

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENS

Francisco José Neiva Lacerda

O LIRISMO COMO AVENTURA DO ENCONTRO
Utopia e desencanto em Cazua

Niterói/RJ

2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

FRANCISCO JOSÉ NEIVA LACERDA

O LIRISMO COMO AVENTURA DO ENCONTRO
Utopia e desencanto nas canções de Cazuza

Tese de doutoramento em Literatura Comparada
apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras
da Universidade Federal Fluminense.

Orientadora – Prof.^a Dr.^a Cláudia Matos

Niterói/RJ

2008

L131 Lacerda, Francisco José Neiva.

O lirismo como aventura do encontro: utopia e desencanto nas canções de Cazuza / Francisco José Neiva Lacerda. – 2008.
231 f.

Orientador: Cláudia Matos.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense,
Instituto de Letras, 2008.

Bibliografia: f. 215-231.

1. Música popular - Brasil. 2. Cazuza, 1958-1990 – Crítica e interpretação. I. Matos, Cláudia. II. Universidade Federal Fluminense. III. Título.

CDD 780.420981

FRANCISCO JOSÉ NEIVA LACERDA

O LIRISMO COMO AVENTURA DO ENCONTRO
Utopia e desencanto nas canções de Cazuza

Tese de doutoramento em Literatura Comparada
apresentada ao Programa de Pós-graduação em
Letras da Universidade Federal Fluminense.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a. Dr.^a. Célia Pedrosa – UFF

Prof.^a. Dr.^a. Fernanda Medeiros – UERJ

Prof.^a. Dr.^a. Liv Sovik – UFRJ

Prof.^a. Dr.^a. Lúcia Helena – UFF

Prof.^a. Dr.^a. Cláudia Matos – UFF (Orientadora)

SUPLENTE

Prof.^a. Dr.^a. Elisabeth Travassos – UNIRIO

Prof.^a. Dr.^a. Eurídice Figueiredo – UFF

DEDICATÓRIA

A Andréia, Beatriz e Pedro. O amor é esperança compartilhada.

A meus pais, Ecila e Roberto, que lançaram as sementes do que sou.

A todos aqueles que de alguma forma fazem a sua parte para garantir que os dados continuem rolando.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho resultou de um processo de construção alimentado por anos em conversas informais, debates, aulas e oficinas, de modo que há muitas pessoas a quem devo uma contribuição para o amadurecimento das idéias desenvolvidas a seguir. Aqui ficarão registradas somente as dívidas de gratidão mais notáveis.

Em primeiro lugar, a minha orientadora, a Prof^a. Dr^a. Cláudia Matos, cuja inteligência e sensibilidade foram de inestimável importância para que meu esforço frutificasse.

Às eminentes professoras que concordaram em participar da banca, dedicando sua atenção e emprestando seu saber ao exame das páginas que se seguem.

À grande amiga Luzia Teresa Porto, cuja contribuição foi de grande valia em questões que envolveram um conhecimento mais profundo da língua inglesa.

“Pensar significa transpor.”

(Ernst Bloch, *O princípio esperança*)

Dúvidas, dúvidas
Será que eu acredito
Que tudo vai mudar?
Ou é melhor virar a mesa?

(Cazuza / Nilo Romero, da canção “Dúvidas”, inédita em disco)

O LIRISMO COMO AVENTURA DO ENCONTRO Utopia e desencanto nas canções de Cazuzza

Resumo

Este trabalho se propõe a realizar uma leitura crítica das composições de Cazuzza em diálogo com a tradição de ruptura que caracteriza grande parte da poética nos tempos modernos. Exponente do rock brasileiro dos anos 80, ele retoma e atualiza aspectos da contracultura, bem como o ideal romântico de integração entre vida e obra. A tensão dialética entre o desencanto e a confiança utópica é uma constante em sua produção, na qual a afirmação do *eu* passa pela busca constante de um diálogo intersubjetivo com o *outro*. Além disso, suas canções se abrem para a reflexão sobre alguns dos dilemas históricos vividos pelo país na época, tais como o papel social das novas gerações, as desigualdades sociais e a questão da nacionalidade.

Palavras-chave: lirismo, utopia, Cazuzza, canção popular.

Abstract

This work aims at carrying through a critical reading of Cazuzza's songs by means of establishing a dialogue between them and the rupture tradition that characterizes great part of poetics in modern times. Exponent of the Brazilian rock from the 80s, he addresses and brings up to date some aspects of counter culture as well as the romantic ideal of integration between the artist's personal life and his/her production. The dialectic tension between disenchantment and utopian confidence is a constant in his production, in which the affirmation of the *self* undergoes a constant search of an intersubjective dialogue with the *other*. Moreover, his songs propose a reflection on some of the historical dilemmas lived by Brazilians, such as the social role of new generations, social inequalities and the nationality issue.

Keywords: lirism, utopia, Cazuzza, popular song.

SUMÁRIO

Introdução.....	9
1 – Situando o problema.....	9
2 – A paixão crítica.....	17
3 – Rumo a uma utopia visionária.....	26
4 – Utopia e contemporaneidade.....	32
Capítulo 1 – Afirmação do poder jovem.....	40
1 – A cultura de massas e os jovens.....	41
2 – O nascimento do rock.....	48
3 – A grande recusa.....	54
4 – Contracultura e romantismo.....	60
5 – O debate contracultural no Brasil.....	64
Capítulo 2 – O lirismo como aventura do encontro.....	76
1 – Uma poética da desconfiança.....	76
2 – Em busca da <i>outridade</i>	86
3 – Lirismo e Sociedade.....	94
4 – Performance e Subjetividade.....	104
5 – A questão da homoafetividade.....	114
Capítulo 3 – A voz de uma geração.....	123
1 – A construção de um conceito.....	123
2 – O conflito de gerações.....	135

3 – A geração 80 e a herança contracultural.....	142
4 – Mitos e desafios de uma década de transição.....	153
Capítulo 4 – As muitas caras do Brasil.....	166
1 – Um chamado à ação.....	166
2 – Um olhar aprendiz.....	177
3 – A nação em debate.....	186
4 – O Brasil e o diálogo intercultural.....	196
Considerações finais.....	206
Referências bibliográficas.....	215
Referências discográficas.....	230
Referências filmográficas.....	232

INTRODUÇÃO

1 – Situando o problema

O presente ensaio tem o propósito de investigar o diálogo entre a obra poética de Cazusa e o momento histórico em que o autor viveu e produziu; verificar em que medida seu trabalho se oferece como um espaço de exercício crítico, contribuindo para os debates culturais que então se travavam. Valendo-se do rock como veículo de expressão, o poeta exprimiu as contradições, dificuldades e esperanças enfrentadas não somente pela juventude, como por toda a sociedade brasileira nos anos 80.

No Brasil, como em outros países americanos com forte presença de sangue africano, a canção popular possui grande vitalidade. Artefato estético múltiplo, resultante da interação entre música, texto poético e interpretação, ela é objeto de estudo de diferentes disciplinas. É preciso estar atento a tudo o que ela representa para a sociedade contemporânea. Por um lado, é uma modalidade de texto poético com que o povo convive desde o berço. Por outro, opera como veículo de expressão de novidades e experimentações, despertando interesse nos círculos de alta cultura. A proposta de uma análise da produção poética de qualquer compositor brasileiro não pode prescindir do reconhecimento do lugar privilegiado que possui a canção em nossa cultura. A palavra cantada (cf. Campos, 2003:309) não rivaliza, mas coexiste com outras formas de expressão poética, como a poesia impressa em livro, o poema visual, entre outras.

Neste trabalho, a análise estética caminha lado a lado com dados de análise sócio-histórica. Toda a carreira de Cazusa como intérprete, bem como a maior parte de sua carreira como poeta transcorreram durante a década de 80 do século passado, período em que o país experimentava importantes transformações, da mesma forma como vivenciava impasses que, em parte, permanecem até hoje. Ocupo-me aqui do que considero uma das

características centrais do lirismo de Cazuzu: a dialética entre o desencanto e uma vaga esperança, que guarda as sementes da imaginação utópica de épocas anteriores. De uma forma ou de outra, sua poética se reveste de uma clara postura crítica com relação ao cotidiano da época em que viveu. Repetia-se entre nós um dilema que tem sido constante ao longo da história da poesia moderna: o que contrapõe o entusiasmo e a frustração diante das idéias centrais da modernidade: o sujeito individual, a revolução e o progresso. Essas foram, por muito tempo, idéias capazes de despertar vivo fascínio, tornando-se causas pelas quais valeu a pena lutar, levando artistas e intelectuais ao despojamento de dedicar boa parte de suas vidas a elas. Não raro, porém, o processo histórico levou-os a experimentar o incômodo de ver seus projetos se perderem.

A década de 80, no Brasil, reúne os elementos para ser caracterizada como um tempo de esperanças e incertezas. Foi um período de transição, ocasião em que a “abertura política” se consolidou, abrindo espaço para a afirmação e a institucionalização da etapa democrática em que vivemos hoje. Além disso, por essa época o país já se modernizara, o que parecia realizar um sonho acalentado por tantas décadas: tínhamos um parque industrial, uma economia diversificada e uma sociedade que se urbanizava incessantemente. Apesar disso, o saldo de todo esse processo não parecia animador. Os anos do milagre haviam feito a produção de riquezas crescer como nunca, mas todo esse processo atendia aos interesses de uma parcela muito pequena da população. Além disso, o modelo de crescimento adotado era excessivamente predatório, aumentando a pressão sobre os recursos naturais. Entre outras novidades, a década de 80 traria a emergência da ecologia como questão de urgência nacional.

O estudo da experiência decisiva do Brasil nesse período ainda está por merecer maior atenção por parte dos meios acadêmicos, tanto pelo caminho das abordagens históricas propriamente ditas, como pelo da análise da rica produção artística e literária da

época. Em contraste com o que já se produziu sobre as etapas históricas correspondentes à instalação e ao apogeu da ditadura, ou seja, sobre as duas décadas anteriores, muito ainda tem que ser feito para mapear as transformações que estiveram em curso em nossa sociedade e em nossa produção cultural nos anos 80. O presente trabalho se propõe como uma contribuição para esse esforço, através de uma pesquisa que enfoca a obra de um dos principais poetas do rock brasileiro revelados na época. Em sua curta carreira, Cazuzza viveu e abordou de forma tensa as contradições que no momento se ofereciam aos artistas jovens. O frenesi cotidiano da metrópole serve de painel, que lhe permite trazer à tona uma rica variedade de temas.

Nossa canção popular já vinha, pelo menos desde os anos 60, servindo como uma tribuna privilegiada para o debate das questões consideradas mais relevantes pela sociedade. Boa parte do público já estava acostumada a contar com os textos poéticos veiculados pela MPB como instrumentos para a reflexão crítica. Simultaneamente, o rock já se tornara um importante veículo de afirmação da juventude nas sociedades urbanizadas e industrializadas do Ocidente. Sendo assim, a emergência do rock brasileiro não somente está ligada ao amadurecimento do Brasil enquanto sociedade urbana, como também passa a representar uma maior presença dos jovens nos debates. Não se tratava mais apenas de pequenas camadas de universitários de classe média. Estes já vinham marcando presença no cenário há muito tempo, mesmo que o contexto político imediato impusesse a atuação clandestina. Dessa vez, era diferente, o público se ampliava, abrangendo diferentes camadas sociais.

Evidentemente, não é possível dizer que o discurso de todos os poetas da canção revelados na época fosse homogêneo. Ao contrário, a reconquista da liberdade de expressão, como era de se esperar, deu lugar a uma grande diversidade de caminhos. A própria noção de que tenha existido uma “geração 80” não é unânime, pelo menos no

sentido de ter existido unidade no discurso dos diferentes artistas, de terem eles constituído um movimento, como o foi a geração 80 das artes plásticas. Contudo, é inegável a recorrência de certas preocupações comuns a alguns deles. Nesse sentido, pode-se falar de uma “geração” no rock brasileiro dos anos 80, sem ter em vista uma acepção meramente etária para essa palavra. Ademais, por essa época o rock já era um gênero com trinta anos de história, tendo servido de importante instrumento de veiculação de novas tendências, particularmente na faixa do que se convencionou chamar de “contracultura”. Sob esta expressão algo genérica abriga-se um conjunto de tendências diversas, cujo principal ponto de convergência se situa no fato de assumirem uma postura de independência crítica com relação aos padrões ideológicos dominantes no Ocidente ao longo dos últimos séculos.

Motivos não faltavam para que um dos traços marcantes da nossa “geração 80” fosse o inconformismo. O país vivia um momento histórico nebuloso e potencialmente explosivo. Se o regime autoritário parecia estar chegando ao fim, tal mudança vinha de modo “lento e gradual”. Como em outros momentos de nossa história, o discurso em favor da “estabilidade” era forte entre os conservadores, gerando uma expectativa angustiante no restante da sociedade. O episódio do Riocentro, logo no início da década, deixava vivas incertezas quanto ao rumo do processo. Quem poderia garantir que uma promissora era de liberdade estava se anunciando? Mais importante ainda é o fato de que o desgaste da ditadura se dava num quadro de grave crise social e econômica, fazendo questões como a inflação e o desemprego preocuparem a juventude ainda mais que os rumos da política. Os fabulosos índices de crescimento econômico experimentados no início dos anos 70 haviam ficado para trás, mas a taxa de crescimento da população permanecia alta. Diante de tal pressão demográfica, o cotidiano das grandes cidades brasileiras ficava cada vez mais tenso. Tudo isso ocorre num momento em que a indústria cultural avançava em sua

capacidade de persuadir os indivíduos, então convertidos em consumidores, a desfazerem-se de tudo o que até pouco tempo antes havia sido de valor.

Por tudo isso, compreende-se que as canções de rock na época não tratassem apenas de questões peculiares à adolescência, como os namoros, a escola, os sonhos de afirmação pessoal, as incertezas da idade, os projetos de vida. Em boa parte delas, é possível verificar como os seus jovens autores sentiam o desafio de amadurecer num período histórico difícil, deixando um espaço importante para o enfoque de temas mais gerais – a violência urbana, a corrupção endêmica, o preconceito contra as minorias, a poluição, os fortes contrastes sociais, a falta de perspectivas quanto ao futuro imediato. Os caminhos e soluções estéticas experimentados foram diferentes, desde a canção tensa e literariamente elaborada de Renato Russo até a informalidade e o deboche de Roger, da banda Ultraje a Rigor, para citar dois nomes relevantes nesse contexto. Mas, um denominador comum os unia: mesmo tendo crescido em meio à desinformação reinante sob a censura, os principais autores surgidos no período revelavam um agudo senso crítico. Cazusa se impõe pela originalidade e por sua capacidade de se abrir ao debate de temas que incomodavam a juventude, por tirar do cotidiano o combustível para sua poética.

Nos anos 60, o discurso engajado e confiante da canção de protesto havia sido uma das tendências dominantes; já na década seguinte, florescera a canção de resistência cultural, valendo-se de uma metaforização sofisticada, na tentativa de burlar a censura. Nos dois momentos, a confiança na possibilidade de reverter as adversidades e mudar a realidade do país tinha muita força, não deixando de marcar presença como um dos ingredientes da rica geléia geral dos tropicalistas e pós-tropicalistas. A canção popular servira por todo esse tempo como veículo condutor para a esperança em melhores dias, ou seja, para o cultivo de perspectivas utópicas.

Por sua vez, a poética do rock brasileiro dos anos 80 foi marcada por uma nova modalidade de incômodo, perplexidade e um agudo desconforto diante do momento histórico que se vivia – era, em suma, uma atitude desencantada. A palavra “desencanto” não é utilizada aqui no sentido que lhe empresta toda uma tradição teórica que remonta a Max Weber, segundo a qual o termo pode ser interpretado por duas vias: uma religiosa, indicando o processo de desmagificação das possibilidades de salvação humana, e outra científica, mais ligada à perda de referenciais éticos, ou a uma radical mudança nesses, acarretando a transformação do mundo num mero mecanismo causal, sujeito a leis objetivas. Para nós, o termo se reveste de uma acepção próxima à de desengano, ceticismo ou pelo menos a uma sensação de desconfiança quanto aos rumos que o futuro reservava. A experiência do desencanto resultaria do desconforto causado nos espíritos por viverem um período histórico conturbado, e não lograrem formular respostas claras. Assim, o exercício crítico levado a efeito em tal período, mesmo quando demonstrasse força e consistência, não seria canalizado facilmente por propostas de mudanças.

Não que os sonhos antes acalentados tivessem se desfeito. A questão não é tão simples. Pelo contrário, teremos a oportunidade de observar que os jovens, em particular o compositor de “Brasil” e de “O tempo não pára”, ainda manifestavam o desejo de mudar o mundo. Mas sua postura era diferente, cultivando um estado de permanente alerta diante das contínuas pressões com que o cotidiano os ameaçava. Sem perder de vista que tinham um futuro à frente, sua atenção maior passava a ser o presente, em seus múltiplos desafios. Nas canções, perdia espaço um discurso que apostava na perspectiva de conscientizar o povo. Essa perspectiva dava lugar a um imediatismo de quem não estava disposto a esperar, e fazia de tal impaciência uma forma de atuar. Existe em parte de sua obra a angústia de não saber ainda como responder aos impasses do momento, e essa dúvida é

lançada ao público. O poeta indaga, faz do ouvinte o seu interlocutor, deixando claro que não seria ele quem iria encontrar as respostas sozinho.

No primeiro capítulo, será traçado um painel histórico do surgimento e da afirmação do pensamento contracultural no Ocidente como um todo, e no Brasil, em particular. De um lado, cresceu e se afirmou um público jovem ávido por transformações; por outro, a indústria cultural e os mecanismos de controle articulados pela sociedade administrada se sofisticaram. A contracultura pode ser considerada como resultante dessa tensão. Paralelamente, o rock se consolidou não somente como gênero musical, mas como veículo privilegiado do inconformismo. Teremos oportunidade de examinar em que medida a imaginação utópica encontra condições para florescer entre as tendências do pensamento rebelde que se afirmaram a partir dos anos 50, como também de destacar em que medida a contracultura, em vários aspectos, é herdeira de uma tradição de crítica e recusa à ordem vigente que remonta ao romantismo.

Nos três capítulos que se seguem, analisaremos a obra poética de Cazuza em permanente diálogo com a sociedade. No capítulo 2, concentramo-nos num dos elementos-chave da contracultura: a problemática da revolução interior, ou seja, a necessidade de transformação no nível da intimidade, em cada ser humano, compreendida como uma condição necessária para que uma nova sociedade pudesse florescer. Com suporte nos estudos de Adorno e de Marcuse acerca da relação entre lirismo e sociedade, bem como nas contribuições de Bakhtin para uma teoria da subjetividade, será possível observar que a poética de Cazuza tem como uma de suas principais características apontar para um caminho dialógico na afirmação da experiência íntima. Em seu discurso, a afirmação do “eu” passa necessariamente por um diálogo com o outro, abrindo-se a uma superação da dicotomia entre a transformação pessoal e transformação social. Pondo em prática o ideal

romântico de integrar vida e obra, o artista faz de suas performances oportunidades para colocar em prática toda uma estética da intersubjetividade.

Daí já se delinea o tópico trabalhado no capítulo 3: a presença na obra do compositor de um discurso que o situa como porta-voz de sua geração. Para tanto, valemos das contribuições teóricas de Karl Mannheim, pioneiro no estudo da questão geracional no mundo moderno, bem como em reflexões de Marcuse, Margareth Mead, Irene Cardoso e José Domingues, que enriquecem o debate, tendo em vista o contexto histórico mais recente. Será a oportunidade de debatermos o que a geração 80 construiu de experiência original em termos de vida e expressão artística, bem como levar em conta de que modo dialogou com os demais grupos etários presentes no corpo da sociedade brasileira. Assim, será posto em exame em que medida Cazusa retoma e atualiza aspectos já debatidos em períodos históricos anteriores, mantendo particularmente um diálogo com os desencantados artistas do período pós-tropicalista, situados no entrecruzamento das décadas de 60 e 70. Por outro lado, examinaremos a emergência de novos temas, dentro do contexto específico enfrentado pelo poeta na década de 80, como a questão da aids, que deixa importante marca em sua obra.

Finalmente, o quarto capítulo é dedicado à participação de Cazusa nos debates sobre a nacionalidade, um dos temas centrais a agitar a cena cultural brasileira nos anos 80, tendo em vista o processo de reorganização institucional que o país experimentava então. Para tanto, partimos do fato de que no Brasil modernizado, as cidades possuem papel de destaque como referencial de espaço. Assim, toda uma vertente da obra do poeta se abre à tematização das condições de vida no Rio de Janeiro, com seus múltiplos e contraditórios personagens. Não se pode pensar a problemática da nação sem estar atento a essa realidade heterogênea. As contribuições teóricas de Walter Benjamin, acerca da relação entre o artista moderno e o espaço urbano, se constituem como ponto de partida para um debate

que se abre às contribuições de Eric Hobsbawn, Antonio Cândido, Nestor Garcia Canclini, Renato Ortiz e Stuart Hall. O principal foco gira em torno da emergência na obra cauziana de um discurso de crítica social que está atento à complexidade dos problemas sociais do país. Em seu desencanto com o presente, verificamos que a imaginação utópica não está ausente, ainda que não se ofereça de modo evidente.

2 – A paixão crítica

Antes de prosseguir, faz-se necessário mapear alguns tópicos de nosso percurso. A poesia ocidental dos últimos séculos tem sido marcada por seu convívio ambíguo com as coordenadas históricas da modernidade. A esse respeito, vale ter em conta o que nos diz Marshall Berman (1986:15), para quem participar da modernidade é algo que “promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação, transformação das coisas em redor – mas ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos”. Assim, a vertigem se torna mais intensa, na medida em que abrange não somente nossa noção de tempo, mas todos os aspectos da vida. O cotidiano das pessoas se modifica por completo, uma vez que o meio ambiente em que vivem é transformado constantemente pela ação humana, forjando novas formas de interpretar o mundo e novas formas de interação entre as pessoas. Quem vive nessa época fica exposto ao fascínio e à ameaça que ela provoca. Além disso, a modernidade tende a anular as fronteiras de nacionalidade, religião, etnia; para nos lançar a todos num mesmo “turbilhão de constante desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia”.

Tal assertiva torna-se ainda mais consistente na medida em que nos livramos da tentação obsessiva de datar o nascimento da modernidade. Talvez seja mais produtiva uma abordagem livre de uma cronologia redutora, algo que é sugerido por Foucault, em “Uma aula inédita” (1984). Ao comentar o posicionamento assumido por Kant diante de duas

questões básicas que lhe haviam sido colocadas – o Iluminismo e a Revolução Francesa – Foucault utiliza as ponderações do filósofo alemão para formular um novo conceito de modernidade. O fundamental, para ele, é a emergência de uma tomada de posição por parte do intelectual diante de sua atualidade, ou seja, a disposição para realizar uma reflexão sobre o sua própria atuação no momento histórico em que esteja vivendo, reconhecendo-se como ator e como elemento da história. Ser moderno implicaria não tanto um posicionamento acerca do passado, uma recusa dos padrões herdados da tradição clássica, mas principalmente um posicionamento acerca da contemporaneidade, discernindo suas contradições. Assim, pode-se qualificar um artista ou pensador como moderno na medida em que se mantém atento e crítico quanto ao rumo dos acontecimentos em seu tempo. Na verdade, esse critério de definição não deixa de pressupor um momento para o início dos tempos modernos, na medida em que se ancora no pensamento de um filósofo do século XVIII. Mas seu mérito reside em delimitar a modernidade mais por uma determinada atitude, a crítica ao presente, do que por uma data precisa.

