estranhamento, na medida em que a primeira e terceira pessoa se embaralham em uma descrição que, no final, joga com a entrega do personagem ao som e a perda dos sentidos individuais.

[69] Em "O buraco do espelho", composta com Edgard Scandurra, Arnaldo Antunes explora tal atmosfera fantástica ao colocar em suspenso as fronteiras entre o fundo melódico e sua fala, criando uma atmosfera vertiginosa ao proferir as palavras da letra:: "O buraco do espelho está fechado/ agora eu tenho que ficar aqui/ com um olho aberto, outro acordado/ no lado de lá onde eu caí/ pro lado de cá não tem acesso/ mesmo que me chamem pelo nome/ mesmo que admitam meu regresso/ toda vez que eu vou a porta some/ a janela some na parede/ a palavra de água se dissolve/ na palavra sede, a boca cede/ antes de falar, e não se ouve/ já tentei dormir a noite inteira/ quatro, cinco, seis da madrugada/ vou ficar ali nessa cadeira/ uma orelha alerta, outra ligada/ o buraco do espelho está fechado/ agora eu tenho que ficar agora/ fui pelo abandono abandonado/ aqui dentro do lado de fora".

[70] Trecho da letra de "Inclassificáveis", composição de Arnaldo Antunes: "Que preto, que branco, que índio o quê? (...) Aqui somos mestiços mulatos/ cafuzos pardos mamelucos sararás/ crilouros guaranisseis e judárabes/ orientupis orientupis/ ameriquítalos luso nipo caboclos/ orientupis orientupis/ iberibárbaros indo ciganagôs/ somos o que somos/ inclassificáveis(...) Aqui somos

Arnaldo cantou com Chico Science (protagonista do Manguebeat), a letra sobre a miscigenação racial brasileira.

Em 1998, Antunes lançou o CD *Um Som*, que explora mais a temática da cultura *pop* e das músicas radiofônicas. Já na capa, Antunes aparece com uma lupa no ouvido e na contracapa suas orelhas são substituídas por caixas de som. É a partir dessa imagem da capa que as faixas "Música para ouvir"[71] e "Um som" parecem criticar a lei do olho sem ouvido, do ouvido sem tato, da pintura sem música, da música sem gesto; contra os sentidos do corpo separados e organizados em compartimentos. O que Antunes propõe aqui é o religar dos sentidos por uma fala que acompanhe o gesto, uma música que acompanhe a dança, um sensibilidade tátil que acompanhe o sentir mental, como expõe:

> O valor de uma canção deve estar associado à suas propriedades físicas sobre o corpo. O tato se liga diretamente aos canais do ouvido. O coração altera seu ritmo, o pé balança involuntariamente, a pele se arrepia. O corpo reage fisiologicamente a qualquer música. O rock restitui muito desse laço. (...) A consciência crítica que ignora os efeitos físicos produzidos pela música no corpo, não compreende o couro dos *heavy-metals*, a autoflagelação dos *punks*, as sutilezas dos efeitos das drogas sobre o som, e o som. (Antunes, 2000, p.19-20).

Nesse sentido, Antunes chama a atenção para o ato corporal da linguagem, lembrando que o que difere uma oração de uma profecia é o tom de voz, volume e estridência com que cada uma é proferida. Tais nuances são exploradas em sua interpretação da canção "Exagerado", de Cazuza. (CD *Paradeiro*, 2001). Nessa releitura de Cazuza, Arnaldo canta as palavras com uma voz gravíssima sob um fundo musical de bossa nova, causando um efeito de estranhamento pela contraposição do excesso anunciado pela letra com a

---

mestiços mulatos/ cafuzos pardos tapuias tupinamboclos/ americarataís yorubárbaros(...) tupinamboclos/ yorubárbaros/ carataís/ caribocarijós/ orientapuias/ mamemulatostropicaburés(...) mesticigenados/oxigenados debaixo do sol".

[71] Trecho da letra de "Música para ouvir", composição de Arnaldo Antunes: "Música para ouvir no trabalho/ Música para jogar baralho/ Música para arrastar corrente/ Música para subir serpente/ Música para girar bambolê / Música para querer morrer / Música para escutar no campo / Música para baixar o santo/ Música para ouvir/ Música para compor o ambiente/ Música para escovar o dente/ Música para fazer chover/ Música para ninar nenê/ Música para tocar novela/ Música de passarela/ Música para vestir veludo/ Música pra surdo-mudo/ Música para estar distante/ Música para estourar falante/ Música para tocar no estádio/ Música para escutar rádio/ Música para ouvir no dentista/ Música para dançar na pista/ Música para cantar no chuveiro/ Música para ganhar dinheiro (...) Música pra fazer sexo/ Música para fazer sucesso/ Música pra funeral/ Música para pular carnaval / Música para esquecer de si".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

contenção de sua melodia. Assim, Antunes "desdramatiza" o exagero e utiliza um canto contido como forma de provocar um choque pelo sentido oposto ao da mensagem da letra, como se sua voz grave e contida fosse outro tipo de exagero menos aparente. Como observa José Miguel Wisnik (2004), Arnaldo Antunes em sua obra muitas vezes trabalha com uma "poética desdramatizada", poética esta que coloca elementos opostos para colidirem e se superarem instantaneamente, como se não houvesse dramatização (Wisnik, 2004, p.348). Assim expõe Wisnik:

> A poética de Arnaldo Antunes, que também forja uma linguagem própria para as suas necessidades, em vez de utilizar simplesmente os expedientes comuns da canção, pode ser correlacionada com as mesmas questões, das quais oferece novamente um prisma inverso. (...) O individualismo potencializado, ao mesmo tempo que anulado num ninguém que se confunde com a massa das coisas, é assumido escancarada e afirmativamente, em sintonia com a corrente nervosa do ambiente ultra-urbano. (Ibid., p.313).

Em 1999, Arnaldo Antunes compôs a trilha sonora para o balé do grupo de dança mineiro O Corpo.[72] Nessa trilha, Antunes continua a desenvolver um olhar poético sobre a temática corporal, alargando o corpo humano para dentro do corpo da palavra e do texto. Aqui, o que Antunes traz novamente é esse estranhamento entre a coisa material e seus signos. Ao problematizar o corpo como questão estética, coloca em diálogo a linguagem escrita com a gestual humana, explicitando o processo de composição corporal da palavra como um artifício fisiológico gramatical. Nesse sentido, a letra de "Momento Viii"[73] explora a tensão do corpo que acompanha a linguagem e está encarcerado na palavra (campo ficcional do corpo). Além de buscar um re-ligamento entre os nomes e as coisas, seu trabalho se empenha em interligar linguagens, expondo o processo corporificado em que a poesia religa as formas aos seus signos, como propõe Antunes:

---

[72] Trilha sonora composta por Arnaldo Antunes para o grupo de dança *O Corpo*, lançada em 1999 pela BMG.

[73] Letra de *Momento Viii*, de Arnaldo Antunes: "O corpo existe/ e pode ser pego,/ é suficientemente opaco/ para que se possa vê-lo./ Se ficar olhando o ânus/ você pode ver crescer o cabelo./ O corpo existe/ porque foi feito,/ por isso tem /um buraco no meio./ O corpo existe,/ dado que exala cheiro/ e em cada extremidade/ existe um dedo./ O corpo se cortado/ espirra um líquido vermelho./ O corpo tem alguém/ como recheio."

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

> Eu sou fascinado por esse encaixe entre música e letra, porque é o que faz uma canção funcionar. A melodia e a divisão rítmica se adequarem tão bem à letra, com tanta naturalidade, que parecem explicar o que ela diz, ao passo em que dão sentidos para além do que ela diz. O João Gilberto, por exemplo, a gente pensa: como é que ele consegue dizer tão bem a letra daquela música, a ponto de expressar ao máximo o que está sendo dito e ao mesmo tempo ter alguma coisa a mais que leva para além do que o texto da canção diz?Quer dizer, gera uma emoção indefinida. (...) A música tem esse caráter misterioso. Talvez seja a mais misteriosa das linguagens, pela maneira como ela atua no corpo, no composto emocional. Por isso talvez eu tenha sempre me sentido um pouco clandestino dentro da linguagem musical muito mais do que com a linguagem verbal. (Antunes, 2006, p.369-370).

Aqui, mais uma vez, Antunes declara-se consciente das diferenças entre a linguagem literária e a musical. Para adequar-se a cada uma delas, aponta as diferenciações e semelhanças de cada processo:

> São universos diferentes e acho importante ter a consciência de cada meio em que produzo. Mas, **as preocupações formais são muito parecidas seja ao fazer um poema ou uma canção eu prezo muito a concisão, a clareza, a capacidade de síntese, a interação de forma e conteúdo.** Acho que a poesia é o lugar onde a forma ganha significado, como se as palavras no estado delas de dicionário fossem uma intermediação entre nós e o mundo. (...) Eu acho que na música a questão da adequação é muito importante. Você pode ter um poema maravilhoso, mas se for musicado inadequadamente vai se tornar uma canção fraca. E você pode ter um texto banal que se torna uma canção deslumbrante. Isso não impede claro, que uma letra de música possa ser lida como um poema e ela se sustentar também sem a música por ter características poéticas que mantenham o interesse, mas é uma linguagem diferente, outra via de percepção. (Ibid.). (Grifo meu).

Lidando com o artesanato da canção e pensando a cultura em termos de consumo, Antunes declara-se influenciado pelo poeta curitibano Paulo Leminski,[74] no ato de dissolver as fronteiras hierárquicas das distinções culturais presentes nos termos “erudito” e “popular”, por exemplo. Segundo Arnaldo, Leminski possuía uma singular habilidade em articular elementos opostos, como narra Antunes:

> Tem essas diferentes vertentes que no caso de muitas pessoas se opõem, mas na minha formação elas se conjugaram e se atritaram de modo a criar curtos-circuitos que para mim são férteis. Um

[74] De Paulo Leminski, Arnaldo Antunes musicou “Luzes”, gravada no CD *O Paradeiro*, de Arnaldo Antunes, lançado em 2001 pela *BMG*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

> poeta que talvez fosse claro nesse sentido foi o Paulo Leminski, que chegava a minha casa de casaco de couro para ouvir um disco de rock do The Clash, mas era um sujeito que tinha uma cultura dos clássicos enorme. Era leitor de Homero, Dante, Camões, tinha um conhecimento da cultura oriental impressionante, dos poetas da antiguidade chinesa, dos *haikais*, da tradição da cultura zen ao mesmo tempo em que era faixa preta de judô. Ao mesmo tempo essa cultura clássica convivia e excitava nele o convívio com toda a contracultura, com toda a atitude comportamental irreverente, com a paixão pelo rock e tudo que cercava o universo do *rock and roll*, eu me sinto muito identificado com ele, nesse sentido.[75]

Em 2002, Antunes gravou *Os Tribalistas*,[76] com Carlinhos Brown e Marisa Monte. Em 2004, lançou *Saiba* e *Qualquer* em 2006, dois discos que trazem o diálogo com a bossa nova, mais especificamente com Vinicius de Moraes. Nas faixas "Areia" e "Itapuana", ambas ambientadas em Salvador, as paisagens descritas pelas letras remetem à "Tarde em Itapuã", música de Vinicius de Moraes e Toquinho,[77] composta em homenagem a Dorival Caymmi. Já em "Nossa Bagdá",[78] Arnaldo Antunes utiliza procedimento semelhante ao poema "Rosa de Hiroshima",[79] de Vinicius de Moraes, em que uma "anti-rosa atômica" atua como metáfora para descrever uma cidade que após bombardeio norte-americano correu o risco de desaparecer. A diferença aqui é temporal, já que o ataque nuclear a Hiroshima ocorreu no fim da Segunda Guerra Mundial e Bagdá foi militarmente bombardeada pelos estadunidenses em 2003.[80]

---

[75] ANTUNES, Arnaldo. Depoimento proferido durante palestra no II Festival Internacional de Poesia. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=vrfwxrsYSls> Acesso em 18/05/09.

[76] Desse CD é importante chamar atenção para "Carnalismo", música que contém citação do termo "segredos de liquidificador", de Cazuza (da música "Codinome Beija-Flor").

[77] Lançado primeiramente no LP *Vinicius de Moraes ao vivo em "La Fusa" com Maria Creuza, Maria Bethânia e Toquinho*, de 1970.

[78] Trecho de "Nossa Bagdá", composição de Péricles Cavalcanti: "Bagdá, na Mesopotâmea/ Bagdá, babel Babilônia, Bagdá/ Quando na noite as sirenes/ Começam a tocar/ Antecipando as mil bombas/ Que vão despencar/ Eu me lembro/ Dos ataques de outros tempos/ Sobre a nossa Bagdá / Que porém não conseguiram destruí-la/ Nem riscá-la do mapa".

[79] "Rosa de Hiroshima" foi musicado por Gerson Conrad e gravado pelo Secos e Molhados, no LP *Secos e Molhados*, de 1973. Assim descreve sua letra: "Pensem nas crianças/ Mudas telepáticas/ Pensem nas meninas/ Cegas inexatas/ Pensem nas mulheres / Rotas alteradas/ Pensem nas feridas/ Como rosas cálidas/ Mas, oh, não se esqueçam/ Da rosa da rosa/ Da rosa de Hiroshima/ A rosa hereditária/ A rosa radioativa/ Estúpida e inválida/ A rosa com cirrose/ A anti-rosa atômica/ Sem cor sem perfume/ Sem rosa sem nada." (Moraes, 2005).

[80] Para além das abordagens nacionais, "Rosa de Hiroshima" e "Nossa Bagdá" são exemplos em que a canção popular e a literatura brasileira tematizam criticamente temas internacionais.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

Em 2009, Arnaldo Antunes lançou o CD *Iê Iê Iê* que, retomando as releituras do "iê-iê-iê" pelo Titãs do Iê Iê, propõe uma atualização da linguagem desse movimento estético dos anos de 1960. Trata-se de uma atualização e não de uma releitura, já que o álbum *Iê Iê Iê* foi composto por canções inéditas inspiradas na manifestação musical sessentista, mas buscou construir novas leituras para um formato de canção já estabelecida. Na música "Envelhecer", por exemplo, Antunes critica um clichê de associação muitas vezes intrínseca do rock com a juventude, ironizando certo estereótipo do rock como um ritmo dos jovens que refletiria publicamente os sentimentos e anseios de uma "juventude transviada". De certa maneira, Antunes parodia determinado universo roqueiro que se propõe enquanto gênero autorenovável por sua capacidade de se manter sempre jovem, e por certo culto necrófilo dos seus ídolos que morrem jovens. Ao fazer esse tipo de crítica, a letra de "Envelhecer" identifica o envelhecimento com a modernidade, defendendo que nada pode ser tão fora de moda quanto uma juventude *gauche* que se quer "eternamente jovem":

> **A coisa mais moderna que existe nessa vida é envelhecer**/ A barba vai descendo e os cabelos vão caindo para a cabeça aparecer(...) Não quero morrer pois quero ver/ Como será que deve ser envelhecer/ Eu quero é viver para ver qual é/ E dizer venha para o que vai acontecer(...) **Pois ser eternamente adolescente nada é mais *demodé***/ Com uns ralos fios de cabelo sobre a testa que não para de crescer/ Não sei por que essa gente vira a cara para o presente e esquece de aprender/ Que felizmente ou infelizmente sempre o tempo vai correr.[81] (Grifos meus).

Em *Iê Iê Iê*, Antunes opera com certa "herança tropicalista", embaralhando elementos e fronteiras entre o "popular" e o "erudito", o "fino" e o "grosso" de sua cultura, pensando a modernidade através do iê-iê-iê, das histórias em quadrinhos, dos programas de auditório e dos ícones da cultura *pop*. Nesse sentido, *Iê Iê Iê* é um disco que traz a década de 60 como base para recriar o gênero de fonema "iê-iê-iê", relendo-o através de informações contemporâneas. Como explica Arnaldo:

> Iê iê iê é uma palavra que não está no dicionário, mas todo mundo sabe o que significa. Música jovem de uma época, com seu

[81] Composição de Arnaldo Antunes, Marcelo Jeneci e Ortinho, "Envelhecer" integra o álbum *Iê-iê-ê* de Antunes, lançado em 2009.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

repertório de timbres, trejeitos, colares, carros e cabelos, o termo traduz um estilo que parece ter ficado parado no tempo, como se fosse um nome que se dava ao *rock'n roll* antes dele se chamar *rock'n roll.* Uma espécie de proto-rock, que se desdobrou em muitos afluentes de tendências e fusões. Citado pelos Beatles em *She Loves You (yeah yeah yeah)* e por Serge Gainsbourg em *Chez Les Ye Ye Ye*, a expressão caiu na boca dos brasileiros para nomear a música da Jovem Guarda, motivando, na época, entre as mais diversas reações, os ternos versos de Adoniran Barbosa: "Eu gosto dos meninos desse tal de iê iê iê/ Porque com eles canta a voz do povo/ E eu que já fui uma brasa/ Se assoprar eu posso acender de novo".(...) Um tanto por temperamento, mas também por herança tropicalista, sempre fiz discos marcados pela diversidade e pela mistura, livres da ideia de "gênero musical".(...) Cheguei assim ao desejo de fazer um disco de gênero, com possíveis variações rítmicas, mas mantendo um campo de referências no que podemos chamar de iê iê iê. Não por saudosismo, mas pelo anseio de revitalizar o estilo, numa linguagem mais contemporânea e com letras que tentam incorporar novas questões e pontos de vista a ele.[82]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

[82]< http://www.arnaldoantunes.com.br> (consulta em 10/01/10)

4.

"O *nietzschiano* Lobão"

João Luís Woerdenberg, carioca de 1957, apelidado na adolescência de "Lobão", começou a tocar bateria desde os cinco anos de idade como "terapia para sua disritmia (Dapieve 1995, p.37)", pois é epilético. Como baterista, participou do dueto de chorinho Duodeno antes de tocar, aos dezesseis anos, na banda de rock progressivo Vímana.[1] Sua experiência com a música começou precocemente e sua entrada na vida cultural foi, desde o início, via música. Mesmo assim, sentia falta do plano "trágico" na música brasileira, como define:

> Uma coisa que sempre me preocupou é que eu me flagrava um cara colonizado. Quando comecei a tocar violão clássico com quatorze, quinze anos pensei assim: 'Bom eu vou ver se através do violão.' Eu queria uma coisa que não tinha tido que era o convívio com a música brasileira. O próprio Lulu Santos disse que eu estava em síndrome de dignidade e achei que era por aí mesmo. (...) Ficava muito triste porque só ouvia rock. Então o que aconteceu? Comecei a estudar violão e a gostar duma coisa do violão que eu achava que não sentia na música brasileira: faltava *punch*. O que a música espanhola me dava, uma coisa mais trágica. Eu sentia falta de tragédia. (Lobão apud Leoni,1995, p.132).

O músico de formação Lobão tocou, ainda, como baterista itinerante de Luiz Melodia, Walter Franco, Júlio Barroso[2] e Gang 90, Marina Lima, Lulu Santos e Ritchie. Participou indiretamente, portanto, das duas bandas que, segundo o jornalista Arthur Dapieve (1995), fomentaram o início do *BRock*

---

[1] É interessante notar que três músicos da formação inicial do Vímana (Lobão, Ritchie e Lulu Santos) terão importância icônica na música popular dos anos de 1980. Eram componentes do Vímana: Lulu Santos, Ritchie, Luís Paulo e Fernando Gama. O grupo Vímana operava no registro do apuramento técnico através do rock progressivo que atribuía caráter artístico e experimental ao rock. Com sua proposta de arte conceitual, o rock progressivo entrou no Brasil na década de 70 com algumas bandas como A Bolha e Os Mutantes (depois da saída de Rita Lee).

[2] Lançado em 1982, o primeiro disco da Gang 90, chamado *Essa Tal de Gang 90 & Absurdettes*, possui músicas parodísticas como "Dada globe orixás", que mistura dadaísmo com os Orixás e "Jack Kerouac", composta em homenagem ao escritor *beat* norte-americano. Com projeto de Júlio Barroso, esse disco foi o precursor do *BRock* dos "anos 80". Com *backing vocals* femininos propositalmente desafinados e com Guilherme Arantes nos teclados, a banda concorreu, no programa *MPB-81*, da *TV* Globo, com a música "Perdidos na Selva". Sobre Júlio Barroso, Nelson Motta afirma que este se definia como poeta e proferia em seus shows a frase: "O poeta é traficante da liberdade", em referência a Arthur Rimbaud (Ibidem: 344).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

como movimento musical: a Gang 90 e a Blitz.[3] Para Nelson Motta (2000), a Blitz surgiu arquitetada como uma "resposta carioca e praieira à atitude paulista - nova-iorquina da Gang 90" (2000, p.339). Na Blitz, Lobão chegou a participar de sua formação inicial, tendo inclusive nomeado a banda (em alusão às constantes "duras" policiais que o grupo sofria na época)[4] e gravado o primeiro LP *As Aventuras da Blitz*, lançado em 1982 pela EMI. Saiu, entretanto, do grupo antes de seu sucesso comercial por divergências com os diretores artísticos da gravadora EMI e começou carreira solo de cantor. Ao transitar do rock progressivo para a *new wave*, Lobão afirma que foi ao romper com o virtuosismo musical da década anterior que conseguiu elaborar uma estética mais direta na década de 1980:

> Comecei a pensar que eu tinha que driblar toda aquela complicação. Era tanta informação que parecia que eu estava pintando um quadro onde a moldura era mais importante do que o próprio quadro. Então eu falei: Vou tirar a moldura, caprichar nesse quadro e botar uma coisa simples. Os meus recursos musicais eram grandes, eu tocava muito bem bateria e violão. (...) Quando comecei a ouvir Elvis Costello, o The Clash e tudo mais, tentei fazer uma coisa básica e pensei: é a minha geração que está aí.(...) Eu abandonei a carcaça dos anos 70. Pegava uma coisa simples para ir modulando, colocando outras estruturas até se tornarem complicadas. Mas para começar eu queria uma coisa simples. E esses novos artistas tinham uma postura mais fresca de fazer uma coisa visceral, de poucos acordes, que foi a estrutura que permitiu o surgimento da Blitz, da Gang 90 e depois do meu trabalho. (Lobão apud Leoni, 1995, p.133-134).