É de se notar que os primeiros românticos já empregavam o termo “moderno” para designar não somente aquilo que defendiam em seu próprio tempo, mas também aquilo que acreditavam representar negação à sobriedade e à rigidez dos padrões clássicos. Isso os levava a identificar elementos da nova sensibilidade em artistas do passado, como Dante, Boccaccio, Cervantes e Shakespeare (cf. Chiampi, 1991: 22). A modernidade seria, por assim dizer, a aventura da incerteza, com a força de um vetor capaz de fascinar os homens, ao mesmo tempo em que fazia, continuamente, o chão faltar sob seus pés. Sendo assim, para Berman, uma atitude comum aos modernistas de várias épocas foi atacar o ambiente incerto e contraditório em que viviam, sentindo-se, não obstante, bem à vontade em tal ambiente. Um dos exemplos que o crítico arrola diz justamente respeito às ciências aplicadas à indústria. Apesar de “expulso da república” burguesa, o poeta movimentar-se-

ia paradoxalmente bem no mundo moldado pelo capitalismo industrial, ou mesmo mais tarde, na fase do capitalismo financeiro. Tal desembaraço, no entanto, não significa que tal intelectual ou artista apóie o *status quo*. Pelo contrário, a condição de ser moderno passa quase sempre pela perspectiva de se lutar por uma outra modernidade, prevendo-se para amanhã um mundo livre das iniquidades de hoje. Assim, chegamos a um conceito central a ser debatido aqui – o de revolução.

Os projetos revolucionários da era moderna têm-se caracterizado pelo desejo de acelerar ainda mais a história, para que o futuro chegue logo, uma vez que é nele que estão depositadas as esperanças. Trata-se, como afirma Octavio Paz (1984:52), da “supervalorização de um tempo que não é” – tendência que, para o crítico mexicano, não se nega como herdeira do ideal cristão da redenção. As revoluções seriam os momentos da história em que as mudanças se tornariam imperiosas, conduzindo os homens a uma ordem necessariamente melhor que a vivenciada antes. O culto ao progresso passou a determinar a maneira de se encarar a idéia de revolução. Toda sociedade atravessaria necessariamente **por** tempos de convulsão, nos quais grandes mudanças se poriam a caminho. Tal conceito de revolução se aplicava inclusive a uma releitura da história, que veio a ser encarada como um processo contínuo de rupturas de cunho revolucionário.

Para o âmbito deste trabalho, o que mais importa no estudo dos movimentos revolucionários é o fato de terem sido capazes de despertar em sucessivas gerações de poetas uma gama de sentimentos contraditórios, que iam desde a adesão entusiasmada à mais completa decepção. Assim será possível questionar que o desencanto sentido e expresso pelos jovens poetas do rock brasileiro talvez não fosse um fenômeno novo, mas a retomada de uma postura recorrente, que vem se repetindo continuamente na história da cultura ocidental dos últimos dois séculos.

Semelhante atitude já estava presente, por exemplo, na maneira como os pré-românticos alemães e ingleses reagiram diante da novidade histórica representada pela Revolução Francesa. Se num primeiro momento, eles se deixaram contaminar pelos ideais de 1789, pouco tempo mais tarde manifestavam viva aversão aos rumos tomados pelo processo revolucionário, em face da crueza com que as desavenças políticas vieram a ser resolvidas pela guilhotina. Com o surgimento da liderança pujante do jovem Napoleão, que parecia capaz de recolocar o processo revolucionário em bons rumos, novo motivo para júbilo. Contudo, este herói logo revelou tendências cesaristas, partindo para uma política imperialista, disposto a expandir as fronteiras da França às custas da liberdade dos povos vizinhos.

Não é difícil compreender a desilusão experimentada por uma geração que protagonizou uma transição tão importante na história ocidental. A Revolução prometera o fim dos privilégios da aristocracia, propondo-se a instaurar a fraternidade como lógica de coesão social. Diante disso, era no mínimo decepcionante ver a sociedade burguesa nascer dessa revolução e afirmar sua lógica de exploração do trabalho, assentando-se sobre novas formas de injustiça. Contra a mentalidade voltada para o lucro, contra os argumentos racionais em que se apoiavam os apologistas do progresso econômico e técnico, capaz de transformar a todos os cidadãos em assalariados, seres com um preço, contra todo este estado de coisas, insurgem-se grupos de poetas que passam a afirmar a supremacia da sensibilidade.

A decepção experimentada pela primeira geração romântica com os caminhos turvos do processo revolucionário estimulou uma tendência ao auto-recolhimento. O romantismo trouxe um mergulho na subjetividade humana, aceita como parte central de nossa natureza. Informado pelas proposições filosóficas de Fichte, o poeta Novalis (In Chiampì, 1991), no fragmento 17 de sua *Miscelânea de Observações*, perguntava-se:

“Sonhamos com viagens através do cosmos – não estaria o cosmos dentro de nós?”. Sob tal perspectiva, o mundo objetivo passava a ser concebido como resultante, como um produto do espírito.

Não menos importante para esta geração foi a metafísica de Schiller, para quem a cultura deveria reconduzir o homem ao convívio com a natureza. Para uma compreensão adequada do alcance de sua formulação, deve-se ter em mente que seu conceito de “natureza” não dizia respeito apenas às paisagens, sua flora e fauna, mas incluía as populações isoladas de países remotos e do meio rural, desde que seu comportamento se caracterizasse pela espontaneidade. Para proporcionar o reencontro do homem civilizado com a “natureza”, Schiller estava consciente de que o retorno ao passado não era o caminho mais adequado (cf. Costa Lima, 1993:158). Com efeito, o pensador alemão deixou indicações de que seria preciso articular projetos de futuro, o que passaria por uma necessária politização da arte, embora ele próprio não o tenha concebido de forma explícita.

Tais princípios vinham sendo formulados numa época em que os avanços do capitalismo industrial se faziam às custas não só das paisagens propriamente naturais como também das populações rurais, que cada vez perdiam mais sua identidade, em contato com o universo das fábricas e das máquinas. Dentro dos parâmetros ideológicos ditados pela lógica produtivista, desde então em vigor, a natureza era ao mesmo tempo uma fera e um instrumento – deveria, portanto, ser domesticada e utilizada. Da mesma forma, as paixões representariam o lado indomado da natureza humana, cumprindo ao burguês sensato a tarefa de dominar-se, segundo as regras do “bom senso”, fazendo a voz da razão prevalecer em seu íntimo. Uma vez mais o romantismo, em seu elogio às paixões, revelou-se como o primeiro esforço de crítica à mentalidade burguesa.

Assim, apesar de terem recebido influência decisiva do racionalismo iluminista, algo evidente em sua disposição ao exercício crítico, os românticos buscam caminhos novos para a expressão artística. Se antes, no contexto pré-capitalista, o lugar social do poeta estava delimitado por seu compromisso com a aristocracia, a partir de então, diante dos novos desafios impostos pela urbanização, pela indústria e pelo mercado, impunha-se a necessidade de buscar novas formas de interagir com o meio social. Na Alemanha de fins do século XVIII, Friedrich Schlegel, no fragmento 116 da Revista *Athenäum* (In: Chiampi, 1991:39) formula a idéia de tornar a vida e a sociedade mais poéticas. Sua estética se pautava na necessidade de fazer a poesia intervir no cotidiano, de modo a transformá-lo. Desta forma, poesia e vida se entrelaçam de modo inequívoco. Além disso, por dizer respeito à vida e à sociedade, tal atitude se pretende atuante não somente na esfera individual, como na esfera coletiva.

Vemos, assim, o poeta romântico empenhado em participar ativamente dos debates e acontecimentos de sua época, munido do instrumental crítico que recebe como herança do Século das Luzes. Sua sina seria oscilar entre o encanto dos tempos que se foram, um passado em grande parte imaginário, e a possibilidade de lutar por uma outra modernidade, depurada e melhor do que a corrente. De uma forma ou de outra, sua atitude é de recusar o espetáculo da vida tal como ele se apresenta, remando contra a corrente dominante na cultura. Essa recusa levará alguns dos românticos de primeira hora, como os irmãos Schlegel, para posições políticas conservadoras

Assim, numa época em que as máquinas já começavam a modificar as paisagens, eles fazem do louvor à natureza uma de suas marcas centrais, ao mesmo tempo em que também se mostram solidários aos explorados pelo novo sistema. Nesse sentido, o pioneiro havia sido William Blake, que, ainda no século XVIII, fizera do limpador de chaminés um personagem recorrente em seus poemas. Pode-se ver aí o elogio a uma categoria que ganha

a vida varrendo os resíduos provocados pela queima do carvão, ou seja, exercendo uma profissão que é filha da era industrial. Ao mesmo tempo, tal personagem faz parte da nova legião de miseráveis produzidos pelo sistema. O limpador de chaminés, por assim dizer, funciona como um aliado do poeta em seu esforço crítico. Sua vassoura era um signo de submissão, mas também denunciava como as indústrias produziam uma quantidade de lixo que nunca tinha sido vista antes.

A partir da metade do século XIX, após a vitória da reação nos levantes de 1848, inaugura-se o que Eric Hobsbawn (1982) chamou de “era do capital”, período no qual a mentalidade burguesa triunfa e avança sobre os quatro cantos do mundo, levada pelos colonialistas europeus, ao mesmo tempo em que avança também sobre as consciências, com seu apetite de tudo transformar em mercadoria. Consolida-se a noção de que o progresso é uma tendência irreversível. Assim, vemos Baudelaire percorrendo as ruas de uma Paris em processo de mutação constante, na qual quem não se adaptasse e se recusasse a mudar corria o sério risco de ser tragado pela corrente. O surgimento dos bulevares ditaria um modelo de urbanismo que seria depois exportado para outros países, inclusive o Brasil.

Para um novo mundo, novas formas de expressão poética. Baudelaire é a figura paradigmática do poeta que está inserido no contexto da modernidade, sendo-lhe esta, portanto, perfeitamente familiar. Por isso mesmo, seu discurso é profundamente crítico. Seu trunfo, nesse contexto, é o fato de conhecer melhor do que ninguém o lado obscuro da modernização, como freqüentador da crua realidade das sarjetas. Benjamin (2000:15/16) chama a atenção para a importância de personagens como o “trapeiro”, ou seja, o catador de lixo, como uma das metáforas escolhidas por Baudelaire para exprimir a atitude e o lugar social do poeta moderno. É notável o paralelismo de tal personagem com o limpador de chaminés de Blake.

Vagando pelas ruas numa hora em que os burgueses estavam dormindo, o poeta viveria catando por todos os cantos da metrópole a matéria-prima para seu artesanato verbal. Dessa forma, ficava declarada sua opção pelo tempo presente como tema privilegiado para a sua poesia. Ele pratica uma modalidade peculiar de paixão crítica, mostrando-se capaz de ao mesmo tempo desfrutar e denunciar o espaço físico e os personagens urbanos com quem cruza a todo momento.

Tendo perdido o solo firme em que pisava, o poeta erra, como na imagem do “navio bêbado” de Rimbaud, autor que se celebrizou por ter preferido calar-se ainda jovem, recusando-se a dar prosseguimento a uma obra que já àquela altura chamava a atenção dos meios literários de Paris, tornando-se um enigma para várias gerações de críticos. Para outros, como Mallarmé, o caminho foi encerrar-se em “torres de marfim”, onde eram freqüentados por uma minoria de iniciados. Até que ponto em tal atitude haveria elitismo aristocratizante, refratário à maré da história, ou atitude deliberadamente crítica, contra-ideológica? Há um pouco das duas tendências no período, mas o importante é que estava sendo lançada a ponte para o século seguinte, no qual a poesia estaria atenta ao momento que transcorre. Não somente aceitando, como escolhendo o desafio de cantar as contradições de seu tempo. Recusando os caminhos fáceis, desconfiada do que fosse obtido sem custo algum. Essa postura, que se tornou um dos paradigmas da poesia modernista, está clara, por exemplo, nos versos do poema “Mãos dadas”, de Drummond, em que a recusa em procurar refúgios, seja no passado ou no futuro, é assumida como uma profissão de fé...

“Estou preso à vida e olho meus companheiros.
Estão taciturnos, mas nutrem grandes esperanças.
Entre eles, considero a enorme realidade.
O presente é tão grande, não nos afastemos.
Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.
(...)

O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,
a vida presente.” (Andrade,1973:55)

Mais do que simples opção pelo “tempo presente”, o poema afirma sua adesão ao “homem presente”. O poeta é mais um na multidão, compartilhando a tristeza e as esperanças que caracterizam o momento histórico em que vive. Tratando-se do século XX, muito se poderia dizer acerca da ambígua relação que os poetas de vanguarda mantêm com o socialismo, particularmente depois da Revolução Soviética, ainda mais se levarmos em conta que o principal saldo histórico do período soviético foi justamente a modernização, a industrialização, a transformação do antigo Império Russo numa força econômica e política, que por várias décadas foi capaz de rivalizar com as potências capitalistas. O suicídio de Maiakovski não foi um acontecimento isolado, mas antes um evento limite. Não foram poucos os poetas expurgados, ou mesmo que se desiludiram e se afastaram dos movimentos revolucionários por iniciativa própria. Octavio Paz (1984:20), afirma que isso se explica pelo fato de a modernidade ser filha da idade da crítica, a Era das Luzes, chegando ao extremo de ser crítica de si mesma. Por esse motivo, os poetas modernos sempre mantêm uma relação ambígua e problemática com a modernidade. É por este motivo que sempre buscam uma “outra” modernidade. Se com frequência aderem de forma entusiasmada às revoluções, nem por isso as poupam de sua verve crítica.

No caso de nossa história recente, é fato notório que não vivemos um processo revolucionário. As mudanças vieram, mas em ritmo lento e gradual. As estruturas de poder não se alteraram. Bem mais significativas foram as alterações que tivemos em outros campos, como o impacto da maior participação da mulher no mundo do trabalho e demais espaços sociais, antes exclusivos dos homens e as lutas semeadas pela contracultura a partir do fim dos anos 60, desde a denúncia do preconceito contra as minorias raciais e os homossexuais até a crítica da lógica produtivista e utilitária subjacente ao modelo de sociedade triunfante. Além disso, os movimentos contraculturais foram responsáveis por

um decisivo deslocamento no conceito de revolução, de modo a enfatizar a mudança interior, a criação de “uma nova consciência”, como se dizia então.

No Brasil, a passagem dos anos 70 para os 80 não foi um período de convulsão política. No entanto, é inegável que havia um quadro promissor de mudanças institucionais a caminho com o processo da abertura. Essa situação, derivada de anos de luta de resistência, tinha tudo para despertar um vivo entusiasmo. Apesar de todo o empenho dos militares em dar a entender que estavam promovendo a abertura por sua própria iniciativa, a oposição sabia que a ditadura estava sendo derrotada e que, portanto, havia o que comemorar. Estamos nos propondo aqui a demonstrar que nem todos os artistas brasileiros se deixaram levar por esses indícios, havendo quem cultivasse uma postura desconfiada e crítica diante dos rumos do processo histórico.

A atuação de Cazusa, como autor e intérprete, deve sua dinâmica e peculiaridade à opção de entregar-se por inteiro à vivência de cada instante. Foi essa a maneira que o poeta encontrou de usufruir de uma liberdade de expressão que nas décadas anteriores havia sido negada aos artistas. Ao mesmo tempo, praticou uma poética marcada por um desencanto desafiador, capaz de despertar a consciência crítica das platéias. Dessa forma, fez de sua presença nos palcos um exercício de reflexão ao mesmo tempo crítica e apaixonada. Diante dos ventos de incerteza e esperança que sopravam na penúltima década do século XX, seu lirismo é avesso a soluções fáceis, mexe mais fundo nas feridas, atento à riqueza existencial proporcionada pela dúvida.

4 – Rumo a uma “utopia visionária” –

A designação “idade moderna” costuma ser usada em referência tanto ao período histórico das grandes navegações e do humanismo renascentista (séculos XV e XVI), como ao período de transformações iniciadas na segunda metade do século XVIII. Teríamos

então duas “idades modernas” ou haveria uma só, cujo processo de afirmação teria levado todo esse tempo? A questão se enriquece ainda mais quando se leva em conta que cada uma correspondeu a um período do processo de expansão do capitalismo ocidental: na primeira tal avanço se deu em função da circulação das mercadorias e da busca de novos mercados, enquanto na segunda a indústria se afirmou como a mola do sistema, tornando possível uma expansão ainda maior.

Antes restritos a uma pequena parcela da Eurásia, os europeus passaram, a partir de sua expansão marítima, a marcar sua presença em todos os continentes. O tema da viagem passou a ser uma constante em sua produção literária, não havendo uma clara linha divisória entre o encanto da descoberta e o interesse na conquista. O fato é que o convívio com outros povos e culturas tornou-se uma constante, alimentando o imaginário de populações que viviam em meio aos impasses, contradições e injustiças sociais que marcaram o longo processo de superação das instituições feudais e de afirmação do capitalismo.

Foi nesse contexto que nasceu e se afirmou a utopia. Por este termo, entendemos qualquer formulação teórica que proponha a criação de um novo modelo de sociedade, livre das injustiças e impurezas que caracterizam as relações sociais dominantes. A partir do período renascentista, a utopia se torna uma modalidade de narrativa importante, com a obra pioneira do humanista inglês Thomas More, publicada em 1516. As contradições e os desregramentos morais do tempo em que viveu motivaram o espírito crítico de More, que buscou basear-se em argumentos racionais para atingir dois objetivos centrais: analisar os vícios da sociedade em que vivia (a Inglaterra do início do século XVI) e propor o modelo de uma sociedade que estivesse livre desses males. A cada um desses objetivos, ele dedicou um volume de seu livro. Segundo a interpretação de Cionarescu (1972:18), Thomas More estava, com isso, lançando as bases de um método: todos os utopistas que

lhes sucederam viriam, de uma forma ou de outra, a cumprir um roteiro semelhante, começando por realizar a crítica da realidade, para em seguida propor as soluções que tornariam a sociedade mais feliz.

Em *A Utopia*, tudo começa pela ação de um rei sábio, Utopus, uma espécie de herói civilizador, que “teve bastante gênio para humanizar uma população grosseira e selvagem” (More, 1988:216). Coube a ele lançar as bases das irretocáveis instituições de seu reino, tomando o cuidado de separá-lo artificialmente do continente. A intervenção humana molda toda a paisagem seguindo critérios “racionais” e “sábios”. Todo o território da ilha é coberto de pequenos núcleos urbanos traçados à régua, com o esmero e a perícia próprios da arte renascentista.

Outro elemento que não pode ser negligenciado é a ambigüidade habilmente manejada pelo autor em sua obra. Apesar de elaborar a narrativa em primeira pessoa, ele recorre ao expediente de atribuir a defesa do modo de vida dos utopianos ao viajante e filósofo Rafael Hytlodeu, enquanto ele próprio, Thomas More, na condição de personagem narrador, simula uma postura cética diante do quadro exposto por seu interlocutor. Ainda mais importante é a apreciação da etimologia do termo “utopia”, que aponta para duas possibilidades: “eutopia” – lugar feliz; e “outopia” – lugar nenhum. Nos séculos seguintes, verifica-se a tendência simplificadora de os adeptos de idéias utópicas abraçarem preferencialmente o primeiro sentido do termo, enquanto seus críticos preferiram o segundo. Fica anotado que nenhuma das duas opções, se tomadas isoladamente, dão conta da riqueza da proposta de More.

Jean-Yves Lacroix (1996:171) sugere que exatamente por não estar em lugar algum é que a utopia pode ser situada em qualquer lugar. Assim, ela não deve ser avaliada por ser ou não exequível, por ser ou não um exercício imaginativo. A utopia seria antes de tudo um convite à filosofia, justificando-se por seu potencial de provocação, por se oferecer

como uma oportunidade para que os homens deixem de aceitar passivamente a realidade opressiva em que vivem.

Por sua vez, Ernst Bloch encaminha sua argumentação para um alargamento do conceito de utopia, de tal forma que ele se ligue a qualquer modalidade de discurso em que se articule uma esperança no porvir, não se limitando aos romances que tratam de um Estado ideal e justo. Para ele, em toda forma de pensamento ou discurso, mesmo o sonho acordado e os contos de fada, existe o impulso que leva o homem a buscar a superação do estado precário em que a sociedade de sua época se encontra.

A consciência utópica quer enxergar bem longe [...] para atravessar a escuridão bem próxima do instante que acabou de ser vivido, em que todo o devir está à deriva e oculto de si mesmo. Em outras palavras: necessitamos de um telescópio mais potente, o da consciência utópica afiada, para atravessar justamente a proximidade mais imediata, assim como o imediatismo mais imediato. (Bloch, 2005:23)

A consciência utópica seria então toda uma forma de se relacionar com o mundo, pressupondo um permanente estado de alerta para se perceber os sinais do “ainda não”, ou seja, de todo potencial que o ser humano tem para vir a se realizar plenamente. A esperança ativa e participante, em Bloch, é a chave com que se poderia abrir as portas do futuro. Ainda que um tanto excessivamente abrangente, seu conceito de utopia se revela útil, por ter levado em conta o potencial transformador da poesia e da arte, por abrir-se em diálogo aos mais diversos produtos do engenho humano.

Mas tanto Lacroix como Bloch são pensadores do século XX, e constroem suas proposições tendo em vista não somente a racionalidade articulada pela utopia renascentista, mas principalmente os novos caminhos que o utopismo conheceu a partir do século XVIII. Com efeito, somente a partir de então passaram a existir condições históricas objetivas para que a visão teocêntrica até então vigente fosse posta em dúvida. Desse modo, a idéia de progresso ganhou espaço, destinada a substituir o arbítrio divino como

motor da história. Essa transformação foi contemporânea do ciclo das revoluções burguesas, momento em que o ser humano se afirma como ator principal do processo histórico.

A produção intelectual romântica, que floresceu na época, vinha marcada pelo signo da contradição. Por um lado, havia grande apreço pelas idéias de revolução e do progresso; por outro, procurava-se afirmar uma ancestralidade que apontava para os tempos medievais, tendendo a considerar como ideal a felicidade ingênua de que desfrutavam os camponeses. Entre estes, sim, teria reinado uma fraternidade efetiva, justamente o que mais fazia falta nos grandes e confusos aglomerados urbanos. Ora, por essa época o fechamento dos campos caminhava para destruir por completo o modo de vida camponesa, o que confere ao discurso de alguns autores românticos um forte acento nostálgico.

A visão utópica ganha formulação original em Charles Fourier, na primeira década do século XIX. Polemizando com os saint-simonianos, considerava a indústria uma quimera, apresentando como argumento o fato de que as regiões industrializadas da Europa eram justamente as que possuíam mais mendigos. Indo mais além em seu esforço crítico, desconfiava do progresso e da própria civilização. Elaborou a “teoria da associação natural e da atração apaixonada” (cf. Mattelart, 2002:156). Propunha que se deixasse a natureza seguir seu rumo, tendo sido pioneiro ao afirmar que as secas prolongadas eram provocadas pelo desmatamento e também ao culpar a civilização pela infelicidade humana, que resultaria em última análise da repressão de nossas paixões, nosso natural impulso para vivermos em harmonia.

Com ele, pode-se afirmar que o pensamento utópico tenha chegado a um novo paradigma, no qual pela primeira vez a razão deixa de ser considerada a senda infalível que necessariamente levaria o homem à redenção. Teixeira Coelho (1980:91-93) afirma que

Fourier antecipava algumas idéias que se tornariam correntes nas últimas décadas, particularmente a emancipação da mulher e a abolição do casamento monogâmico. Contudo, suas idéias ficaram relegadas ao desprezo por muito tempo, já que seu criador foi considerado por alguns comentadores e mesmo por importantes pensadores do século XIX, como Comte e Emerson, como um profeta do fantástico e do extravagante, um visionário indigno de maior atenção.

Pierre Proudhon levaria o pensamento utópico a um outro nível de reflexão, tanto por seu arguto senso crítico, como por ter vivido os acontecimentos decisivos de 1848. Crítico de qualquer forma de autoridade, ele temia que o proletariado tomasse o poder, o que poderia levar a um arrefecimento de seu ímpeto revolucionário, a uma acomodação. Em vez disso, julgava necessário que a luta prosseguisse até que todas as formas de poder fossem suprimidas. Os escritos de Proudhon gozaram de ampla circulação durante o restante do século XIX, tendo servido como ponto de partida para as obras dos principais autores anarquistas, como Bakunin e Kropotkin.

A inviabilidade de colocar suas idéias em prática valeu aos utopistas formados no período de apogeu do romantismo a fama de alheios à realidade. Tal juízo foi corroborado por Marx, que no entanto soube reconhecer a importância do pensamento utópico como precursor do socialismo. Nas páginas de seu *Manifesto Comunista*, ele se mostra grato ao pioneirismo de Owen, Saint-Simon e Fourier, no sentido de uma crítica à sociedade nascida da Revolução Industrial, não deixando, contudo, de destacar o caráter irrealizável dos projetos de qualquer um deles. Assim, a palavra “utopia” acaba sendo tomada pelo pensador alemão em apenas um dos significados que apontamos páginas atrás, como “lugar nenhum” – expressão de projeto irrealizável. Para ele, os utopistas se deixavam embriagar por sonhos, não sendo capazes de interpretar os fatos de maneira racional. O interessante é que na medida em que pretendia estar refutando a utopia, em nome de um

socialismo que merecesse a designação de científico, Marx, de certa forma, estava se reaproximando da proposta inicial de Thomas More. É o que afirma Renato Janine Ribeiro (in Starling, 2004:162), ao destacar que o ideal geométrico que funda a construção da narrativa de More estava afinado ao que havia de mais recente em sua época em termos de investigação científica.

Outro paradoxo do marxismo é exposto por Marshall Berman (1986:102). Escrevendo no início dos anos 80 do século XX, cerca de dez anos antes da derrocada dos regimes socialistas do leste europeu, ele afirma que Marx, em sua radiografia crítica da sociedade industrial, salientou a voraz capacidade que esta possui de destruir tudo o que ela mesma constrói. Assim, se uma sociedade comunista nascesse das entranhas da capitalista, como fruto de suas contradições, nada poderia garantir sua solidez, a perpetuação das relações sociais fundadas em princípios mais humanos, podendo ela também ser superada pelo apetite do homem moderno pela mudança contínua. Diante desse dilema, o que garantiria longa vida aos princípios vitais do socialismo, fundados no apoio mútuo e na fraternidade?

5 – Utopia e contemporaneidade --

As inquietações expressas por Berman dizem respeito ao contexto histórico da segunda metade do século XX, quando já era possível uma avaliação crítica dos rumos tomados pelas tentativas de modelar a sociedade inspiradas nas idéias de Karl Marx. Tanto na União Soviética como nos demais países, uma implacável “ditadura do proletariado” adiava para nunca a transição do socialismo para o comunismo, ponto nodal da retórica revolucionária do sábio alemão. O estado controlava a vida dos cidadãos e cerceava as liberdades individuais. O modelo de revolução centrado na ação de uma vanguarda política esclarecida havia feito surgir uma nova oligarquia. Além disso, as execuções sumárias

promovidas por Stalin faziam lembrar os piores dias do terror francês. Um preço alto demais a ser pago para livrar a humanidade das mazelas do capitalismo. Aliás, no esforço de superar as potências capitalistas no jogo da guerra fria, os países socialistas buscavam cada vez mais se parecer com elas. Em ambos os casos, toda a vida social era organizada pelo poder da tecnocracia.

Entre as novas perspectivas que se abrem pela metade do século, merece atenção a original e ainda pouco estudada vertente utópica da obra de Oswald de Andrade. Já é bem conhecida sua influência sobre alguns dos principais movimentos do Brasil nas últimas décadas – o concretismo, o tropicalismo e a geração da poesia marginal dos anos 70. Chamamos aqui a atenção para sua sugestão de que o “bárbaro tecnizado” seria uma etapa que viria proporcionar uma síntese capaz de superar o impasse provocado pela oposição dialética entre a civilização capitalista e a fraternidade bárbara. “Eis o princípio da dignidade do ereto, que com dignidade aspira ao ócio”, diz Oswald (1978:126). Tendo como bagagem uma passagem rápida pela militância no PCB, sua verve crítica atinge em cheio um princípio caro tanto a capitalistas como a marxistas – o de que o trabalho dignifica o homem. Para ele, o progresso científico e tecnológico só faria sentido na medida em que libertasse a espécie humana da escravidão representada pelo esforço desperdiçado em tarefas árduas. Dessa forma, o ócio deixaria de ser um privilégio das camadas favorecidas da população, como o fora por tantos séculos, para estar ao alcance de todos.

No seio da própria intelectualidade marxista surgiram novas propostas de leitura da obra do filósofo alemão. Ao longo do presente ensaio, as contribuições de alguns desses autores se revelarão indispensáveis, em particular o crítico literário russo Mikahil Bakhtin e o círculo de intelectuais reunidos na chamada Escola de Frankfurt, em particular Adorno, Benjamin e Marcuse. Nos anos 60, tais tendências se fortaleceram, tendo contribuído na

formação do que se convencionou chamar de “nova esquerda”. O que estava em perspectiva era uma contundente análise crítica dos caminhos a que o “socialismo real” tinha conduzido. Novas possibilidades de atuar em busca da revolução começavam a ser testadas nas lutas de libertação de alguns povos outrora colonizados pelas potências européias, bem como no ativismo estudantil europeu, que viveu seu clímax no maio de 68.

Enquanto isso, outros segmentos já partiam em busca de alternativas de pensamento crítico-radical, o que os levava a revalorizar algumas das propostas do socialismo romântico: a desconfiança frente a qualquer forma de poder centralizado, a valorização da iniciativa espontânea dos indivíduos, no sentido de se associarem sob princípios novos e mais humanos. Enfim, um impulso libertário que não via contradição entre a plena afirmação do indivíduo e a harmonia social. Antes, pelo contrário, a construção de sociedades felizes passaria necessariamente pela realização plena das duas coisas. Nesse aspecto, a perspectiva utópica alimentada por amplos setores da contracultura, com destaque para o movimento hippie, se distancia de Thomas More, em cujo modelo de sociedade o indivíduo ficava obscurecido, ainda que não totalmente anulado, para a realização da felicidade do grupo. Como teremos oportunidade de demonstrar adiante, com a contracultura estamos diante de uma modalidade de utopia que se aproxima do paradigma romântico.

Antes de prosseguir, faz-se necessário levar em consideração a emergência, nas últimas décadas, de discursos que consideram o fim, ou pelo menos, um refluxo das utopias, como parte de um conjunto de formulações teóricas mais amplas, agrupadas sob a denominação “pós-moderno”. A erosão dos discursos que afirmavam as certezas ou, no mínimo, a confiança no progresso e na modernidade é um dado concreto da cena cultural contemporânea. Todavia, Alfredo Bosi (1992:347) já alertava para o risco representado pelo “gosto dos rótulos”, como um vício do meio acadêmico. No “post-scriptum” de sua

Dialética da colonização, Bosi abre espaço para problematizar o conceito de “pós-moderno” numa tensa chave conceitual. Segundo ele, estaríamos ao mesmo tempo diante de uma atitude tanto antimoderna como ultramoderna.

Por um lado, não faltariam argumentos para colocar em cheque o posicionamento que defende a existência de uma nova fase na história da cultura, que pressuporia uma ruptura com os padrões modernistas. Bosi chama a atenção para o fato de que o “efeito-dispersão”, diluidor dos discursos coerentes e positivos, era um fator já experimentado pelas vanguardas futuristas do início do século XX, momento histórico em que a dissipação de certezas já era experimentada. Dessa forma, a impressão atual de descentramento só viria a confirmar e levar a um ponto inédito de tensão certas tendências inerentes ao capitalismo e à própria modernidade. Afinal, não é de hoje que nos acostumamos a ver tudo ao nosso redor sendo transformado em mercadoria. Tal lógica já vinha sugerida pelo menos desde o século XIX, período de consolidação do modelo civilizatório forjado a partir da emergência da revolução industrial.

Por outro lado, é inegável que a descrença no progresso representa um dado novo. Antes, mesmo quando os artistas e intelectuais modernistas atacavam as noções dominantes de progresso, costumavam ter em mente alternativas, por em debate a possibilidade de um “outro progresso”, centrado em valores mais humanos. Dessa forma, um discurso utópico vinha se articular na denúncia ao progresso realmente existente, todo ele centrado no avanço da técnica, na impessoalidade das relações humanas, no impulso de considerar a tudo e a todos em seu valor de troca. Estaria então em cheque a equação proposta por Octavio Paz (1984) – entusiasmo e decepção – como tipo de relação dos intelectuais modernistas com o seu tempo. Não havendo mais com que se entusiasmar, a decepção seria tudo o que restava. Há que se ter em conta a importante contribuição que tal perspectiva traz, em função de seu inegável potencial crítico. Bosi (1992:355) assinala

como marcos históricos os desastres nucleares de Three Miles Island e Chernobyl. Dali teria surgido a “revolução do verde”, o avanço da consciência ecológica, que o autor considera um indício de que a confiança no modelo civilizatório da modernidade estaria no fim.

Entretanto, chamamos a atenção para o fato, já colocado antes, de que os primeiros românticos, contemporâneos dos passos iniciais da civilização industrial, foram os pioneiros na valorização da natureza. Isso significa que os ventos de consciência ecológica vividos hoje tiveram seus precursores entre os próprios fundadores da mentalidade moderna. Ademais, não é difícil observar que o movimento ecológico, constituindo-se como uma modalidade de ativismo, não se esgota numa negação da civilização atual. Antes, aponta para alternativas viáveis para mudar a realidade. Não há como encará-lo unicamente pelo viés da decepção histórica. Antes, é bem mais enriquecedor considerá-lo por seu empenho em propor soluções aos impasses em que o mundo se encontra, por mais difícil que esta tarefa se coloque no cenário atual.

Em nosso ponto de vista, é mais produtivo equacionar a questão do pós-modernismo levando em conta as proposições de Fredric Jameson (2000:16), para quem não vivemos numa época em que tenha ocorrido uma ruptura em relação ao período anterior. Pelo contrário, a etapa histórica por ele chamada de “capitalismo tardio” corresponde a um desdobramento do contexto anterior, no qual vigorava o capital monopolista e a competição entre potências monopolistas. Como traço marcante do novo período, cresceu o processo de transnacionalização do capital, abrindo caminho para o fenômeno da globalização. O pós-modernismo, “lógica cultural do capitalismo tardio” vem a ser uma nova maneira de lidar com a modernidade, distinta do período caracterizado pelo autor como “alto modernismo”. Assim, por exemplo, a exigência de originalidade na expressão artística, traço central desse último período, teria sido matizada pela presença

cada vez maior do pastiche na produção pós-moderna, quando todo e qualquer período da história da arte pode ser retomado e copiado, inclusive o próprio modernismo.

Para melhor equacionar a posição teórica de Fredric Jameson, vale considerar o que ele coloca em outro ensaio, no qual chama a nossa atenção para a dificuldade experimentada hoje

diante do esplendor do período anterior da modernidade, contra o qual é tão difícil se defender, de modo que preferimos afastar o sentimento desagradável de sermos *epígonos* através de uma amnésia histórica ou de um sufocamento do senso da história. (Jameson, 2001:91)

Dessa forma, os debates em torno do “fim da história” podem ser interpretados como a vertigem experimentada por não nos sentirmos capazes de superar as realizações do alto modernismo. Diante do esgotamento da capacidade criativa das vanguardas, seria melhor fingir que já fizemos tudo o que era possível e que o mercado mundial é a meta maior da aventura humana. Fingir que os impasses gerados por uma civilização predatória podem ser resolvidos por ações pontuais, que a distribuição injusta dos recursos pode ser atendida por medidas paliativas de cunho assistencialista. Fingir que o capitalismo e o neo-império das transnacionais não têm como serem transcendidos, rumo a novos caminhos civilizatórios. Dentro desse raciocínio, parte das teorias construídas em torno da idéia de pós-moderno são uma fuga à responsabilidade de se criar algo realmente novo, de pensar novas soluções para os impasses a que chegamos. Jameson recusa tanto o elogio ao momento em que vivemos, como a denúncia nostálgica de que vivemos na degradação do alto modernismo. Para ele, o pós-modernismo deve ser encarado como o estágio atual da história da cultura, algo que precisa ser compreendido em suas diferentes manifestações, para que seja possível ao estudioso das manifestações culturais apontar saídas. Terry Eagleton (1998:27) contribui para esse debate ao destacar que a própria atitude de decretar o fim da história é algo a ser compreendido tendo em vista o seu lugar na história, como

uma atitude intelectual que corresponde a um contexto específico. Assim, a proposição que está sendo discutida é contraditória desde o berço.

A respeito da utopia, a situação que vivemos, em certa medida, é nova. Mas as mudanças não foram apenas para pior. Sem dúvida, tornou-se mais difícil articular um discurso crítico e propor um novo modelo de sociedade, mas este é apenas um lado da questão. Existe uma outra maneira de considerar o problema: agora, a utopia ganhou mais força na esquerda, na medida em que esta precisou deixar de lado a certeza de que as mudanças históricas viriam. As convicções alimentadas pelo socialismo científico em outros tempos serviam para mascarar uma nova forma de fé que havia surgido entre intelectuais e artistas em sua maioria agnósticos: no lugar da fé em Deus, sobreviera a fé na revolução. Hoje, a criação de uma sociedade melhor deixou de habitar o reino das certezas, mudou-se para o das possibilidades dignas de se almejar. Aqui, a esperança participante de Bloch revela-se de grande utilidade para a compreensão do novo contexto em que nos encontramos.

Apesar de reconhecer a validade de tais argumentos, para os limites do presente trabalho, consideramos mais rentável a opção estratégica de analisar a obra do poeta em diálogo com as tensas questões que marcaram as etapas anteriores da história da modernidade. O próprio Jameson (2000:25) afirma que “o conceito, se existe um, tem que surgir no fim, e não no começo de nossas discussões do tema”. Portanto, é possível que, ao final de nossa exposição, estejamos próximos de afirmar que vivemos num momento histórico distinto daquilo que o crítico norte-americano denomina de “alto-modernismo”. Mas de modo algum é necessário tomar isso como um pressuposto. Ademais, é preciso levar em conta que a obra de Cazusa se realizou num momento de transição, no qual as características fundamentais do “capitalismo tardio” – novas formas de divisão

internacional do trabalho, novas formas de intercomunicação (transportes e mídias), entre outros fatores – ainda estavam em processo de afirmação no Brasil.

Enquanto nos países do assim chamado primeiro mundo a década de 80 foi marcada pelo conservadorismo e pela apatia política de Thatcher e Reagan, entre nós a abertura política manteve aquecidos os debates culturais, não faltando quem ainda acreditasse não somente na possibilidade, como na iminência de uma transformação radical da sociedade. Vivíamos, então, um momento de desrepressão, em que as tendências radicais saíram da sombra da clandestinidade, marcando posições, procurando redefinir seu papel nas mudanças que estavam ocorrendo. Além disso, a juventude aflorou como sujeito político e como voz ativa nos debates da época. Em vários momentos de nosso trabalho, será possível destacar a participação de Cazuzza nesses debates. O forte acento inconformista, que teremos oportunidade de comentar como sendo uma das dominantes do discurso poético do compositor, guarda relações bastante significativas com a “tradição de ruptura”, característica da produção cultural moderna.

Capítulo 1 – A AFIRMAÇÃO DO PODER JOVEM

“O poema futuro, para ser deveras poema, terá que partir da grande experiência romântica.”

Octavio Paz, *Signos em rotação*

No dia 21 de outubro de 1967, uma multidão de jovens reuniu-se em torno do prédio do Pentágono, na capital dos Estados Unidos, para protestar contra o fato de tantos recursos estarem sendo canalizados para a guerra, que se tornara a preocupação máxima na agenda política do país. Sem dúvida, a maioria dos manifestantes eram estudantes universitários, mas entre eles havia também ativistas do movimento negro, feministas, monges budistas, bruxos, menestréis. Houve muitos discursos de teor político, mas o principal objetivo da marcha foi uma tentativa de exorcizar e fazer levitar o imponente quartel-general da máquina de guerra norte-americana.

O propósito que os manifestantes almejavam não se concretizou, mas o evento chamou a atenção pela extravagância. Não foi apenas uma forma inusitada de protesto, como também uma performance coletiva, que injetava criatividade na política, transformando todos os manifestantes em artistas, ao mesmo tempo em que foi uma jogada de marketing extremamente original. Propondo-se a conseguir algo que o senso comum considerava absurdo, os organizadores do evento, quase todos bem jovens, atraíram a atenção da imprensa e granjearam para a passeata uma cobertura bem mais ampla do que normalmente teria. Isso para dizer o mínimo, pois não poucos dentre eles queriam mesmo era negar a velha maneira de fazer política, envolvendo-se em projetos de despertar as pessoas para uma “nova consciência”. Julgavam-se parte de um movimento que, por contrariar os valores tidos como “normais” ou “culturais”, dentro dos padrões de

pensamento e conduta vigentes, viria a ser rotulado como “contracultura”. A manifestação no Pentágono não foi a única nem a maior de suas proezas.

Tendo desabrochado nos ruidosos anos 60 do século XX, a contracultura deixou uma fecunda influência que iria perdurar pelas décadas seguintes, por mais que os seus impulsos libertários pareçam ter arrefecido. Grande parte da atuação das novas gerações viria a trazer essa marca. Este capítulo se propõe como um painel histórico que busca contribuir para a compreensão do que foi o complexo fenômeno da contracultura, condição indispensável para se analisar a cena cultural que encontramos nos anos 80 e, mais particularmente, a obra poética de Cazusa. Além disso, será possível observar nas páginas que a contracultura representou, em suas linhas gerais, a retomada de debates que já vinham ocorrendo no Ocidente desde a eclosão do Romantismo. Portanto, além de ser um movimento ainda inacabado, ela tem raízes que remontam aos séculos anteriores. Repensar as fronteiras e as raízes do conceito de contracultura é importante para se chegar a uma avaliação mais adequada do seu alcance e de sua capacidade de sobrevivência na cena contemporânea.

1 – A cultura de massas e os jovens

O crescimento econômico dos países industriais nas décadas de 50 e 60 permitiu que a capacidade de consumo de suas populações aumentasse consideravelmente. A publicidade promovida pelas empresas procurava estimular o povo a comprar cada vez mais. Entretanto, todo esse avanço trazia o lastro de um custo ambiental danoso. Por isso, a ecologia deixaria de ser preocupação de poucos visionários para, paulatinamente, ganhar foros de um dos mais graves problemas humanos. A poluição do ar nas cidades era apenas um dos aspectos da questão. A complexidade da situação revelou-se bem maior –

começava-se a tomar consciência de que todos os recursos naturais da Terra são perecíveis, e a vida no planeta poderia tornar-se inviável.

Além disso, o progresso econômico do período estava ligado à preparação para a eventualidade de uma guerra que jamais houve. Os arsenais bélicos cresceram então a um ritmo ainda mais acelerado do que o experimentado durante a Segunda Guerra. Havia todo um aparato industrial voltado para a produção de armas. Muitos empregos, boa parte dos investimentos em pesquisas feitas nas universidades, dependiam da continuação de uma política pautada pela ameaça. As superpotências guardavam para si os artefatos mais avançados e lançavam os que já estivessem obsoletos num mercado sujo que só fez crescer desde aquela época. Para justificar tanta despesa, entregavam-se a um delicado xadrez político, aproveitando-se de rivalidades locais em várias partes do mundo para fomentar conflitos. Tal jogo temperava a avidez dos poderosos em explorar uma nova modalidade de imperialismo. “Guerra fria” talvez não seja uma designação adequada para dar conta do que estava acontecendo. Em vez de manter uma dominação direta sobre povos de outros continentes, as superpotências aceitavam sua autonomia política com o preço de mantê-los submissos a uma rede de clientela que punha em dúvida a eficácia real do processo de descolonização.

Mas não foi somente para a guerra que o progresso tecnológico se direcionou. Um dos segmentos econômicos que mais se expandiu no período foi a produção e veiculação de bens culturais. É bem verdade que este setor da economia capitalista não era uma novidade do pós-guerra. Ao contrário, desde o início do século já era uma realidade estabelecida, tendo como pilares a fonografia, o rádio, o cinema, bem como jornais e revistas. Não raro, todos esses ramos de negócio eram controlados por um só grupo econômico. Após a Segunda Guerra, as ondas radiofônicas são usadas também para transmitir a imagem – nascia a televisão.

Havia nos Estados Unidos, mais do que nos outros países industrializados, condições históricas para que a cultura de massas se confirmasse como um ramo extremamente lucrativo de negócio, requintando seus mecanismos de atuação. A tecnologia voltada para as comunicações não parou de evoluir, ao mesmo tempo em que o poder aquisitivo da população aumentava. Se antes, o acesso a bens de consumo cultural como discos e livros era privilégio das classes favorecidas, passaram estes cada vez mais a estar ao alcance de todos. Nos demais países industriais, o esforço de reconstrução atrasou um pouco esse processo, mas em pouco tempo todas as nações do Ocidente se ofereciam como um promissor mercado para esse filão.

Dedicando-se particularmente ao “entretenimento”, os meios de comunicação tiveram como uma de suas mercadorias mais valiosas a chamada “música ligeira”, a “canção fácil”, que deveria adequar-se ao objetivo de atender às expectativas de um público mediano, pouco exigente quanto ao nível de criação investido no produto. Tudo se resumia a receitas cujo sucesso comercial fosse tido como certo. Colocava-se, então, para os artistas o dilema de como se relacionar com essa indústria, ou seja, até que ponto valia a pena fazer o jogo do mercado, submeter-se à padronização e receber como recompensa a possibilidade de se profissionalizar, viver de música, e em que medida valia a pena romper com tais parâmetros e buscar a satisfação de realizar experiências musicais novas, ao preço de ter que arriscar-se em tais caminhos às próprias custas. Não que as novidades fossem proscritas, mas o sistema só as aceitava com restrições e já pensando em torná-las novas receitas de sucesso.

Por trás dessa questão escondia-se outra: estaria a sociedade tecnocrática manipulando a todos – produtores, intérpretes e consumidores de música? Numa época de rápidas mudanças no terreno de hábitos e gostos, a questão era particularmente relevante. Ou estariam as novas mídias, pelo contrário, atuando no sentido de uma democratização

social, tornando possível que todos tivessem acesso aos bens culturais? Uma canção “romântica”, uma fitazinha cor-de-rosa produzida em Hollywood ou uma telenovela já traziam “prontas” as emoções, desrespeitando a individualidade dos consumidores? Ou estariam simplesmente atendendo a uma demanda do público, em respeito a seus gostos e expectativas? Deve-se levar em conta que a reprodução dos bens culturais deixara sua etapa artesanal e atingira um estágio avançado de industrialização, reclamando crescentes investimentos. Diante de tal fato, não seria ingênuo querer que os empresários do setor pautassem seus lançamentos por critérios pedagógicos ou por padrões de gosto artístico aristocratizantes?

O esforço crítico dos teóricos de Escola de Frankfurt encontraria eco entre artistas e intelectuais que acusavam a cultura de massa de, em nome do ideal do “gosto médio”, estimular a passividade, a lei do menor esforço pessoal, que em última análise levaria a um embotamento da sensibilidade e do espírito crítico do público. Em grande medida a contracultura funcionou com um conjunto de mecanismos através dos quais se procurava oferecer alternativas que ainda não tivessem sido engolidas e empacotadas pelo sistema. Buscava-se criar uma teia de proteção, que oferecesse ao artista, ou mesmo ao cidadão comum, a chance de fugir à manipulação.