Lobão refere-se, nesta entrevista, ao início do *punk* e da *new wave* no final dos anos 70. É nessa época que vários músicos negam a proficiência técnica do rock progressivo e propõem um rock associado à diversão da vida noturna e da rua, aos problemas e questões de seu tempo como o amor, o humor e no caso brasileiro também a praia.[5] No Brasil, o início do "movimento" *new*

---

[3] Tanto a Gang 90 e a Blitz foram bandas que pela linguagem *new wave* negavam a virtuose e a "aura" do rock progressivo, através do diálogo com a arte *pop* e com a assimilação da cultura de massa industrial (dos símbolos da publicidade e dos quadrinhos).

[4] Aqui Lobão declara o episódio de quando nomeou a banda Blitz: "Foi exatamente na época em que o Police (ex-banda de Sting) viria ao Brasil. Aí eu pensei: 'Pô, onde tem polícia tem a blitz e todo mundo sabe o que é. Pequeno, curto e grosso." (Lobão apud Alves, 2003, p.16).

[5] Como observa Nelson Motta, o ritmo *new wave* utilizava freqüentemente sintetizadores e teclados para propor uma volta a um rock básico de poucos acordes, além de incorporar em sua estética os "figurinos urbanos reciclados dos anos 50 e 60" (Motta, 2000, p.325). Muito tocado nas

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

wave coincidiu com o surgimento do "rock brasileiro dos anos de 1980", titulado de *BRock* por Arthur Dapieve (1995). No caso brasileiro especificamente, a *new wave* incorporou alguns elementos do *punk*, como já tinha ocorrido nos Estados Unidos e na Inglaterra com bandas como Blondie e Joy Division. Nesse sentido, os gêneros musicais do *punk* e da *new wave* são uma reação ao rock do e*stablishment* dos anos 70 e seus mega-shows empresariais.

Utilizando certas práticas vanguardistas em sua construção simbólica, o *punk* caracterizou-se pela busca do primitivo como um ato imperativo de recusa do virtuosismo. Tudo que se pretende sofisticado não pode ser *punk*. Com um modo de cantar entre a fala e o grito, o *punk* tinha como objetivo primordial expor em suas músicas uma atitude corporal provocadora e apresentar suas letras ásperas, cínicas e pessimistas. Defendendo o verbo transitivo direto, o lema *punk do-it-yourself* tinha essa proposta de se opor ao rock progressivo e de se inserir contra o diálogo do rock com a música clássica e o jazz. Enquanto que para o projeto estético *punk*, o aspecto visual urbano e noturno é tão contundente quanto o som. A inquietude dos *punks* revela-se no canto e na postura desafiadora com o público. Como escreveu Renato Russo (no *release* do festival de bandas independentes de Brasília na ABO, em 1982), dentro do universo simbólico roqueiro, o *punk* caracterizava-se como:

> Um movimento original e anárquico que pretende acabar com falsos modismos. É a moda levada ao extremo: antimoda, antiestética, antitudo. Mas aqui é bem mais fácil controlar a juventude oferecendo a válvula de escape ideal e não uma música que faça todos pensarem e questionarem as hipocrisias construtivas de uma sociedade falsa, à beira da autodestruição atômica. Há-há. Música discoteca não fala deste feito. E a música popular brasileira parece estar mais preocupada com cama e mesa e a sensação das cordilheiras. E o pessoal que faz letras espertas não gosta de tocar rock no Brasil. O que fazer? Será que estão todos satisfeitos? Rock é uma atitude, não é moda. É música da África. Não é música americana. Tem no mundo inteiro. (Russo apud Dapieve, 2006, p. 63).

---

discotecas da época (dentre elas o clube musical nova-iorquino CBGB), o termo vago "nova onda" começou a ser utilizado para descrever uma variedade de desenvolvimentos musicais presentes na música popular norte-americana da virada dos anos de 1970 para 1980. (Byrne & Hilly, 2005).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

Já a *new wave* pode ser descrita como um estilo musical que entrelaça cultura e entretenimento em sua temática urbana que dialoga com a cultura *pop* através da mistura de estilos e da valorização de uma estética dos videoclipes.[6] Sobre a caracterização do termo *new wave* é interessante observar trecho escrito por Júlio Barroso[7] (crítico musical e cantor fundador da banda Gang 90) para a revista Veja (em 18 de fevereiro de 1981), em que ele define o termo *new wave*:

> O clima para as pessoas que se envolveram com a *new wave*, a mais recente explosão musical americana, é semelhante ao do início dos anos 60: existe no ar uma urgência de renovação, uma aposta política no inusitado, uma certeza de que nada será como antes. Assim como nos anos 60, a música popular é a porta-bandeira da mudança – o veículo que mais fundo penetra no cotidiano cultural das multidões. Mas o movimento que explode atualmente entre os jovens americanos e ingleses, batizado de *new wave* (nova onda), tem propostas bem diferentes das de vinte anos atrás. Nada de filosofias, como a *hippie*, e nem sociedades separatistas ou fugas para o campo. A ordem é encarar a sociedade estabelecida e, utilizando os próprios meios que ela oferece, criar esquemas alternativos de vida. (...) A *new wave* – como dizem os que nela estão envolvidos – é uma questão de ousar estilos.(...) Na *new wave*, enfim, não existem regras estilísticas ou formais: cada artista contribui com sua própria visão de modernidade. (Barroso apud Ribeiro, 2009, p.48).

O primeiro LP de Lobão, *Cena de Cinema*, lançado em 1982, foi produzido através da política *punk do-it-yourself*, com produção independente sua e do "poeta-letrista" Bernardo Vilhena (Dapieve, 1995). No processo de composição de *Cena de Cinema*,[8] Lobão e Vilhena utilizaram citações da

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

---

[6] Nos Estados Unidos, a *new wave* propagou-se através do canal televisivo nova-iorquino MTV, fundado em 1981. A MTV foi fundada em Nova Iorque no ano de 1981 e propagou-se na maioria dos Estados Unidos na metade dos anos 1980. Quando a MTV chegou à Europa, era transmitida para todos os países europeus como apenas um canal geral MTV (*MTV Europe*). No Brasil a MTV chegou apenas em 1990. Até essa época o grande veículo para exibição de videoclipes eram programas como o *Rock Expresso* da TV Manchete e principalmente o *Fantástico* da TV Globo. Para mais informações, ver: <http://pt.wikipedia.org/wiki/MTV>. (Consultado em 19/12/09).

[7] Para Lobão, Júlio Barroso é um dos mais importantes idealizadores do rock brasileiro. Em 1981, Júlio Barroso declarava, por exemplo: "Não existe nada de novo, existe tudo sendo feito de maneira nova, velhos *riffs* renascidos através da paixão criativa dos que vivem o tempo de agora, apaixonadamente. Nós sabemos que não existe nenhuma onda nova, *new wave*. Mas uma onda permanente. Mente mutante." (Lobão apud Dapieve, 1995, p.25).

[8] No LP *Cena de Cinema*, Lobão gravou algumas músicas suas que já eram tocadas pela Blitz em apresentações no Circo Voador, como "O homem baile", "Love pras dez" e "Cena de cinema". Participaram do LP: Ritchie, Lulu Santos, Marina Lima e outros músicos. Nesse primeiro álbum, Lobão chegou até a acumular as funções de cantor, guitarrista e baterista em uma mesma música.

pintura, entre outros referenciais. Assim, o cantor *new wave* Elvis Costello era citado ao lado do construtivismo russo.[9]

Em um contradiscurso ao de Lobão, o letrista Bernardo Vilhena (produtor de *Cena de Cinema*),[10] define o disco como uma tentativa de criar um olhar contemporâneo sobre a cidade que se opusesse à dramaticidade das letras da música popular brasileira. Assim, Vilhena define sua visão de rock: "Tem que ter aparência de bandido. O *rock and roll* é bandido e maldito."[11] Com nome alusivo à cultura de massa, *Cena de Cinema* foi composto com os signos relativos a essa cultura e trabalhou elementos do rock como alternativos à estética da MPB. Como explica Vilhena:

> No *Cena de cinema* do Lobão, por exemplo, tenho nove músicas, em um disco de dez músicas. Então, tenho sempre uma razão para fazer aquilo. *Cena de cinema* tinha essa coisa de querer mostrar como está a cidade hoje. Vamos pegar esse tema muito atual e sair daquela mesma coisa, porque estava muito 'barra pesada' a música popular. Estava muito chato, muito amor sofrido. (...) Então, tinha essa preocupação de pegar 'Cena de Cinema', 'Vida Bandida', 'O Rock Errou'. Todas elas buscavam fechar um universo. Com o Lobão, exercitei muito mesmo o chamado *instant poem.* Tinha essa tara. Ele começava a fazer uns acordes, eu escrevia e a letra estava ali. (Ibid.).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

---

[9] Como narra Lobão: "Eu vinha com o tema, com a estética, dizia: 'Eu quero Kandinski, minha transação vai ser Kandinski, quero a semana de arte moderna russa, quero falar sobre minimalismo. Vamos prestar atenção a Elvis Costello, são musicas pequenas e curtas'." (Lobão apud Leoni, 1995, p.137).

[10] Como letrista Bernardo Vilhena compôs com Ritchie: ["Menina veneno", "A mulher invisível", "A vida tem dessas coisas", "Telenotícias", "O trem vai", "Três e já", "E a vida continua", "Horizonte perdido", "A sombra da partida", "Tudo normal", "Mais você", "Relógios", "Sede de viver", "Pelo interfone", "No olhar", "Vôo de coração", "Casanova", "Parabéns pra você", "No olhar", "Só prá o vento", "Nesse avião", "Lágrimas demais"]; com a Blitz: ["Mais uma de amor (geme, geme)", "Louca paixão" e "Charme de artista"]; com Lulu Santos: ["Gosto de batom", "Ouça a canção" e "Din don"]; com Cláudio Zoli: ["Amor demais", "Paraíso", "Flor do futuro", "Sem dizer adeus", "Pista vazia", "Na rede", "Vivo nesse mundo"]; com a Cidade Negra: ["Falar a verdade", " A cor do sol", "Estar só", "Os anjos", "SOS Brasil", e "O erê"]; com a banda Rádio Taxi: ["Bailarina" e "Mil beijos"]; com a Banda Black Rio: ["Deixe-me sonhar" e "Sexta-feira carioca"]; com Wilson Simoninha: ["Livre para viver", "Lua clara" e "Aquele gol"]; "Antes que o amor acabe" com Nelson Motta, "Banana split" com Erasmo Carlos, , "Nosso fim" com Capital Inicial, "Perdão, talvez" com Ed Motta e Paula Lima,; "Proceder" com Max de Castro, "Idade da luz" com Flávio Venturini; e "Seja melhor" com Pedro Mariano.

[11] Entrevista de Bernardo Vilhena para o Núcleo de Estudos Musicais da UCAM, no dia 10 de fevereiro de 2009. Estavam presentes na entrevista: Frederico Coelho, Fernanda Lima, Augusto de Guimaraens Cavalcanti e Santuza Cambraia Naves.

Em *Cena de Cinema*, Lobão adotou a *new wave*[12] como um ato de oposição estética a certo exotismo cultural:

> Por que é que o conceito da *new wave* me fascinou? Porque eu vi que naquele determinado estágio da cultura internacional, havia um interesse de multiracialidade. Tinha o Tom Tom Club, o Kid Creole, o Talking Heads, o The Clash, conjuntos de *ska*, a banda do David Bowie, do *Let`s Danc*e, tinha um marroquino, um *criolo*, um asiático, conjuntos grandes estavam se enfronhando para uma multiracialidade que permitia que o brasileiro pudesse seguir uma modernidade sem ser *exotique* ao se internacionalizar.(...) 'olha, isso aqui não é uma coisa exótica para o Brasil, não é um balangandã. Não, isso aqui é uma coisa das pessoas pensando dentro do contexto brasileiro.' (Lobão apud Leoni, 1995, p.134).

Do LP *Cena de Cinema*, fazem parte canções que em suas letras abordam uma juventude com carros e perseguições amorosas nos ambientes urbanos e noturnos de *highways*, metrôs e incertezas, como: "Cena de Cinema", "Love pras Dez" (em alusão à sessão cinematográfica das dez horas), "Scaramuça" e "Amor de Retrovisor" (na qual Raul Seixas é citado como "Raulzito"). Nas letras de Bernardo Vilhena, [13] a cultura *new wave* é acionada como símbolo de uma geração influenciada pela televisão, pelos quadrinhos, pelo cinema e pela estética *pop*, como afirma Lobão:

> ...a música popular brasileira em voga naquele momento estava muito estancada, Seus baluartes produziam coisas bonitas e existia um excesso de auto-estima, um narcisismo exacerbado da música popular brasileira, onde as regras de composição tornaram-se muito rígidas e como medo de acontecer essa invasão que já era um fato, entendeu? A nossa geração já vem colonizada pela televisão. Vem com uma informação que a geração que não foi televisiva não tinha. Então ela queria preservar uma coisa que já tinha sido mudada. Fomos a primeira geração que veio do *Nacional Kid*, é tudo diferente. (Ibid., p.135).

Em seu segundo LP, *Ronaldo foi para a guerra*, na letra de "Corações psicodélicos", Lobão estabelece um diálogo com o multiculturalismo de estilos

---

[12] Além de alusão ao construtivismo russo nas parcerias de Lobão com Bernardo Vilhena, a música "Amor de Retrovisor" utiliza, como afirma Leoni, frases de temática surrealista, como: "o ralo se entupiu de mistério" e "as borboletas voam, voam, voam pela *highway*". (Leoni, 1995, p.137).

[13] Com Lobão, Bernardo Vilhena compôs as letras de: "Vida bandida", "Corações psicodélicos", "Essa noite não", "Chorando no campo", "Cena de cinema", "Vida louca vida", "O rock errou", "O homem baile", "Doce da vida", "Stopim", "Squizotérica", "Sem chance", "Scaramuça", "Robô, robôa" e "Uma dose a mais". Só no LP *Cena de Cinema*, Vilhena compôs nove das dez letras que integram o álbum.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

da música brasileira através dos termos "espanque punk violento", "bossa nova", "rock' n' roll", "toda tribo ateia som".[14] Em um segundo momento, entretanto, Lobão rompe com as questões estéticas da *new wave* e desenvolve uma linguagem mais roqueira em seu terceiro LP. Divergindo das preocupações formais da *new wave* por apontar sua decadência e a intransigência de seus adeptos, Lobão descreve:

> Parecia que estava tudo muito maduro. Se falava sobre cosias rápidas, sobre tecnologia, sobre uma certa modernidade, A gente estava muito ligado com a concepção daquela época, tanto é que hoje em dia, a palavra modernidade foi muito desgastada e naquela época não, era palavra de ordem(...) Para impor o ritmo partindo das premissas, que eram excelentes, da multiracialidade, das novidades, das coisas esquisitas, da modernidade, da tecnologia dentro de nossa vida.(...) Fomos aos Estados Unidos fazer uma turnê num lugar legal a Danceteria e eu ficava cheio de moral achando que aquele núcleo de ideias poderia vingar, Aí começou a haver muitas controvérsias, a própria *new wave* começou a virar acadêmica, para mim se esclerosou muito. Eu deixei o cabelo crescer naquela época, todo mundo cortou o cabelo, ficou uma coisa cheia de dogmazinhos, não é? Ainda falei assim: "Não espera aí, eu to a fim de homenagear o Michael Legrand, o Tom Jobim". (Ibid., p.138-139).

Aqui é interessante observar que no início de sua carreira, Lobão possuía uma proposta de aproximação com a MPB.[15] Em seu primeiro LP *Cena de Cinema*, na música homônima "Cena de cinema" (com participação de Marina Lima no *backing vocal*), Lobão afirma que "Lá em baixo não tem estrelas" é uma frase musical que foi diretamente influenciada pela bossa nova (Lobão apud Leoni, 1995, p.149). Já em seu segundo LP *Ronaldo foi para a guerra*

---

[14] "Corações psicodélicos" é uma composição de Lobão, Bernardo Vilhena e Júlio Barroso. No início dos anos 80, Júlio Barroso, além de cantor da Gang 90, era crítico musical e escrevia a coluna "Toda taba ateia som", na revista *Som Três*. É essa a coluna que Lobão se refere carinhosamente na letra de "Rádio Blá".

[15] Na década de 80, esta era uma prática que já era realizada por Júlio Barroso e a Gang 90 & As Absurdetes, na música "Perdidos na Selva" e na invenção do termo "Música Prapular Brasileira", que como afirma Nelson Motta, foi criado por Barroso para nomear a "transição entre a MPB e o pop" no final dos anos de 1970 (Motta, 2000, p.344). Estreando em 1980, "Música pra Pular Brasileira" (nome criado por Júlio Barroso) foi um programa radiofônico apresentado por Nelson Motta na Rádio Nacional FM. Escrito por Júlio no "Manifesto gargalhada", o termo MPB é reapropriado novamente, como podemos notar no trecho: "Minha visão da Música Popular é: Alô! A Música Prapular Brasileira chegou aqui com a primeira caravela negra, o desembarque da Banda do Zé Pretinho. Veio o upa neguinho na estrada do sol e do soul cantando 'Eu sou o samba'. Ela desce a ladeira da história a 120 por hora, no embalo das Melodias Contemporâneas(...) Quem sabe, sabe, não chama jacaré de meu benzinho." (Ibidem:316).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

(com a banda Os Ronaldos), Lobão faz outra remissão à bossa nova na canção "Rio do delírio", composta em homenagem a Tom Jobim e inspirada na música "Verão de 42", do instrumentista Michel Legrand (Ibid., p.138). Do álbum *Ronaldo Foi Pra Guerra* ainda faz parte a canção "Me chama" (com melodia e letra de Lobão), que estabelece uma conversa musical com a canção "Chove lá fora", de Tito Madi. Para Luiz Tatit (2007:154), "Me chama" pode ser descrita como o "reverso da celebração", já que possui um caráter passional que se assemelha à música "Agora é Cinzas", composição de Bide e Marçal, da década de 1930.

"Me chama", foi o primeiro sucesso popular de Lobão na voz de Marina Lima e em 1987 foi gravada pelo "bossa-novista" João Gilberto para a trilha sonora da novela *Hipertensão*, da TV Globo. Para Nelson Motta (2000), essa interpretação de João Gilberto para a canção de Lobão aplainou, em certo sentido, uma grande desconfiança que o rock sofria na década de 80 por parte de um público defensor da *MPB*. Sobre a relutância que os adeptos da *MPB* mostravam em relação ao rock nos anos 80, Motta afirma:

> As novas bandas ainda são vistas com desprezo e desconfiança por boa parte da MPB, que ironiza a ignorância política dos roqueiros, debocha das músicas em três acordes, tocadas por músicos que não sabem cantar e cantadas por cantores que não sabem cantar, para um público que não sabe ouvir. (Motta 2000, p.359).

No entanto, Lobão não ficou satisfeito com a gravação de João Gilberto (pois o "bossa-novista" excluiu trecho da versão original) e foi nesse momento que começou sua desavença com a tradição da bossa nova e da tropicália. Embora não negue a influência das duas tradições musicais em sua obra, Lobão costuma as satirizar em suas críticas, como quando, por exemplo, afirma que "a bossa já não é tão nova quanto pensam os americanos",[16] ou quando define a prática tropicalista como um "simulacro de *rock and roll*, tentando regurgitar a bossa nova". Assim, ele argumenta:[17]

---

[16] Trecho da letra de "Para o mano Caetano", do CD ao vivo *Lobão 2001 – Uma Odisséia no Universo Paralelo*.

[17] Lobão. Entrevista concedida a Carlos Eduardo Moura, José Ricardo Manini e Silvio Anunciação. Disponível em:<http://www.carlosmoura.com.br/portfolio/entrevistas/lobao/> Acesso em 01/07/09.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

> Tenho muitas coisas de bossa-nova, o que não gosto é da anemia bossa-novista. Assim como existe aquela coisa do artista muito emocional, tem o artista anódino, oligofrênico.(...). Iguais a todas as músicas cantadas por João Gilberto! Pô, tudo bem, ele gravou, mas aí deixou de fora a frase principal: "Nem sempre se vê/ mágica no absurdo.' Falei com ele: 'Pô João, você assassinou a música! Você acha que se eu quisesse uma música cheia de harmonias faria com três acordes? Pô, eu sei harmonia, consigo entortar, mas não quero!' A música é assim (cantando bem marcado): "Nem! Sem! Pre! Se! Vê!". Não tem circunvoluções. A dramaticidade tá na repetição. Tudo bem, é a interpretação dele.18

Em 1986, no mesmo ano em que atuou com o Titãs, no filme *Areias escaldantes*, de Francisco de Paula, também Lobão lançou o LP *O Rock Errou*. Desse disco, o homônimo "O rock errou" ironiza o próprio rock através de um jogo de linguagem com a sigla "rock and roll". Em *O Rock Errou*, já sem a banda Os Ronaldos, Lobão desenvolve uma temática de réquiem a Júlio Barroso, que caiu da janela em 1984. Assim, esse é um LP sombrio e de solidão em que Lobão regrava "Noite e dia", parceria sua com Júlio Barroso, que já havia sido registrada no primeiro LP da Gang 90, em 1983.[19] Ainda em *O Rock Errou*, Lobão gravou com a cantora Elza Soares um samba de sua autoria chamado "A voz da razão", mostrando em sua obra o desenvolvimento de um diálogo do rock com o samba, como pode ser exemplificado na música "Tudo veludo", do LP *Vida Bandida*, composta em homenagem a Wilson Batista e Paulino da Viola.

Logo após o lançamento de *O Rock Errou*, Lobão foi preso pela primeira vez por porte de drogas e passou um ano na cadeia, desenvolvendo lá a temática de seu próximo disco, *Vida Bandida.* Aqui é interessante notar que sua reação à prisão é oposta a de Arnaldo Antunes, já que após o cárcere, Lobão assume a marginalidade quase que como uma bandeira poética e nomeia seu próximo disco com ela. Já Antunes ao ser solto busca desmentir um papel transgressivo que poderia estar intrínseco ao papel de um "artista marginal", procurando

---

[18] _____. *Lobão: Aquele que não livra a cara de ninguém*. Entrevista concedida a Fernando de Castro e publicada no jornal Pasquim, na 20a semana de 2004. Nome da matéria: - Disponível em: <http://www.vegetarianismo.com.br> Acesso em 05/07/09.

[19] O LP *O Rock Errou* traz ainda parceria com Bernardo Vilhena em "Revanche", caracterizada por Lobão como uma "canção de protesto". Para mais informações, ver: <http://oglobo.globo.com/blogs/jamari/> (Consulta em 10/06/09).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

diferenciar arte e vida. Por sua vez, Lobão assume uma "sina marginal" após seu encarceramento, sina esta que, conforme Artur Dapieve (1995, p.49), já estaria presente na capa de seu terceiro disco, *O Rock Errou*:[20]

> Na capa, mais polêmica: Lobão vestido de padre, crucificado na mão, ao lado de Danielle nua, (des)coberta por um véu. Feito sob o impacto da morte de Júlio Barroso, o LP resultou raivoso, anárquico, deprimido (...) Firme em seu processo de aproximação com a música brasileira - exposto até no trocadilho do título "O rock errou", Lobão desfilou tocando tamborim pela Mangueira no Carnaval de 1987.(Ibid.).

Em maio de 1987, Lobão teve sua segunda prisão decretada, dessa vez por porte de cocaína, desacato à autoridade, incitação ao uso de drogas e atentado ao pudor.[21] No mesmo ano, Lobão lançou seu quarto LP, intitulado de *Vida Bandida* por sua própria escolha, já que sua gravadora queria que esse disco se chamasse *Da Natureza dos Lobos* (Lobão apud Leoni, 1995, p.141). Em *Vida Bandida*, a temática do disco transita entre da fúria ao sarcasmo, já que em algumas letras Lobão aborda sua prisão como morte metafórica e exílio existencial. Sua "Vida bandida", nome tirado de um poema de Bernardo Vilhena, parece transportar à mística de um artista que se nutre de determinada rebeldia roqueira que em certas situações é marginalizada pela sociedade tradicional.[22] Nas músicas "Esse mundo que eu vivo", "Vida bandida", "Vida louca vida", "Nem bem, nem mal", "Chorando pelo campo" e "Da natureza dos lobos", Lobão parece lidar de certa forma com a simbologia da inadequação do artista que, desajustado, caminha no lado escuro da rua. Aqui as temáticas noturnas de suas canções entram em confluência com certa visão de um artista marginal que prova do desterro do mundo através da ideia do *outsider*, encontrando unidade no desajuste e porto no desvio.

---

[20] Na letra de "Canos silenciosos", de seu disco anterior *O Rock errou*, Lobão já abordava criticamente a polícia.

[21] Lobão. Entrevista concedida a Ivan Marsiglia para a revista Playboy (n.295), em fevereiro de 2000. Editora *Abril. Uma conversa franca com o roqueiro mais explosivo do Brasil sobre prisões, CDs piratas, masturbação na cruz, invocação de exus, sexo, drogas & MPB.*

[22] A capa de *Vida Bandida*, no entanto não remete ao universo "bandido" do título, trazendo uma imagem de Lobão como se este estivesse dentro de um filme expressionista alemão. O disco apresenta ainda a "bossa novista" "Girassóis da noite", que além de conversar melodicamente com a bossa nova, também traz imagens que remetem ao poema "Sutra do girassol", do escritor *beat* Allen Ginsberg.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

Howard Becker (2008), em sua abordagem em torno das rotulações dos desviantes, afirma que a concepção de desvio não é somente funcional ou estatística, mas sim uma questão que envolve elementos de poder político, cultural e econômico. Assim, Becker afirma que o desviante não é uma categoria homogênea e também "não é uma qualidade que reside no próprio comportamento; mas na interação entre a pessoa que comete um ato e aqueles que reagem a ele", o desvio é criado pelos grupos sociais que o rotulam como tal (Becker, 2008, p.20-27).

Na cultura do rock, podemos nos perguntar se não é muitas vezes vantajoso, para a identidade pública de um artista, transgredir certas margens do convencional e ter alguns elementos que o aproximem dos *outsiders*, violadores de normas e de regras impostas. Em muitos casos, a tradição do rock costuma não condenar os *outsiders* desviantes, mas pelo contrário, os idealiza em seus excessos e rebeldias. Vale aqui ressaltar que no universo simbólico do rock a imagem de desviante vende muitas vezes na grande mídia, existindo assim certo modelo de artista que busca afirmar-se como *outsider* e tirar proveito de uma imagem de "marginal". No entanto, esta não parece ser a marginalidade defendida por Lobão, já que em certas ocasiões ele ironiza certos procedimentos do rock que tendem a lidar com prenúncios libertários de vivência do não convencional. Para Lobão, quando o rock adquire características muito "ególatras", suas promessas podem ser diluídas e estereotipadas em dogmas a serem seguidos (Lobão apud Leoni, 1995, p.156).[23]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

[23] Lobão ainda critica certos procedimentos do rock como antídotos inventados para tornar suportável o conservadorismo norte-americano, isso é, classifica-os como artifícios criados em um "contexto sócio-cultural, numa época dos anos 50 pós-guerra, numa sociedade puritana e culpada como os Estados Unidos" (Ibid.).

No ano de 1988,[24] Lobão lançou o LP *Cuidado!*,[25] produzido por Bernardo Vilhena. O disco trouxe uma sonoridade que mistura rock com samba, em rompimento definitivo com a *new wave*. Em certos instantes, Lobão constrói certas apropriações do universo do samba na década de 1980, gravando com Elza Soares (1986), Nelson Gonçalves (1987), Paulinho da Viola (1989),[26] e tocando junto com a bateria de uma escola de samba em algumas apresentações ao vivo do LP *Cuidado!*. Já na faixa "Azul e amarelo" (homenagem de Cazuza e Lobão à Cartola), o rock e o samba coexistem. Nesse sentido, *Cuidado!* desenvolve a ligação de Lobão com o samba em suas parcerias com o sambista Ivo Meirelles e na apresentação com a Bateria da Escola de Samba da Mangueira, no festival *Hollywood Rock*.

Ainda integra o LP *Cuidado!*, a canção "Esfinge de estilhaços", composta em homenagem a Nietzsche (Ibid.). A letra dessa canção discorre sobre a morte de um deus metaforizado na figura de um poeta que desmorona de sua torre de marfim ao confrontar-se com sua decadência em um "espelho de estilhaços". Em "Esfinge de estilhaços", os fragmentos são provenientes do desmoronamento da figura sublime e ideal de um poeta que despenca e cai no mundo, desabando tragicamente junto com as ruínas de sua torre, como pode ser observado na letra:

> Oh! Ironia.../ Era um poeta que um dia/ Assobiou ao acaso.../ E por surpresa, quem diria.../ Era eu sua montanha desmoronada/ Sua vitória derrocada/ Sua honestidade tardia/ Me desmorono, pela vontade, pela potência/ E me transformo numa esfinge de estilhaços/ Dando graças a algum deus muito distante/ Ou o representante de todas as mortes no céu.../ Um céu, há muito tempo, morto de estrelas.

---

[24] Em 1989, ainda com problemas com a polícia, Lobão gravou em Los Angeles o disco *Sob o sol de Parador*, produzido por Liminha.

[25] No disco *Cuidado!*, na letra da música "Síndrome de brega", Lobão condena explicitamente o gênero brega e o consumismo através da frase: "no money, no change, no chance". Já na faixa "É tudo pose", Lobão critica a mídia do entretenimento, posicionando-se contra certa "chantagem emocional popular brasileira" do gênero "brega", que muitas vezes é *kitsch* propositalmente para nivelar o público pela pior qualidade. Ver: Lobão. Entrevista concedida a Leda Nagle e televisionada no *Jornal Hoje*, da TV Globo. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=HnUPy86z4Cs&NR=1> Acesso em 19/11/09.

[26] Lobão gravou a canção de Lupicínio Rodrigues "Se acaso você chegasse" com Elza Soares (no LP *O rock errou*). Com Nelson Gonçalves cantou a música "Deusa do Amor" (no LP *Nós*) e "Sinal fechado" com Paulinho da Viola, em especial da *TV Globo*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

Lobão, assim, em certos momentos parece entrar em consonância com a imagética de um artista que busca sua ruína criadora no lado escuro da rua, e mergulhado no fundo de suas trevas, empunha o termo "o sol negro da melancolia" (de "El desdichado", do romântico francês Gerard Nerval) para se proclamar de certa forma "maldito" na canção "El desdichado II". Nesta música, Lobão apropria-se de poema de Nerval e a transforma em sua autobiografia. Segundo Lobão, "El desdichado II" pode ser descrito como sua auto-representação:

> Acho que 'El desdichado' me representa completamente, porque é a música que pode explicar toda a minha doçura e toda a minha violência. Apesar de ser uma música que não é autobiográfica, é uma música que é feita em homenagem a um amigo meu que morreu, foi executado por um cara de seis anos de idade. Tentei pegar o espírito dele, botar nessa música e quando acabou eu percebi que eu estava me olhando no espelho. Essa música está agora nesse disco como se fosse a representação de mim mesmo. (*Making Of* do *DVD Lobão- Acústico MTV*, 2007. Sony BMG).

Narrado em primeira pessoa por Gerard de Nerval, [27] os versos de "El desdichado"[28] representam a figura de um poeta exilado no mundo, um "príncipe da torre abolida", um deserdado, enfim, um anti-herói diante de um mundo incomunicável, uma estrela morta pela presença de um "sol negro da melancolia". Na letra de "El desdichado II", Lobão afirma também em primeira pessoa:

> Eu sou o Tenebroso,/ o Irmão sem irmão,/ o Abandono, Inconsolado,/ o Sol negro/ da melancolia/ Eu sou Ninguém, a Calma sem alma/ que assola, atordoa e vem/ No desmaio do final de/ cada dia (...) Eu sou a explosão,/ o exu,/ o anjo,/ o rei(..) Eu sou Nada e é isso que me convém/ Eu sou o sub-do-mundo e o que será/ que me detém?(...) Eu sou a Camuflagem que engana o chão (...) Eu sou a Bala que voa pra sempre, sem rumo,/ perdida.

---

[27] Uma das principais buscas de certos movimentos das vanguardas das duas primeiras décadas do século XX era construir uma obra limítrofe com a vida, buscando renovar a estrutura em que atuava. Tentando conciliar criação e experimentação, vida e experiência, certa postura vanguardista buscava uma "correspondência entre teoria e prática" (Compagnon, 1996, p.50), opondo-se se à uma procura formalista da arte clássica que defendia a "arte pela arte".

[28] As imagens "príncipe da torre abolida" e "sol negro da melancolia" estão presentes em dois versos do poema "El desdichado", de Gerard de Nerval, do livro *As Quimeras* (1990) (tradução de Alexei Bueno). Já "El desdichado II", de Lobão foi gravado nos CDs *A vida é doce* e *Acústico MTV Lobão*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

No poema "El desdichado", de Gerard de Nerval, um caráter "maldito" pode ser reparado não só pelo seu título (que já seria a descrição do "desdito", do "desafortunado", do "deserdado" exilado no mundo), mas principalmente pelo trecho que abre o poema, em que Nerval realiza uma declaração pessoal:

> Sou o tenebroso – o viúvo – o inconsolado,/ O príncipe na torre abolida de Aquitânia;/ Morta minha única estrela – meu alaúde constelado/ Porta o Sol negro da Melancolia. (Nerval, 1990).

Em 1991, Lobão gravou *O Inferno é fogo* e radicalizou sua crítica ao rock ao se apresentar ao vivo com uma postura de voz e violão remetente à bossa nova, no show *Brasilis Erectus*. (Dapieve 1995:200). Do LP *O Inferno é fogo*, estão presentes "Jesus não tem drogas no país dos caretas" (letra de Tavinho Paes[29] em paródia ao LP *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*, do Titãs), e "Matou a família e foi ao cinema", composta como música-tema para a refilmagem realizada por Neville de Almeida de *Matou a família e foi ao cinema*, de Júlio Bressane.[30]

Após o "fatídico" ano de 1991 (quando foi vaiado no Rock in Rio II),[31] Lobão ficou quatro anos sem gravar até que, em 1995, lançou *Nostalgia da Modernidade*, com nome que alude à falta dos valores vanguardistas. Quando Lobão discorre sobre uma "nostalgia da modernidade", ele profere uma frase que pode ter dois sentidos: O primeiro é relativo a uma postura romântica de ser moderno em tempos "pós-utópicos", já que até John Lennon acusou que o "sonho acabou". Lobão, assim, em forma de pastiche, demonstraria sentir saudades de um tipo de modernidade ambicionado pelas vanguardas históricas,

---

[29] "Tavinho Paes compôs com Lobão as letras das músicas "Panamericana (sob o sol de Parador)", "Quem quer votar", "Rádio blá" [com Arnaldo Brandão]; "Lipstick overdose" [com Ivo Meirelles]; "O inferno é fogo", "Perversa distração", Presidente mauricinho", "Que língua falo eu", "Jesus não tem drogas no país dos caretas", "Bem mal", "Um bobo para cristo" e "E o vento te levou". Em homenagem a ele, Cazuza compôs "Largado no mundo". (ver pg.38).

[30] Em 1991, Lobão foi convidado por Rogério Sganzerla para interpretar Orson Welles (gravação que acabou não acontecendo) no filme *Tudo é Brasil*, que só foi lançado em 1997. Ver: Lobão. Entrevista concedida a Zé do Caixão e televisionada pelo Canal Brasil, 10 de maio de 2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=8BS8wTTMS0g&feature=related> Acesso em 04/07/09.

[31] Se Lobão foi elogiado pela crítica musical quando se apresentou com a Bateria da Mangueira no *Hollywood Rock*, já em 1991, no festival *Rock in Rio II*, o músico (também tocando com a Bateria da Mangueira) abandonou o palco ao receber vaias e latas de uma multidão composta em sua maioria pelo público roqueiro de *heavy metal*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

modernidade esta que requereria sempre a busca por novidades dentro da cultura em que o artista atua. Em segundo lugar, a frase de Lobão pode significar que toda concepção de modernidade é nostálgica, já que somente a partir da associação com o passado (mesmo que seja para rompê-lo) é que se constrói essa ideia de um futuro baseado em alguns elementos culturais já estabelecidos.[32] Não é então por acaso que *Nostalgia da Modernidade* traz, na maioria de suas faixas gravações de sambas, como se o samba fosse ele próprio a própria modernidade nostálgica do passado, isso é, uma expressão musical que se alimenta de sua própria decadência com elegância (*decadenc avec elegance*). Segundo Lobão, *Nostalgia da Modernidade* foi composto inspirado por três livros:

> Na época estava lendo *Além do Bem e do Mal*, do (Friedrich) Nietzsche, o *Manifesto Surrealista*, do André Breton, *O Acaso e a Necessidade*, de Jacques Monod e fazendo uma conexão com a umbanda no Brasil.[33]

Em *Nostalgia da Modernidade*, a música homônima (composta em parceria com o percussionista Ivo Meirelles) é uma homenagem à Velha Guarda da Mangueira. (Lobão apud Leoni, 1995, p.150). Já na música "A queda", sua melodia realiza uma repetição vertiginosa que remete ao tema e à letra da canção; melodia e letra se comentam e configuram um caso de isomorfismo.[34] Sobre a temática da queda infundida no livro *Paranóia*,[35] de Roberto Piva

---

[32] Aqui as únicas exceções dos movimentos vanguardistas a se proclamarem prioritariamente disrupitivos são o futurismo e o dadaísmo, que ambicionavam um "marco zero" para construir um novo insubordinado ao passado, chegando até aos casos extremos da "anti-arte" dadá, ou à proposta concebida pelo futurista italiano Marinetti de queimar livros e museus.

[33] Lobão. Entrevista concedida a Ivan Marsiglia para a revista Playboy (n.295), em fevereiro de 2000. Editora *Abril*. *Uma conversa franca com o roqueiro mais explosivo do Brasil sobre prisões, CDs piratas, masturbação na cruz, invocação de exus, sexo, drogas & MPB.*

[34] Ver pg.78 desse trabalho para definição de isomorfismo.

[35] No poema "Visão 1961", presente no livro Paranóia de 1963, Roberto Piva descreve uma chuva metafórica e ácida caindo sobre São Paulo, nos versos: "em jejum de Vida as trombetas de fogo do Apocalipse/ afã irrisório de ossadas inchadas pela **chuva** e bomba H árvore/ branca coberta de **anjos e loucos** adiando seus frutos/ até o século futuro/ meus êxtases não admitindo mais o calor das mãos e o brilho/ platônico dos postes da rua Aurora comichando nas omoplatas/ irreais do meu Delírio." (Piva 2000:15). (Grifos meus). Já no poema "Anjos de Sodoma", Piva descreve: "Eu vi os **anjos** de Sodoma escalando/ um monte até o céu/ E suas asas destruídas pelo fogo/ abanavam o ar da tarde(...) Eu vi os anjos de Sodoma lambendo/ as feridas dos que morreram sem/ alarde, dos suplicantes, **dos suicidas**/ e dos jovens mortos/ Eu vi os anjos de Sodoma inventando a inventando **a loucura** e o arrependimento de Deus." (Grifos meus). Aqui, Roberto Piva se aproxima do constructo de um poeta "maldito" que cria uma língua própria por um experimento radical de poesia, vida, alucinação e sonho. Desta forma, Piva se define em frases

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

(2000), o poeta paulista expõe uma chuva metafórica e ácida caindo sobre a capital paulistana, chuva esta que também será utilizada simbolicamente para, em "A queda", Lobão descrever:

> Os anjos, a chuva, os anjos e os loucos (...) o mundo todo na velocidade terrível da queda (...) um apocalipse luminoso ejaculado na velocidade terrível da queda.

O CD *Nostalgia da Modernidade* foi o primeiro álbum de uma trilogia. Em 1998 e 1999 foram lançadas, respectivamente, as demais partes desta: *Noite* em 1998 e *A vida é doce*, em 1999, este último distribuído pelo selo independente de Lobão, *Universo Paralelo*.[36]

No CD *Noite*, a música "Samba da caixa preta" foi composta como paródia à "Samba do avião", de Tom Jobim. O sarcasmo da letra de Lobão começa pelo título que liga "caixa-preta" a "avião", como se Lobão propusesse que a caixa preta do avião da música de Tom Jobim estivesse sendo aberta em sua narrativa. Através de crítica corrosiva à visão idealizada da cidade do Rio de Janeiro vista de um avião, Lobão vai construindo um embate musical sob um fundo melódico distorcido. Aqui também é importante notar a ironia contida na presença preponderante de guitarras nessa música intitulada de "samba". Em "Samba da caixa preta", Lobão não lida de modo afetivo com a tradição, mas sim a questiona na figura da cristalização de textos anteriores de sua cultura, como a bossa nova, por exemplo.

No CD *Canções dentro da noite escura*, de 2005, Lobão critica de maneira veemente a tropicália, definindo esse disco como um "manifesto antitropicalista", já que segundo ele, "o tropicalismo é sol, é coqueiro, é bossa nova." Aqui é importante ressaltar que a maioria das músicas do "disco - manifesto" *Tropicália ou Panis et circensis* trazem, a despeito da declaração de Lobão, um contexto sombrio. Canções como "Mamãe, coragem", "Panis et circenses", "Lindonéia", "Enquanto seu lobo não vem" podem ser lidas como

---

como: "Só acredito em poeta experimental que tenha vida experimental", "Aí começou minha vida de marginal, isto é, de poeta. A partir daí apostei em tudo o que é pervertido", "Quando nossos/ poetas/ vão cair na vida?/ Deixar de ser broxas/ pra serem bruxos?". Para mais informações, ver: <http://www.albertopucheu.com.br> (Consultado em 21/12/09).