Devidamente ponderadas, as contribuições de Adorno e Horkheimer possuem atualidade suficiente para que as levemos em conta como um referencial teórico importante. São muitos os autores que têm se ocupado de voltar ao tema, de Umberto Eco (1976) a Jesus Martin-Barbero (1997), passando por Edgar Morin (2005) e José Miguel Wisnik (2004), cuja “sociologia tocada de ouvido”, uma das seções do ensaio *O minuto e o milênio*, se detém em reavaliar a utilidade que podemos tirar das contribuições de Adorno para compreender a mercantilização da canção popular no mundo de hoje sem descuidar do fato de que estamos lidando com uma modalidade de artefato estético privilegiado no

contexto da cultura brasileira. Assim, para Wisnik, o conceito adorniano de “regressão da audição” (1983:165) deve ser tomado com muito cuidado, pois entre nós o prestígio do “artesão canoro” (Wisnik, 2004:169) vem de muito longe, constituindo um legado cultural importante, enquanto na Alemanha a expressão popular em música só teria atingido algum nível de qualidade com o advento do rock.

A transformação da cultura em mercadoria não somente aumentou na segunda metade do século XX, como buscou se impor como se não houvesse outra alternativa. Por isso, a contribuição de José Miguel é instigante, aludindo ao fato de que a indústria cultural, como todo sistema hegemônico, deixa frestas a serem aproveitadas pelo talento do artista que se queira livre. Por sua vez, Umberto Eco (1976:60) propõe a distinção entre “cultura de entretenimento” e “cultura de proposta”, como duas realidades em permanente tensão no universo da cultura de massa. Já Edgar Morin (2005:33) reconhece que um certo grau de criação passa a ser incorporado pelo próprio sistema, que assim admite e administra uma contínua tensão entre a “padronização” e a “individualização”, ou seja, a liberdade pessoal do artista. Assim, um pouco de novidade seria útil para irrigar a indústria, provendo-lhe de novas mercadorias.

O dilema existe. A criatividade vive sob a pressão constante da indústria, cabendo ao artista lutar constantemente para que ela não desapareça. No contexto da cultura brasileira, o grupo tropicalista pode ser citado com um exemplo notório de como é possível reverter e ao mesmo tempo conviver com a lógica da rentabilidade levada a efeito pelos empresários de arte. A inserção de tais artistas no âmbito da cultura industrializada se realizou por meio de soluções criativas que pareciam desafiar a voracidade do capital investido em arte e cultura. Caetano, Gil e Rita Lee, reconhecidos “artesãos canoros”, mesmo absorvidos pelo *mainstream*, buscam brechas para continuar exercendo sua liberdade de criação. Mas isso não é tarefa simples, e nem todos logram êxito. De todos os

criadores oriundos do tropicalismo, aquele que talvez possua um discurso mais crítico, Tom Zé, por muito tempo foi preterido. Outros exemplos poderiam ser citados. Os mecanismos de controle do sistema permanecem, ainda que periodicamente lubrificados por certa dose de informação nova.

Os números espetaculares do avanço que a indústria cultural experimentou ao longo da segunda metade do século XX deve ser explicado também, como já foi dito, pelo aumento da população. A medicina também progredia, aumentando a expectativa de vida, principalmente nos países mais ricos. Nos Estados Unidos, esse processo ficou conhecido como *baby boom*. A própria euforia cívica que o país experimentou pela vitória na segunda guerra ajuda a compreender o que estava acontecendo. Numa etapa da história humana em que os mecanismos de controle social se sofisticavam, com o eventual suporte dos meios de comunicação, boa parte da juventude começava a querer fugir a esse controle. Desse modo, não somente o aumento do número de jovens, como sua recusa em compartilhar da cultura de seus pais, coloca em foco um dos principais ingredientes a ser levado em conta para se entender a história do período – o conflito de gerações. A juventude se tornava um contingente social de peso, um agente social independente, cada vez mais disposto a pensar e agir por conta própria.

Além disso, crescia a mobilização entre as minorias étnicas, particularmente os negros, trazendo à tona um debate franco sobre o racismo. O movimento feminista atingia uma dimensão que jamais tivera antes. Nunca o patriarcado havia sido tão intensamente contestado. As mulheres jovens se libertaram dos embaraços que afligiam a consciência de suas mães e avós e passaram a recusar o papel subalterno que a sociedade lhes destinava. Os homossexuais passaram a articular também sua luta por dignidade, questionando os valores tradicionais que ainda eram dominantes nas sociedades industrializadas. A contestação desses valores, antes manifestada somente no espaço público das ruas, invadia

agora as casas, pondo em discussão as relações familiares, até então regidas por conceitos morais puritanos.

Desde os seus primeiros tempos, o capitalismo se sustentara num código de moral que afirmava a plena disposição para o trabalho como um dos valores supremos. O tempo disponível para o prazer era escasso e controlado. Lançar um véu de desconfiança sobre tais princípios, como fariam os teóricos da contracultura, significava pôr em dúvida toda a mentalidade que predominara até então. Mas a direção dos ventos começava a mudar. A desrepressão já se fazia sentir, ainda que tímida, nos anos 50, para aflorar em plena liberalização de costumes na década seguinte. O desenvolvimento dos métodos contraceptivos contribuiu para tal desrepressão, mas não se pode afirmar que tenha sido sua causa principal. É bem provável que a prosperidade econômica tenha facilitado o caminho para os jovens partirem em busca do prazer e de experiências novas. Uma vez livres da imperiosa necessidade de lutar pela sobrevivência imediata, eles podiam tentar viver mais intensamente. Além disso, o fenômeno da desrepressão cedo deixou de ser exclusividade das classes sociais privilegiadas ou médias. Os jovens pobres também compartilharam dessa tendência histórica. Por sinal, outra característica marcante do comportamento da juventude de então foi uma relativa aproximação entre indivíduos de diferentes estratos sociais. Os jovens brancos de classe média buscavam compreender a realidade em que viviam os pobres e os indivíduos das minorias étnicas, notadamente os negros.

A afirmação do jovem como agente social fez nascer uma demanda por uma produção cultural voltada de modo específico para ele, que não se satisfazia mais com a música, o cinema e a literatura dos adultos. Os setores da indústria voltados para a cultura perceberam esse fato e se prepararam para preencher tal lacuna. Nos anos 50, começaram a surgir no mercado produtos voltados para o público juvenil. Hollywood, por exemplo, deu

sua contribuição com os filmes estrelados por James Dean, não por acaso um ator que morreria antes de deixar de ser jovem. Começava a cair em descrédito a suposição de que um jovem só podia ser considerado “maduro” quando se encontrasse bem ajustado aos hábitos e crenças padronizados pela ideologia dominante.

2 – O nascimento do rock

Foi nessa etapa da história que o rock surgiu e se afirmou. Mais do que mera opção de gosto musical, ele foi a própria trilha sonora da rebeldia juvenil. O frenesi sonoro trazido à cena pela nova música contrastava vivamente com os padrões de gosto musical cultivados e aceitos anteriormente. Interessante que o adjetivo “selvagem”, a princípio atribuído ao rock, com forte conotação pejorativa, adquiriu outro sentido na medida em que a juventude parecia mesmo disposta a questionar e pôr abaixo os alicerces da civilização.

É difícil dizer que o rock seja um gênero, sendo muito mais adequado considerá-lo um complexo genérico, que se desdobra em várias modalidades, desde o canto negro de raízes folclóricas até o som eletrônico que namora o clássico nas bandas progressivas. Em sua coletânea de artigos *Rock o grito e o mito*, Roberto Muggiati (1981:8) propõe que em vez de nos preocuparmos com o que é ou não é o rock, seria mais interessante observar que há formas musicais “mais rock” do que outras, na medida em que atendem a um maior número de características básicas. Em princípio, o autor elabora tal formulação pensando apenas nos aspectos puramente sonoros, mas sua sugestão torna-se ainda mais interessante se outros elementos forem considerados, em particular a performance dos artistas, seu desempenho no palco.

A história remota do rock pode ser balizada pela presença de certas formas de entonação vocal comuns na África Ocidental que possuíam, para ouvidos educados na

Europa, as características de um grito. Considerando-se o contexto da escravidão, é fácil supor que esse “grito” tenha adquirido os contornos de um lamento. Em contato com os brancos, a musicalidade dos negros foi adquirindo novas facetas, mas jamais deixaria de ter na voz seu principal suporte. A combinação do “grito” negro com a harmonia européia deu origem ao blues, em sua modalidade rural, que servia de veículo tanto para as cantigas de trabalho como para as de crítica ao trabalho; tanto para o escárnio como para o louvor ao Deus dos brancos. Mais tarde, o desenvolvimento da indústria e a urbanização levaram boa parte dos negros a abandonar a zona rural e viver na periferia das grandes metrópoles norte-americanas. Foi nas cidades, já em inícios do século XX, que o velho blues rural se tornou o *rhythm and blues*, cuja novidade residia numa maior diversificação no acompanhamento instrumental, por influência do convívio com o jazz. A partir daí, a tecnologia fazia o resto, pois o *rhythm and blues* passou a contar com instrumentos eletrificados e amplificadores cada vez mais potentes. Além disso, a cadência melancólica do velho blues é trocada por um andamento mais acelerado.

Muggiati afirma que o rock’n roll nasceu da fusão do *rhythm’n blues* com o *country and western*, a música dos brancos pobres. Muitos destes se encontravam, nas primeiras décadas do século XX, transitando do campo para a cidade à procura de oportunidades de trabalho. Contudo, o mesmo autor reconhece que àquela altura o próprio *country and western* encontrava-se impregnado de elementos da sonoridade blues. Não há como negar que tenha sido este último a matriz essencial do novo ritmo que passaria a embalar a rebeldia juvenil a partir dos anos 50. Mas o que terá levado os jovens brancos a descobrir e adotar a música negra? O crítico Marshall Stearns, citado por Muggiati (1981: 11) atribui isso ao “ceticismo enxuto” das canções de blues. Se antes, a música popular era usada para enlevar as diversas camadas da população num clima eufórico e otimista, permeado pela certeza da superioridade do país, as novas gerações passaram a ter sua sensibilidade tocada

para a complexa realidade, em todas as suas nuances. O jovem norte-americano tornava-se solidário com a luta dos negros ao começar a se interessar por sua música. Nascia uma aliança que teria efeitos inusitados. Ao se contrapor à opressão do moralismo puritano, regado a retórica militarista, ingredientes da dieta ideológica predominante nos Estados Unidos da época, o jovem branco de classe média teve oportunidade de se solidarizar com a luta dos negros. Por essa altura, ainda não sobreviera o histórico movimento pela igualdade de direitos civis, a sociedade norte-americana ainda estava segmentada por um racismo visceral. Isolado em guetos, os negros ainda encontravam sérias dificuldades para serem aceitos. A segregação racial era a prática constante. Nas escolas públicas, por exemplo, ela só foi banida por uma decisão da Suprema Corte, em 1954. Mesmo sua música, veiculada por pequenas gravadoras, as *indies*, atendia a um público formado quase exclusivamente por negros.

É interessante que as *indies*, que começavam a se oferecer como um circuito alternativo para a veiculação das novidades musicais, ajudaram na aproximação entre o *rythm'n blues* e a música *country*. Isso se explica por serem ambas os estilos igualmente desprezadas pelas grandes gravadoras, que no início dos anos 50 se ocupavam mais com as modalidades de música popular que atendiam aos padrões de gosto da classe média. Essa aproximação pode ser sintetizada no fato de o primeiro superastro do rock'n roll ter sido um artista oriundo do universo do *country* – Elvis Presley. Mas a própria segregação racial também contribuiu para isso, impedindo, no começo, que se confiasse a intérpretes negros o lançamento do rock'n roll em escala nacional. A esse respeito, o historiador do rock Paul Friedlander (2006:75) afirma que “o preconceito racial existente naquele tempo impediu que um negro aparecesse como o messias do rock”. As gravadoras lançaram mão de um recurso que não era novidade, vinha sendo praticado desde os tempos áureos do jazz: um artista branco fazia uma versão *cover* de material anteriormente lançado por negros. Foi

assim que o branco Bill Halley, com seus Cometas, atingiu o estrelato com dois *hits*: “Rock around the clock” e “Shake, Rattle and Roll”. A última havia sido gravada por Big Joe Turner e a primeira tivera uma versão na voz de Sonny Dae.

Tal barreira seria transposta em pouco tempo, na medida em que os empresários do disco perceberam que dar ampla publicidade a artistas negros, longe de causar escândalo, poderia fazer sucesso junto ao público jovem. Dessa forma, ao longo dos anos 50, o mercado foi se abrindo para os primeiros roqueiros negros, com destaque para Chuck Berry, cujas canções diziam respeito à realidade vivida no cotidiano urbano pelos jovens: a procura e os eventuais fracassos nas primeiras experiências amorosas, o prazer de estar ao volante de um carro novo em alta velocidade, a frustração causada pela incompreensão dos adultos, a pressa de viver. Em suma, sua arte apresentava os desajustes da vida adolescente impregnados do lirismo cético que já existia nos velhos blues. O resultado foi uma empatia imediata. Os jovens viam seu mundo e seus sentimentos nas canções de Chuck. Essa identificação era para eles um dado mais importante do que a cor da pele do artista. Do ponto de vista da sonoridade, Chuck Berry é apontado por Friedlander (2006:62) como responsável pela importância que os solos de guitarra vieram a ter na história subsequente do rock. Tendo vivido numa época em que as gravações eram ao vivo, sua excelência na capacidade de sincronizar o solo do instrumento com o andamento melódico das canções foi uma façanha que o marcou como um inovador, deixando o caminho preparado para o advento de outros inovadores, como Jimi Hendrix.

Os setores conservadores reagiram, procurando identificar o rock’n roll com a delinqüência juvenil, a sensualidade e a permissividade sexual, sem levarem em conta a hipótese de que a nova música poderia ter justamente o efeito contrário, canalizando energias agressivas numa sociedade tão violenta como a norte-americana. No país da Ku Klux Klan, quem se achava em condição de acusar de violentos jovens que, ao menos

naquela década, quando se aglutinavam para alguma atividade, era para organizar um fã-clube? Mas o peso da censura moral marcou sua presença, criando situações no mínimo curiosas, como a proibição de que Elvis Presley fosse focalizado na televisão da cintura para baixo.

Já no final daquela década, a cena começa a mudar. Boa parte dos músicos negros com formação blues, ávidos por aceitação em todas as camadas da população, procuram soluções musicais mais diluídas e suaves. Tal processo é paralelo ao surgimento de uma classe média negra, que buscava se embranquecer para desfrutar de todas as vantagens oferecidas pelo *american way of life*. Há sinais de um refluxo do rock'n roll norte-americano. Seus críticos imaginavam que talvez ele passasse sem deixar maiores vestígios, como tantos outros modismos ocasionais. Mas, em vez disso, a semente do rock estava sendo transplantada para outras terras. Do outro lado do Atlântico, nos núcleos operários da Inglaterra, grupos de amigos se reuniam para tocar em *pubs*. Dali saíram as bandas que fariam do rock um fenômeno efetivamente global – os Beatles e os Rolling Stones.

O fato de terem nascido no ambiente turbulento dos bares explica o sucesso alcançado pelas performances de Mick Jagger e do som rascante de sua banda. Os Stones inspiraram-se de forma mais direta no *rhythm'n blues*, enquanto os Beatles entregam-se a um trabalho de síntese em que a música dos negros norte-americanos é um ingrediente importante, mas não o único, havendo espaço até para a influência da canção folclórica inglesa e irlandesa. Nesse último caso, tratava-se de uma contribuição de forte potencial crítico, já que os imigrantes irlandeses constituíam um contingente de excluídos na sociedade inglesa, sendo empregados nos postos de trabalho mais penosos, situação análoga à que viviam os negros na América do Norte.

Os jovens que começavam a se reunir para fazer um som por volta de 1960 já possuíam uma capacidade de percepção social mais acurada que seus colegas da geração

anterior. Além de transpor a fronteira da segregação racial e a geográfica, o rock operava outro tipo de transformação ainda mais importante: a nova geração era formada tanto por jovens de classe média como de subúrbios operários das grandes metrópoles. Tal deslocamento é decisivo para a compreensão da mudança que ocorreu: enquanto nos anos 50, os artistas buscavam mais integrar-se do que negar a sociedade dominante e o jovem branco de então estava mais interessado em se divertir, na década seguinte emergiu um nível de consciência mais apurado.

Essa nova atitude se evidencia quando, por volta de 1963, a música *country*, que já apontamos como a favorita entre os brancos pobres, retorna com forte cunho social, sendo então rotulada pela imprensa como “canção de protesto”. Dos novos artistas revelados, dois chegam ao estrelato: Bob Dylan e Joan Baez. Com a eletrificação dos instrumentos, a partir de 65, surge o folk-rock. O dado novo é que, apesar de nascidos em famílias burguesas, eles assumiram uma forma musical antes restrita às camadas desfavorecidas da população. Sua atitude tem forte impacto numa época em que, não somente a classe média, como muitos adultos pobres se deixavam inebriar com chances de ascensão social nunca vistas antes. Trocando a mera adesão a uma novidade musical por algo mais profundo, a opção por um novo estilo de vida, os jovens recusam as perspectivas de enriquecimento que tanto entusiasmavam seus pais.

Outro aspecto que não pode ser subestimado é que, ao tratar do rock, estamos lidando com um artefato estético que não se liga aos meios de massa apenas no momento de sua difusão. Pelo contrário, a própria história da canção popular, tanto no Brasil como no exterior, está ligada aos sucessivos avanços tecnológicos, que criaram o universo da indústria cultural. Ao longo de todo o século XX, ela desenvolveu-se tendo que lidar com o mercado. Por isso, o debate que examinamos no tópico anterior, acerca da relação entre invenção artística e indústria cultural ganha dimensões específicas. É preciso lembrar que o

jovem se diferencia do público médio em seu conjunto por um aspecto determinante: sua avidez por novidades, que pode, em certos momentos, suplantar sua adequação aos padrões já consagrados. Se por um lado a indústria encontrou no rock um filão inesgotável de lucro, por outro, teve que se articular para atender a esse novo tipo de demanda. Isso representou tanto tentativas canhestras de programar as novidades, como a abertura de espaços para a experimentação estética.

3 – A grande recusa

Todos os rótulos criados então para explicar a inquietação juvenil – “underground”, “subcultura”, “contracultura” – costumam ser creditados à imprensa da época, ávida por interpretações fáceis, a serem oferecidas, em reportagens muitas vezes vazadas de sensacionalismo, a uma atônita platéia de adultos. Dos três termos citados, o primeiro acabou designando primordialmente as manifestações puramente artísticas e o segundo caiu em desuso, em função de sua evidente carga pejorativa. Restou o termo “contracultura”, desde então usado para designar em conjunto o que estava acontecendo.

Levando em consideração que a palavra “cultura” refere-se a todas as criações e iniciativas humanas, e não somente valores, hábitos e obras artísticas consagrados pelas gerações precedentes, seria adequado o uso da palavra “contracultura”? O crítico Luís Carlos Maciel (1973) acha que sim, ponderando que o objetivo central que se tinha em vista era ir contra os padrões culturais dominantes, ou mais adequadamente, contra a ideologia dominante. Havia a necessidade de desmascarar os abusos que eram cometidos em nome da lei, da ordem, da moral, de Deus, da objetividade científica, entre outros mitos a que se agarravam os mais velhos. Tendo afinado seu senso crítico, a juventude se aproxima de uma camada que sempre fora restrita, a dos intelectuais boêmios. Isso os levaria a cultuarem a literatura “beat”, cujas obras mais conhecidas datam da segunda

metade dos anos 50 – *Howl and other poems*, de Allen Ginsberg, publicado em 1956, e *On the road*, de Jack Kerouac, do ano seguinte. Como vemos, tais obras vieram a público quando alguns dos principais nomes da cultura jovem da década seguinte já entravam na adolescência. Nesse momento, já estava claro que os caminhos do rock e da contracultura estavam entrelaçados.

A polissemia latente na palavra “beat” fornece algumas pistas interessantes para a interpretação do fenômeno. Por um lado, o termo designa uma batida incessante e ritmada, como o pulso acelerado das grandes metrópoles e, por outro, alude à beatitude, disposição de voltar-se para o despertar da espiritualidade (cf. Roszak, 1972:134). Ambas as características estavam presentes na produção dos autores citados, contudo jamais houve um “movimento beat”, no sentido de um grupo articulado munido de um ideário definido com clareza. Tendo sido os primeiros a expressarem o mal-estar causado pelas contradições da época, buscavam simultânea e paradoxalmente uma vida intensa e a tranquilidade de espírito.

No romance *On the road*, as personagens são jovens que viajam sem parar pelo interior dos Estados Unidos e do México, cogitando, mas nunca realizando o projeto de embarcar num navio rumo a outros continentes. Durante sua trajetória, sem perspectivas claras e sem dinheiro, nada que encontram os satisfaz. Assim mesmo, parecem viver num estado de permanente celebração. A narrativa se resolve como um jogo contínuo entre uma angústia descontrolada e um júbilo turbulento. O fato de Kerouac ter percorrido, ele próprio, os caminhos por onde passam suas personagens contribuiu para criar uma lenda em torno do caráter autobiográfico do romance. Independentemente disso, sua influência sobre o comportamento da juventude dos anos 60 seria decisiva. Seria esta a geração do “pé na estrada”.

Dizendo-se adepto da escrita automática, o autor trazia para as páginas de sua obra a pressa de viver característica de sua geração. A vida e a obra eram encaradas com a mesma urgência, como um fluxo espontâneo, cuja preocupação central era aproveitar toda a energia de cada momento, antes que ela se dissipasse. O temor de um holocausto nuclear, dentro de um contexto histórico marcado pela guerra fria, era habilmente manipulado por políticos oportunistas. Tornava-se mister viver, experimentar de tudo, enquanto era tempo.

O mesmo espírito se encontrava presente na coletânea de poemas de Ginsberg, que enfrentou um processo na censura logo ao ser publicada, sob a acusação de obscenidade. O puritanismo dominante na época não estava preparado para aceitar um poeta que utilizava seus livros para assumir publicamente sua condição de homossexual. A investigação e os interrogatórios a que foi submetido só fizeram aumentar sua fama. Indo além do que foi Kerouac no que diz respeito a identificar vida e obra, Ginsberg desenvolveu um intenso ativismo. Ao longo dos anos 60, ele marcou presença em boa parte das manifestações contraculturais de seu país, inclusive a já citada tentativa de fazer o prédio do Pentágono levitar.

Outra característica importante que a geração beat deixou como legado para os jovens rebeldes dos anos 60 foi o interesse pelo misticismo. Vivia-se numa sociedade em que o domínio de sofisticados recursos tecnológicos era considerado um trunfo político precioso, o discurso científico ganhava foros de saber supremo, cuja objetividade era tida como elevado exercício de inteligência e boa parte dos postos de decisão eram confiados a técnicos. Nesse contexto, recuperar a riqueza de tradições milenares era uma maneira de lutar pelo direito de não ter o enriquecimento pessoal como o principal objetivo na vida. Se o sistema buscava controlar a vida de todos, havia uma esperança de se conquistar a liberdade – deixar de acreditar cegamente na ciência. Fora ela que permitira ao homem criar uma arma cujo poder destrutivo deixava todos atormentados. A juventude passou

então a creditar confiança em doutrinas filosóficas que pregavam a paz e a espiritualidade. O misticismo, como também o uso de drogas alucinógenas, representava a oportunidade de viverem experiências de expansão da consciência, livres da vigilância da mente racional.

Além disso, depositar confiança em doutrinas místicas significava também dar voz a elementos culturais tomados de empréstimo a países até bem pouco tempo esmagados pelo colonialismo. Se essa já era uma tendência importante, ganha ainda mais destaque a partir de 1965, com o surgimento na Califórnia do movimento hippie, que depois se espalha por boa parte do mundo, preconizando um modo de vida simples e natural, repudiando o consumismo desenfreado da sociedade capitalista. Além disso, recusava qualquer poder autoritário, buscando valorizar um espírito comunitário, fraterno, próximo dos princípios preconizados mais de um século antes pelos socialistas utópicos.