[36] *A vida é doce* foi lançado com o nome vanguardista de *Lobão Manifesto*, que incluiu o CD e uma revista vendida abaixo do preço cobrado pelas grandes gravadoras.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

comentários do momento conturbado político que o país estava vivendo em 1968. O que Lobão está criticando aqui é possivelmente o lado solar da tropicália muitas vezes explorado pela mídia e pela moda como uma estética tropical de estampas coloridas, florais e berrantes do *kitsch*, como por exemplo, os presentes referenciais à Carmem Miranda. Vale também lembrar que as indumentárias do coletivo tropicalista foram idealizadas em conjunto com o produtor e empresário Guilherme Araújo.[37]

Assim, *Canções dentro da noite escura* aborda uma noite sem desenlace que vai sendo narrada pelo olhar de um personagem que vaga por bares e ruas que vão ganhando contornos impressionistas e ameaçadores conforme o dia vai amanhecendo. Trata-se de uma abordagem concebida a partir dos espectros de Cazuza,[38] Cássia Eller[39] e Júlio Barroso.[40] Ao recuperar uma letra inédita de Cazuza, na música "Seda", Lobão traz Cazuza de volta ao Baixo Leblon (mais especificamente à Pizzaria Guanabara) para conversar sobre Bob Dylan. Vejamos a frase: "Bob Dylan, você está invisível sem segredo". Nesta música, tal qual Orfeu desce cantando para resgatar Hades, Lobão tenta resgatar Cazuza de seu inferno para ajudá-lo a *flanar* pela atmosfera dos paraísos artificiais do Leblon. Através de encenação do personagem de suas canções, Lobão caminha pelo lado sombrio da calçada e rompe com certos arquétipos solares, como expõe:

> Eu tava a fim de fazer um disco, tava recolhendo e queria alinhavar todas essas informações pra poder fazer um conceito pra esse disco. Aí eu usei o Leblon, um Leblon, diga-se de passagem, ideal,

---

[37] Para mais informações, ver: "O surgimento de uma explosão colorida", em Favaretto, 1979.

[38] De Lobão, Cazuza regravou "Vida louca vida". Com Cazuza, Lobão compôs: "Mal Nenhum", "Azul e Amarelo", "Junkie Gloria" e "Babylonest", além da parceria póstuma "Seda". Em "Seda" (gravada em 2005 no CD *Canções dentro da noite escura*), Lobão cultiva a concisão aflita do *blues* nos trechos: "Agora que o vento/ Me seca as lágrimas/ Água que é mar no meu corpo/ Sobra sal/ Bob Dylan/ Você esta invisível agora, sem segredos/ Saudade é felicidade abafada, futura/ Agora que o vento me seca as lágrimas."

[39] Na letra da canção "Boa noite Cinderela", escrita em referência a Cássia Eller, Lobão parece utilizar a figura da cantora, morta em 2002 para remeter a uma alegoria de autodestruição presente no rock. Trata-se de um mito romântico que aborda o caminho trágico do artista rebelde que se aniquila ao interconectar radicalmente arte e vida.

[40] Integram *Canções dentro da noite escura*, "Quente" e "Não quero seu perdão, duas letras de Júlio Barroso musicadas por Lobão a partir de trechos tirados do livro *A Vida Sexual do Selvagem*, de Barroso.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

> imaginário, porque a prosódia da bossa nova é o sol, a palmeira, uma malhação a céu aberto. E o meu Leblon é invernal, escuro, frio, à noite e chovendo, esse é o meu Leblon, com todos os personagens ali dentro. (...) Eu penso assim: vamos refazer a nossa história agora. Eu sou um médium desses caras que não estão aqui fisicamente, mas pela força da obra deles estão em mim, e eu vou querer falar pra todo mundo que eu tenho a moral de dizer que se o Cazuza estivesse vivo, e o Júlio, eles estariam fazendo um som mais ou menos assim. O Cazuza era inclinado a fazer uma coisa... Ele adorava Dolores Duran, Maysa, e eu pensando nisso, puxei para um samba, para acordes *bossa novísticos*, porque eu sei que ele gostaria que fosse assim. Pro Júlio, a letra era uma letra crepuscular de uma vida. (...) E a beleza de tudo isso é mostrar pra mim que a escuridão é imperativa para a sua luz, porque você só pode brilhar na escuridão.[41]

Sem estilo, programa ou manifesto pré-determinado, em certos momentos Lobão parece trazer à tona uma *persona* "vanguardista" que se opõe à ideia de cânone. Em frases como "Quero detonar algumas tradições",[42] alude à figura de um artista que incorpora em determinados momentos uma figura romântica de transgressor, como quando declara: "Minha rebeldia é pertinente".[43] Assim, a maneira como Lobão lida com a ideia de subversão dialoga de certa forma com a tradição de vanguarda explicitada por Jean Luc Godard na frase: "cultura é regra, arte é exceção".[44] Nessa declaração de Godard, o artista é aquele que potencializa o questionamento dos padrões coletivos de cânone, considerando que em seu sentido mais vasto a "arte" não é "cultura", mas sim aquela que entra em embate com esta. Em sua definição mais ampla, o artista de vanguarda é aquele que em um processo de estranhamento busca a todo custo novidades para construir um marco zero[45] que salde um

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

---

[41] _____. Entrevista concedida a revista *Dynamite*, publicada em junho de 2005. Disponível em: <http://www.gardenal.org/rockemgeral/2005/10/lobao_a_volta_do_artista_ao_me.php> Acesso em 01/07/09.

[42] _____. *Lobão: Aquele que não livra a cara de ninguém*. Entrevista concedida a Fernando de Castro e publicada no jornal Pasquim, na 20a semana de 2004. Nome da matéria: - Disponível em: <http://www.vegetarianismo.com.br> Acesso em 05/07/09.

[43] Lobão. Entrevista concedida a Ivan Marsiglia para a revista Playboy (n.295), em fevereiro de 2000. Editora *Abril*. *Uma conversa franca com o roqueiro mais explosivo do Brasil sobre prisões, CDs piratas, masturbação na cruz, invocação de exus, sexo, drogas & MPB.*

[44] "La culture, c'est la règle; l'art, c'est l' exception. (Jean Luc Godard) Apud : *Je Vous Salous Sarajevo*. France/1993/2'/couleur.

[45] Nome de romance de Oswald de Andrade, *Marco Zero*, também é um nome interessante para descrever o afã "vanguardista" por rupturas que rompam radicalmente com o passado, zerando-o.

mundo para construir outro. Dessa forma, Lobão parece compartilhar de uma visão de "cultura" como o espaço cristalizado na tradição e o lugar de inversão da vida. Como podemos observar em sua narrativa a seguir:

> Se eu fosse um grande canalha, por exemplo, eu ia tirar proveito da bossa nova, ia tocar 'Me chama' com o arranjo do João Gilberto, quem sabe? Mostrar toda minha habilidade *bossa novística*, que tal? Mas eu acho isso sórdido, porque eu acredito hoje em dia que essa coisa da MPB não está legal, não é legal, isso não vai ficar na história. Eu tenho que elaborar uma coisa para ser um ponto final, inclusive porque no Acústico (referindo-se ao *Acústico MTV* lançado em 2007) eu estou tocando um repertório com violão, alaúde, citra, mas eu não quero isso para mim. Quero fazer muito esporro! E quero ir contra isso, quero ir contra o *imprint*. O *imprint* agora é o quê? É MPB, você ser milimetricamente desgrenhado, você ter uma barba milimetricamente desfeita, você ser meio comunista? É tudo que eu não quero. [46]

Aqui é importante discutir o que significa adotar uma "atitude vanguardista" em tempos considerados "pós-vanguardistas", como o faz em determinadas ocasiões Lobão. Se considerarmos as aproximações entre o ato vanguardista e o romântico, Renato Poggioli (1968, p.106) afirma que em sua estética de contrastes o romantismo e a vanguarda cultuam a novidade e a juventude assim como ambos usualmente acusam a sociedade moderna de levá-los à morte. Já Octavio Paz (1984) denomina os tempos considerados "pós-vanguardistas" como os de um "ocaso de futuro". [47] Para Octavio Paz, as vanguardas enunciam um contexto histórico em que a arte moderna começa a perder seus poderes de negação, como podemos notar em sua afirmação a seguir: "A vanguarda é uma ruptura e com ela se encerra a tradição da ruptura". [48] Atuando em um momento histórico em que tal "tradição de ruptura"

---

[46] Entrevista concedida ao programa *Metropolis*, da TV Cultura. - 04/12/2008 16h03. Disponível em: <http://mais.uol.com.br/view/92db81ral8qx/metropolis--entrevista-lobao> Acesso em 02/07/09.

[47] No contexto temporal deste "ocaso de futuro", o presente tem valor central na tríade temporal que abole o tempo e instala um instantâneo presente sem datas. Como expõe Paz: "É o retorno do princípio do princípio, à sensibilidade e à paixão dos românticos. (...) A relação entre os três tempos mudou, porém esta mudança não implica o desaparecimento do passado ou do futuro. Ao contrário, adquirem maior realidade: ambos tornam-se dimensões do presente, ambos são presenças e estão presentes no agora. (...) A Ética do agora não é hedonística, no sentido vulgar desta palavra, ainda que confirme o prazer do corpo. O agora mostra-nos que o fim não é diferente ou oposto ao começo, mas o seu complemento, sua metade inseparável. Viver no agora é viver com o rosto voltado para a morte." (Ibid., p.197-198).

[48] Em comparação ao movimento romântico, a vanguarda é impopular. Enquanto o romantismo iniciou uma estética popular fundada no elogio da originalidade e novidade, a vanguarda já traz intrínseca em si um elogio da surpresa, do escândalo e do estranhamento, até que suas novas

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

encontra-se em estado de dissolução, a "pós-vanguarda" é descrita por Paz como uma "rebelião silenciosa de homens isolados", já que "suas negações são repetições rituais" e sua transgressão é convertida em uma cerimônia, mero procedimento ritual. (Ibid., p.57).[49]

Nesta acepção, Lobão explora certos elementos vanguardistas em tempos "pós-vanguardistas", procurando arguir determinadas tradições, contestando e reivindicando rupturas com certos elementos "canônicos" de uma tradição cultural brasileira, como podemos observar em sua declaração a seguir:

> O Brasil não sabe conviver com vanguarda, com pensamentos de renovação, sabe? Você vê o Ariano Suassuna, por exemplo, é um poço de atraso, apesar de ser um cara genial. Tem uma obra maravilhosa, mas como pensador, é um atraso para o Brasil. Pior é que o cara é um erudito. (...) de maneira nenhuma Ariano Suassuna seria uma pessoa sórdida, ele simplesmente é atrasadíssimo. Por ele, estaríamos num quilombo, sem computador (risos). Ele quer só coisas brasileiras, como se o Brasil fosse a coisa mais pura e intocada da humanidade (...). Um país bom não tem folclore. Acho que a gente tinha que se urbanizar e se globalizar. Eu to se saco cheio dessa coisa nacionalista em que o Brasil vive, sabe?(...) Villa Lobos é bom, mas revestido de muito nacionalismo, que era o paradigma naquela época, mas a qualidade da obra é muito intensa. Isso, na música clássica. Agora, na música popular, cara, Noel

---

formas virem clichês ou estereótipos. Renato Poggioli (1968, p.223), nesse sentido, chama a atenção para a hostilidade que os discípulos da vanguarda possuem em relação ao público tradicional (Ibid.: 45), já que para Poggioli, a popularidade da estética vanguardista é o início de seu fim. Já Antoine Compagnon (1996) descreve os vanguardistas do início do século XX como "fanáticos do novo" que trabalham a ideia da redenção pela arte. Para Compagnon, os vanguardistas querem obter uma revanche com a história e seu tempo através de um heroísmo do futuro que rompa com o passado e instaure uma nova arte.

[49] Nesse sentido, para Octavio Paz (1984), as vanguardas européias das primeiras décadas do século XX surgem da união entre crítica e paixão, dando continuidade a uma tradição de ruptura romântica, já que: "a vanguarda é uma intensificação da estética da mudança inaugurada pelo romantismo." (Ibid., p.146). As vanguardas européias do início do século XX dão continuidade a uma tradição de ruptura romântica. Paz argumenta que tanto as vanguardas quanto o romantismo negam o romantismo como ato romântico. Assim, a ironia dos românticos retomada pelas "vanguardas cosmopolitas do século XX", representa uma "tradição de ruptura", "uma tradição sem passado e que consiste na exaltação daquilo que o nega" (Ibid., p.17-24). Nesse contexto de "ultra-romantismo" das vanguardas, a crítica (que pode ser vista como uma homenagem em certo modelo romântico) transforma-se em "ato revolucionário" (Ibid., p.142). Assim determina Paz: "A poesia que começa neste fim de século que começa – não começa realmente. Tampouco volta ao ponto de partida. A poesia que começa agora, sem começar, busca a interseção de tempos, o ponto de convergência. Afirma que, entre o passado confuso e o futuro desabitado, a poesia é o presente. A re-produção é uma apresentação. Tempo puro: adejo da presença no momento de seu aparecimento /desaparecimento." (Ibid., p.200-204).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

> Rosa, Nelson Cavaquinho, aquelas coisas. Mas eu não ouço nada disso. Pra mim, seria uma peça de museu.[50]

Aqui, de certa forma, Lobão parece atuar com uma *persona* de um artista vanguardista sempre em busca do novo que se utiliza em certa medida do termo *make it new*, empregado por Ezra Pound (2006), para definir seu modelo de artista de vanguarda como aquele que concilia transgressão e engenharia artística em seu processo crítico de inovação.[51] Nesse sentido é que Lobão de certa maneira parece operar com o elogio da surpresa e do estranhamento na *persona* de um vanguardista "fanático do novo", ao afirmar: "O artista só vale quando ele decepciona ou quando ele trai. Um artista que corresponde a expectativas é um entretenedor, não é artista".[52] Ainda segundo Lobão:

> Faço questão de continuar produzindo músicas novas, não quero virar uma vitrola arqueológica como eles. A grande função do artista é criar problema. Quando você deixa de criar problemas vira um entretenedor.(....) Agora, minhas preocupações estéticas, ontológicas, estéticas e existenciais são nômades. Entro em contradição. Já defendi acirradamente a MPB fazendo o disco *Nostalgia da Modernidade*, ortodoxo, *jobiniano*, pegando a ambiência do Festival Internacional da Canção. Um disco ingênuo, mas se não o tivesse feito não poderia estar aqui falando assim. Poderiam dizer que sou um recalcado que fala isso porque não consegue fazer. Pra lidar com a inteligência você tem que se autoescanear e se contradizer o tempo todo. Não existe vida inteligente sem contradição. Não tenho uma posição unívoca, experimentei a fundo desde música eletrônica a viola caipira a violão clássico a música de câmara a chorinho. (...) Se quiserem faço uma música igual a Chico. Faço igual ao Tom. Toco 'Sarabande' do Bach.[53]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

---

[50] Lobão. Entrevista concedida a Tatiana Notaro e publicada no Caderno C, sábado, 8 de dezembro de 2007. Disponível em: <http://intra-cranianos.blogspot.com/2007/12/os-alfinetes-do-lobo.html> Acesso em 02/07/09.

[51] O termo *avant garde* corresponde ao caráter militar de tropa à frente de sua cultura e começou a ser difundido como nomenclatura durante a Comuna de Paris (Pogglioli, 1968). Com sua cabeça pensante militar, o vanguardista encarna uma figura de um demiurgo em ruptura com o passado, já que cada ruptura sua é pretendida como um novo começo para o qual se torna necessário inventar e reinventar um mito de origem para si. Como denomina Antoine Compagnon (1996), o artista vanguardista é um "fanático do novo", isso é, busca estabelecer em sua obra mais informação do que redundância e trata o novo como valor absoluto.

[52] Lobão. Entrevista concedida a Carlos Eduardo Moura, José Ricardo Manini e Silvio Anunciação. Disponível em: <http://www.carlosmoura.com.br/portfolio/entrevistas/lobao/> Acesso em 01/07/09.

[53] *Lobão: Aquele que não livra a cara de ninguém*. Entrevista concedida a Fernando de Castro e publicada no jornal Pasquim, na 20a semana de 2004. Nome da matéria: - Disponível em: <http://www.vegetarianismo.com.br> Acesso em 05/07/09.

Contra certa noção folclórica de cultura, Lobão observa que quem participa de uma tradição obedece a uma autoridade e se mostra fiel a uma origem. Não possuindo em determinadas ocasiões lealdade a nenhuma origem, Lobão argumenta: "Existe uma coisa na música brasileira que ou você é roqueiro ou é MPB purista. Não sou uma coisa nem outra. Já levei vaia e lata porque defendi o samba no Rock in Rio e vice-versa."[54] Assim, a renovação estética que Lobão de certo modo busca é a do embate cultural, proposta esta realizada por sua linguagem eloqüente contra "sacralizações" de uma "cultura" predominante, quando declara: "Às vezes a gente tem que detonar os monstros sagrados". (Ibid.) Dessa forma prossegue Lobão:

> Quero detonar algumas tradições sim, a começar por essa coisa religiosa do Brasil que reflete sobre a lírica desses poetas dos quais falamos aqui. É o enlevo pela pobreza alheia. (canta dramaticamente) "É gente humilde, que vontade de chorar."(...) O fator Antropofagia é movido por um ressentimento, uma inveja mal resolvida da periferia pela matriz. Se você fizer uma enquete com canibais profissionais verá que jamais comem o que amam. Isso aniquila a proposta antropofágica brasileira porque o processo de metabolização de arte é um processo de amor. O fêmur que se come é o do inimigo, a mulher que se ama é comida, mas no bom sentido. O conceito de antropofagia agora é anacrônico. O canibalismo inclusive suscita doenças nocivas como a vaca louca. E temos um problema de *backlash* da Semana de 22 que é a Tropicália. (...) Temos que discutir como o Brasil barrocamente se construiu através de um alicerce anódino e flácido e cristão e rococó. Nos inebriamos pelas proparoxítonas, pelos textos rebuscados, sem entender uma frase curta e grossa... e olha que não tô falando de poesia concreta, que é uma coisa antiga. Por exemplo: Glauco Mattoso é o rei dos sonetos e um podólatra. Seus sonetos sobre podolatria são estudados em Yale. (Ibid.).

Para romper com as tradições do modernismo, da bossa nova e da tropicália, o músico propõe uma postura radical, influenciada pela sátira ao nacionalismo presente no livro *História do Brasil* (1932), escrito por Murilo Mendes. Segundo Tavinho Paes,[55] *História do Brasil* foi um dos livros que mais influenciaram Lobão, e que certa postura crítica de Murilo Mendes em relação à busca de uma estética nacional realizado pelo modernismo literário brasileiro,

---

[54] _____. *Lobão: Aquele que não livra a cara de ninguém*. Entrevista concedida a Fernando de Castro e publicada no jornal Pasquim, na 20a semana de 2004. Nome da matéria: - Disponível em: <http://www.vegetarianismo.com.br> Acesso em 05/07/09.

[55] Depoimento concedido a mim em 19/03/09.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

foi importante para a construção da *persona* muitas vezes combativa de Lobão. Em *História do Brasil*, Mendes, por exemplo, ironiza de Aleijadinho à Pedro Álvares Cabral, de Pero Vaz de Caminha à Caramuru, do padre Anchieta à Calabar, da bandeira nacional à Santos Dumont. Já Lobão nomeia a antropofagia *oswaldiana* como estética de um ressentimento "culturalista" e dramatiza sintomas de decadência e exaustão na estética moderna brasileira, como pode ser notado em sua declaração a seguir:

> 22 agora vai fazer noventa anos. (referindo-se a Semana de Arte Moderna de 22)...) Esse processo de sacralização é uma coisa muito esquisita porque em determinados outros centros culturais há embate, há pega para capar e aqui é tudo feito por de baixo do pano, todo mundo fica falando bem do outro. É a eternidade precariedade da permanência, você consegue ver o presente contínuo desfilar as mesmas figuras, os mesmos olhos de Capitu (referindo-se a personagem do romance *Dom Casmurro* de Machado de Assis)(...) O que é pior é que é tudo revestido de uma aura de culturalismo: 'Porque o brasileiro é muito culto, você sabe né? Então nós temos muita cultura. Então nossa música popular é a maior música popular do mundo. '(Lobão imitando ironicamente os trejeitos de Carmen Miranda)....) nós somos narcisos de nossa própria incompetência, a gente é narciso da nossa precariedade, a gente é preguiçoso, a gente é antropófago, a gente cultua o ressentimento do metabolismo, jeitinho, fila, propina, jabá, isso é cultura e isso se perpetua porque é um charme ser assim. Então é difícil você passar para outro estágio porque você vê: 'Cinqüenta anos de fulano, cinqüenta anos de beltrano, cento e cinqüenta anos de fulano'. Então cadê o hoje, cadê os artistas de hoje?[56]

À parte e à margem da tradição tropicalista e antropofágica,[57] sua crítica "pós-vanguardista" é provocadora no sentido de não se adequar à ordem vigente e de romper com essa ordem através de frases que visam demolir alguns cânones culturais, como as seguintes: "Eu acho o Chico Buarque um parnasiano. O

---

[56] Lobão. Entrevista concedida durante o I congresso de Jornalismo Cultural, em 20 de maio de 2009. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=M92EEuZM5Ao> Acesso em 20/12/09.

[57] Aqui é importante notar a maneira como Lobão posiciona os constructos *MPB*, bossa nova e tropicália como "tradições" de uma cultura sacralizada, isso é, as considera como formas de "cultura" em oposição à "arte".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

Olavo Billac é muito mais moderno que ele" [58] e "O João Gilberto parece que tem a delicadeza de uma criança que está sempre entre o sono e o sonho". [59]

Portanto, se partirmos do ponto de vista de Lobão, concluiremos que determinados autores tendem a "sacralizar" João Gilberto. José Miguel Wisnik (2004, p. 328), por exemplo, opina que a bossa nova, como era interpretada por João Gilberto na década de 1960, teria possibilitado um encontro da tradição com o mundo contemporâneo. A partir desse encontro a canção brasileira teria atingido um patamar mais alto de "alta densidade poética" (2004, p.325), se tornando ao mesmo tempo canção popular e poesia de alto nível. Augusto de Campos (1968), por sua vez, argumenta que a incorporação do jazz pela bossa nova, fenômeno que considera bastante positivo, deveria servir de exemplo para o rock brasileiro. Segundo ele, a jovem guarda estaria em um grau abaixo da escala evolutiva da bossa nova e em tal linha de evolução a jovem guarda e Roberto Carlos seriam uma "semiconsciência ingênua dos Beatles, ainda em fase de importação e assimilação" (1968, p.186-187). Ao contrapor Elis Regina a Roberto Carlos, Augusto de Campos afirma que Roberto Carlos utilizaria certos "expressionismos interpretativos"[60] em sua voz que o aproximariam da "sofisticação" de João Gilberto, fato que demonstraria a qualidade do cantor. Já Luiz Tatit (2007) expõe:

> João Gilberto era a expressão máxima da triagem e da decantação. Suas interpretações consistiam (e consistem ainda) em suprimir das canções qualquer sinal de excesso tanto na melodia e emissão de voz como configuração da letra, e em atingir o que lhe era de fato essencial. (Ibid., p.17).

---

[58] LOBÃO. Depoimento realizado na mesa de abertura do Fórum das Letras de Ouro Preto (FLOP) com Lobão e Nelson Motta. Disponível em: <http://colunas.g1.com.br/maquinadeescrever/2008/11/05/chico-buarque-e-um-chato> Consulta em 02/07/09.

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

[60] A "sofisticação" de João Gilberto, para Augusto de Campos, estaria mais próxima de Roberto Carlos do que de outros cancioneiros populares brasileiros. Com a utilização da guitarra elétrica pelo "ritmo jovem" da jovem guarda, o intercâmbio internacional do rock poderia promover em Roberto Carlos a possibilidade do que havia acontecido com a bossa nova ao se apropriar do jazz e conquistá-lo, passando a influenciar o continente europeu. (1968, p.54). Assim, para Campos, embora os roqueiros estivessem propensos a uma "antimúsica" (Ibid., p.55-56), o "iê-iê-iê" já teria adquirido certo elemento de brasilidade pela aproximação do canto de Roberto Carlos com a sofisticação da "enxutez interpretativa" do canto contido e experimental de João Gilberto.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

Caetano Veloso, por sua vez, afirma que João Gilberto é o "seu mestre supremo" (Veloso, 1997), chamando a atenção para a "ousadia transformadora no canto de João Gilberto" (Ibid., p.57) que teria sofisticado o jazz através da bossa nova, atuando "entre a ponta da modernidade e da melhor tradição brasileira" (Ibid., p.226). Para Veloso, João Gilberto pode ser definido como maior do que planos místicos, já que "o que ele produzia era certamente maior do que quaisquer misticismos" (Ibid., p.460). Na escala evolutiva *caetânica*, Veloso chega a declarar que "melhor do que o silêncio só João."[61] Em comparação a João Gilberto, Caetano assume posição de modéstia, afirmando: "Eu apenas consigo reproduzir rudimentos da grande arte de João Gilberto de forma canhestra" (1997, p.439). Suas reverências a João Gilberto não cessam: "Mas eu mantive minha hierarquia: João Gilberto era a informação principal, a primeira referência – além de ser a fonte central de fruição estética" (Ibid., p.69-70). Mais uma vez reforça Veloso:

> Mas o fato é que eu já considerava João Gilberto um artista maior, em todos os sentidos. Um poeta, pelas rimas de ritmo e de frase musical que ele entretecia com os sons e os sentidos das palavras cantadas. Um criador revolucionário como Glauber – sem os defeitos: sem mão pesada ou inábil. À altura de João Cabral e Guimarães Rosa, mas atuando para uma larga audiência, e influenciando imediatamente a arte e a vida diária dos brasileiros. (Ibid., p.143-144).

Contra um ideal de "linhagem poética", Lobão declara que só será parceiro de Caetano Veloso quando estiver octogenário (Lobão apud Ribeiro, 2009, p.57). Ao se opor radicalmente a tal "sacralização" de João Gilberto no patamar canônico musical brasileiro, Lobão dialoga aqui, de certa forma, com o arquétipo de um artista transgressor que busca corroer uma cultura tradicional "estagnada", como constata em trecho a seguir:

> O problema da MPB é que ela não se recicla. Ficou sacralizada da minha geração em diante. Para ser da "nova MPB", como dizem, você tem que ter uma postura meio que tropicalista, reverente a esses discursos, enquanto eu estou em confronto total. Mas o fato de estar em confronto não significa que não pertença à MPB. Pertenço, sim. (...) As pessoas da minha geração ficam citando Caetano e Gil o tempo todo e não é hora de citar. Principalmente porque eles não estão sendo exatamente o paradigma da

[61] Frase contida na letra da canção "Pra ninguém" de Caetano Veloso, do álbum *Livro*, de 1997.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

> vanguarda: um posa para *CARAS*, outro vai ao programa da Xuxa, faz show da Angélica... Então, não tem papo. O problema é a flacidez da vontade das pessoas da minha geração, que ficam lá beijando a boca do Caetano.[62]

Em 2001, Lobão gravou a música "Para o mano Caetano", no CD ao vivo *Lobão 2001 – Uma Odisséia no Universo Paralelo*, construída em resposta à letra "Rock n' Raul",[63] de Caetano Veloso. Em "Rock n' Raul" Caetano profere o termo "lobo bolo", remetendo à canção "Lobo Bobo",[64] cantada por João Gilberto, e também rimando "lobo bolo" com "Krig-Ha Bandolo" e "Ouro de Tolo" (nome de disco e música de Raul Seixas, respectivamente). Em letra aguda, Caetano Veloso descreve Raul Seixas com seus casacos de couro, letras mimetizadas do inglês e molde de roqueiro norte-americano dos anos 50. Em seguida a "Rock n' Raul", Lobão musicou uma carta que escreveu para Caetano em parábola ao título da música "Mano Caetano", de Jorge Ben Jor.[65]

Em "Para mano Caetano", Lobão desenvolve uma narrativa agônica através de uma retórica ácida gerada em embate. Lobão parodia Caetano do início ao fim da canção, certas vezes de maneira carinhosa, já que sua liturgia é também uma declaração de amor. Na letra que é proferida em forma de um lamento falado, Lobão alude à Santo Amaro da Purificação (cidade em que Veloso nasceu), e descreve Caetano como um "dândi de dendê", isso é, um

---

[62] Lobão. Entrevista concedida a Ivan Marsiglia para a revista Playboy (n.295), em fevereiro de 2000. Editora *Abril. Uma conversa franca com o roqueiro mais explosivo do Brasil sobre prisões, CDs piratas, masturbação na cruz, invocação de exus, sexo, drogas & MPB.*

[63] Música presente no CD *Noites do Norte*, de Caetano Veloso, lançado em 2000 pela gravadora Universal. Em trecho da letra, Veloso se coloca na pessoa de Raul Seixas e o define como americanizado: "Quando eu passei por aqui/ A minha luta foi exibir/ Uma vontade fela-da-puta/ De ser americano (...) De ficar só no Arkansas/ Esbórnia na Califórnia/ Dias ruins em New Orleans/ O grande mago em Chicago/ Ter um rancho de éter no Texas/ Uma *plantation* de maconha no Wyoming/ Nada de axé, Dodô e Curuzu/ A verdadeira Bahia é o Rio Grande do Sul/ Rock'n'me/ Rock'n'you/ Rock'n'roll/ Rock'n'Raul / Hoje qualquer zé-mané/ Qualquer Caetano/ Pode dizer/ Que na Bahia/ Meu Krig-Ha Bandolo/ É puro ouro de tolo/ (E o lobo bolo)."

[64] Música de Ronaldo Bôscoli e Carlos Lyra, gravada por João Gilberto no *LP João Gilberto no Carnegie Hall, 21 de novembro de 1962*. Em trecho da letra que inverte o mito infantil, a história de um lobo que foi capturado pelo amor de Chapeuzinho Vermelho é descrita jocosamente. O "Lobo bobo" também pode ser lido como uma sátira ao capitalismo na metáfora de um lobo bobo: "Dizer que não prá lobo/ Lobo canta, pede/ Promete tudo, até amor/ E diz que fraco de lobo/ É ver um chapeuzinho de maiô... (...) Mas chapeuzinho percebeu/ Que o Lobo Mau se derreteu/ Prá ver você que lobo/ Também faz papel de bobo.../ Só posso lhe dizer/ Chapeuzinho agora traz/ O Lobo na coleira/ Que não janta nunca mais.../ Lobo Bobo..."

[65] O debate público entre Caetano Veloso e Lobão ocorreu em entrevista para as "Páginas negras" da Revista *Trip*, publicada na edição de número 91, em julho de 2001.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

dândi baiano vagando pela penumbra da rua por entre "a beleza de veludo que o submundo tem para dar".[66] Segundo Walter Benjamin (1994), para Baudelaire "o dândi se apresentava como descendente de grandes antepassados. O dandismo é para ele o último brilho do heróico em tempos de decadência." (1994, p.93-94). É através de seu visual grandiloqüente que o dândi expõe inconformismo e transgressão em seus trejeitos que, ao buscarem a perfeição projetada em cada gesto, também demonstram seu anseio de se diferenciar da multidão anônima.[67]

Na letra de "Para mano Caetano", Lobão cita as músicas "Língua", "London London" e "Super Bacana" de Caetano Veloso, se refere a *Barravento* (primeiro filme de Glauber Rocha), faz referência à ocupação da costa do Rio Grande do Norte pelos soldados norte-americanos durante a Segunda Guerra Mundial, associar Antônio Carlos Magalhães à *Macbeth*[68] de Shakespeare, fazer menção à Lupicínio Rodrigues e em tom burlesco se auto-refere como "ariano". Para definir Caetano, Lobão associa a música "Disseram que eu voltei americanizada" (cantada por Carmen Miranda) com "Soy Loco Por Ti América" (de Gilberto Gil), construindo sua síntese na frase: "Soy loco por ti Hollywood". Segundo Lobão, sua intenção em "Para o mano Caetano" foi fazer uma "canção de amor ambígua", que corroesse alguns cânones como um ato de dilaceramento amoroso de certa tradição. Como define o próprio a seguir:

> A letra conta a história de 20 anos de indignações e paixões em relação ao Caetano. A letra ficou muito *caetânica* porque ela ficou muito ambígua. Até na primeira pessoa do singular eu não sei se sou eu ou ele, se estou declarando meu amor a mim ou a ele. Citações e caricaturas que eu faço são de um conhecimento prévio que eu tenho sobre ele.(...) Não é uma homenagem, é uma

[66] Aqui Lobão utiliza um recurso de linguagem para homenagear a banda Velvet Underground através da frase: "É a beleza de veludo que o submundo tem para dar e os canalhas subestimam".

[67] No elogio do dandismo estão presentes os espíritos supostamente superiores que se posicionam contra a correnteza. O dândi é um encenador de si próprio. Antoine Compagnon (1996, p.97) afirma que o dândi Baudelaire encarna o herói moderno em seus movimentos distintos. Contra o tédio urbano, o dândi pessoalizado por Charles Baudelaire age com excentricidade e exibicionismo no submundo dos bulevares parisienses. Inspirados no dandismo londrino, um dos primeiros coletivos artísticos franceses que defendeu o "dandismo exibicionista" foi o grupo dos haxinxins parisienses, do qual Germaine Noveau fez parte.

[68] A tragédia de Shakespeare discorre sobre a ganância da luta pela obtenção do trono monárquico escocês. A ambição pelo poder é tamanha que Macbeth mata o Rei Duncan para obter o título de rei. A peça termina com Macbeth sendo decapitado e destronado do poder.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

> declaração de amor. Eu chego até a chorar no final da música... o tom da minha voz é explícito. Não quero que seja um deboche, é muito emotivo.[69]

Em 2008, Caetano Veloso compõe a tréplica do debate em "Lobão tem razão", gravada no CD *Zii e Zie* de 2009. Na letra, Caetano em contra-resposta refere-se a Lobão de forma carinhosa, lembrando a associação entre rock e samba no LP *Cuidado!* e fazendo trocadilho com "O rock errou" de Lobão, afirmando que "o rock acertou".[70] No entanto, durante o show *Obra em Progresso*,[71] Caetano improvisou um *happening* ao vivo criticando e ironizando uma entrevista de Lobão.[72] Nessa entrevista ao Jornal do Brasil, Lobão utiliza palavras agressivas e declara que "a bossa nova é uma língua morta" (Ibid.). Em resposta, Veloso leva uma cópia do jornal para discutir e satirizar a matéria no palco. Continua assim o embate entre os dois, embate este que parece constitutivo da própria relação entre duas tradições. A relação tensionada entre Lobão e Caetano Veloso parece ter de certa forma ligações com o arquétipo de um artista que utiliza em determinados momentos um tom herético para combater certas culturas tradicionais. Nesse sentido, Lobão afirma:

> Fui fazer um debate com Ariano Suassuna mediado pelo Antônio Abujamra! As pessoas não entendem que o Brasil é um país em movimento, que somos a periferia do terror em relação à matriz... Suassuna tem relutância com Chico Science, que hoje em dia é uma coisa... Guitarra? As pessoas têm um fetiche contra a guitarra até hoje! Se você aparece com um violão, é genial, mas se toca guitarra... Como se o piano... Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga eram seriamente criticados por serem *samplers* do Chopin. O Brasil tem uma cultura de piano que vem da corte. Falei

---

[69] _____. *Lobão leva à Europa música em que critica Caetano Veloso.* Entrevista concedida a Marcelo Bartolomei e publicada no site Folha de São Paulo (Folha Online), em 12/06/2001. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u14396.shtml> Acesso em 03/07/09.

[70] Trecho da letra "Lobão tem razão", de Caetano Veloso: "Lobão tem razão/ irmão meu Lobão/ chega de verdade/ o homem é o próprio Lobão do homem (...) o rock acertou/ quando você tocou com sua banda/ e tamborim na escola de samba/ e falou mal do seu amor/ mais vale um Lobão/ do que um leão (...) O homem é o Lobão do homem."

[71] Nome do show extraído de processo de composição do escritor dublinense James Joyce. Show realizado no Teatro Oi Casa Grande, em Agosto de 2008, no bairro do Leblon, no Rio de Janeiro. Ver: Veloso, Caetano. Em: <http://www.youtube.com/watch?v=aiY43GuG7Wc> Acesso em 01/07/09, de 2004.

[72] LOBÃO. Lobão apud Jornal do Brasil. "Estou de saco cheio da Zona Sul do Rio", por *Ricardo Schott, postada em* 19 de julho de 2008 no *Jornal do Brasil Online*: Disponível em: <www.jb.com.br> Acesso em 01/06/09.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

> com ele: 'o piano é um instrumento genuinamente brasileiro? Você não se lembra que Pernambuco foi invadido pelos holandeses e pelos portugueses. Tudo aquilo foi uma colonização cultural. Você não acha que o Ariano Suassuna de 1673 não ficou puto com essa porra de maracatu, essa coisa nova que tava rolando ali?' Essa visão do que é colonizado culturalmente, desde as passeatas contra a guitarra.73

Criticando a estagnação cultural de certas tradições, em entrevista de 2007, Lobão declara que teria escolhido um cenário de referenciais dadaístas (para show que deu origem ao CD *Acústico MTV Lobão*) em alusão à uma visão cáustica que possui da MPB, comparando-a a um cenário oco de molduras. Assim Lobão caracteriza:

> A MPB é tão complicada e vazia que é barroca. Mas o barroco da MPB, não é um barroco com as circunvoluções para o céu, são circunvoluções para o nada. Tem muitas proparoxítonas, é muito apolínea, não é dionisíaca. A música brasileira é muito mais forma, harmonia. Eu sempre fiz uma metáfora de que aquilo parecia um pintor olhando para um quadro vazio, inebriado com as molduras, e nada acontece ali. Isso para mim é a MPB. Por isso um cenário cercado de molduras, parece que é o cancioneiro popular brasileiro ao meu redor.[74]

Desta forma, em certas ocasiões Lobão ressalta uma moldura apolínea da MPB em contraposição a certo poder de síntese e intensidade dionisíaca do rock. O ponto de interrogação dionisíaco, proposto por Friedrich Nietzsche (2007) em *O Nascimento da Tragédia*, aponta para uma necessidade da cultura ocidental recuperar seu caráter mitológico e trágico de modo a construir uma arte que transcenda o plano do bárbaro e reconquiste o poder de dialogar com as duas divindades: Dionísio e Apolo.[75] O artista trágico proposto por Nietzsche, operaria com uma arte do desmedido, da contradição e do encanto surgido das dores; transpondo para si o fundamento de toda existência e encarnando "o

---

[73] _____. *Lobão: Aquele que não livra a cara de ninguém*. Entrevista concedida a Fernando de Castro e publicada no jornal Pasquim, na 20a semana de 2004. Nome da matéria: - Disponível em: <http://www.vegetarianismo.com.br> Acesso em 05/07/09.

[74] Lobão. Entrevista concedida a Michelle Bruck, para o Liquidificador da www.pelomundo.com.br. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=IPOgO1FMyOA> Acesso em 03/07/09.

[75] Nesse sentido, Nietzsche (2007) propõe uma arte que seja antiteórica e que infiltre o mito e a tragédia no impulso lógico moderno, fazendo renascer, a partir da co-presença dionisíaca e apolínea, uma antiteoria artística contra o otimismo cientifico. Para Friedrich, o necessário plano trágico da arte deve ser aquele que contenha em si o caráter mitológico e trágico da ferida eterna da existência em co-presença com a busca apolínea da superfície dos objetos.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

desmesurado da natureza em prazer, dor e conhecimento" (2007, p.38). Assim, o artista trágico, para Nietzsche, é aquele "ser mais sofredor, mais antiético, mais contraditório, que só na aparência (*Schein*) sabe redimir-se", um "deus-artista completamente inconsiderado e amoral" (Ibid., p.16). Para Nietzsche se na arte preponderar somente seu caráter apolíneo, ela corre o risco de se tornar um espetáculo de estetas e apenas um "jogo de formas" (Ibid., p.117). Com olhar destemido, o artista trágico carrega seu entusiasmo pelo êxtase, consciente de "toda a crueldade natural das coisas". Essa seria uma das características do caráter dionisíaco do rock ressaltado por Lobão, já que para ele nem sempre o rock consegue se adequar à forma ordenatória apolínea, como narra a seguir:

> Eu acho que *rock and roll is a fine art*. O *rock and roll* está embutido em artes plásticas, você pega artes de vanguarda, tudo é *rock and roll.* Cinema, escultura, pintura, tudo a partir dos anos 60 é *rock and roll*. Se você for ver o hip-hop, ele tem *rock and roll*. Jorge Ben é *rock and roll*, mas Caetano não é. Por quê? Eu tive esse pequeno insight agora. É o lance de Dionísio e Apolo. Uma coisa é dionisíaca, a outra é a coisa purinha, é harpa. Porque se despreza a bossa nova? Porque, na verdade, o impulso de você criar a bossa nova não é pelo que você está sentindo, é pelo que você quer mostrar. Geralmente o cara da bossa nova quer mostrar os acordes que ele usa. Ele está preocupado com uma forma. Ele está preocupado em fazer sinuosidades vocais.(...) Porque está no corolário das coisas apolíneas. Mas eu quero Dionísio, eu quero com êxtase, eu não quero ficar pensando sobre isso. Fazer uma coisa apolínea é só se informar sobre aquele padrão, que nem é muito complicado, diga-se de passagem.[76]

Para Lobão, em certos momentos a importância do valor simbólico da linguagem do rock está em seu poder de síntese dionisíaca, como ele declara:

> Samba é um ritmo, bossa nova é um ritmo, jazz é um ritmo, MPB é um ritmo. Rock não é um ritmo. É poder de síntese. Rock é um poder de síntese de final de século/ início de século. (...) Godard é rock, Santos Dumont era *rock'n'roll*.(...) O rock é uma questão dionisíaca, não é apolíneo; e a música brasileira é apolínea. Porque eles primam pela forma antes do conteúdo; o rock pelo conteúdo antes da forma. O rock é visceral, e o outro não é. Você entende isso não por uma guitarra distorcida, nem por um cara gritando, não necessariamente. Mas sente que aquilo é rock porque aquilo é dionisíaco, te provoca um êxtase qualquer. (...) É um conceito de síntese, as artes plásticas, Salvador Dali é rock, porque o rock é uma linguagem de fim de século. Depois dos anos 50, depois da

[76] Lobão. Entrevista concedida a Carlos Eduardo Moura, José Ricardo Manini e Silvio Anunciação. Disponível em: <http://www.carlosmoura.com.br/portfolio/entrevistas/lobao/> Acesso em 01/07/09.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

> guerra, o mundo ficou *rock'n'roll*.(...) O rock tem uma missão fortíssima de transformação do mundo mesmo. É isso que me fascina no *rock'n'roll*. Tanto é que eu traio o *rock'n'roll* tocando bossa nova porque eu acho que é a metalinguagem do *rock'n'roll*.[77]

Como vimos anteriormente, se em determinados momentos Cazuza considera o rock como uma "vingança dos escravos" que se assemelha à inversão sistêmica do carnaval (em seu sentido ritualístico de transgressão de costumes), para Arnaldo Antunes alguns elementos do rock remetem à proposta de Antonin Artaud por um "teatro da crueldade". Lobão, por sua vez, possui uma visão do rock como a linguagem mais expressiva do século XX, que tendo tamanho poder de síntese, engloba até linguagens que não utilizam a guitarra elétrica, como a cinematográfica:

> Vou fazer uma parábola do que o David Bowie disse. Eu acho que o *rock and roll* é uma coisa muito séria. É um instrumento de síntese que eu acho que nesse final e início de século não tem nada igual. O *rock and roll* é uma coisa jovem para crianças, mas é uma coisa muito adulta. Eu acho que não tem nada que não seja *rock and roll* que não seja válido dos anos 50 para cá, não somente na música, como no cinema. Você vê Godard, você vê Buñuel, tudo para mim tem uma linguagem *rock and roll*, mesmo não tendo guitarra.[78]

Esta declaração de Lobão possui características comuns com depoimento do artista plástico Hélio Oiticica para o documentário *Os Doce Bárbaros*,[79] em que declara ser o rock uma linguagem de seu tempo, que mais do que um gênero musical, o rock poderia ser adotado como ritmo de vida e forma de percepção do mundo. Oiticica, a propósito declara: "A meu ver só existe rock. Tudo é o ritmo, a música. Eu acho que a música não é uma das artes. A música é a maneira de você ver o mundo, de você abordá-lo. É a única maneira que eu entendo, e isso diz respeito a toda uma fase de descobertas minhas" (Oiticica apud Hollanda,

---

[77] _____. Entrevista concedida a revista Dynamite, publicada em junho de 2005. Disponível em: <http://www.gardenal.org/rockemgeral/2005/10/lobao_a_volta_do_artista_ao_me.php> Acesso em 01/07/09.