Nesse momento, seria oportuno propor a rediscussão do conceito de “contracultura”, de forma a articular uma compreensão mais ampla do fenômeno. Para tanto será útil levar em consideração uma passagem do crítico Affonso Ávila:

Ainda que não se rotulem de antiarte ou contra cultura uma dada proposta estética ou um dado comportamento crítico, o campo de material, linguagem ou significados onde a insatisfação se opera é por si mesmo um acrescentamento de território, que a inteligência apõe, contestando-os ou reavaliando-os, aos limites conhecidos do espaço cultural. (2002:29)

O trecho citado diz respeito ao Modernismo brasileiro, visto pelo crítico como uma etapa avançada de um processo cíclico de progressivo enriquecimento de perspectivas na produção literária brasileira. Dois outros momentos decisivos o teriam precedido, o Barroco e o Romantismo. Empenhado em tal esforço de mapear as mudanças e apontar o que o novo momento trazia de peculiar, Affonso Ávila faz uso das expressões “contracultura” e “antiarte” para assinalar que o empenho crítico era um dos traços definidores do movimento modernista. Como já foi destacado na introdução do presente

ensaio, o exercício permanente da crítica é um dos traços definidores da poesia moderna, desde o seu início. Questionador e inquieto, submete valores consagrados a uma constante reavaliação. O artista moderno encontra-se sempre em busca de uma outra modernidade, mais justa, mais humana, do que a vigente.

Dentro de tal perspectiva, a atitude dos poetas beats, em geral sinalizada como o ponto de partida para o fenômeno da contracultura na segunda metade do século XX não seria propriamente um caminho novo, mas a atualização de uma dominante do conjunto da produção artística que acompanha o advento da modernidade. Em grande parte, os discursos contraculturais são alimentados pelos perigos a que a modernização submete o ser humano, já desde o início da revolução industrial. Dentro desta categoria deve, então, ser considerada grande parte da produção literária dos últimos dois séculos. Toda vez que se renova o impulso de recusa ao que é estabelecido, temos um discurso, ou uma literatura contracultural.

No limiar dos anos 60, enquanto boa parte da juventude se aventurava em experiências lisérgicas, também havia os que procuravam formas de ativismo mais tradicionais. A “nova esquerda” se concentrava nos *campi* universitários e buscava novos parâmetros para o pensamento radical. Entre os teóricos sociais mais lidos estava Herbert Marcuse, teórico oriundo da Escola de Frankfurt, empenhado numa arguta análise crítica da tecnocracia. Para ele, mesmo a distinção entre socialismo e capitalismo perdia o sentido, uma vez que nos dois lados da cortina de ferro se via a mesma fé cega no progresso técnico, sendo a produção de riquezas o único objetivo da existência. Severo crítico dos regimes socialistas europeus e dos partidos comunistas do ocidente, ele mostra como o sistema conseguira facilmente aburguesar o proletariado, enfraquecendo-o, tornando-o incapaz de lutar por qualquer tipo de revolução.

Diante disso, suas esperanças se depositaram na juventude, cujo ímpeto renovador e iconoclasta poderia salvar o homem de sua escravidão diante do trabalho e abrir as portas de uma verdadeira libertação, que não seria apenas coletiva, mas também individual, passando pela desrepressão da energia sexual, que vinha há séculos sendo barrada pelo excessivo moralismo da sociedade. Adicionando boas pitadas de Freud a seu esforço de revisão do marxismo, Marcuse buscava apontar caminhos para uma juventude que já intuía que uma revolução social realmente eficaz teria que começar dentro de cada indivíduo. Libertar a sociedade traria como imperativo a necessidade de libertar a psique, desatar os nós da alienação que mantêm todos atrelados ao sistema. Só estaria preparado para transformar o mundo quem já tivesse transformado a si mesmo.

Até aquela época havia predominado entre os revolucionários “sérios” uma atitude de desprezo quanto aos rebeldes boêmios. Todavia, estes nunca tinham sido uma multidão tão significativa como se tornaram na época da explosão do movimento hippie. O período se caracterizou por uma convergência entre esses dois tipos de rebeldia. As práticas de atuação política passaram a incorporar um forte componente lúdico. Se a “realidade” imposta pelo sistema era um logro, os jovens estavam dispostos a criar uma outra realidade. As marchas de protesto passaram a se revestir de estratégias originais para que os meios de comunicação não tivessem como ignorá-las. Sem saber, eles estavam experimentando algumas das estratégias de marketing que viriam a ser aproveitadas mais tarde por políticos em campanha eleitoral e mesmo por empresas privadas, em peças publicitárias. Boa parte dessas manifestações teve como motivação o engajamento pacifista, contrário ao envolvimento direto dos Estados Unidos na guerra do Vietnã.

Mas os grandes acontecimentos coletivos da época foram os festivais de rock, em particular o de Woodstock, realizado em 1969. O clima de tranqüilidade em que transcorreu o evento, a despeito de ter reunido uma heterogênea multidão de trezentas mil

pessoas, parecia a tradução concreta de que seria possível vivenciar uma prática cotidiana os ideais de paz e amor. O respeito à diferença parecia possível num país que era um dos campeões em segregação racial. A fraternidade que reinou naquele ambiente fez parecer, por algum tempo, que seria perfeitamente viável conciliar os ideais de revolução social e individual preconizados pela contracultura. Já no festival de Altamont, no mesmo ano, registraram-se cenas de violência que culminaram com um assassinato. Expunha-se assim o calcanhar de aquiles do movimento: seu caráter aberto e tolerante permitia que se visse infiltrado por gangues violentas, as quais no final das contas também consideravam sua maneira de agir uma forma legítima de expressão e mesmo de protesto.

O incidente teve enorme repercussão na mídia, deixando atônitas as lideranças contraculturais e afastando simpatizantes. Lentamente, ao longo dos anos 70, muitos jovens começaram a voltar para a segurança de seus lares burgueses, onde os esperava uma carreira promissora de bons serviços prestados ao sistema. Entretanto, não se pode dizer que os ideais da contracultura tenham sido totalmente esquecidos, pois continuaram a influenciar tendências e atitudes nas décadas seguintes.

4 – Contracultura e romantismo –

Esforço de crítica ao sistema e empenho na tarefa de projetar a construção de um mundo melhor – no pensamento contracultural havia espaço para os dois principais ingredientes da utopia. Contudo, trata-se de uma modalidade peculiar de imaginação utópica. Os jovens da década de 1960 não se mostravam dispostos a deixar a plena realização de seus sonhos para depois, adiar a conquista da felicidade. Nem pareciam inclinados a sacrifícios no presente, em nome de um futuro iluminado, embora não fosse desprezível a admiração despertada entre eles pela disposição ascética dos guerrilheiros. Como em outros momentos da história ocidental nos últimos séculos, a revolução estava na

ordem do dia. Contudo, o futuro foi trocado pelo presente como o tempo ideal para a mudança. Além disso, dentro dos parâmetros que norteavam suas iniciativas, a revolução só poderia ser bem sucedida se ela acontecesse dentro de cada ser humano. Esse tipo de transformação nasceria a partir do momento em que a pessoa se abrisse para uma “nova consciência”, libertando-se da “alienação”, para usar termos que estavam em voga na época.

A conquista de um mundo novo, livre das misérias provocadas pela civilização industrial passaria, portanto, pelo surgimento de um novo indivíduo. A revolução como uma experiência de subjetividade. Mas não foi apenas por isso que a contracultura se aproximou do romantismo. Vimos anteriormente que as formulações filosóficas do Século das Luzes haviam alimentado a crença na capacidade ilimitada do progresso humano. Isso tinha servido de lastro ideológico para a Revolução Industrial, bem como para uma série de conturbações políticas, não raro banhadas com sangue. Contra isso, os românticos reagiram por meio de uma crítica radical ao racionalismo, experiência que os levou ao encontro das mais diversas perspectivas místicas. Houve entre eles um amplo espectro de tendências, até porque o romantismo abrigou desde conservadores ressentidos com a queda da nobreza até os revolucionários descontentes com o fato de a história apontar para o beco sem saída do triunfo da burguesia. Não surpreende que alguns românticos pregassem um retorno às religiões institucionalizadas. Contudo, outros já estavam por demais impregnados da pregação anticlerical do iluminismo e partiram para experiências de espiritualidade peculiares, pessoais, não raro matizadas pela valorização de elementos das tradições ancestrais das comunidades aldeãs, cujo cristianismo se mesclava a heranças pagãs.

Pela via do elogio ao modo de pensar, agir e crer dos “ingênuos camponeses”, chegava-se a uma visão sincrética que lembra o eclético ecumenismo que viria a caracterizar a contracultura. No contexto pós–segunda guerra mundial, vários indícios

apontavam para uma nova voga de crítica ao racionalismo – do horror dos conflitos armados à apatia da rotina nas sociedades burocratizadas. A descolonização dos países africanos e asiáticos contribuiu para o enriquecimento do universo de referências do novo misticismo, que então surgia, alimentado por informações culturais oriundas de todas as partes do mundo, em particular do Oriente.

Ao comentar os primeiros poemas de Allen Ginsberg, escritos ainda nos anos 40, Theodore Roszak (1972:132) observa que, muito antes que o próprio poeta e seus colegas beats descobrissem o zen, já havia em seus versos curtos e elaborados a temática da busca de Deus. Eram poemas de protesto, mas apontavam para direções diferentes das que vinham sendo praticadas pela poesia social até então. Seu radicalismo não apontava para uma crítica objetiva, inspirada em Marx, mas para o êxtase visionário de William Blake. A defesa pura e simples da justiça social era enriquecida por imagens que remetiam ao tempo, à eternidade, à loucura, ao céu. Em vez de clamar por uma revolução política, os poemas profetizavam o apocalipse.

Tal perspectiva ainda está presente, e de modo mais contundente, nos textos lançados pelo autor na década de 50, responsáveis por sua transformação em ícone da contracultura. Roszak considera que os poemas da primeira fase de Ginsberg eram literariamente superiores, mas reconhece que a febre improvisatória dos poemas tardios respondia melhor aos tempos. Ainda aqui, devemos assinalar uma perspectiva que aproxima Ginsberg do romantismo. Recusando-se a repensar seus poemas, servindo-os crus ao público, praticava uma literatura de urgência. Não havia tempo a perder. Vida e obra eram para agora. Numa época em que os arsenais bélicos, forjados com a ajuda de algumas das mentes mais brilhantes do mundo, não paravam de crescer, a poesia se oferecia como um oráculo, explodindo num lirismo marcado por dois aspectos igualmente marcantes: a angústia existencial e a solidariedade para com os excluídos pela sociedade

burguesa, fossem os loucos ou os que eram marginalizados por se recusarem a compactuar com o sistema.

Allen Ginsberg fez dessa opção um estilo de vida. Não se tratava, para o poeta, de apiedar-se e olhar com indulgência para os que viviam na sarjeta, mas de tornar-se um deles. Aprender tudo o que eles tivessem para ensinar. Agir sem artifícios, guiar-se pelas paixões. Esta também é a proposta encarnada pelo imprevisível Dean Moriarty, protagonista do romance *Pé na Estrada*, de Jack Kerouac. Contrariando a moral burguesa do trabalho e da poupança, Moriarty estava todo o tempo torrando os poucos dólares que tinha em farras, ficando só com a roupa do corpo, enquanto não parava de percorrer os Estados Unidos, de uma costa a outra, de carona ou em carros roubados. Atravessava as paisagens e os sofrimentos com um sorriso que o fazia parecer um anjo aos olhos de seu amigo Sal Paradise, personagem-narrador do romance.

Contudo, após ter deixado influência tão fecunda nos anos 50, Kerouac adotou uma postura de recolhimento na década seguinte, não tendo compartilhado o intenso ativismo desenvolvido por Ginsberg. Sempre que este chegava a uma manifestação, nem precisava recitar seus poemas, até porque o público os lia avidamente – bastava que estivesse presente. Sua figura encarnava alguns dos ideais mais caros à juventude rebelde: ele era anticonvencional, sexualmente liberado e praticante de uma modalidade de mística que nada tinha de ascética, caracterizando-se mesmo pela opção mundana. A isso, Roszak (1972:136) chama de “misticismo de imanência”, refratário ao caminho transcendental que costuma ser a tônica na mística ocidental, mas próxima do “aqui e agora”, essência do budismo zen.

5 – O debate contracultural no Brasil -

Assim como os países ricos, o Brasil também experimentou índices acentuados de desenvolvimento econômico no período que se seguiu à Segunda Guerra. Entretanto, faz-se necessário considerar aspectos específicos de nosso processo social. Começou a ser criado um considerável parque industrial. Parecia que o progresso estava chegando, para nos livrar do atraso herdado dos tempos coloniais. Contudo, a expansão da riqueza nacional não estava destinada a ser dividida de forma equânime – fábricas e usinas se instalaram no país, mas nem de longe erradicaram a pobreza, frustrando uma expectativa que havia sido acalentada por gerações e manipulada por políticos em suas plataformas eleitorais. Os pilares da industrialização brasileira eram a fartura de matérias-primas, a baixa qualificação e o baixo custo da mão-de-obra e o predomínio do capital internacional. Assim, boa parte dos lucros eram drenados para outros mercados, além de impedir um aumento da renda familiar dos trabalhadores. A euforia que o “desenvolvimentismo” provocou no governo JK refluiria num ressentido nacionalismo, destinado a dominar a retórica oposicionista na década de 60.

Outra consequência de nossa industrialização foi o crescimento constante e desordenado das cidades, aumentando a tensão social no espaço urbano. Contrariando as expectativas, os brasileiros constatavam que quanto mais riqueza se gerava, quanto mais progresso havia, maior era a miséria que se formava nas periferias e favelas. Toda essa problemática era creditada, na época, por nossos analistas sociais, ao caráter “dependente” ou “periférico” do capitalismo brasileiro. Pelo menos até fins dos anos 60, não lhes chamava a atenção o fato de que nos próprios países “centrais” havia uma efervescência crítica que já expunha de maneira clara as contradições da moderna sociedade tecnocrática.

Por conta disso, ao chegar ao Brasil nos anos 50, o rock’n roll foi encarado como mais um produto cultural exportado pelos EUA, como uma ameaça à cultura nacional, sendo digno, portanto, de desprezo. É bem verdade que a modalidade de rock que chegou

até nós, veiculada pelas multinacionais, era calcada no estereótipo da delinqüência juvenil, que já comentamos acima. Por isso, podemos creditar parte da dificuldade que o novo ritmo encontrou à qualidade precária da informação que chegava ao país. Tal distorção fica clara, por exemplo, pelo título encontrado pelos exibidores nacionais para o filme “Blackboard Jungle”, no qual Bill Halley e seus Cometas interpretam o clássico “Rock around the clock” – nada menos que “Sementes da violência”. É bem verdade que não faltavam cenas de violência no filme, mas eram provocadas pela revolta dos estudantes contra um professor autoritário. O conteúdo crítico do filme passou despercebido, até porque somente uma parcela de jovens de classe média foi assisti-lo.

Assim, uma modalidade de expressão cultural que nascia nos EUA sob o signo da contestação aos valores dominantes chegava ao Brasil embalada para consumo. A indústria fonográfica apostou suas fichas em duas fórmulas que acreditava que poderiam dar certo por aqui: a gravação em território nacional de números de rock em inglês e versões de alguns dos principais sucessos do *hit parade* norte-americano. A primeira solução foi um fracasso. Os irmãos Cely e Tony Campelo amargaram poucas vendas de suas interpretações em inglês e só conseguiram se afirmar quando se refugiaram na segunda fórmula. Foram de Cely os primeiros grandes sucessos de público da (pré-) história do rock brasileiro. Diga-se de passagem que o hábito de veicular no Brasil versões em português de canções estrangeiras sempre foi um filão comercial dos mais rendosos. A questão era que toda a explosiva energia contida e veiculada pelo novo ritmo acabava chegando ao país diluída, desprovida de autenticidade. Aos nossos ouvidos, qual era a grande diferença entre os filmes cor-de-rosa enviados por Hollywood e o banho de lua de Cely Campelo? Enquanto em sua terra natal, como vimos, o rock’n roll serve de expressão aos anseios dos adolescentes e suas dúvidas quanto à eficácia do *american way of life*, aqui, pelo contrário, ele parecia reforçar a ideologia dominante.

O processo de aclimatação do rock ao solo nativo seria gradual. Em parte, isso se deve ao caráter ainda embrionário de formação no país de uma classe média urbana com poder aquisitivo suficiente para comprar discos e assistir a shows. Somente em meados dos anos 60, afirma-se uma nova geração – a Jovem Guarda, também conhecida como iê-iê-iê, referência a parte do refrão da canção “She loves you”, dos Beatles. Desde o início, sua receita de sucesso esteve associada à presença de seus astros na TV. Em 1965, Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa comandavam um programa semanal na Record, no qual se apresentavam futuros nomes de peso, como Tim Maia e Jorge Ben. A essa altura, a indústria automobilística já se havia instalado no país e uma parcela, ainda que pequena, da juventude tinha condições de desfrutar do melhor que a sociedade de consumo tinha para oferecer. O lirismo afetivo da Jovem Guarda veio pontuado pela posse de um instrumento que se torna vital para o êxito das paqueras – os carros, mesmo que algumas vezes não passassem de calhambeques. Guardadas as devidas proporções, pode-se cogitar em que medida nosso capitalismo industrial já havia avançado, a ponto de a “caranga” de Roberto Carlos ser um correspondente do lendário Cadillac de Chuck Berry.

Nessa época, os militares já tinham iniciado seu ciclo de poder autoritário. O fato de o golpe militar ter favorecido os interesses do capitalismo transnacional fortaleceu entre os intelectuais e estudantes as suspeitas de que a Jovem Guarda era um atentado contra a cultura nacional, e que o objetivo daquelas festinhas juvenis, aparentemente inofensivas, seria nos tornar cada vez mais vassalos dos padrões de comportamento importados dos Estados Unidos. Contra tal ameaça, fazia-se urgente apresentar respostas claras. Por isso, os festivais da canção, que se tornaram comuns a partir do mesmo ano de 1965, são dominados por uma retórica de engajamento político revestindo uma produção musical que se propunha a ser genuinamente nacional, o que Augusto de Campos (1974:47) qualificaria, sarcasticamente, de “guerra santa”.

A exaltação dos ânimos impedia um exame mais apurado dos fatos. Se isso fosse feito, viria à tona o fato que os universitários de esquerda, que acusavam a Jovem Guarda de influência alienígena, cultuavam a Bossa Nova, forma musical impregnada de elementos do jazz. Curioso também é notar a ingenuidade que informava acontecimentos como a célebre “passeata das guitarras” – para os estudantes, o uso de guitarras elétricas era o cúmulo da servidão ao imperialismo. Tal leitura da realidade deixava passar em branco a importância que tivera a guitarra elétrica como instrumento que ajudou a escrever uma parte da história da transformação do blues rural no rhythm’n blues, ganhara popularidade no âmago do processo de luta dos negros contra a marginalização a que eram submetidos na sociedade norte-americana.

Isso tudo nos leva de volta às ponderações de Campos (1974:48), para quem o nível de interconexão a que se tinha chegado naquele momento, por intermédio dos meios de comunicação de massa, tornava inviável a manutenção de um discurso nacionalista tão estreito, como se fosse ainda possível manter nossa cultura impermeável a movimentos e modas externas. Afinal, acrescenta o poeta paulista, ninguém menos que Marx e Engels haviam previsto para a humanidade a emergência de uma era de “intercâmbio universal” entre as nações. A acuidade da percepção crítica de Campos se evidencia ainda mais se levarmos em conta a preferência demonstrada pela canção de protesto por temas rurais e regionais, numa época em que o Brasil se urbanizava rapidamente, sugerindo como era difícil construir um discurso crítico atualizado sem levar em conta a presença entre nós de elementos tomados de empréstimo aos países capitalistas avançados. Enquanto isso, a Jovem Guarda já tematizava o cenário urbano, ainda que por um viés elitista e acrítico.

O impasse seria rompido por Caetano Veloso e Gilberto Gil, no festival da canção da TV Record, em 1967, dando início ao movimento tropicalista. Gil classifica-se em segundo lugar com a canção *Domingo no Parque*, em cuja execução as guitarras de uma

banda de rock, os Mutantes, se associam ao som de um berimbau. Tal mistura remete a uma das características centrais da expressão musical dos baianos: o seu caráter antropofágico. A informação cultural vinda do exterior não deveria, assim, ser recusada nem copiada, mas deglutida à moda de Oswald de Andrade, que já em fins dos anos 20 percebera a inoperância de um discurso nacionalista “puro”, defendendo uma modalidade crítica de nacionalismo, aberta às novidades importadas, desde que devidamente “deglutidas”. Gil e Caetano fizeram exatamente isso com o rock, reconheceram-no como uma informação nova e o incorporaram como um elemento a mais a enriquecer sua produção.

Além disso, a amplitude temática do tropicalismo abrangia tanto questões regionais como as novidades da vida das cidades, retratadas em “Alegria Alegria”, de Caetano, passando pelo cotidiano de personagens das classes subalternas do ambiente urbano, como no caso da já citada “Domingo no Parque”. Mais importante do que isso é notar que os tropicalistas incorporam uma postura contracultural ao seu jeito de atuar, não somente no palco, como fora dele. Eles passam a encarar a vida como uma performance constante. (c.f. Silvano Santiago, 2000:146). A forma de se vestirem, seus gestos em público, tudo é manejado como uma estratégia que visa chocar as pessoas e despertá-las para a reflexão crítica. Sob esse prisma, compreende-se a atitude de Caetano Veloso, durante o Festival Internacional da Canção, de 1968. Todo o mecanismo do Festival era um jogo de cartas marcadas, com o objetivo de lançar no mercado canções ao gosto de determinada faixa de público – a juventude politizada de classe média. O sistema enlatava produtos de contestação e os estudantes faziam de conta que não sabiam disso, indo às prateleiras comprá-los e alimentar o capitalismo por eles detestado. Fazia-se necessário reagir com uma canção que destoasse totalmente de tal expectativa, mesmo correndo o risco da desclassificação, resultado previsível que o compositor baiano acabou capitalizando por

meio de um furioso discurso que punha a nu sua indignação. Demonstrando estar mais atualizado que seus críticos, tomou emprestado um dos slogans dos protestos estudantis franceses de maio de 1968 – “É proibido proibir”. Sob intensa vaia, Caetano transformou o Festival numa tribuna e fez seu recado ecoar, enfatizando que os males do Brasil iam além da eterna luta contra as injustiças sociais, que outras questões urgentes impunham-se também, como a necessidade da pesquisa estética.

André Bueno (1978:21) afirma que os tropicalistas desempenharam para a realidade brasileira um papel comparável ao que teve a geração beat nos Estados Unidos, ou seja, o de precursores da contracultura. Ele ressalta que, no Brasil, a crença em instituições, mesmo que fossem partidos de esquerda ou entidades estudantis, era tão sólida que só mesmo o endurecimento do regime militar, com a edição do AI 5 no final de 1968, abalaria tal confiança, fazendo surgir um clima de ceticismo análogo ao que já era experimentado fazia alguns anos pela juventude dos países capitalistas avançados. Essa perspectiva, no entanto, guarda seus riscos, na medida em que nos sugere que nossa contracultura teria como motor a falta de perspectiva e não uma opção positiva por colocar o tema da revolução no cotidiano, trazendo-a para a esfera da vivência individual. E assim, somente no contexto do pós-tropicalismo, a partir de 1969, tornaram-se freqüentes no Brasil algumas práticas contraculturais, como a pesquisa mística e a busca da iluminação profana, através do uso de drogas alucinógenas, formas de se buscar a concretização “aqui e agora” de todos os sonhos. Ao mesmo tempo, começa a proliferar uma produção cultural que dispensa o uso dos canais consagrados de divulgação e distribuição, sendo veiculada em circuitos alternativos: poesia marginal, cinema “udigrudi”, jornais e revistas de vida curta, tudo distribuído pelos próprios agentes produtores.