[78] Entrevista concedida a Yasmin Amaral. 29 de julho de 2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ulX9WDT31Ul> Acesso em 01/07/09.

[79] Lançado em 1977 com direção de Jom Tob Azulay, o filme documenta em 1976 os shows do grupo Os Doce Bárbaros (formado por Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gilberto Gil e Gal Costa), trazendo ainda depoimentos de artistas que inspiraram a gravação do LP *Tropicália*, como Hélio Oiticica.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

1980, p.68). Assim, no processo de criação do artista plástico, o rock representa uma substância inventiva importante para inspirar as intervenções de Hélio no espaço. Segundo HO:

> o ROCK p. ex. se tornou o mais importante para minha posta em cheque dos problemas chaves da criação(...) o ROCK é a síntese planetário-fenomenal dessa *descoberta do corpo* q se sintetiza no novo conceito de MÚSICA como totalidade-mundo criativa em emergência hoje: JIMI HENDRIX DYLAN e os STONES são mais importantes para a*compreensão plástica da criação* do q qualquer pintor depois de POLLOCK!:(...) NÃO SERIA ESSA SÍNTESE MÚSICA *TOTALIDADE PLÁSTICA* A Q TERIAM CONDUZIDO EXPERIÊNCIAS TÃO DIVERSAS E RADICALMENTE RICAS NA ARTE DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO QUANTO AS DE MALEVITCH KLEEMONDRIAN BRANCUSI?: e porque é q a experiência de HENDRIX é tão próxima e faz pensar tanto em ARTAUD?: mas isto fica para outro texto maior noutra parada já q o assunto é bem complexo e aponta para o q NIETZSCHE concebeu como sendo o *artista trágico*. (Oiticica apud Braga, 2007, p.193).

No entanto, em certos momentos Lobão não parece muito familiarizado com a imagem "pop" de roqueiro e se aborrece ao ver seu trabalho rotulado de "pop rock", rótulo que conforme acredita o classificaria como um "subproduto" e uma "subsidiária" da MPB (Lobão apud Leoni, 1995, p.145). Nesse sentido, Lobão afirma: "Essa sigla 'rock nacional', é odiosa porque lá fora vão achar que isso eles fazem melhor. Imagina se em vez de Bossa Nova o título fosse Jazz Brasil?"(Ibid.).[80] Em algumas de suas afirmações, Lobão parece querer operar com os tempos transitivos de uma ruptura que desgaste alguns cânones culturais, assumindo postura "vanguardista" em tempos "pós-vanguardistas", como vimos anteriormente. Em determinadas ocasiões a *persona* Lobão é arquitetada em consonância com a figura de um demiurgo em um ocaso de futuro, dialogando de certa maneira com o que Octavio Paz (1984) caracteriza de "pós-vanguarda" e com a "arte trágica" de Nietzsche.[81] Assim, seu discurso é carregado de

---

[80] Arnaldo Antunes também é avesso às terminologias de gênero que definem o rock nacional necessariamente como um movimento estético, conforme expõe: "Nunca vi o rock nacional como um movimento. Sempre vi como uma possibilidade de coisas diferentes se manifestarem na área que a gente chama de rock n' roll" (Antunes apud Dapieve, 1995, p.89).

[81] Como visto antes, em determinadas ocasiões a *persona* de Lobão possui certos elementos em comum com a arte "trágica" proposta por Nietzsche, sendo "trágica" no sentido de portar a ferida da existência em uma retórica que (até em suas incongruências) busca corroer o significado daquilo que não quer que se acomode. Reiterando aqui elementos do "artista trágico", definido por

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

tensões culturais e desenvolve a noção de que o artista só vale quando decepciona, trai e se contradiz. Neste sentido, em determinadas ocasiões, mesmo atuando no universo roqueiro, Lobão analisa o rock como instituição (estereotipada e caricatural), e se posiciona contra certa patrulha comportamental do gênero, criticando certa estagnação do estilo musical, como quando declara: "Eu tenho severas críticas a fazer, porque o rock virou um lixo moralista, xiita. Quando se mistura com alguma coisa, os caras querem 'rock puro'. Mas, não, o rock não foi feito pra isso" (Lobão apud Leoni, 1995, p.145). Como ele argumenta:

> Porque a raça mais burra que existe, você há de convir, é o roqueiro padrão. Ele é muito burro, parece um torcedor do Corinthians, só quer ouvir rock. Eu nunca fui assim. Se o rock veio pra ficar dessa maneira eu prefiro que não exista rock. Fica muito mais bairrista e chauvinista do que era a MPB, que pelo menos era plural. Tinha MPB samba, MPB nordeste, MPB Lupicínio. Não dá para substituir por uma coisa monotônica ideologicamente falando como o rock. As pessoas são tão simplistas que acham que nós é que não estamos mais rebeldes, mas foi a rebeldia que foi estereotipada daquele jeito. Não é mais rebeldia, é estereótipo. (Lobão apud Leoni, 1995, p.149).

No paradoxo do paradoxo Lobão chega ao auge da contradição ao criticar com veemência a multinacional MTV[82] e depois, virar seu funcionário na segunda parte da década de 2000, como apresentador do programa "Debate MTV", após gravar o *Acústico MTV*. Aqui é interessante observar as idiossincrasias de seus discursos sob o prisma de um artista que se contradiz repetidamente em determinados momentos de sua carreira, como quando afirma:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

Nietzsche como o "ser mais sofredor, mais antiético, mais contraditório, que só na aparência (*Schein*) sabe redimir-se" (2007, p.16).

[82] Em 1995, Lobão afirmava: "A MTV é um cancro para nós (...) 98 % de programação estrangeira vai acabar detonando a música nacional porque é a classe média que vê e é a classe média que forma opinião, compra disco. (...) Temos que fazer uma negociação, os artistas têm que sentar e ver quais são os nossos reais valores e dizer que não pode ter isso. Se é para ter o que é que vai ser feito para compensar, entendeu? Quantas vezes fui fazer um *clip* pra MTV e disseram que não estava no padrão da MTV. É a mesma coisa que a Rede Globo dizer que não está no padrão Globo! Quem vai ditar a estética vai ser a MTV? Muitos artistas reclamam disso, há uma falta de equanimidade na programação de uma única televisão que fala sobre música e com o agravamento de que as televisões normais não têm programação musical condizente com a demanda de produção do disco, principalmente dos artistas que estão em um segmento que não têm onde escoar." (Ibid.:146-147).

"Não existe vida inteligente sem contradição".[83] Se em determinadas ocasiões ele sustenta o rock como uma *fine art*, em outras pode atacá-la como estereótipo de rebeldia. Da mesma maneira, ora associa-se estrategicamente ao poder de uma multinacional como a MTV e ora adota postura combativa de independência contra as gravadoras. Nesse ponto, Lobão parece manter-se fiel a sua máxima de que "o artista só vale quando ele decepciona ou quando ele trai". Assim, não é por acaso que ele é definido por Arthur Dapieve (1995) como o "nietzschiano Lobão" (1995, p.203).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

[83] _____. *Lobão: Aquele que não livra a cara de ninguém*. Entrevista concedida a Fernando de Castro e publicada no jornal Pasquim, na 20a semana de 2004. Nome da matéria: - Disponível em: <http://www.vegetarianismo.com.br> Acesso em 05/07/09.

5.

Considerações finais

> Introdução e conclusão são escritas no final, disseram-me. Também me disseram que a conclusão é uma introdução mais convicta, uma vez que já passou pelo susto do trabalho em si, que é justamente o momento em que de fato padecemos. Depois, concluíram, é só reiterar, corroborar, ratificar. A conclusão, vista assim, parece ter a função de baixar a poeira levantada ao longo do texto, retornando ao início com a nobre incumbência de fechar um ciclo, rematar uma ideia, sossegar algum conceito fujão. A conclusão deve terminar em paz, disseram-me. Pelos vistos, isto aqui não será uma conclusão. (....) A satisfação é esta: a de ter errado de maneira certa. Chegar, ao final de um trabalho, à conclusão de que se estava certo desde o início é transformar este trabalho na ratificação de si mesmo. É escrever uma introdução póstuma, é terminar a conclusão 'em paz', é acertar da maneira errada – é, enfim, nada aprender com o que se fez. Errar da maneira certa significa, aqui, a consciência de que se trilhou um caminho e com ele se aprendeu – e que o mundo, afinal, ficou diferente. (Batella, 2004, p.262-263).

Concordo aqui com a ideia de que uma conclusão não deve ter a intenção de ser conclusiva de forma pacificadora, mas sim de suscitar novas perguntas e apontar novos possíveis caminhos para futuras pesquisas. Assim, termino esta pesquisa dando particular ênfase à categoria *persona*, observando como esta se constrói e é construída através do espaço da mídia, no caso dos três compositores analisados: Cazuza, Arnaldo Antunes e Lobão. Assim, procurei entender como as três figuras mencionadas representam a si próprias através de canções, performances e discursos.

Problematizei a maneira como os três músicos utilizaram as suas canções para a construção de suas *personas*, entrelaçando a identidade artística e o *self* pessoal em suas produções musicais. Há um argumento desenvolvido por Antoigne Compagnon (1996) que serviu como fundamento para o meu trabalho: a partir da dessacralização da obra de arte (realizada por Marcel Duchamp e posteriormente pela *pop art*), a vida do artista passa a se fundir e a se confundir quase que totalmente com a sua obra. A partir de Duchamp e Andy Wahrol, a construção simultânea de uma *persona* simultânea da obra e da *persona* passa a ser uma estratégia de sobrevivência em um contexto midiático em que a personalidade do artista é cultuada e fetichizada.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

Considerei, ao longo deste trabalho, o fenômeno da indistinção entre a *persona* e a pessoa, já que toda pessoa é também uma *persona*, isso é, vida e obra são ambas, criações ficcionais. Em todo este trabalho lidei com o fato de que os discursos observados são auto-referentes, isto é, construídos na grande mídia; na maioria das vezes buscam elogiosamente a construção de uma *persona* ideal que pode não corresponder com a "pessoa" do meu objeto. Assim, procurei não naturalizar o que a *persona* de cada artista declara e narra; por isso mesmo operei com a diferenciação entre *persona* e "pessoa" ao lidar com meu objeto.

Nesse sentido, foi interessante comparar os processos criativos das identidades e das obras dos artistas analisados. Se Cazuza e Lobão buscam entrelaçar arte e vida, Arnaldo Antunes adota uma atitude mais "clássica", no sentido de operar objetivamente com a linguagem. Arnaldo Antunes (entre os três músicos analisados) é o único que utiliza seu nome próprio para designar a sua *persona*, isso é, pessoaliza a sua imagem artística com seu sobrenome e constrói o seu nome artístico com a abreviação de seu nome próprio que é Arnaldo Augusto Antunes.[1] No entanto, os nomes de seus discos são genéricos e tendem para o impessoal: *Nome*, *Ninguém*, *O silêncio*, *Um som*, *Paradeiro*, *Saiba*, *Qualquer*.[2] Assim, Antunes parece construir uma *persona* condizente com os jogos verbais do trabalho com a linguagem, desenvolvendo, de certa maneira, um lado "solar" e impessoal de engenheiro que se diferencia do que seria um "eu" noturno romântico.[3] Por sua vez, Cazuza constrói a sua identidade pública recorrendo à ideia de que a noite é a hora do artista, e cria frases como: "Tudo de noite é mais interessante" e "Ser marginal foi uma decisão poética"

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

---

[1] Como contra-exemplo, parece exemplar dessa situação os nomes fictícios Cazuza e Lobão, criados por Agenor Miranda e João Luís Woerdenberg.

[2] Como exposto anteriormente, alguns trabalhos de Antunes (como seu disco *Nome)* remetem à poesia concreta por trabalharem a busca da palavra que comunique sua própria referencialidade através de uma "poesia construtiva, direta e sem mistério" (Campos & Pignatari, 2006). Inspirado nas caligrafias de Edgard Braga, Antunes retoma a autonomia estrutural da linguagem proposta pelo concretismo no sentido de desenvolver uma unidade lingüística simultânea e gráfica. Mesmo negando-se a ser classificado de erudito, Arnaldo Antunes, em determinadas ocasiões, trabalha com a linguagem poética de maneira semelhante aos poetas concretos, desenvolvendo estruturalmente a palavra auto-referencial como sujeito principal de alguns de seus trabalhos.

[3] Com Cazuza, Arnaldo Antunes compôs "Não há perdão para os chatos", lançado postumamente em 1991 no CD de Cazuza, *Por aí*. De Cazuza, Antunes gravou "Exagerado", com versão desdramatizada para a música original do compositor carioca.

(Cazuza apud Araújo, 1997, p.396).[4] Já Lobão, em determinadas situações opera com dados vanguardistas em tempos "pós-vanguardistas",[5] e assume uma face "maldita", por exemplo, ao reler "El desdichado", de Gerard de Nerval.[6]

Assim, analisei como certas alegorias de poetas do século XIX são incorporadas pela linguagem do rock, como por exemplo, a mitificação de Rimbaud como o "eterno rebelde" que escreveu sua obra e depois foi vivê-la. Para caracterizar meu objeto, utilizei de figuras arquetípicas de comparação, como, por exemplo, Bob Dylan, pseudônimo criado por Robert Zimmerman em homenagem ao poeta gaulês Dylan Thomas; e que passa a caracterizar o personagem de suas canções como "órfãos da tempestade", até que em determinado momento Zimmerman se funde em Dylan, pessoa e *persona* transbordam uma na outra.

Dessa forma, observei nesta pesquisa como meu objeto (Antunes, Cazuza e Lobão) cria, cada um à sua maneira, uma *persona* que dialoga com determinadas tradições; e estive atento para como ocorre nestes determinados casos a interpenetração da *persona* na pessoa (e vice-versa) em artistas que criam muitas vezes pessoa e obra simultaneamente. Cazuza, por exemplo, embora se utilize muitas vezes da ligação entre arte e vida, tende a separar sua pessoa Agenor (criada no *grand monde* da música popular brasileira), da *persona* Cazuza e dos personagens de suas canções que são em sua grande maioria *outsiders*, *dropouts*, nômades que dialogam muitas vezes com a dialética *beat*, do poeta como um "ultra-romântico" guiado por um sol noturno. No entanto, um sol solar também está bem presente em Cazuza, quando, por exemplo, se apropria de cantores dramáticos de uma forma ao mesmo tempo visceral e irônica, ou quando o eu lírico de suas canções bebe cicuta com

---

[4] Como foi observado anteriormente, em determinados momentos Cazuza utiliza certos elementos do romantismo para acionar códigos que estabeleçam a fusão e a confusão entre arte e vida, como quando afirma: "Faço da minha vida um cenário da minha tristeza" (Frase contida na contracapa do terceiro disco do Barão Vermelho, *Maior Abandonado*).

[5] Como observado antes, a *persona* de Lobão dialoga de certa maneira com o que Octavio Paz (1984) caracteriza de "pós-vanguarda", procurando questionar determinadas tradições musicais brasileiras (como a bossa nova, a tropicália e a MPB), contestar certos elementos "canônicos" da tradição e reivindicar rupturas.

[6] Como foi analisado, ao compor "El desdichado II", Lobão expõe um anseio de associar vida e obra ao transformar sua adaptação para o poema de Gerard de Nerval em uma autobiografia.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

champagne e traz mil rosas roubadas para se desculpar ao seu amor pretensamente eterno.

Arnaldo Antunes, por sua vez, opera com um conceito mais clássico de lidar com obra e vida, opondo seu trabalho com a linguagem à sua história pessoal de vida. Se muitas características de sua obra são auferidas como sucessoras da poesia concreta, Antunes se nega a ser classificado de erudito. Formado em Lingüística na USP, sua obra, como procurei mostrar, na maioria de suas realizações Antunes possui uma busca de religar significado e nome em um mesmo objeto, trabalhando com rigor e a clareza da linguagem como ato corporal. Na maioria de suas letras quem fala é a linguagem e tendem a uma objetividade "desdramatizada".

Já Lobão, assume certas vezes uma "sina marginal" quase que como uma bandeira que transita do caminho do exílio existencial para o da treva metafórica. Em sua obra paradoxal, Lobão ora mistura rock com samba, ora chega a fazer shows atualizando bossas novas, homenageando Tom Jobim em sua canção "Rio do delírio" e parodiando "Samba do avião", do mesmo Jobim, em "Samba da caixa preta, satirizando uma visão ufanista da capital carioca, chamando-a de "maravilhosa precariedade da permanência". O que notei é que mesmo em toda sua paradoxalidade, Lobão mantém certa coerência à sua máxima de que "o artista só vale o quanto ele decepciona". Por isso, procurei expor este Lobão em permanente mutação que funde e confunde "pessoa" na *persona* de tal maneira, que em determinado ponto ambas se transformam em praticamente indissociáveis.

A despeito das diferenças na construção de suas *personas*, procurei analisar como o rock foi utilizado como linguagem comum pelos três compositores. Nesse sentido, procurei entender como os músicos investigados contribuíram para construir, cada um a seu modo, a categoria "rock brasileiro dos anos 80". Para Arnaldo Antunes, por exemplo, o rock representa uma "urgência de agora", um verbo transitivo direto que assassina a memória e dialoga com o *Teatro da crueldade* de Antonin Artaud, por sua potência em provocar uma estética do choque com a platéia. Cazuza, por seu turno, pensa o rock como uma "vingança dos escravos" no quadril de Elvis Presley, uma batucada que se assemelha à inversão ritual do carnaval; e James Dean é seu

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

modelo de rebeldia. Já Lobão lê o rock como o conceito de síntese mais importante do século XX. Para ele, todas as mais relevantes experimentações artísticas do século XX podem ser analisadas como metalinguagem do rock.[7]

Como procurei demonstrar, Cazuza, Lobão e Arnaldo Antunes adotam múltiplas linguagens, entre elas a roqueira, atuando como intérpretes intertextuais que se distanciam de um modelo convencional de compositor popular. Como recurso metodológico, utilizei entrevistas dos artistas estudados para a grande mídia e letras de canções. Nos discursos desses compositores, a categoria "poeta" apareceu como termo recorrente. Por isso considerei importante averiguar se poderia haver no cenário da música popular brasileira um campo de força entre poetas, letristas e músicos. Procurei, portanto, observar como Cazuza, Arnaldo Antunes e Lobão, cada um a seu modo, pensavam as diferenças entre poesia e canção popular.[8] Como visto, Cazuza, por exemplo, não se considera um "poeta" no sentido tradicional do termo, já que sua aproximação com a literatura dá-se principalmente através dos escritores *beats*, que são autores que buscam promover a reintegração da poesia à fala cotidiana e desenvolver apresentações públicas de poetas que retomem a entidade vocal da criação literária.

Outro aspecto que observei é que normalmente a mídia brasileira, certos críticos e músicos tendem a utilizar a palavra "poeta" mais como um adjetivo e uma declaração de competência geradora de "status", do que como mero oficio especializado ou ocupação profissional. Se cada sociedade tem sua própria definição de "poeta", no universo da música popular abarcado por esta pesquisa, tal nomeação tende a carregar valores extrínsecos ao âmbito do artesanato literário.

---

[7] Como observamos, em determinados momentos o rock possui para Lobão uma intensidade dionisíaca que pode ser contraposta à moldura apolínea da MPB.

[8] Para tal objetivo foi importante a observação de Luiz Tatit (2007) sobre uma crescente importância adquirida, no caso brasileiro, do "compositor-cantor" que começou a ocupar um lugar dos ídolos que eram somente cantores no final dos anos de 1960. Para Tatit, foi através de uma "música de autor" que a canção popular brasileira adquiriu sua feição moderna (com poéticas fundadas em justaposições entre palavras e versos), e gerou subprodutos como a "poesia da canção". Assim ressalta o autor: "No final dos anos 60 – talvez em função do alastramento de fenômenos internacionais de amplo alcance ideológico, mercadológico e comportamental, como a consolidação do rock e a sintetização promovida pelos Beatles – alguns ensaístas brasileiros, em geral poetas, músicos ou sociólogos, constataram um deslocamento do foco de ebulição criativa e de transformação estética, de um domínio predominantemente literário, para uma esfera muito mais popular e dinâmica do ponto de vista da comunicação: a canção." (Tatit, 2007, p.131).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

Muito me instigou o depoimento de Humberto Gessinger[9] de que haveria um fetichismo em algumas abordagens midiáticas na utilização do termo "poeta" para designar certos músicos populares brasileiros. Nessas abordagens, para Gessinger, a palavra "poeta" carregaria um juízo de valor em relação aos letristas, como ele afirma:

> Não entendo o fetichismo que envolve as palavras 'poema', 'poesia' e 'poeta'...sempre me parece exagero. Nas diversas vezes que me questionaram sobre a relação entre poesia e letra de música sempre senti que se esperava uma comparação onde alguma saísse ganhando. Não acho que uma esteja em nível superior a outra, só acho que são coisas diferentes. (Ibid.).

No prefácio do livro *Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque*, de Ligia Vieira César (2007), Alice Ruiz afirma que é através do universo acadêmico que certas letras de canções populares de Dylan e Buarque são tiradas "do limbo a que foram relegadas" e "ganham o status do mundo das Letras."[10] Assim, segundo Alice Ruiz, existe um status superior legado ao "poeta" reconhecido pela academia, enquanto que ao letrista é reservado o "limbo" da música popular.

Chacal, poeta carioca, também opina sobre as classificações criadas no meio literário, argumentando que na civilização ocidental dificilmente a poesia pôde ser considerada popular. A este respeito, Chacal[11] afirma:

> A poesia não é uma coisa popular. Falta o canto (...) Poesia não é indústria cultural, como a música. Quando tem público, é indústria cultural. Essa indústria é assim: quando o cara toca para mil pessoas, já não interessa, porque agora o cara terá que tocar para dez mil. Isso porque é dinheiro. A poesia não é dinheiro.[12]

---

[9] Depoimento de Humberto Gessinger enviado por email para mim na segunda-feira, 2 de outubro de 2006 20:19:27. Gessinger é cantor e compositor da banda gaúcha Engenheiros do Hawai que possui participação ativa no *BRock* por mostrar, segundo Artur Dapieve, que havia um rock brasileiro fora do eixo Rio e São Paulo. (Ver: Dapieve, 1995, p. 141-149).

[10] Reproduzo aqui trecho do texto de Alice Ruiz (Ruiz apud César, 2007, p.14): "Ler o livro nos dá vontade imediata de reouvir os discos e nos faz entender melhor as respostas que continuam soprando nos ventos da canção popular, graças, entre outros, a Chico e Dylan. E graças, muito especialmente, à ousadia de Ligia, que tira as letras da canção popular do limbo a que foram relegadas e as insere no universo acadêmico, onde ganham o status do mundo das Letras."

[11] Como letrista, Chacal compôs com a Blitz: "Rádio atividade", "A última ficha", "Volta ao mundo", "Amídalas" e "Sandinista"; com Fernanda Abreu: "A lata" e "Raio X"; com Moraes Moreira: "Meio-fio", "Revoada", "Leontina" e "Fogo-fátuo"; "Sangue negro" com Cláudio Zoli entre outros.

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

Já Arnaldo Antunes chama a atenção para um esvaziamento do público leitor de poesia e para a migração de seu lirismo para o universo musical popular. Segundo Antunes:

> Hoje em dia a poesia é uma arte muito minoritária, o público da poesia é minoritário e existe atualmente essa necessidade de incorporar mais a poesia no cotidiano das pessoas(...) Há tempos atrás a poesia era mais veiculada ao cotidiano das pessoas e de certa forma a música popular herdou um pouco da tradição que a poesia tinha na antiguidade. Os poetas gregos e provençais, por exemplo, cantavam seus versos, aquilo era música também. Era uma poesia cantada, que hoje em dia a gente tem essas poesias nos livros e perde um pouco essa noção. De certa forma a canção popular passou a ser uma veiculação da palavra cantada e tomou esse papel de popularizar o convívio de algum trabalho poético cantado, mas a poesia dos livros foi se tornando muito minoritária no sentido de ter um público muito reduzido. Isso acho que não só no Brasil, mas em qualquer lugar do mundo. Tiveram aí vários fatores como a entrada avassaladora dos meios audiovisuais e inclusive a poesia se vale às vezes deles também.[13]

Surpreendeu-me durante este trabalho o lugar estratégico ocupado por Caetano Veloso em debates na grande mídia. A sua presença crítica se estabeleceu trespassando as trajetórias de Antunes, Lobão e Cazuza, assim como as discussões sobre o "rock brasileiro dos anos 80". De Cazuza, Veloso gravou "Todo amor que houver nessa vida", enquanto Cazuza, por sua vez, gravou duas músicas do compositor baiano: "Eclipse oculto" e "Esse cara". De Antunes, Veloso além de ter escrito o *release* de um disco do Titãs, também participou de um especial de televisão com a banda paulistana, cantando "Igreja". Já Antunes, em carreira solo, gravou a música "Qualquer coisa" do compositor baiano e Caetano e Gilberto Gil gravaram "As coisas", de Antunes, no CD *Tropicália 2.* Se com Antunes e Cazuza a relação é de parceria, com Lobão, no entanto, Veloso estabelece em arena pública um debate cujos frutos podem ser vistos nas músicas "Para o mano Caetano", de Lobão, e "Lobão tem razão", de Caetano.

Outra questão que me deixou intrigado nessa pesquisa foi a maneira como duas manifestações da música brasileira, como a tropicália e o "rock brasileiro dos anos 80" foram nomeadas por jornalistas. No primeiro caso, foi a partir de um artigo de Nelson Motta chamado "A Cruzada tropicalista", no jornal *Última hora*, de 1968, que Caetano Veloso adotou o nome

[13] II Festival Internacional de Poesia <http://www.youtube.com/watch?v=vrfwxrsYSls> (Consulta em 18/05/09).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

"tropicalismo".[14] Já no exemplo do rock brasileiro, foi Arthur Dapieve quem nomeou o rock brasileiro através do termo *BRock*, unificando-o em um movimento estético dos anos de 1980.

Em 1989, a revista *Veja* publicou uma matéria sensacionalista intitulada "Cazuza agoniza em praça pública". A revista prevê, nesse artigo, que o artista jamais iria se igualar a Noel Rosa (morto com 26 anos de idade), já que "Cazuza não é um gênio da música". Nessa mesma reportagem, comenta-se também o fato de alguns artistas serem superestimados pela mídia, como observamos no seguinte trecho da matéria:

> Caio Graco Prado, dono da editora Brasiliense, convidou-o a publicar um livro, e Cazuza resolveu fazer dois. Para um deles, ele está gravando uma série de entrevistas com o amigo Tavinho Paes, que pretende transformá-las num relato autobiográfico. (...) Caio Graco admite, no entanto, que o público às vezes fica fascinado quando um artista expõe seu drama pessoal de maneira sincera. 'A reação das pessoas ao Cazuza pode ter alguns pontos de contato com o que ocorreu quando Marcelo Rubens Paiva lançou Feliz Ano Velho', arrisca. 'Meio milhão de pessoas compraram o livro de Marcelo, fascinadas com o depoimento do jovem cujo pai foi morto pela polícia política e que ficou paralítico.'(...) 'Marcelo Rubens Paiva, por sua vez, acha que há, sim, pontos de contato entre a sua situação e a de Cazuza(...) A dificuldade, nesses casos, é que ocorre uma superestimação do artista. 'Acho, francamente, que meu livro foi superestimado', diz.

Sensacionalismos a parte, em determinados exemplos, o rock lida e lucra com suas promessas de liberdade, isso é, constrói mitos de transgressão como produtos vendáveis nos meios industriais. Trabalhando muitas vezes sob as margens da cultura letrada, a miríade do rock em certos casos vende a revolta juvenil como um artefato de luxo em seu mercado.[15] Quando a liberdade vira um produto, até que ponto não pode virar uma estratégia benéfica colocar-se como "desviante"?

---

[14] Nessa época já havia a canção "Tropicália", de Caetano, com nome inspirado em trabalho do artista plástico Hélio Oiticica, mas foi somente após o artigo de Nelson Motta que o termo tropicalismo começou a ser utilizado pela mídia para nomear um movimento.

[15] Filmes como *Blackboard jungle* e *The Wall*, por exemplo, abordam o rock como a linguagem de uma juventude urbana que quer romper com as narrativas tradicionais do cotidiano nas salas de aula. Traduzido como *Sementes da Violência*, no Brasil o lançamento de *Blackboard jungle* em 1955 foi conturbado, com alguns cinemas depredados. James Dean também participou desse filme atuando como protagonista da gangue juvenil da trama. Já em *The Wall*, de Roger Waters (ilustrado pela música "Another brick in the wall"), a rebeldia juvenil em uma escola é retratada através da imagem de alunos que jogam suas carteiras para o alto e destroem uma sala de aula em ato de revolta.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

Assim, gostaria de ressaltar que observei durante todo o processo deste trabalho é que o universo do rock tende a lidar e lucrar com a transgressão das margens de alguns de seus artistas. No entanto, procurei ficar atento se Cazuza ou Lobão utilizavam o termo *outsider* como uma marca comercializável, como alguns que comercializam seus excessos de rebeldia; e cheguei à conclusão de que a marginalidade acionada muitas vezes por Lobão e Cazuza é muito mais uma figura de linguagem ou uma retórica existencial, do que uma estratégia de utilizar o termo "marginal" ou "maldito" como mercadoria para autopromoção. Procurei estar atento a tais nuances.

Na tessitura deste trabalho cheguei à conclusão que o "rock brasileiro" seguiu uma herança do modernismo literário brasileiro, desenvolvida concomitantemente à música popular, de entrelaçar "alta" e "baixa" cultura; potencializando esta prática através do diálogo com as mais diversas áreas artísticas como o teatro, a literatura, as artes plásticas e o cinema.

No caso da literatura, como nos anos 80 ocorreu certo esvaziamento da produção tipográfica, certos poetas, como Chacal, Bernardo Vilhena e outros, migraram para a indústria cultural, participando da renovação formal da linguagem roqueira, transformando o rock brasileiro dos anos 80 em um espaço catalisador de linguagens e diferentes dicções. No caso do teatro, por exemplo, o rock brasileiro foi intertextual no sentido de construir sua linguagem, no caso carioca, a partir de influências do grupo poético Nuvem Cigana e do coletivo teatral Asdrúbal trouxe o trombone. No caso paulista, o Titãs foi formado através da interseção experimental do grupo performático do artista plástico Aguilar, em que participavam Nuno Ramos, Arnaldo Antunes, Jorge Mautner, Paulo Miklos e outros.

Creio que as discussões propostas por esta pesquisa foram realizadas antes de tudo pelas questões suscitadas por cada objeto e suas representações. Ao longo desta pesquisa deparei-me com o fato de que a intertextualidade do "rock brasileiro dos anos 80" era também potencializada pela linguagem fluida característica dos videoclipes e pela estrutura midiática que de certa forma impõe ao próprio artista uma estratégia multimídia para atingir os meios de divulgação de sua obra. O atrito com outras linguagens é estimulado como tática para construir outras formas de dicções que confluam com seu trabalho. Assim,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

um disco pode ser lido como um livro ou ilustrado por um vídeo, já que suas estruturas não são construídas para serem estanques. No "rock brasileiro dos anos 80" podemos observar alguns arquétipos de trabalhos que são criados através de certas contaminações de linguagens, como por exemplo: O Titãs utilizou releases de discos (escritos por Paulo Leminski, Wally Salomão, Arnaldo Antunes e Caetano Veloso) como se fossem prefácios de livros, Lobão compôs "Esfinge de estilhaços" em homenagem a Nietzsche, Cazuza afirmou que fazia "discos de rock de poesia" e Arnaldo Antunes lançou *Nome*, concebido para ser concomitantemente um CD e um vídeo.[16] Todos esses são casos de relações fluidas com dicções extramusicais que exploram diferentes mídias e visam confundir as fronteiras fixas e especializadas.[17]

Empenhei-me, portanto, neste trabalho, em observar como a linguagem do "rock brasileiro dos anos 80" incorpora referenciais de outras áreas de atuação, como é o caso da literatura. Esta característica intertextual do "rock brasileiro dos anos 80" muitas vezes converge com uma característica brasileira de conciliar elementos aparentemente incompatíveis, como, por exemplo, o *punk*, o brega, a *new wave* e o construtivismo. Um bom exemplo desse tipo de habilidade para adaptar e recombinar preceitos estrangeiros de maneira singular é fornecido por Murilo Mendes, ao argumentar que a prática surrealista foi adaptada pelo modernismo literário brasileiro de modo a conciliar elementos aparentemente inconciliáveis no surrealismo original.[18] É também a partir da capacidade de articular elementos díspares e antagônicos que Ferreira Gullar (Gullar apud Mendes 2001) descreve o poeta mineiro:[19]

---

[16] Por sua vez a Legião Urbana nomeou também o CD *Tempestade* de *Livro dos Dias*, com epígrafe de Oswald de Andrade.

[17] Um exemplo de disco que embaralha as fronteiras entre a literatura e a música popular é *Greendale*, CD de Neil Young, lançado em 2003 e concebido como um romance escrito através de canções. Para tal concepção, o disco-romance de Neil Young vai sendo redigido por cada faixa que narra um capítulo sobre a pequena cidade ficcional de Greendale.

[18] Assim Murilo Mendes descreve seu primeiro contato com a poética surrealista: "Reconstituí também épocas distantes, a década de 1920, quando Ismael Nery, Mário Pedrosa, Aníbal Machado, eu e mais alguns poucos descobrimos no Rio o surrealismo. Para mim foi mesmo um *coup de foudre*. Claro que pude escapar da ortodoxia. Quem de resto conseguiria ser surrealista *full time*? Nem o próprio Breton. Abracei o surrealismo à moda brasileira, tomando dele o que mais me interessava: além de muitos capítulos de cartilha inconformista, a criação de uma atmosfera poética baseada na acoplagem de elementos díspares." (Mendes apud Guimarães, 1993, p.48).

[19] Também Alexei Bueno analisa a poética de Murilo Mendes como reflexo de certas estranhas combinações características do modernismo literário brasileiro. Assim, Mendes é descrito como um vanguardista transgressor católico, na imagem do dadaísta Tristan Tzara assistindo uma missa,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

> Murilo Mendes talvez seja o poeta brasileiro que maior influência sofreu do surrealismo ou, melhor dizendo, o que maior afinidade tinha com aquele movimento. De fato sua poética, pelo menos até *Poesia liberdade*, caracteriza-se pelas metáforas inesperadas e a colisão de palavras poéticas e banais, que provocam o curto circuito de que falava Pierre Reverdy. Assim, era católico e revolucionário com a mesma naturalidade com que violava as conveniências e respeitava as formas. Se infringia códigos banais, observava na conduta mais refinada, embora calorosa polidez, como um aristocrata capaz de criar o escândalo, mas incapaz de perder a linha. (Gullar apud Mendes, 2001, p.21)

Tal multiplicidade pode ser interpretada menos como herança direta tropicalista e mais como uma característica do "rock brasileiro" de dialogar com várias linguagens extramusicais como o teatro, o cinema e a literatura. Mais do que uma "herança tropicalista", este intercâmbio de dicções poéticas pode ser lido como reflexo de um processo pelo qual, a partir dos anos 60, a poesia penetra no imaginário da indústria cultural e migra "dos olhos para os ouvidos, para todos os sentidos". Neste processo que envolve os "outdoors, grafite, videotexto, holografia, e muito especialmente, a canção popular", Alice Ruiz (Ruiz apud César, 2007, p.13) afirma que Bob Dylan e Chico Buarque "inauguram uma linhagem de poetas musicais" em uma canção urbana que lida com a cultura oral e letrada, educando sentimentalmente o "cultivo poético-harmônico" das massas (Wisnik, 2004, p.298).

Esta canção popular que se permite articular com a linguagem literária, "além de ser uma forma de expressão vem a ser também, umas das formas da *riflessione brasiliana*." (Ibid., p.215). Assim, José Miguel Wisnik define a relação entre canção popular e literatura, no Brasil, não como "uma aproximação exterior em que melodias servem de suporte a inquietações 'cultas' e 'letradas'", mas sim como uma "demanda interior de uma canção que está a serviço do estado musical da palavra, perguntando à língua o que ela quer, e o que ela pode." (Ibid., p.225).

---

segundo leitura de Bueno: "Vanguardista e transgressor é, de fato, a imagem geral que se tem do poeta de Juiz de Fora, o irreverente autor de *História do Brasil*, o amigo de Ismael Nery, o *blagueur* dos anos heróicos do Modernismo, o surrealista, o cidadão do mundo em sua casa romana, décadas depois, notável conhecedor da arte moderna e amigo de grandes pintores. (...) Mas nesta imagem, como em todas, as contradições existem. Surrealista, porém católico, coisa que causaria o horror e o anátema de um André Breton. Católico como seu amigo Jorge de Lima, com quem buscava 'restaurar poesia em Cristo' no livro a quatro mãos *Tempo e eternidade*. Seria, podemos imaginar, algo como um Claudel dentro do movimento surrealista ou um Tzara assistindo à missa. Mas as mesmas estranhezas poderiam ser localizadas em todo o Modernismo brasileiro." (Bueno apud Jardim, 2004, p.97).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

Se a poesia migra dos olhos para todos os sentidos, também pode ser flagrada refletida nas geografias simbólicas do videoclipe e nos códigos do "rock brasileiro dos anos 80". Se nos anos 80, no caso brasileiro, houve um diálogo seminal entre poesia, cinema, artes visuais, teatro e música, o "rock brasileiro" foi múltiplo o suficiente para fomentar e abarcar tais linguagens em seus discursos e nas obras de Cazuza, Lobão e Arnaldo Antunes. Esse foi um dos aspectos que este trabalho procurou expor e problematizar.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

6.

Referências bibliográficas

ABREU Caio Fernando. *Onde Andará Dulce Veiga?um romance B*. São Paulo: Planeta De Agostini, 2003.

ACKROYD, Peter. *Ezra Pound. Vidas Literárias. (tradução de Eduardo Francisco Alves).* Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1991. Título original: *Ezra Pound and his world.*

ALVES, Carlos Junior & MAIA, Roberto. *Rock Brasil, o livro: Um giro pelos últimos 20 anos do rock verde e amarelo/ por Carlos Alves Jr. e Roberto Maia.* – São Paulo – Editora Esfera, 2003.

AMARAL, Jorge Fernando Barbosa do. *Arnaldo Antunes – O Corpo da Palavra.* Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Orientador: Eucanaã Ferraz. Rio de Janeiro, Agosto de 2009.

ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Manifestos, teses e discursos. (introdução de Benedito Nunes).* Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas.* 5ª ed. São Paulo, Martins; 1979. (220 p.).

ALZER, Luiz André e MARMO, Hérica. *A vida até parece uma festa: toda a história dos Titãs*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ANTUNES, Arnaldo. *40 escritos (organizado por João Bandeira)* - São Paulo: Iluminuras, 2000.

_____. *Como é que chama o nome disso. Antologia.* São Paulo: Publifolha, 2006.

ARAÚJO, Lucinha. *Cazuza: só as mães são felizes /Lucinha Araújo em depoimento a Regina Echeverria.* – São Paulo: Globo, 1997.

_____. *Preciso dizer que te amo. Todas as letras do poeta.* São Paulo: Editora Globo, 2001.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo/ Antonin Artaud; tradução Teixeira Coelho; revisão da tradução Monica Stahel.* São Paulo: Martins Fontes, 2006. Título original: *Le théâtre et son double.*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

BATELLA, Juva. *Quem tem medo de Campos de Carvalho?* Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2004.

BECKER, Howard Saul. *Outsiders: estudo de sociologia do desvio/ Howard S. Becker*; tradução Maria Luiza x. de Borges; revisão técnica Karina Kuschnir. – 1. Ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. Título original: *Outsiders: studies in the sociology of deviance.*

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas. Volume 3.* São Paulo, Brasiliense, 1994. Tradução: José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista.

BRAGA, Paula Priscilla. *A trama da terra que treme: Multiplicidade em Hélio Oiticica.* Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. (orientador Celso Favaretto). São Paulo, 2007.

BRANDÃO, Ignácio Loyola. *Cadeiras Proibidas*. São Paulo: Editora Global. 9º Edição – 2002. (128 pgs.).

BRECHT, Bertold. *Teatro Completo 2- Na Selva das Cidades & Outros.* São Paulo: Paz e Terra, 1987.

BRETON, André. *Entrevistas (tradução Ernesto Sampaio).* Lisboa, Edições Salamandra: 1994. (Título original: *Entrétiens André Breton.* Paris, Editions Gallimard: 1952.)

BRITTO, Paulo Henriques. *Eu quero é botar meu bloco na rua, de Sérgio Sampaio / Paulo Henriques Britto.* – Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009 (Coleção língua cantada).

BYRNE, David & KRISTAL, Hilly. *CBGB & OMFUG: Thirty years from the home of underground rock.* Publisher: Harry N. Abrams Inc. 2005.
CAIAFA, Janice. *Movimento Punk na cidade: a invasão dos bandos sub.* Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa*. Augusto de Campos. São Paulo, Editora Perspectiva, 1968.

_____. *VIVA VAIA: POESIA 1949 – 1979.* São Paulo, Ateliê Editorial, 2001.

_____. *Rimbaud Livre.* São Paulo, Editora Perspectiva, 2002. (Segunda edição).

CAMPOS, Haroldo. *Isto Não É Um livro de Viagem (16 fragmentos de Galáxias).* Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

CAMPOS, Haroldo e Augusto de & PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960/ Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos. Cotia, SP*: Ateliê Editorial, 2006.
CARPEAUX, Otto Maria. "Fin du siècle e depois". *História da Literatura Ocidental. 8 Volumes.* Rio de Janeiro, Edições O Cruzeiro, 1964: (volume VI).

CASTELLO, José. *Inventário das sombras [1999].* Rio de Janeiro, Record, 2006.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova / Ruy Castro.* – São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CESAR, Ligia Vieira. *Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque.* São Paulo: Novera Editora, 2007.

CLIFFORD, James*. A experiência etnográfica. Antropologia e literatura no século XX.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ: 1998.

CLIFFORD, James. & MARCUS, George E. (orgs) *Writing Cultue: the Poetics and Politics of Ethnography.* Berkley e Los Angeles, University of California Press, 1986.

COELHO, Frederico. *Livro ou Livro-me. Os escritos babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978).* Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da PUC - Rio. (Orientador: Júlio Cesar Valladão Diniz). Rio de Janeiro, Abril de 2008.