Não faltou quem se propusesse a iniciativas que problematizassem a polaridade arte – vida, como a experiência realizada pelos Novos Baianos, em seu sítio, em Jacarepaguá.

Inspirados no comunitarismo pós-hippie, um grupo de músicos havia se reunido com o objetivo de compartilhar algo mais que sua arte. A palavra de ordem na época era o desbunde, o que pode ser interpretado de duas maneiras distintas: como um desencanto frente às escolhas tradicionais, inclusive a práticas políticas tradicionais nas esquerdas; ou como a conquista da satisfação pessoal, de se “soltar a bunda”, numa postura que transformava a busca do prazer em princípio norteador da vida e da arte, além de funcionar como uma forma de dizer “não” à coleção de mentiras a que se costumava chamar de “realidade”.

O rico debate pós-tropicalista ficou, no entanto, restrito a um pequeno circuito de iniciados. Para a grande maioria da juventude brasileira, era vendida pelo sistema uma imagem folclorizada da contracultura, o chamado “hippismo de boutique”. Podemos nos perguntar até que ponto os artistas foram marginalizados ou buscavam deliberadamente ficar à margem, por não depositarem a mínima confiança nas instituições. Heloísa Buarque de Hollanda (1981:68) aponta para outra interpretação – a marginalidade era uma opção, sim, mas que iria além da mera busca de alternativas, sendo valorizada em seu potencial de ameaça ao sistema. Nesse sentido, o uso de drogas não serviria apenas para expandir a mente, mas para agredir o comodismo das consciências retrógradas. Da mesma forma, a opção pelo bissexualismo já não seria apenas um caminho para o prazer, mas também uma forma de marcar posição contra a rigidez da moral burguesa.

De um modo geral, a década de 70 não foi muito positiva para a afirmação do rock brasileiro. Predominava a crença de que ele não era comercial e só venderia para uma minoria de adolescentes de classe média. Alguns poucos grupos lutavam para subsistir, mas as gravadoras não apostavam neles, o que os deixava também confinados a esquemas alternativos de divulgação. Parte das dificuldades vividas por esta geração devem ser creditadas ao complicado contexto sócio-econômico que se delineou com a crise

internacional do petróleo, em 1973. Afinal, o vinil, matéria-prima para a produção de discos, era derivado da indústria petrolífera. Se antes, os empresários do disco não pareciam dispostos em fazer investimentos de risco, com a crise a situação se agravou.

Além disso, boa parte das bandas que insistiam eram adeptas do som progressivo, inspiradas na tendência dominante do rock anglo-americano até meados da década. Seu trabalho primava pelo virtuosismo e sofisticação, não dispensando a última palavra em tecnologia. Mas, nos países ricos, o sucesso dessa fórmula se sustentava no alto poder aquisitivo do público, uma conjuntura bem diversa da nossa. Além disso, as bandas progressivas davam pouca atenção às letras, não raro trabalhando num mesmo disco várias faixas de música puramente instrumental. A ausência de um texto a ser cantado durante os shows e, particularmente, a ausência de um intérprete conduzindo a interação entre o público e a banda constituiu outra barreira para uma ampla aceitação popular.

O desempenho performático dos artistas no palco foi mesmo um ponto central para explicar o sucesso de Rita Lee e Raul Seixas, os únicos roqueiros a vencerem na época esse bloqueio, conseguindo gravar uma safra razoável de discos. Raul não escaparia à vigilância dos censores, que viram em seu projeto de “sociedade alternativa” uma incitação à revolta. No fundo, suas idéias eram semelhantes às dos Novos Baianos, embora com maior apelo esotérico. O sucesso veio-lhe graças à habilidade com que soube criar e manejar em suas apresentações uma aura de mistério. Rita, por sua vez, levou para os palcos uma postura moleque, ao mesmo tempo descontraída e de forte presença crítica, que já havia sido incorporada ao seu jeito de atuar desde os primeiros tempos de sua carreira, marcados pela convivência com os tropicalistas. Com ela, a malandragem deixava de ser um privilégio restrito aos homens.

A presença marcante no palco também foi o trunfo que fez dos Secos e Molhados uma das boas novidades dos anos 70. Sua sonoridade estava mais para “folk” do que

propriamente para rock, com soluções musicais leves e simples. Mas a principal contribuição que a banda trazia era visual – três de seus integrantes apresentavam-se maquiados como se fossem atuar no palco de um teatro, com destaque para o intérprete Ney Matogrosso, cujo falsete dava ainda mais impacto provocativo à sua presença andrógina. Mais tarde, já em carreira solo, Ney atravessaria a década marcando uma presença constante no cenário artístico, afirmando-se talvez como o mais criativo artista performático daqueles anos.

Raul, Rita e Ney, cada um à sua maneira, deixaram contribuições importantes para os roqueiros que viriam a se revelar nos anos 80. Mas outros fatores contribuíram para delinear o perfil da geração que estava por surgir. Seria preciso ainda esperar a evolução do contexto social. A já referida crise mundial do petróleo acelerou o desgaste da ditadura militar no Brasil, ajudando a preparar o caminho para a abertura política. Em 1974, com a posse do general Geisel, começa a ser posto em prática um plano para a lenta e gradual devolução do poder aos civis. Um dos resultados disso foi um relativo abrandamento no rigor da censura à liberdade de expressão. Com a possibilidade de divulgar fatos antes proibidos, a imprensa começou a abrir espaço para divulgar casos de corrupção que eram frequentes nos altos escalões do poder. A inflação passou a crescer descontroladamente, comprometendo o poder aquisitivo das classes desfavorecidas da população.

A partir de 1977, cresceu a mobilização dos estudantes e outros setores da sociedade civil. Os jovens estavam novamente nas ruas. Os operários do ABC paulista tomam a iniciativa, organizando as primeiras greves importantes desde a promulgação do AI 5. Sucessivas manobras políticas, realizadas para garantir uma maioria parlamentar para o governo, não foram capazes de deter a pressão pela anistia, que acabou sendo conquistada em 1979. Cada vez mais havia a impressão de que seria possível mudar o país, desde que a pressão popular continuasse a crescer. Nas passeatas, o hino nacional foi

incorporado ao repertório. A abertura do regime se fazia cercar por um clima de encanto, de entusiasmo, que por vezes beirava o ufanismo. Por outro lado, o aumento das taxas de desemprego e da carestia comprometiam tal confiança e, por isso, o governo do último general-presidente, Figueiredo, seria marcado por uma contínua mobilização popular.

Enquanto isso, no cenário internacional, a fase de ouro do rock progressivo havia se esgotado. As bandas do gênero haviam se transformado em empresas altamente lucrativas, que esbanjavam dólares em turnês milionárias, o que não agradava boa parte de seu público. Quem havia crescido nos anos rebeldes, tendia a olhar com reservas para o aburguesamento de seus ídolos, cujo estrelato e egocentrismo parecia algo bem distante dos ideais da contracultura. O astro de rock havia deixado de ser uma pessoa comum, de cantar músicas que falavam de temas cotidianos. Em seu lugar, surgira uma postura olímpica, que pode ser ilustrada pela iniciativa de Rick Wakeman, de fazer-se acompanhar por uma orquestra sinfônica, levada em turnê pelo artista aos quatro cantos do mundo, a fim de lançar um disco que tinha como temática a lenda do Rei Arthur. Tal fato ajuda a explicar o sucesso imediato provocado pelo choque de simplicidade trazido pelo movimento punk, em 1976. Pouco elaborado, o som punk sustentava-se sobre uma base de guitarra, baixo e bateria, um retorno ao que havia de realmente fundamental no rock. As letras das canções, por mais simples que fossem, voltaram a ter o seu lugar, como expressão dos anseios e da revolta da nova geração. Usavam amplificadores baratos, algumas vezes adquiridos de segunda mão. O importante desta proposta estética estava contida no slogan – *do it yourself*. Qualquer grupo de jovens poderia comprar o seu equipamento e não precisaria se aprimorar muito para lançar-se no circuito. Além disso, injetando um novo alento na cena contracultural, os punks se fizeram relevantes pela busca de um visual que chocasse os padrões de gosto estabelecidos.

Esta proposta não tardou a chegar ao Brasil, cativando facilmente adeptos num país já acostumado a conviver com o precário. Tanto na periferia de São Paulo como nos bares de classe média de Brasília, os punks deixaram uma contribuição importante para a definição do perfil das bandas que surgiam, justamente num momento decisivo para a história do país, a transição histórica que poria fim ao regime militar, um novo alento ao exercício crítico que sempre caracteriza o debate contracultural. A década de 80 chegaria num momento culturalmente rico e promissor.

O sucesso do rock brasileiro nesse período não foi resultado de um planejamento arquitetado pela indústria cultural, mas seria ingênuo sustentar que ela não veio a tirar grande proveito da situação. Tanto mais que o *boom* ocorreu num momento em que o rock, internacionalmente, na esteira do movimento punk e da new wave, vivia um momento de retorno ao básico – guitarra, bateria, baixo. A gravação de um disco de rock não exigia grande investimento, sendo muito mais barata que a de um astro consagrado da MPB, cujos projetos reclamavam a participação de todo um aparato, que incluía desde mão de obra especializada – arranjadores, maestros, músicos etc. – a equipamentos sofisticados. (Talvez por isso, as bandas formadas antes da irrupção do punk não tenham conseguido tirar proveito dos ventos favoráveis que passaram a soprar: sua influência dominante era o progressivo, modalidade de rock mais cara e sofisticada. Isso para não falar do caráter experimental de que se revestia o trabalho da principal banda desta geração: os Mutantes).

O próprio Barão Vermelho foi um dos grupos cuja simplicidade, em termos de resolução sonora, tornava tudo mais fácil. Tanto que a primeira turnê da banda pelo interior se revestiu de um caráter francamente amador: os cinco artistas e mais aquelas pessoas cuja presença era estritamente necessária, em especial o produtor Ezequiel Neves, meteram-se num furgão, rumo a São Paulo e os estados do sul, tocando em palcos pequenos ou mesmo ao ar livre. Cultivava-se assim uma aura de franqueza espontânea que ficaria como uma

das marcas das atuações da banda. Contudo o que se propõe aqui não é um debate sobre os mecanismos sociológicos que operam a capacidade de controle dos grandes empresários do setor, nem um estudo sobre a alienação humana nos tempos da comunicação de massa. Seguindo a tradição de nossos artesãos canoros, Cazuzza articula um discurso poético de qualidade, a despeito de lidar todo o tempo com os mecanismos de controle da indústria cultural.

A incerteza que caracterizou o contexto cultural do Brasil nos anos 80 constituiu um terreno propício para a retomada dos debates contraculturais. E a expressão privilegiada disso foi a poética do rock nacional, que viveu então um de seus grandes momentos. Nos capítulos que se seguem, teremos oportunidade de destacar a centralidade que alguns dos temas centrais que a agenda da contracultura possuem na obra poética de Cazuzza.

Capítulo 2 – O LIRISMO COMO AVENTURA DO ENCONTRO

Não existe vida quando a gente está triste e só.
(Cazuza, “Quatro Letras”)

1 – Uma poética da desconfiança

O presente capítulo se destina ao estudo da temática da subjetividade nas canções de Cazuza. A estratégia proposta aqui é partir dos pontos de convergência que aproximam sua obra do conjunto da tradição de ruptura que vem caracterizando a poesia ocidental nos dois últimos séculos, particularmente os movimentos contraculturais que se iniciaram na segunda metade do século XX. Além disso, teremos a oportunidade de destacar alguns aspectos importantes de sua atuação nos debates culturais do momento, tendo em vista sua dupla condição de poeta/compositor e de intérprete, fazendo-se atuante não somente por seus textos, mas também por sua inquieta presença performática.

Como foi destacado em nossa introdução, já se podia verificar no projeto estético-político dos primeiros românticos a recusa aos padrões vigentes, a gênese de um exercício contra-ideológico que se tornaria prática reiterada nas subseqüentes gerações de poetas: a busca permanente por uma outra modernidade, a constante recusa dos modelos impostos pelos processos sociais que levariam o Ocidente à consolidação do capitalismo. Tal percurso ganharia novos contornos na segunda metade do século XX, com a emergência dos movimentos contraculturais, que se articulam no âmbito da modernidade tardia, respondendo às novas contingências trazidas pelas mudanças históricas que o mundo sofreu por esta época, convivendo com as implicações daí decorrentes, tais como a criação de novas estratégias de vida e participação social, de modo a ampliar o leque de opções para o artista intervir nos debates e influir no rumo dos acontecimentos.

Será importante ter em conta a relação que a obra do autor estabelece com a indústria cultural, sempre pronta a se desfazer de artistas e obras como objetos descartáveis. A este respeito, cabe citar trecho de uma controvertida matéria dedicada a Cazuzza veiculada por um órgão da mídia informativa:

Cazuzza não é um gênio da música. É até discutível se sua obra irá perdurar, de tão colada que está ao momento presente. Não vale, igualmente, o argumento de que sua obra tende a ser pequena devido à força do destino: quando morreu de tuberculose em 1937, Noel Rosa tinha 26 anos, cinco a menos que Cazuzza, e deixou nada menos que 213 músicas, dezenas delas obras-primas que entraram pela eternidade afora. Cazuzza não é Noel, não é um gênio. (*Veja*, 1989)¹

O quadro clínico irreversível e a morte iminente do artista são um tema recorrente ao longo de toda a matéria da revista, num controverso vaticínio que, segundo assinala Marcelo Bessa (2002), não era novidade na *Veja*. Muito pelo contrário, fazia parte do modo como a imprensa da época tratava os portadores do vírus da AIDS. No entanto, para a presente linha de raciocínio, importa salientar outro exercício de futurologia praticado na matéria da revista: a previsão de que a obra de Cazuzza não resistiria ao passar dos anos, tendendo a ser esquecida. Como argumento, o texto destaca o fato de sua poética se prender por demais ao presente. O mais perturbador é que, logo em seguida, vem a obtusa comparação com Noel Rosa, um artista cuja maestria se deveu, em parte, ao dom extraordinário de transformar o cotidiano de sua própria época, ou seja, nada menos que o seu presente, em matéria-prima para belas canções. Ademais, fazer o tempo presente, mesmo em sua dimensão mais efêmera, habitar a poesia tem sido uma das tendências dominantes na modernidade, e não faltam exemplos disso na obra de autores canônicos.

Mesmo que não tenha sido esta a motivação principal para a elaboração do presente estudo, ele não se esquivava em aceitar a provocação da *Veja*. Ainda mais pelo fato de que o autor que escreve essas linhas também é poeta, embora não atue no universo da canção

¹ Acerca da repercussão provocada por essa reportagem: ARAUJO, Lucinha, 2001, cap. 16; ALEXANDRE, Ricardo, 2002, p. 375 e seguintes.

popular, e pertence à mesma geração de Cazuza. Não foi pequeno o mal-estar provocado entre artistas jovens à época da reportagem, a vertigem causada pelo receio de que nossas obras pudessem um dia ser esquecidas.

Por tudo isso, é válido começar esta trajetória analítica por um texto que tem se afirmado por sua permanência, a canção “O tempo não pára”:

Disparo contra o sol
Sou forte, sou por acaso
Minha metralhadora cheia de mágoas
Eu sou o cara
Cansado de correr
Na direção contrária
Sem pódio de chegada ou beijo de namorada
Eu sou mais um cara

Mas se você achar
Que eu tô derrotado
Saiba que ainda estão rolando os dados
Porque o tempo, o tempo não pára

Dias sim, dias não
Eu vou sobrevivendo sem um arranhão
Da caridade de quem me detesta

A tua piscina tá cheia de ratos
Tuas idéias não correspondem aos fatos
O tempo não pára

Eu vejo o futuro repetir o passado
Eu vejo um museu de grandes novidades
O tempo não pára
Não pára, não, não pára

Eu não tenho data pra comemorar
Às vezes os meus dias são de par em par
Procurando uma agulha num palheiro

Nas noites de frio é melhor nem nascer
Nas de calor, se escolhe: é matar ou morrer
E assim nos tornamos brasileiros
Te chamam de ladrão, de bicha, maconheiro
Transformam o país inteiro num puteiro
Pois assim se ganha mais dinheiro

(Cazuza e Arnaldo Brandão, p. 199)²

² Todas as citações de Cazuza, incluídas ao longo deste trabalho, são retiradas do volume de suas obras completas: CAZUZA, 2001. Nas referências de canções do poeta, bastará a informação acerca da página onde cada texto se encontra. Deve ficar claro, no entanto, que para a presente pesquisa os discos são de

A frase que dá título à canção já diz muito acerca do que ela representa como projeto estético. A dimensão temporal é algo que diz respeito ao cerne da existência material de todo e qualquer poema cantado. O texto flui, e com ele, o tempo transcorre. Luiz Tatit (2002:20) assinala que a canção é “uma forma de se transformar tempo perdido em tempo ganho”. Ela é um exercício a que o ser humano se presta enquanto os dados do destino ainda estão sendo lançados. A canção é uma ponte para o futuro.

Partindo do pressuposto de que o sujeito lírico, nesta canção, é um jovem que inicia sua vida adulta, pode-se considerar sua atitude como uma forma de marcar posição diante de um contexto social adverso. Voltar sua “metralhadora de mágoas” contra o sol indica a decisão de desafiar forças que lhe são muito superiores. O contexto em que vive lhe cobra estratégias de sobrevivência e auto-afirmação, um objetivo que pode ser alcançado pelo viés de uma atitude ardua e agressiva. No conturbado período histórico que se vivia, poucas eram as perspectivas para quem estava começando a vida, além de poucas serem as chances de se construir alternativas “com” os outros. Tudo conspirava a favor da opção por saídas que fossem buscadas “contra” os outros. A alta competitividade obliterava a criação de experiências de compartilhamento. À primeira vista, um triunfo do individualismo. No entanto, uma leitura em maior profundidade revela que tal conclusão é apressada e inconsistente. A problemática das relações do ser individual com as diferentes instâncias coletivas presentes na sociedade é algo bem mais complexo do que aparenta.

Para começar, tome-se a frase “Eu sou o cara”, que pode ser contraposta à sua reformulação, poucos versos adiante, “eu sou mais um cara”. A mudança no artigo, reforçada pelo acréscimo da partícula “mais”, reflete uma inquietante vacilação. Enquanto

especial importância. No estudo de canções, não se deve levar em conta apenas o texto das letras, mas a interação deste com a música e a interpretação.

fosse “o” cara, ele seria alguém capaz de fazer a diferença, manter-se em sua atitude de ativa revolta. Mas a partir do momento em que se define apenas como “mais um cara”, sua capacidade de ação se vê colocada em outro nível. Verifica-se a tensão entre a consciência de ser alguém especial, uma vez que dotado do dom da palavra poética, em contraste com a indeterminada condição de ser um rosto a mais, perdido na multidão. Esta constatação, de ser mais um entre os viventes impõe o desafio de como será o relacionamento entre este “eu” e os demais seres humanos.

A palavra poética, além de ser utilizada como veículo de expressão de uma realidade íntima, tende a se oferecer como instrumento necessário para o convívio. As dúvidas expressas pela voz poética encontram ressonância no público, que afinal compartilha com o autor o desafio de enfrentar a mesma encruzilhada histórica em que o poema foi criado. Lido por esse viés, o texto deixa de ser expressão de um solipsismo, para realizar-se como experiência de cumplicidade. Cada um dos ouvintes/leitores é convidado a se questionar sobre a sua própria individualidade e seu lugar no meio social. Isso ganha eloquência ainda maior nas passagens do texto em que a segunda pessoa do discurso se faz presente: “tua piscina está cheia de ratos” e “tuas idéias não correspondem aos fatos”. É bem verdade que podemos nos questionar se nesse momento não estaria o sujeito lírico falando a si mesmo, por meio de um recurso monológico um tanto freqüente na linguagem coloquial. Mas é justamente nessa ambigüidade que pode estar a riqueza da mensagem. Não se trata de escolher uma das possibilidades de interpretar este “tu”, e sim de tomar ambas ao mesmo tempo. O ser singular que detém a palavra está dizendo: “as idéias que não são postas em prática não são somente minhas como também tuas, já que estamos no mesmo barco”.

A atitude de desconfiança diante do *status quo* também se realiza como arte de estar preparado para o que der e vier. Estratégia de defesa, a capacitar o jovem para um mundo

hostil. É justamente o seu despreparo para a vida que o faz estar em alerta, afiar as armas. Entretanto, a desconfiança não afasta a crença no futuro, como também não a afirma com clareza. A imaginação utópica não se desnuda claramente na poética de Cazusa, mas se insinua com certa freqüência. Os dados ainda estão lançados, o curso dos acontecimentos é imprevisível. Tal colocação lembra a formulação do conceito de Utopia em Ernst Bloch (2005:20) como o compromisso com o que “ainda não é”. No contexto em que o sujeito lírico se inscreve, a impossibilidade de se precisar no que daria o processo de transformações por que passava a sociedade brasileira permitia que se pensasse na possibilidade de virar o jogo.

A canção abre-se ao debate com um dos tópicos centrais da agenda dos movimentos contraculturais: a temática da “revolução interior”, a proposta de que para se mudar o mundo, o primeiro passo a ser dado seria mudar o homem em seu íntimo, bem como repensar as relações sociais no nível do cotidiano, das relações pessoais. A partir do momento em que a revolução passou a se colocar como um processo a se realizar ao nível da consciência, por cada homem, impõe-se a necessidade de pensar como fica a relação deste homem novo com a sociedade que o cerca. O ser humano, tomado em sua individualidade, busca se afirmar por meio de um grito libertário lançado contra o sistema; simultaneamente, busca compartilhar essa experiência com os seus semelhantes. Para uma melhor compreensão desse processo será preciso considerar a relação entre o sujeito e a história. Rastreamos os passos da gênese da moderna concepção de sujeito individual, várias pistas se apresentam.

Michel Foucault (1975) dá importante contribuição ao tópico que buscamos desenvolver, ao afirmar que o poder disciplinador, que teria surgido e se consolidado como uma das principais invenções da era burguesa, estaria diretamente ligado à consolidação da noção de sujeito individualizado. Dentro desse raciocínio, só foi concedida aos seres

humanos a dignidade de uma existência singularizada justamente para que eles fossem melhor controlados e adestrados para as novas exigências impostas pela sociedade, tais como o trabalho organizado nas fábricas e o ensino regulamentar nas escolas. O sujeito individual foi libertado do peso das tradições para se tornar instrumento de uma sociedade que iniciava seu processo de industrialização. A disciplina se desenvolveu como instrumento de um poder, cujo objetivo era exercer sobre cada um, de maneira individual, uma vigilância constante. A acumulação de capital está ligada a processos que viabilizam a acumulação dos homens. A história do capitalismo ocidental se orientou como história dos usos políticos do corpo, ligado a aspectos econômicos. É como força de produção que o corpo é investido de relações de poder. Mas sua constituição como força de trabalho depende de ele estar preso a um sistema de sujeição. O corpo produtivo é um corpo submisso. Essa determinação tornou possível o controle de cada um e o trabalho simultâneo de todos. Garante-se a obediência dos indivíduos, mas também uma melhor economia dos gestos e do tempo.

Para o autor, todos os mecanismos de poder são articulados a tal propósito. A afirmação social da burguesia se promove com apoio em discursos democratizantes, mas na verdade se sustenta em micropoderes que nada têm de igualitários. A manutenção da disciplina formava, por assim dizer, o subsolo das liberdades formais e jurídicas. A “Era das Luzes”, que inventou a liberdade, também inventou mecanismos de controle adequados aos novos tempos. Não que fosse a primeira experiência desse tipo na história. As celas dos conventos medievais teriam sido o modelo original no qual passariam a se basear as diversas formas de controle social desenvolvido no Ocidente, do século XVIII em diante: prisões, hospitais, colégios, orfanatos.

Tal perspectiva coincide com uma observação de Adorno e Horkheimer (1985:113), acerca da subordinação da própria estrutura do urbanismo na Era Moderna à

lógica do novo sistema: o modelo básico de unidade habitacional passou a ser o de "pequenos apartamentos higiênicos", que se tornaram cada vez mais abundantes em nossas metrópoles contemporâneas, assegurando o isolamento dos indivíduos. Cada um passa a desfrutar de uma impressão de independência que é pouco mais que mera ilusão, pois na verdade estariam todos sendo submetidos às exigências da ordem capitalista. Os mecanismos de controle são mais evidentes em presídios, reformatórios e hospícios, como assinala Foucault, mas também se disseminam pelo cotidiano da grande maioria das massas urbanas.

Embora ajude na compreensão do processo de afirmação do sujeito e na construção de saberes acerca da subjetividade, tal perspectiva apresenta alguns problemas. A sociedade em que vivemos não é completamente eficaz em sua tentativa de manter a todos sob o seu jugo. Podem-se rastrear as frestas pelas quais se canaliza a resistência ao ordinário. Considerando especificamente o caso brasileiro, seria valioso indagar como têm sido encaminhados os debates em torno da questão dos direitos elementares da pessoa humana. O país saiu do regime militar mergulhado numa séria crise econômica e social, que serviu de esteio para o aumento dos índices de marginalização social e de criminalidade. Para que tal situação pudesse ser revertida, teriam sido necessários vultuosos investimentos sociais. Contudo, a condução do processo de transição política ficou a cargo de uma elite conservadora que obstaculizou qualquer tentativa nesse sentido.

Outra questão diz respeito à possibilidade de a poesia e a arte se apresentarem como pontos de fuga, proporcionando aos sujeitos momentos, ainda que fugazes, de liberdade. O rock oitentista se ofereceu como canal de debate para questões importantes que o país vivia no momento histórico em que se operava a transição acima referida, tendo-se configurado como, nas palavras de Flávia Zanuto (2002), uma "micro-esfera de resistência", ou seja, um espaço no qual a produção discursiva se orientava para a denúncia das desigualdades

sociais e os abusos de poder, entre outros problemas que o país atravessava. Nas páginas a seguir, tais questões encontram alguns de seus desdobramentos possíveis. Por ora, vale destacar um fragmento de canção em que se delineiam pistas preciosas...

Um homem pode se afobar
E pegar o caminho errado
Homem que é homem volta atrás
Mas não se arrepende de nada
Sabe que a vida é pra lutar
Contra um dragão invisível
Que mata os sonhos mais banais
Que acha que é tudo impossível

[...]

Um homem nasce pra cagar
Nas regras desse paraíso
Um homem deve procurar
A fruta que foi proibida
No meio dessa multidão
Na escuridão e na agonia
Poder chamar alguém de irmão
E ter um sono bem tranqüilo

(“Tudo é amor”, Laura Finocchiaro/Cazuza, p. 210.)

A primeira parte da canção toca num problema que já foi observado a respeito de “O tempo não pára”. Mas, aqui, a estratégia é diferente. Em primeiro lugar pela escolha da metáfora que representa o inimigo. O enfrentamento que se propõe não é contra o sol, mas contra uma figura que no imaginário popular do Ocidente remete como que naturalmente ao contexto da luta: o dragão. A sugestão favorece a que o sujeito lírico se ofereça para o papel de herói. No entanto, a canção abre mão de colocar em foco um “eu” singular, situando o debate em outro nível, como algo que diz respeito à condição humana. Com isso, é possível lançar uma nova luz sobre a própria leitura da primeira canção, de tal forma que ela pode ser compreendida fora de um âmbito excessivamente individualista. O herói somos todos nós, em nossos embates cotidianos. Dessa forma, se no imaginário tradicional tais momentos são transitórios, agora o monstro se apresenta a cada dia, o desafio é constante. No essencial, trata-se de fazer frente às forças que conspiram para nos privar da

faculdade de sonhar e conceber o impossível. O que está em jogo é nosso direito à imaginação e à criatividade.

Não se trata de um caminho fácil, e por isso não há por que arrepende-se dos erros. A trajetória comporta recomeços. Na parte final, o texto aponta para desdobramentos importantes da condição humana: o questionamento de normas de comportamento, a criação de espaços nos quais será possível encontrar paz e viver em harmonia com os semelhantes, num percurso que passa pela experiência primordial da agonia. Esta tende a ser compreendida apenas como sendo o estado de uma pessoa que se vê diante da iminência da morte, ou mesmo dilacerada pela dúvida. Contudo, o termo é utilizado aqui na acepção de luta pela afirmação da vida. Caminho que leva à plenitude. Por meio de tal recurso, a poética cazuziana atualiza o tema clássico da descida do herói aos infernos.

Octavio Paz, num trecho de *Os signos em rotação*, afirma que no mundo em que vivemos verifica-se

A dócil aceitação de formas de pensamento e conduta erigidas em cânon universal pela propaganda comercial e política, a elevação do nível de vida e a degradação do nível da vida; a soberania do objeto e a desumanização daqueles que o produzem e o utilizam. (...) Processo circular: a vida pessoal, exaltada pela publicidade, dissolve-se em vida anônima; a novidade diária acaba por ser repetição e a agitação desemboca na imobilidade. Vamos de nenhum lado para lugar nenhum. Como o movimento no círculo, dizia Raimundo Lúlia, assim é a pena no inferno. (Paz, 1996:97-98)

Sobreviver a tal círculo pressuporia ultrapassar os condicionamentos a que os homens são submetidos na sociedade de consumo. Para o poeta moderno, escapar do inferno seria vencer a rotina e instaurar uma nova ordem, pautada em princípios mais humanos. Só assim, a plenitude de uma vida fraterna poderia ser alcançada. Caberia à palavra poética desempenhar o papel de romper o círculo para anunciar o futuro, vislumbrá-lo. O mundo se apresenta deserto de perspectivas e cresce a suspeita de que a batalha foi perdida. Mas a voz poética mantém acesa sua inquietação, o que já pode ser

visto como promissor. Como afirma Paz (1996:101) em trecho subsequente do mesmo texto: “ainda estão submersos os mundos poéticos que esperam ser descobertos por um adolescente cujo rosto certamente nunca veremos”. Não seria demais repetir que a agonia é mais do que a iminência do fim, é também a aposta num possível recomeço. A seguir, serão trabalhados alguns desdobramentos desse debate.

2 – Em busca da *outridade* –

Seguindo os passos da filosofia estética proposta por Paz, o mundo em que vivemos está marcado pela incomunicabilidade entre os seres humanos, que não teria como principal causa a pluralidade dos sujeitos, mas sim o desaparecimento do “tu” como elemento constitutivo da consciência. Ao não levar em conta a presença do próximo, cada ser humano se perde na torrente do cotidiano. Diante do evidente saldo negativo desse processo, a poesia se oferece para aprofundar sua vocação de veículo por meio do qual o “eu” se esforça por descobrir e dar voz ao “outro”. Nas palavras do autor:

A imaginação poética não é invenção, mas descoberta da presença. Descobrir a imagem do mundo no que emerge como fragmento ou dispersão, perceber no uno o outro, será devolver à linguagem sua virtude metafórica: dar presença aos outros. A poesia: procura dos outros, descoberta da *outridade*. (Paz: 1996:102)

Se hoje todos têm pressa, regidos pela lógica da eficácia, da técnica e da produtividade a qualquer custo, o discurso poético assume sua vocação crítica a partir do momento em que se abre como oportunidade para o diálogo. A consciência da presença do outro já pode ser notada desde “O tempo não pára”. A seguir, um exame da lírica afetiva de Cazuza oferecerá material relativamente abundante para este debate. Mas isso não significa que teremos uma relação harmônica entre o sujeito e seu interlocutor. Tal encontro pode se configurar de maneira algo problemática:

Solidão a dois, de dia
Faz calor, depois faz frio

Você diz “já foi” e eu concordo contigo
Você sai de perto, eu penso em suicídio
Mas no fundo eu nem ligo
Você sempre volta com as mesmas notícias

Eu queria ter uma bomba
Um flit paralisante qualquer
Pra poder me livrar
Do prático efeito
De tuas frases feitas
De tuas noites perfeitas
(“Eu queria ter uma bomba”, Cazuzza. p. 107)

O impacto hiperbólico de suas imagens (aqui, a “metralhadora de mágoas” se vê convertida em “flit paralisante”) revela uma atitude ambígua por parte do ser singular: ainda que todo o discurso gire em torno de sua relação com o interlocutor, sua postura é agressiva e inquieta. Somente por esse jogo tenso de negação, sua voz adquire consistência. Numa leitura mais imediata, seria o caso de se considerar que a agressividade voltada contra a pessoa amada seria o sucedâneo de uma revolta que, na realidade, estaria voltada contra o sistema. As “frases feitas” do discurso do outro, bem como as “noites perfeitas” que sua presença promete, seriam indícios de que o parceiro amoroso age dentro de uma incômoda regularidade, como uma espécie de agente da ordem, cujo movimento no sentido de rotinizar a relação fere os princípios de um sujeito que se quer livre.

Outro caminho interpretativo pode ser construído a partir das formulações teóricas de Luiz Tatit (2002). Em sua análise da gestualidade vocal do cancionista, um ponto chave a ser considerado é o jogo entre continuidade e segmentação. Para o autor, toda a história da música popular pode ser compreendida dentro dos parâmetros dessa polarização. Sempre que o investimento maior é na *segmentação*, no pulso ritmado, as tensões internas da canção se convertem em impulsos somáticos, favorecendo a *tematização*. Um texto em que o fluxo da entoação das vogais é cortado de forma regular pelo ataque das consoantes seria, dentro desta linha de raciocínio, o espaço ideal para a materialização de uma idéia, o

desenvolvimento de um tema, palpável, referenciado na realidade contextual, como ocorre nas canções que narram peripécias de personagens. O foco de atenção do texto estaria situado no mundo, e portanto fora do âmbito dos sujeitos singulares.

Já no campo da *continuidade*, tal foco se veria transferido para o nível da psique individual. Aí, o que se passa no íntimo do personagem tem mais importância do que suas atitudes. Seria o campo da *passionalização*, que se resolve em textos entoados de uma forma bem diferente. A ampliação da frequência e da duração permite uma entoação mais demorada das vogais. A batida tende a se tornar mais lenta e a melodia ganha mais realce. Seria este o ambiente sonoro propício para a vivência introspectiva. Como explica o autor:

A tensão de emissão mais aguda e prolongada convida o ouvinte para a inação. (...) Daqui nasce a paixão que, em geral, já vem relatada na narrativa do texto. Por isso, a passionalização sonora é um campo sonoro propício às tensões ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo. (Tatit, 2002:23)

Este seria o lugar do discurso lírico-amoroso, para a expressão das verdades íntimas do sujeito. A polaridade acima exposta encontra-se, para o crítico, presente em todos os momentos da história da canção popular. O exemplo mais tradicional seria a dicotomia samba de carnaval x samba-canção.

Na era do rock não foi diferente. Por mais que se pense o gênero como predominantemente percussivo, dançante, é notório que no repertório de quase todas as bandas, nacionais ou não, sempre um lugar de destaque vem sendo reservado ao que se convencionou chamar de “baladas românticas”, designação um tanto vaga, mas que funciona para demarcar o universo de canções em que a pulsação rítmica cede lugar à expressão mais definida e intensa do lirismo afetivo. A conhecida admiração de Cazuza pelas velhas canções dor-de-cotovelo não faz dele um personagem isolado na história do rock. Desde os anos 50, o gênero se apresenta como um espaço para a expressão das duas

modalidades trabalhadas na teorização de Luiz Tatit. De um lado as canções vibrantes, em que a batida acelerada mexe com os corpos, freqüentemente utilizadas para canalizar mensagens, propostas, protestos. De outro, um vasto campo no qual a herança do blues tradicional tende a se mesclar a outras soluções sonoras, na medida em que o rock se expande pelo mundo. Assim, para ficar em alguns exemplos notórios, podemos apontar, com Roberto Muggiati (1981) o cancionista folclórico irlandês como um dos ingredientes que enriqueceu a lírica afetiva dos Beatles. Portanto, mesmo antes de ter saído de um âmbito anglofônico, o rock já estava aberto ao surgimento de soluções de sabor regional. Na medida em que se internacionaliza, o gênero se diversifica. No Brasil, já desde os anos 60, o campo de experimentações que se abre é vasto. Além do notório exemplo da Tropicália, a obra de Jorge Ben já valeria uma pesquisa à parte.

Cazuza, mesmo antes de se lançar em carreira solo, já se afirmava como um artista interessado em apostar em soluções estéticas singulares. A própria “Eu queria ter uma bomba” pertence a essa fase de sua carreira. Na interpretação dela, a duração de entoação das vogais tônicas é um traço relevante, a confirmar o raciocínio de Tatit. Destaco o caso do quarto verso, no qual o sujeito lírico fala em suicídio, palavra que remete o ouvinte a um nível elevado de emotividade. Ao enunciá-la, o intérprete alonga cada sílaba, como a acentuar o alto nível de tensão que o texto alcança nesse momento. A alusão à solução extrema da morte voluntária tem sólida tradição na poética ocidental. A esse respeito, podemos nos remeter ao Goethe de *Os manuscritos do jovem Werther*. A lógica do célebre personagem diz respeito ao limite extremo da resistência às dores morais; mas também à obstinação de alguém determinado a atingir Charlotte, ficar impregnado em sua alma. Contudo, a canção despista logo no verso seguinte (“mas no fundo eu nem ligo”). Pelo que se diz a seguir, temos a impressão de que estávamos ainda há pouco seguindo uma pista falsa. Longe de ter uma disposição autodestrutiva, o sujeito lírico demonstra estar enfadado

da presença do outro, pretende livrar-se dele. Mas todo o texto se articula como um jogo de dissimulação, sugerindo os altos e baixos de uma relação afetiva intensa, tendo como horizonte possível o fracasso da relação e o sofrimento daí resultante.

Repelir o outro pode ser uma tentativa de sobreviver à angústia que decorre do temor de que ele se vá para sempre. No entanto, há canções em que a paz de um amor bem sucedido se revela, preenchendo a existência...

Eu nunca mais quero outra vida
É, eu ando um bocado mudado
Eu nunca mais quero outra vida, eu não
Olha só como eu tô bem tratado
É que os tempos mudaram
E agora eu ando muito bem acompanhado
(É, eu ando, sim)

Eu nunca mais quero outra vida
Jogado na rua feito um vira-lata
O amor um dia chega, irmão
Mesmo pr'um cara pirado
Que só sabe ficar bebendo pinga
Cantando rock, contando vantagem.
(“Boa vida”, Frejat/Cazuza, p. 129)

Talvez seja só por um momento, talvez o vento da fugacidade esteja por desfazê-lo, mas a paz assegurada pelo amor bem sucedido chegou. Seria esta a “doçura do começo”, como sugere Barthes, em seus *Fragmentos de um Discurso Amoroso* (1988:84). Para ele, este seria um estado transitório que precede a “continuação”, etapa da relação em que os ressentimentos e mágoas terão que ser administrados, o tempo da angústia, momento em que já se encontrava o sujeito lírico da canção anterior. Um dos embaraços que começa a minar a paz do amante é o medo. Antes mesmo de passar à continuação, a experimentar os desafios específicos dessa fase, ele já se entrega ao sofrimento antecipado. Sua “Boa vida” pode se esvaír a partir do momento em que o futuro vier a ser experimentado como o tempo da insegurança, a partir do momento em que a fruição do presente for comprometida por esse grito de dor que vem do amanhã.

Toda essa interpretação do momento de plenitude no amor, bem como dos riscos nele envolvidos, é tributária da tradição cultural do Ocidente, e por esse motivo será alvo do esforço crítico efetivado pelo pensamento contracultural. Para tanto, será preciso ter em conta a releitura crítica do legado de Freud, realizada por Marcuse, em *Eros e Civilização* (1968). Ao analisar os “heróis culturais que persistiram na imaginação como símbolos das atitudes e feitos que determinaram o destino da humanidade” (Marcuse, 1968:146), o autor contrapõe Prometeu, herói arquetípico da produtividade e do esforço laborioso, a Orfeu e Narciso, heróis da alegria e da plena fruição, “vozes que não comandam, mas cantam”. Estaria configurada a luta entre o deus que cria a cultura por conta de um perpétuo sofrimento, e duas divindades relegadas a um plano secundário por uma longa tradição cultural. Seria essa a lógica a fundamentar toda a civilização: repressão de instintos e paixões, valorização do trabalho e exploração do homem pelo homem. Uma tradição que remonta a um passado distante, ao ponto de sua memória se perpetuar em mitos, mas ganha novo alento com a revolução industrial e, antes mesmo disso, com a mentalidade protestante. Se Narciso representa a possibilidade de o indivíduo encontrar a plenitude da satisfação em si mesmo, Orfeu encarna simultaneamente a arte e o encontro amoroso. Ambos lembrariam “a experiência de um mundo que não vai ser dominado e controlado, mas liberado.” Liberdade que conduzirá a Eros, dimensão erótica livre das repressões da civilização, bem como do medo de amar, uma vez que “ser é essencialmente lutar pelo prazer” (Marcuse, 1968:118).

A questão que informa a obra de Marcuse é: será possível criar uma civilização não repressiva? Tal questionamento engloba outro, mais ligado ao debate acerca da subjetividade: no âmbito de tal civilização da liberdade, poderia o ser humano ser feliz, realizar-se como pessoa? A resposta possível estaria na arte. Longe de se propor como um pioneiro nesse sentido, o autor reconhece a importância dos primeiros românticos, a quem

coube sustentar o projeto de reconhecer a dignidade da fantasia e da imaginação como modalidades do pensamento humano, iniciando a longa luta para libertar o homem do domínio tirânico do intelecto. Marcuse refere-se, em particular, aos escritos estéticos de Schiller, nos quais se encontra o projeto de estabelecer os princípios de uma civilização fundamentada na força libertadora da arte, bem como do prazer que sua fruição proporciona. Surge a proposta de uma razão sensual e uma sensualidade racional. Neste ponto, o romantismo teria rompido com o *cogito* cartesiano, uma vez que a palavra “sensualidade” aqui é recuperada em sua plena acepção de capacidade de experimentar a realidade por meio dos sentidos.³ Ou seja, devolver a dignidade à experiência sensual implicava em questionar a dicotomia “corpo” x “espírito”. A arte, para Schiller, teria um papel central na reformulação da civilização, com vistas a libertá-la da repressão à sensualidade. Assim, o próprio homem estaria livre para desfrutar dos prazeres da experiência lúdica das artes.

Temos assim que a filosofia estética do romantismo alemão contribuiu muito no debate sobre a questão da subjetividade e sua importância na reconfiguração de valores não somente no que diz respeito à arte como à própria vida. Contemporâneos do avanço da industrialização na Europa, os primeiros românticos já se viram diante dos dilemas que mais tarde estariam colocados em escala global: como resistir à lógica da racionalidade instrumental imposta pelo capitalismo, de modo a articular novas perspectivas de valorização da liberdade e do ser humano? Parte da resposta se encontra na valorização romântica do indivíduo. Neste ponto, cumpre lembrar a distinção proposta por Georg Simmel (*apud* Sayre; Lowy, 1995) entre o “individualismo numérico” do liberalismo burguês e o “individualismo qualitativo” dos românticos, cuja ênfase se situa no caráter único e incomparável de cada personalidade.

³ Conforme observa Marcuse (1968:163), em alemão as palavras “sensualidade” e “sensualismo”, são expressas por um só termo: *Sinnlichkeit*.

Outro aspecto seria o impulso romântico por poetizar a vida. A esse campo temático, de grande penetração em várias tendências da poética ocidental dos últimos dois séculos, Cazusa se articula já num de seus textos mais antigos:

Quem deve ser eu e aonde deve estar você, meu amor?
Eu poeta afogado em rima sem gosto de vida
E você a vida rindo de mim, ainda que invisível?
A vida feia em você e eu pintor visionário
Tentando retocar o que é cruel, mas pulsa e faz sentido?
(“No one”, Cazusa, p. 370) ⁴

Ainda que ciente de sua singularidade, o sujeito lírico sabe que sua existência é incompleta. A saída encontrada para tal situação é jogar com palavras e idéias. Um texto cujo título é “Ninguém”, mas que sugere as coordenadas para um encontro. No primeiro verso, percebe-se a dupla natureza da busca: quem sou? e onde estás? A capacidade do ser de encontrar a si próprio liga-se diretamente à necessidade de localizar e ligar-se ao outro. A seguir, fazendo da própria vida sua companheira e interlocutora, o sujeito lírico tateia suas respostas. “Poetar é gerar vida”, diz Novalis (*in* Chiampi, 1991:32) num de seus “Fragmentos Logosóficos”. As respostas devem ser experimentadas no curso da vida e da poesia, esferas de uma mesma existência e que ganham mais sentido na medida em que forem compartilhadas.

O poema se afirma como um grito contra o ilhamento a que o ser humano é submetido nos tempos de triunfo da mentalidade burguesa. Ele dialoga com o primeiro romantismo, que reservava ao sujeito individual a tarefa de recolher e atribuir ativamente significados a si mesmo, ao outro e ao mundo. Por intermédio da arte poética, o ser humano teria a oportunidade de escapar ao controle social imposto pela lógica da produtividade industrial, construindo e dando sentido à sua existência por meio da

⁴ Este poema, jamais musicado, permanecia inédito até a publicação do volume de obras completas, *Preciso dizer que te amo*. Segundo informações contidas neste volume, o poema data de 1981, ano da adesão de Cazusa ao Barão Vermelho.

afirmação da intimidade. Assim, o indivíduo singular não somente seria um produto, mas também um produtor da história. O artista como visionário, outro tema caro ao romantismo, encontra também expressão na poética cauziana. Por um instante, o sujeito lírico parece ter recuperado a capacidade de “dar nome às coisas” (Bosi, 2000:163), o dom de recompor os dados do real, o dom da criação, dispor das cores para “retocar o que é cruel”, transformar a vida, triunfar sobre os contratempos que lhe impõe o árido cotidiano. O poema se articula em torno de questionamentos, como uma tomada de consciência da incompletude.

3 – Lirismo e sociedade

Pelo que foi exposto até aqui, não há como separar o universo de referências do sujeito individualizado da consideração de sua inserção no meio social. Todavia, estudar a expressão da subjetividade, concretizada por meio do poema lírico, em suas relações com o contexto social não é tarefa simples. Preso ao âmbito do indivíduo, o lirismo não seria um território de expressão de realidades coletivas. Ciente desta questão, Theodor Adorno inicia sua “Conferência sobre lírica e sociedade” (1975: 201-214) esclarecendo que não pretende um enfoque sociológico simplificador. Disso decorre uma premissa central de sua proposta: não perder de vista o caráter específico do objeto delicado que é o poema lírico.

Só entende o que diz o poema aquele que divisa na solidão deste a voz da humanidade; mesmo a solidão da palavra lírica é preestabelecida pela sociedade individualista e por fim atomizada (...) O pensar a obra de arte se encontra autorizado e obrigado a questionar-se concretamente pelo conteúdo social e não se contentar com o sentimento vago de um conteúdo universal e abrangente. (Adorno, 1975:202)

Aqui se reconhece que o poema lírico nasce da experiência do artista em solidão. Mas o “fundamento de sua qualidade” estaria na capacidade de ultrapassar o horizonte da “expressão de motivações e experiências individuais”, passando a fazer sentido para os demais seres humanos. Outra questão a ser levada em conta é o perigo representado por

generalizações abusivas, que fariam do poema lírico uma realidade transcendente. Assim, fica caracterizado que a noção moderna de lírica se articula com o caráter atomizado do conceito de indivíduo na sociedade capitalista. Neste ponto, outro erro pode ameaçar o trabalho do estudioso de literatura: a tentação de utilizar as obras como meros objetos para demonstração de teses sociológicas já prontas. O autor esclarece que não se trata de deduzir a lírica da sociedade, mas estar atento justamente ao que o texto contiver de manifestação espontânea. Ou seja, aquilo que no texto poético parecer mais ingenuamente desinteressado pode ser o que há de mais revelador.

A despeito do caráter problemático e contraditório assumido pelo uso da expressão “voz da humanidade” no mesmo parágrafo em que refuta as generalizações excessivas, o pensamento do autor oferece uma importante contribuição para a reflexão sobre o tema. Segundo ele, a obra de arte é sempre mais do que mero testemunho de uma época. Ela é uma tomada de posição diante do intrincado jogo das forças sociais. A verdadeira obra de arte, para Adorno, seria aquela capaz de escapar ao jogo da falsa consciência que é a ideologia. Assim, procurar no poema os dados que porventura correspondem à mentalidade e aos hábitos sociais de determinada época resultaria do erro de se menosprezar o caráter contraditório da sociedade, não se fazendo caso de que ela é palco de constantes embates. Nem sempre o poema reflete a sociedade, mas com certa frequência representa uma tomada de posição diante dos debates em curso no momento histórico em que foi criado. E parte considerável de seu valor reside na capacidade de escapar às artimanhas ideológicas, articulando um posicionamento crítico e de resistência às constantes tentativas de conciliação tendenciosa então em curso.

Desta forma,

A resistência contra a pressão social não é algo absolutamente individual, mas nela se movem artisticamente, através do indivíduo e de sua espontaneidade, as forças objetivas que conduzem um estado social

restrito e restritivo para além de si em direção a um estado humanamente mais digno. (Adorno, 1975:205/206)

A voz lírica não expressaria, portanto, o protesto de um indivíduo isolado, mas seria a expressão da urgência de transformar a realidade. Fica pressuposta nessa argumentação a possibilidade de uma lírica outra, articulada a uma nova concepção de indivíduo, que se libertasse dos parâmetros impostos pela mentalidade burguesa. O trabalho de análise de um texto literário deverá, dentro desta linha de raciocínio, estar atento à maneira como esse texto consegue expressar as contradições e incertezas de seu tempo, ou mesmo ultrapassá-las. Estaríamos próximos, então, da “situação de desterro do poeta”, identificada por Octavio Paz (1982:298) no romantismo e no surrealismo. Neste aspecto, as formulações do crítico mexicano convergem com a crítica adorniana. Quando um poema, em seu grito de revolta, expressa o sonho de uma realidade diversa da vigente, ele é voz de uma individualidade, e ao mesmo tempo, voz de uma tendência histórica. Adorno prepara o caminho que fará de seu colega Herbert Marcuse um dos gurus da contracultura, chamando a atenção para o fato de que um dos aspectos centrais da lírica moderna é o protesto contra o crescente processo de coisificação do mundo.

A poesia se apresentaria, então, como espaço privilegiado para a expressão das incertezas de que é pródigo o mundo contemporâneo. Cazusa contribui em vários momentos para isso. Um dos tópicos tematizados por ele é a luta cega pelo sucesso individual. Uma lógica utilitária dita os parâmetros de quem escolhe este caminho, como está exemplificado na canção “Vai à luta”:

Eu li teu nome num cartaz
Com letras de neon e tudo
Ano passado diriam
Que eu tava maluco

O pessoal gosta de escrachar
De ver a gente por baixo
Pra depois aconselhar
Dizer o que é certo e errado

Eu te avisei: vai à luta
Marca o teu ponto na justa
Eu te avisei: vai à luta
Marca o teu ponto na justa
O resto deixa pra lá
Deixa pra lá
Deixa pra lá
[...]
Te avisei: vai à luta
Porque os fãs de hoje
São os linchadores de amanhã
(Cazuza/Rogério Meanda.p. 153)

Alguém que um ano antes fosse um completo desconhecido pode hoje estar no auge da fama, com seu nome estampado nos letreiros de casas de shows. Assim funciona o *showbusiness*, que Adorno e Horkheimer observam se pautar pelos mesmos padrões lógicos que norteiam qualquer outro ramo de indústria. O jovem que sonha com o estrelato nem sempre leva em conta a fugacidade do mundo do qual pretende fazer parte. Na luta por um lugar ao sol, existem altos e baixos. A roda da fortuna acompanha o homem desde os tempos antigos. O que a modernidade trouxe de novo foi uma aceleração na frequência das possíveis mudanças de sorte. Quando se chega à cena contemporânea, o ritmo das alterações atinge níveis vertiginosos. Para tal contexto, vale aludir à metáfora contida no título de uma obra do sociólogo Zygmunt Bauman (2001): *modernidade líquida*. O ponto de partida de sua reflexão é a conhecida proposição formulada por Marx e Engels no *Manifesto comunista* (2002:29) de que no mundo moderno “tudo o que é sólido desmancha no ar”. Bauman constata que nas últimas décadas nem mesmo tem havido solidez no que surge para logo em seguida se desfazer. A fluidez teria passado a ser a norma, tal a velocidade do derretimento dos sólidos.

Por isso é necessário manter-se atento. Ter chegado lá não é o suficiente. A alta competitividade no mercado de trabalho, dentro e fora do contexto da indústria cultural, força a um sobressalto constante. Combate a ser travado individualmente, como as justas

medievais. A expressão popular “vai à luta” ganha contornos de alerta e articulada ao refrão, se vê repetida pelo intérprete, como uma palavra de ordem. O receio de que os ventos mudem passa a acompanhar o cotidiano de todos, *popstars* ou não. Os anos 80 foram a década em que o neoliberalismo se expandiu, tentando se impor como se os seus pressupostos básicos fossem auto-evidentes, nada mais fez que repetição do que tantas outras ideologias haviam feito antes. Apoiando-se cinicamente num mal digerido discurso científico, afirmava o triunfo do mais forte, do mais competente, do mais bem aparelhado. Declarar seus princípios como naturais fazia parte de uma estratégia para calar as vozes contrárias, uma vez que não caberia ao homem decidir ou tentar influenciar o rumo dos acontecimentos.

Já em “Você se parece com todo mundo”, a problemática adquire novos contornos, passando a dizer respeito ao momento em que o sujeito toma consciência do fracasso de sua relação afetiva...

Eu investi demais
Sem pôr no seguro

Você empresta e cobra
Mais tarde com juros
Você chora e fede
Como todo mundo

Você mente e esconde
No teu cofre escuro
Mas vacila e entrega
Um mistério sujo

(Cazuza e Frejat, p. 85)

Aqui, a auto-afirmação do sujeito é feita por conta da negação do outro, que tem sua presença associada à sujeira, à usura e à avareza. Por um lado, à figura do outro são identificados atributos inerentes à condição humana (“você chora e fede como todo mundo). O homem é inacabado, e frequentemente, considera a si próprio como um ser impuro. Por outro lado, é determinante no texto o uso de termos retirados da terminologia

do capitalismo (“investi”, “seguro”, “juros”, “cofre”), que pode revelar a consciência de que a relação amorosa seja um jogo, como a roda dos investimentos, relação em que as pessoas interagem movidas por interesses individuais e mesquinhos. No entanto, é importante notar que não é só o outro quem tem suas atitudes de tal forma associadas ao sistema. Afinal, é próprio “eu” quem é sujeito do verbo investir, ainda que revele inabilidade para se conduzir no jogo. Dessa forma, o sujeito lírico, também ele, é prisioneiro de uma mentalidade que o avilta, na medida em que o leva a pensar no outro como um instrumento para obter ganhos pessoais. Aqui, o protesto se instala dentro do próprio ser, o sujeito não denuncia somente o outro, como também desnuda a si próprio, revelando-se incapaz de libertar-se dos condicionamentos impostos pelo sistema.

Todavia, revoltar-se contra padrões de comportamento hegemônicos não é tarefa simples. Ao descobrir vícios no comportamento alheio, o sujeito pode se defrontar com a necessidade de reconhecê-los também em si. Isso decorre do fato de que a subjetividade não é uma realidade que diga respeito apenas ao ser singular, em seu isolamento, mas resulta dos processos de interação que as pessoas estabelecem ao longo da vida. Partindo da relação entre o narrador e o protagonista, ou, para usar suas palavras, o “autor” e o “herói”, Mikahil Bakhtin (1992) destaca que a individualidade de cada ser humano existe na medida em que outros seres humanos a criam, estabelecendo parâmetros para a formação de sua identidade. O território interno de cada um não é um espaço soberano e inteiramente independente. O outro tem um papel decisivo na mediação que o ser estabelece consigo mesmo, ou em suas próprias palavras: “tudo o que determina e caracteriza a existência em sua atualidade arde com o fogo emprestado da alteridade” (Bakhtin, 1992:120). Tudo o que diz respeito à consciência particular de cada um é construção que se realiza por meio da palavra do outro. Cada pessoa só vive plenamente no curso dos diálogos que estabelece com seus semelhantes. Esta é a base do conceito de

“dialogismo”, uma das vigas mestras do pensamento do autor. Assim, no interior de uma narrativa polifônica, o perfil de cada personagem é construído em sua interação com os demais, num exercício em que todos têm voz ativa, todos são agentes. O mesmo raciocínio pode ser aplicado a outras formas de discurso, bem como à vida cotidiana, na qual o ser humano se constrói desde a infância em permanente interação com o meio social em que vive. Já é bem conhecida a aplicabilidade deste princípio à prosa de ficção. Mas o autor não exclui a poesia lírica do alcance de sua proposição...

O lirismo proporciona uma visão e uma audição de si mesmo, em seu interior, através do olhar emocional e da voz emocional do outro: ouço-me no outro, com os outros, para os outros. Objetivar-me num mundo lírico é consentir que o espírito da música me mantenha em seu poder, me penetre, me impregne [...] Encontro-me na emoção de uma voz alheia que me canta, encontro nela uma abordagem válida para minha própria emoção interior; através do canto de uma alma amorosa canto a mim mesmo. (Bakhtin, 1992:120)

Disso se depreende que mesmo o canto entoado em solidão, assim como qualquer outra modalidade de discurso íntimo, tem sua existência determinada pela construção dialógica. Seria interessante considerar brevemente a etimologia da palavra discurso, pois ajuda a uma melhor compreensão do sentido que hoje lhe é conferido. *Discursus* em latim significava a ação de correr por várias partes ou em vários sentidos (Rodrigues, 1996:7). Assim o *discursus* de um navio era o percurso deste entre vários portos. O prefixo *dis* indica a realização de uma ação que vai em vários sentidos, em várias direções. No contexto atual, o termo designa atos de fala que estejam em curso no convívio entre os seres humanos. Assim, no discurso de cada um de nós existe uma multiplicidade de vozes. Entre estas, deve ser considerada tanto a herança de gerações passadas, vozes de séculos que já se foram, como a de nossos interlocutores no presente. Todos os indivíduos são interdependentes. Cada ser humano só se torna um “eu” no ato de compartilhar o mundo com outros “eus”. Mesmo olhando a si mesmo no espelho, o indivíduo não terá de si uma visão que se compare à do outro. Por isso, não há como pensar a construção de um

discurso auto-referente que não seja resultado de diálogos. Pensar a questão da subjetividade é, necessariamente, pensar em termos de intersubjetividade. O sujeito individual é resultado de sua interação com os demais.

Conseqüentemente, por meio de cada ato de fala, o interlocutor nos interpreta. Não há diálogo que não seja social, do mesmo modo como não há interpretação do mundo que seja impessoal e neutra. A auto-imagem de cada sujeito é resultado de um conjunto de fatores, tais como discursos e outras práticas, que de forma alguma dizem respeito exclusivamente ao âmbito pessoal. Disso resulta um processo dinâmico de construção das subjetividades. Cada um de nós é co-autor da contínua construção da identidade dos que nos cercam. Nunca se chega a uma total estabilidade, imersos que estamos, todos nós, no processo histórico. Todavia, o indivíduo não é visto pelo autor como mero fantoche das relações sociais. Sempre lhe cabe um espaço para agir, tomar a si a tarefa de dizer o mundo, dizer o outro e ser dito por este.

Retomando a leitura da canção “O tempo não pára”, numa perspectiva bakhtiniana, seria necessário considerar o texto não como expressão indignada de um sujeito individual, mas como resultado de uma intensa troca. Ao proferir seu discurso, o sujeito lírico deixa vir à tona muitas vozes. Encontra-se em sua postura de aparente desinteresse por “pódios de chegada” e “beijos de namorada”, a presença indelével do discurso social que faz da luta pelo sucesso pessoal o maior objetivo da vida. Sua postura de recusar tais prêmios não é suficiente para torná-lo menos comprometido com tal discurso social. Uma mudança se opera a partir do momento em que o sujeito lírico propõe que o sucesso pode ser obtido com os outros, e não apesar deles, recusando as regras sociais então em jogo. A partir daí, o texto se povoa de invocações à participação do outro, quando a segunda pessoa do discurso torna-se presente. Sua estratégia, como já foi observado, se realiza em dois momentos: ao interpelar o outro de forma provocativa (“tuas idéias não correspondem aos

fatos”) e ao estabelecer um nível de identificação e comprometimento do eu com o outro (“te chamam de ladrão, de bicha, maconheiro”). Neste último trecho, são delineados parâmetros claros para uma luta em comum: combater os estigmas sociais que atingem os indivíduos homoafetivos, os usuários de drogas, aqueles que as circunstâncias da vida empurram para o mundo do crime. Neste verso da canção, já podemos delinear aspectos para a articulação de uma plataforma de ação social, questão à qual será preciso retornar mais tarde. Nos versos iniciais da canção “Bete Balanço”, esse aspecto é bem evidente...

Pode seguir a tua estrela
O teu brinquedo de *star*
Fantasiando segredos
O ponto aonde quer chegar

O teu futuro é duvidoso
Eu veja grana, eu vejo dor
No paraíso perigoso
Que a palma da tua mão mostrou

Os passos da protagonista são demarcados por um destino que está traçado na palma de sua mão. Contudo, tal fato só se torna uma realidade para ela na voz de outra pessoa, um misto de confidente e voz profética. Longe de demonstrar clareza e coerência, o discurso desse interlocutor é lacônico e enigmático. Ele tanto a encoraja, como a adverte dos riscos que a esperam. Para compreender a canção, é importante considerar que ela é tema de um filme homônimo⁵, em que é narrada a trajetória de uma jovem cantora do interior que tenta a vida no Rio de Janeiro. Portanto, uma canção feita de encomenda para dialogar com uma narrativa cinematográfica. Assim, ganham mais sentido tanto as alusões que o texto faz ao estelato, quanto a expressão “paraíso perigoso”, que parece sintetizar o recado do texto. Ou seja, o “pódio de chegada” é aqui um objetivo claramente delimitado, que norteia cada passo da personagem. Entretanto, lograr êxito financeiro não a deixará

⁵ Dirigido por Lael Rodrigues e estrelado por Débora Bloch, Lauro Corona e Diogo Vilela, o filme *Bete Balanço* (1984), integra um ciclo de enredos leves ambientados nas praias da Zona Sul do Rio, que começou com *Menino do Rio* (1982), de Antonio Calmon. O próprio Lael voltaria à fórmula com *Rock Estrela* (1986).

imune ao sofrimento. Ressalte-se, ainda, que a estrutura dialógica da canção é utilizada como estratégia que visa demonstrar que, mesmo quando se tem em vista o sucesso pessoal, a conquista a ser realizada nunca é aventura solitária. Imersa numa imensa rede de relações interpessoais, ela não depende apenas de si. Torna-se, assim, possível sustentar a hipótese de que também esta é uma canção em que a ideologia do triunfo individual é questionada.

Pode-se objetar que na canção analisada a personagem é muda, apenas seu interlocutor fala. Mas é por isso mesmo que o texto só dá conta de virtualidades; não se trata de uma narrativa de fatos ocorridos, mas daquilo que é possível. A canção capta um instante de silêncio de Bete, no qual são tecidos alguns fios do que pode vir a ser o seu destino⁶. Os acontecimentos só se efetivarão a partir do momento em que a ela própria tomar a iniciativa, começar sua trajetória em busca do sucesso no *show business*. Assim, não é tão importante o que a personagem é, mas aquilo do que ela é capaz. Expressão de um momento histórico no qual a juventude nutria grandes esperanças tanto em nível de realização pessoal como coletiva, o texto aponta para o futuro, tendo um de seus versos – “Quem tem um sonho não dança” – assumido a proporção de um slogan. Dentro da perspectiva da narrativa polifônica, a personagem é mais do que simples objeto do discurso alheio. É um sujeito que constrói seus próprios rumos e interfere na trajetória de vida dos outros.

Somos todos os atores a construir a imensa obra de arte em que pode se tornar o futuro. Bakhtin (1981:53) destaca na posição artística do autor da narrativa polifônica uma visão que aponta no sentido da “desvalorização coisificante do homem em todos os poros da vida de sua época”. Uma das maneiras de se avaliar a contribuição trazida por sua

⁶ Há um interessante momento no filme em que a protagonista assiste a uma canja de um grupo de “desconhecidos”, que vem a ser o próprio Barão Vermelho, interpretando a canção. Por meio de tal estratégia ficcional, coube ao próprio Cazuzu desempenhar o papel da “voz” que fala à personagem.

filosofia estética está relacionada ao dado histórico/biográfico de ter o próprio Bakhtin permanecido obscuro e quase desconhecido durante todo o período em que a Rússia viveu sob o controle de Stalin. Apesar de produzir muito desde os anos 20, tendo sido um importante interlocutor dos formalistas russos, sua obra só veio a ser valorizada a partir dos anos 60. Não se pode deixar de relacionar esse fato à importância dada por ele ao caráter de “agente” do sujeito. De suas proposições, depreende-se que o sistema jamais consegue um total controle sobre os indivíduos. De modo análogo ao papel exercido pelo pensamento de Adorno e Benjamin no contexto da resistência ao fascismo, o pensamento de Bakhtin também aponta no sentido de recuperar a dignidade do homem como sujeito da história.

4 – Performance e intersubjetividade

No início deste capítulo foi proposta a viabilidade de se encaminhar a reflexão acerca da dialética “eu” x “tu” na obra de Cazuza como estando articulada à atuação do artista como intérprete de seus próprios textos nos palcos, tanto em shows como na mídia audiovisual. Se temos em perspectiva a contribuição de Bakhtin, de que a voz alheia é fundamental para a construção de nossa experiência de subjetividade, então fica fácil perceber que as artes, em particular as artes verbais, são decisivas neste processo. Contudo, cabe indagar se existe uma efetiva reciprocidade entre o artista e seu público. No que se refere a Cazuza, uma pesquisa nessa linha se vê favorecida pela presença de toda uma vertente temática em sua obra que se propõe a refletir acerca da atuação no palco, como também problematiza os limites entre o palco e a vida.

Em vários de seus textos, aspectos da vida cotidiana são apresentados como se tudo se tratasse de um jogo de interpretação sobre o palco, como se a vida não passasse de uma sucessão de oportunidades para a atuação performática. Antes de prosseguir, *entretanto*,

são necessárias algumas considerações sobre o conceito de performance, mais especificamente da modalidade de performance mediatizada pelos meios eletrônicos, como é a da canção popular contemporânea.

Na conceituação de Zumthor (1997:33), “a performance é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida.”. Desta forma, a princípio se faria necessária a presença de locutor e destinatário, frente a frente. A atuação do intérprete depende não somente do rendimento e das modulações de sua voz, mas do conjunto de sua presença corporal, resolvendo-se em gesto, dança, teatralidade. No caso das performances de rock, inclusive, é comum que haja uma razoável dose de teatralização.

A prática de registrar performances em disco veio interferir nesse processo. Por um lado, a iniciativa das gravadoras em realizar tais registros de shows ao vivo só confirma a reputação que essa modalidade de evento artístico possui junto ao grande público. Ter em casa um disco, ou para uma realidade mais recente, um DVD, com o registro sonoro de um show memorável, é uma forma de guardarmos para sempre em nossa estante a emoção que sentimos diante da presença viva da performance. Neste ponto, o disco se aproxima da função de uma fotografia ou de um álbum de recortes. Pode-se objetar que as possibilidades de manipulação técnica em estúdio representam uma interferência que distancia o produto final do ato performático que ele se propõe a recuperar e eternizar. Os meios eletrônicos tendem a abolir a presença de quem porta a voz (Zumthor, 1997). Deste modo, o texto poético sairia de seu “puro” presente, e deixaria de se constituir como um ato propriamente performático. Heloísa Valente (2007:3) observa que tais gravações criariam uma ilusão de que os ouvintes estariam participando da performance ao vivo. Pode-se ainda acrescentar que a difusão em disco representa um risco para a oportunidade

de que a poética do encontro, afirmada pelo artista em seus textos, se configure em contato físico.

Neste ponto, é mister considerar a eventual interferência que os mecanismos da indústria cultural podem ter neste diálogo. **A questão não é nova** e precisa ser constantemente rediscutida, uma vez que a lógica instrumental do capitalismo aplicado à produção e difusão de bens culturais tende a impor padrões de conduta determinados, obliterando a reflexão e o diálogo, e com isso a plena afirmação da subjetividade. Uma vez que tudo se torne previsível, que não haja mais que consumo passivo na relação entre ouvinte e artista, o que restará do diálogo que pretendemos auscultar? Já em fins dos anos 60 os tropicalistas desenvolviam estratégias de “burlar” as regras do jogo, de modo a injetar criatividade na produção cultural veiculada pelos meios de comunicação de massa, assegurando para a música popular o seu lugar privilegiado de tribuna para o debate e a reflexão dos temas mais importantes do momento. Entretanto, a indústria possui uma notável capacidade de absorção. “A fórmula substitui a obra”, como dizem Adorno e Horkheimer (1985:118), e as tentativas de inovar vivem sob o constante risco de se tornarem novas fórmulas, novos mecanismos pelos quais a razão instrumental mantém a produção cultural da juventude a seu serviço. Edgar Morin (2005:28) viria mesmo a dizer que o par invenção / padronização “é a contradição dinâmica da cultura de massas”. Assim, de acordo com ele, uma “zona de criação e de talento” é mantida “no seio do conformismo padronizado”, de modo a lubrificar a máquina da indústria com novidades, de modo a evitar o desgaste das fórmulas mais antigas.

Seria o caso de se questionar em que medida a postura irreverente e rebelde do roqueiro dos anos 60 já não havia se convertido numa fórmula de sucesso certo na década de 80. Tal ponderação é incontornável, diante da evidência de ter o rock se tornado economicamente rentável no Brasil somente nessa década. Tal fato não seria precisamente

o resultado de o gênero ter sido cooptado nesse momento histórico, tornando-se nada mais do que mercadoria? O problema pode ser, em parte, equacionado pela constatação de que o crescimento do rock brasileiro favoreceu a pluralização de suas soluções expressivas, de tal forma que colocar todas as suas manifestações num só patamar de considerações resulta numa estratégia empobrecedora.

Além disso, se for adotada uma lógica benjaminiana (1990), não haverá tanto a temer no fato de uma reprodução sonora destruir a aura do evento performático. Afinal, a produção de qualquer evento midiático pode adquirir contornos de uma obra de arte coletiva, qualidade destacada pelo crítico alemão no cinema. Estamos diante de mais uma oportunidade para que o artista se liberte do peso do individualismo burguês, abrindo caminho para novas formas de experimentar a subjetividade? Sem deixar de ser um criador, que interfere no processo de montagem do produto final que irá para as lojas, ele tem ao seu lado muitos parceiros, com quem compartilha a tarefa. Martin-Barbero (2003:76) chama a atenção para uma interpretação do tema da “morte da aura” que leve mais em conta a recepção do que a própria produção da obra de arte. Sob essa perspectiva, o que existe de valioso na contribuição de Benjamin é perceber que as técnicas de reprodução aproximam a arte das massas, tornando possível o surgimento de novas formas de senti-la e experimentá-la. Por mais que os mecanismos da indústria cultural persistam, as ferramentas de controle e dominação sejam constantemente aperfeiçoadas, não se perde de vista o horizonte igualitário que a nova realidade torna possível, superando o elitismo da cultura erudita.

Deve-se ter em vista que a gravação em disco de uma performance é, para muitos fãs, a única maneira de ter acesso aos