COMPAGNON, Antoine. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade. (tradução de Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D.Galéry).* Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COHN, Sérgio. *Nuvem Cigana – Poesia e Delírio no Rio dos Anos 70 / organização Sergio Cohn.* Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

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.

_____. *Renato Russo: o trovador solitário.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

DIAS, Rosa. *Lupicínio e a dor de cotovelo / Rosa Dias.* – Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009. – (Coleção Língua Cantada).

ECO, Umberto. *Viagem na Irrealidade Cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

ELÍADE, Mircea. *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. São Paulo, Martins Fontes, 2002.
ESSLIN, Martin. *O Teatro do Absurdo. (tradução de Bárbara Heliodora).* Jorge Zahar, Rio de Janeiro: 1968.

FAVARETTO, Celso F. *Tropicália: Alegoria, Alegria.* São Paulo, Kairós Livraria e Editora: 1979.

FOWLIE, Wallace*. Rimbaud e Jim Morrison: os poetas rebeldes/ Wallace Fowlie; tradução de Alexandre Feitosa Rosas.* – Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de janeiro: LTC, 1989.

GUIMARÃES, Júlio César Castañon. *Territórios/ conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes / Júlio César Castañon Guimarães.* – Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993.

GUINSBURG, J. (org) *O Romantismo.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

HOBSBAWN, Eric. *História social do jazz.* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996.

HOLLANDA, Heloísa. *Impressões de viagem. CPC, vanguarda e desbunde.* 1960-1970. São Paulo, Brasiliense, 1980.

_____. (org) *26 poetas hoje.* Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1998. 272 p.

_____. (org) *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. (236 p.).

JARDIM, Rachel. *Num reino à beira do rio: Um caderno poético./ Rachel Jardim e Alexei* Bueno. – Juiz de Fora (MG): FUNALFA Edições, 2004

LEMINSKI, Paulo. Anseios Crípticos 2. Criar Edições. Curitiba, 2001. (131 p.)

LEONI, Carlos Rodrigues Siqueira Júnior. *Letra, Música e Outra Conversa.* “Leoni entrevista: Lobão”. Rio de Janeiro: Gryphus, 1995.

MARCUS, George E. FISCHER, Michael M.J. *Anthropology as cultural critique. An experimental moment in the human sciences.* The University of Chicago Press, Chicago, 1986.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

MATOS, Cláudia Neiva, Elizabeth Travassos e Fernanda Teixeira de Medeiros (org.) *Palavra Cantada – ensaios sobre poesia, música e voz.* Rio de Janeiro, Editora 7 Letras: 2008.
MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia. Tradução: Paulo Novaes.* São Paulo: Cosac Naify, 2003. 536 pp., 6 ils.

MENDES, Murilo. Centro de Estudos Murilo Mendes. *Murilo Mendes: 1901-2001/ organizado por Júlio Castañon Guimarães.* Juiz de Fora: CEMM/ UFJF, 2001.

MODRO, Nielson R. *A obra poética de Arnaldo Antunes*. Curitiba, 1996. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná.
MORAES, Vinicius de. *Nova Antologia Poética* (edição de bolso). Rio de Janeiro, Companhia das Letras, 2005.

MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais: Solos, Improvisações e Memórias.* Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.

MUGIATTI, Roberto. *Rock: de Elvis à beatlemania.* São Paulo, Brasiliense, 1985.

NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

NERVAL, Gérard de. *As Quimeras. Gérard de Nerval. Edição Bilíngüe/ Introdução e tradução de Alexei Bueno.* Rio de Janeiro, Numen Editora, 1990.

NETO, João Cabral de Melo. *João Cabral de Melo Neto - Obra completa,* Editora Nova Aguilar - Rio de Janeiro, 1994.

NETO, Torquato. *Os Últimos Dias de Paupéria (Do Lado de Dentro), Torquato Neto. (Organizado por Ana Maria Silva de Araújo Duarte e Waly Salomão).* São Paulo, Editora Max Limonad:1982.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo. Friedrich Nietzsche; tradução, notas e pósfacio: J. Guinsburg.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro: do romantismo à vanguarda / Octavio Paz; tradução de Olga Savary.* – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Signos de Rotação.* São Paulo, Perspectiva, 1972.

_____. *Transblanco/ Octavio Paz, Haroldo de Campos.* São Paulo: Siciliano, 1994: (p.74).

PEDROSA, Célia. *Poesia hoje.* Niterói: Eduf, 1998.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70.* Rio de Janeiro, FUNARTE, 1981.
PESSOA, Fernando. *Textos de Crítica e de Intervenção. Fernando Pessoa.* Lisboa: Ática, 1980.

PIVA, Roberto. *Paranóia.* São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000. (Segunda Edição).

POGGLIOLI, Renato. *The Teory of the Avant-Garde. (translated by Gerald Fitzgerald).* The Belknap Press of Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts: 1968.

POUND, Ezra. *ABC da literatura. Ezra Pound; organização e apresentação da edição brasileira Augusto de Campos; tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes.* 11. Ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

RIBEIRO, Júlio Naves. *Lugar Nenhum ou Bora Bora? Narrativas do "Rock Brasileiro Anos 80". /Júlio Naves Ribeiro.* – São Paulo: Annablume, 2009.

RIMBAUD, Jean Arthur. *Uma temporada no inferno / Jean Arthur Rimbaud; tradução de Paulo Hecker Filho.* Porto Alegre: L&PM, 2001. (76 p.).

RIMBAUD, Arthur. *Poesia completa / Arthur Rimbaud; tradução, prefácio e notas de Ivo Barroso.* Rio de Janeiro: Topbooks, 1994. (390 p.)
SÁ, Jussara Bittencourt. *Cazuza no vídeo o tempo não pára.* Tubarão: Ed. Unisul, 2006

SOUNES, Howard. *Dylan: A Bibliografia.* São Paulo, Editora Conrad: 2006. Título original: *Down the higway: the life of Bob Dylan.*

STRAUSS, Lévi-. *O pensamento selvagem / Claude Lévi-Strauss; (tradução de Tânia Pellegrini)* – Campinas, SP: Papirus, 1989.
TATIT, Luiz. *Todos entoam- Ensaios, conversas e canções.* São Paulo, Publifolha, 2007.

TROTTA, Felipe Mendes. *Titânicos Caminhos: uma Biografia Rock dos Titãs.* Rio de Janeiro: Editora Gryphus, 1995.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical /Caetano Veloso.* São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VERLAINE, Paul. *Les poètes maudits. Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé. Oeuvres en prose complètes. Paul Verlaine*. Paris, Éditions Gallimard, 1986. (La Bibliotèque de la Pléiade).

VERSIANI, Daniela Gianna Claudia Beccaccia. *Autoetnografias: conceitos alternativos em construção.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

WILLER, Cláudio. *Geração Beat.* Porto Alegre, RS: L&PM, 2009. 128p. (Coleção L&PM Pocket).

WISNIK, José Miguel *Sem Receita. Ensaios e Canções.* São Paulo:1a. Edição, Publifolha, 2004.

Fontes digitais

BOSI, Alfredo. *Considerações sobre tempo e informação*. In: SEMINÁRIO INTERNET, MENTE, SOCIEDADE, Instituo de Estudos Avançados (IEA), São Paulo, USP, maio, 1995. Não paginado. Disponível em: <http://www.cidade.usp.br/textos/tempoinfo.html> Acesso em: 27 de novembro de 2009.

CARPINEJAR, Fabrício. Crítica literária publicada no Caderno 2 do jornal O Estado de São Paulo. Domingo, 30 de Outubro de 2005. *Seleção de poemas para cantar. Antologia Veneno Antimonotonia privilegia compositores contemporâneos e esquece jovens poetas.* Disponível em: <www.carpinejar.blogger.com.br> Acesso em 17/10/09.

FRANÇA, Jamari. <http://oglobo.globo.com/blogs/jamari/> Acesso em 10/06/09.
MÁS, Daniel. *Aguilar, a máquina de egos*. Disponível em: <www.art-bonobo.com/aguilar/artigos02.html> Acesso em 05/09/09.

PUCHEU, Alberto. <http://www.albertopucheu.com.br> Acesso em 21/12/09.

VILLA, Dirceu. <http://odemonioamarelo.blogspot.com/> Acesso em 18/07/09.

WILLER, Cláudio. *Poética Surrealista: Arte e / ou vida?- Cláudio Willer.* (Adaptação de palestra apresentada no Congresso Internacional O Surrealismo: Atualidade e subversão. Araraquara, agosto de 2001). Disponível em: <www.triplov.com/surreal/willer_poetica.html> Acesso em 05/07/09.

Revistas e jornais consultados

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

TATIT, Luiz. “Chega de embalar saudade”. *O Estado de São Paulo*, 16 de agosto de 2008.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

Revista Playboy (n.295), fevereiro de 2000. Editora *Abril*.

Revista *Veja*, 26 de abril de 1989.

Revista *Veja*, 18 de fevereiro de 1981.

Revista *Amiga*, 06 de maio de 1987.

Revista *Bizz*, outubro de 1991. Crítica do LP *Tudo ao mesmo tempo agora*, escrita por André Forastieri.

"Cazuza entrevistado por Alfredo Ribeiro". *Folha de São Paulo*, 08/09/84. *Jornal da Bahia*, fevereiro de 1986.

Revista *Trip* (edição n. 91), julho de 2001.

Revista *Cult*, março de 1999.

Revista *Bomb* (n. 102), winter 2008, display until march 15, 2008. *(Interwies beetween artists, writers, musicians, directors, and filmakers.) Eucanaã Ferraz interview Arnaldo Antunes.*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

Entrevistas realizadas

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

DAPIEVE, Arthur. Entrevista concedida a mim na PUC - Rio, no dia 21 de novembro de 2004.

GESSINGER, Humberto. Depoimento enviado a mim por email na segunda-feira, 2 de outubro de 2006 20:19:27.

VILHENA, Bernardo. Entrevista concedida ao Núcleo de Estudos Musicais da UCAM, no dia 10 de fevereiro de 2009. Entrevistadores: Frederico Coelho, Fernanda Lima, Augusto de Guimaraens Cavalcanti e Santuza Cambraia Naves.

Entrevistas consultadas

ANTUNES, Arnaldo. Entrevista concedida a Tony Bellotto no programa *Afinando a Língua*, da TV Futura. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=IgEN1qW4c3w> Acesso em 23/05/09.
Entrevista concedida a Antônio Abujamra no programa *Provocações* da TV Cultura. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=CHaJl2FPW1k&feature=related> Acesso em 20/05/09.

CAZUZA. Entrevista concedida a Maria Gabriela, em 1989, no programa *Cara-Cara,* da TV *Bandeirantes*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=04GqlPrM2c8&feature=related>. (Acesso em 03/07/09).

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

LOBÃO. Lobão apud Jornal do Brasil. "Estou de saco cheio da Zona Sul do Rio", por *Ricardo Schott, postada em* 19 de julho de 2008 no Jornal do Brasil On-line: Disponível em: <www.jb.com.br> Acesso em 01/06/09.

_____. Entrevista concedida a Yasmin Amaral. 29 de julho de 2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ulX9WDT31UI> Acesso em 01/07/09.

_____.Entrevista concedida a Michelle Bruck, para o Liquidificador da www.pelomundo.com.br. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=IPOgO1FMyOA> Acesso em 03/07/09.

_____.Entrevista concedida durante o I congresso de Jornalismo Cultural, em 20 de maio de 2009. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=M92EEuZM5Ao> Acesso em 20/12/09.

_____. Entrevista concedida ao programa *Café Filosófico*, da TV Cultura. Postado em 1 de novembro de 2009. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=hs4N8MZsJSA> Acesso em 12/01/10.

_____.Entrevista concedida a Carlos Eduardo Moura**,** José Ricardo Manini e Silvio Anunciação. Disponível em: <www.carlosmoura.com.br> Acesso em 16/10/09.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

_____. Entrevista concedida a Tatiana Notaro e publicada no Caderno C, sábado, 8 de dezembro de 2007. Disponível em: <http://intra-cranianos.blogspot.com/2007/12/os-alfinetes-do-lobo.html> Acesso em 02/07/09.

_____. Entrevista concedida ao programa *Metropolis*, da TV Cultura. - 04/12/2008 16h03. Disponível em: <http://mais.uol.com.br/view/92db81ral8qx/metropolis--entrevista-lobao> Acesso em 02/07/09.

_____. Entrevista concedida a Zé do Caixão e televisionada pelo Canal Brasil, 10 de maio de 2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=8BS8wTTMS0g&feature=related> Acesso em 04/07/09.

_____. *Lobão: Aquele que não livra a cara de ninguém*. Entrevista concedida a Fernando de Castro e publicada no jornal Pasquim, na 20a semana de 2004. Nome da matéria: - Disponível em: <http://www.vegetarianismo.com.br> Acesso em 05/07/09.

_____. *Lobão leva à Europa música em que critica Caetano Veloso.* Entrevista concedida a Marcelo Bartolomei e publicada no site Folha de São Paulo (Folha Online), em 12/06/2001. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u14396.shtml> Acesso em 03/07/09.

_____. Entrevista concedida a Leda Nagle e televisionada no *Jornal Hoje*, da TV Globo. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=HnUPy86z4Cs&NR=1> Acesso em 19/11/09.

_____. Entrevista concedida a revista Dynamite, publicada em junho de 2005. Disponível em: <http://www.gardenal.org/rockemgeral/2005/10/lobao_a_volta_do_artista_ao_me.php> Acesso em 01/07/09.

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

Lobão. Entrevista concedida a Ivan Marsiglia para a revista Playboy (n.295), em fevereiro de 2000. Editora Abril. *Uma conversa franca com o roqueiro mais explosivo do Brasil sobre prisões, CDs piratas, masturbação na cruz, invocação de exus, sexo, drogas & MPB.*

RUSSO, Renato. Entrevista concedida a Jô Soares e televisionada programa *Jô Soares Onze e Meia*, do SBT. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=SMIEjdwbWYM&feature=related> Acesso em 20/11/09.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

TITÃS. Entrevista concedida a Jô Soares no programa *Jô Soares Onze e Meia*, do *SBT* em 1988. Disponível em: <www.paisdosbanguelas.com.br> Acesso em 03/07/09. / <http://www.youtube.com/watch?v=So25nhTgzGo> Acesso em 01/07/09.

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

Depoimentos

ANTUNES, Arnaldo. Depoimento proferido durante palestra no II Festival Internacional de Poesia. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=vrfwxrsYSls> Acesso em 18/05/09.

LOBÃO. Depoimento realizado na mesa de abertura do Fórum das Letras de Ouro Preto (FLOP) com Lobão e Nelson Motta. Disponível em: **<**http://colunas.g1.com.br/maquinadeescrever/2008/11/05/chico-buarque-e-um-chato> Consulta em 02/07/09.

VELOSO, Caetano. Depoimento proferido durante o show "Obra em progresso", no Teatro Oi Casa Grande, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=aiY43GuG7Wc> Acesso em 01/07/09, de 2004.

_____<http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/proibido_discurso.php>

Sites acessados

Titãs toca "Charles Chacal" no quadro Arquivo no Radiola. Programa Fábrica do Som. TV Cultura SP. Apresentação João Marcello Bôscoli. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=9De5CEfaUdg.> Acesso em 05/06/09.

<http://www.arnaldoantunes.com.br/> Acesso em 10/01/10.

<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/obras.htm> Acesso em

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

16/01/10.

<www.cazuza.com.br> Consulta em 05/06/09.

<http://www.dicionariompb.com.br/> Acesso em 02/06/09.

<http://www.youtube.com/watch?v=98cT9f8T97E>/<www.markora.zip.net> (Acesso em 15/01/10).

<www.elsonfroes.com.br/sonetario/campos.htm > Acesso em 20/12/09.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Humphrey_bogart > Acesso em 05/07/09.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/MTV>. Acesso em 19/12/09.

<www.tropicalia.uol.com.br>. Acesso em 20/02/10.

< www.aplauso.com.br>. Acesso em 12/10/2009.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

Filmografia

Areias escaldantes. Francisco de Paula, 1986.

A vida até parece uma festa. Branco Mello, 2009.

Barão Vermelho ao vivo MTV, 2005.

Bete Balanço. Lael Rodrigues, 1984.

Bicho de sete cabeças. Laís Bodanzky, 2001.

Serenata Tropical (*Down Argentine Way*), Century Twentieth Fox, 1940.

Os Doces Bárbaros. Jom Tob Azulay, 1977.

Je Vous Salous Sarajevo. Jean Luc Godard, 1993.

Lobão- Acústico MTV, 2007.

Matou a família e foi ao cinema. Neville de Almeida, 1991.

Nome. Arnaldo Antunes, 1993.

No direction home. Martin Scorcese, 2006.

O bandido da luz vermelha. Rogério Sganzerla, 1968.

Tabu. Júlio Bressane, 1982.

Um trem para as estrelas. Carlos Diegues, 1987.

Discografia

AGUILAR, José Roberto. *Aguilar e Banda Performática / Lanny Gordin.* Camerati, 1982.

ANTUNES, ARNALDO. *Nome*. BMG, 1993.

_____. *Ninguém*. BMG, 1995.

_____. *O silêncio*. BMG, 1996.

_____. *Um som*. BMG, 1998.

_____. *O Corpo*. BMG, 2000.

_____. *Paradeiro*. BMG, 2001.

_____. *Saiba*. BMG, 2004.

_____. *Qualquer*. Biscoito Fino, 2006.

_____. *Iê Iê Iê*. Rosa Celeste, 2009.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

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

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

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

_____. *Rock' n' geral*. WEA, 1987.

_____. *Na calada da noite*. WEA, 1990.

BEATLES, THE. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Parlaphone, 1967.

BLITZ. *As aventuras da Blitz*. Odeon, 1982.

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

_____. *Só se for a dois*. Polygram, 1988.

_____. *Ideologia*. Polygram, 1987.

_____. *O tempo não pára*. Polygram, 1989.

_____. *Burguesia*. Polygram, 1989.

DYLAN, BOB. *The times they are a-changing*. Columbia, 1964.

_____. *Subterranean homesick blues*. CBS, 1967.

_____. *Blood on the tracks*. Columbia, 1974.

_____. *Love and Theft*. Columbia, 2001.

DOCES BÁRBAROS. *Doces Bárbaros*. Polygram, 1976.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

IRA! *Psicoacústica*. WEA, 1988.

GANG 90 & AS ABSURDETTES. *Essa tal de Gang 90 & Absurdettes*. RCA Victor, 1983.

_____. *Rosas e Tigres*. Opus Columbia, 1985.

GILBERTO, JOÃO. “Me chama”. *Hipertensão*. Som Livre, 1986.

GONÇALVES, NELSON. *Eu & Eles.* RCA Vik, 1985.

HANOI HANOI. *Coração Geiger*. EMI-Odeon, 1992.

INOCENTES. *Pânico em S.P*. WEA, 1986.

LEGIÃO URBANA. *As quatro estações*. EMI-Odeon, 1989.

_____. *A tempestade ou O livro dos dias*. EMI-Odeon, 1996.

LENNON, JOHN. *Rock’ n’Roll*. Apple, 1975.

LOBÃO. *Cena de cinema*. RCA Victor, 1982.

_____ & OS RONALDOS. *Ronaldo foi pra guerra*. RCA VICTOR, 1984.

_____. *O Rock Errou*. RCA Victor, 1986.

_____. *Vida Bandida*. RCA Victor, 1987.

_____.*Cuidado!*. RCA Victor, 1988.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

_____. *Sob o sol de Parador*. BMG, 1989.

_____. *Vivo*. BMG, 1990.

_____. O Inferno é Fogo. BMG, 1991.

_____. *Nostalgia da Modernidade*. Virgin, 1995.

_____. *Noite*. Universal, 1998.

_____. *A vida é doce*. Universo Paralelo, 1999.

_____. *Uma odisséia no universo paralelo: 2001.* Universo Paralelo, 2001.

_____. *Canções dentro da noite escura*. Universo Paralelo, 2005.

_____. *Acústico MTV*. Sony & BMG, 2007.

MATOGROSSO, NEY. *Pois É*. Polygram, 1986.

REED, LOU. *Transformer*. RCA, 1972.

ROLLING STONES, THE. *Flash point*. Universal, 1991.

SECOS & MOLHADOS. *Secos & Molhados*. Continental, 1973.

_____. *Secos & Molhados II*. Continental, 1974.

SEIXAS, RAUL. *Krig-Há Bandolo!* Phonogram, 1973.

_____ e NOVA, MARCELO. *A panela do diabo*. WEA, 1989.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

TITÃS. *Titãs*. WEA, 1984.

_____. *Televisão*. WEA, 1985.

_____. *Cabeça dinossauro*. WEA, 1986.

_____. *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*. WEA, 1987.

_____.*Go back*. WEA, 1988.

_____. *Õ Blesq Blom*. WEA, 1989.

_____. *Tudo ao mesmo tempo agora*. WEA, 1991.

_____. *Acústico MTV*. WEA, 1997.

TRIBALISTAS, OS. *Tribalistas.* EMI, 2002.

TROPICÁLIA. *Tropicália ou Panis et circensis*. Polygram, 1968.

_____. *Tropicália 2*. Polygram, 1993.

VELOSO, CAETANO. *Velô*. Polygram, 1984.

_____. *Totalmente demais ao vivo*. Polygram, 1986.

_____. *Circuladô*. Polygram, 1991.

_____. *Livro*. Polygram, 1997.

_____. *Noites do Norte*. Universal, 2000.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

_____. *zii e zie*. Universal, 2009.

VELVET UNDERGROUND, THE. *The Velvet Underground & Nico*. Verve, 1967.

YOUNG, NEIL. *Greendale.* Universal, 2003.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0811301/CA

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo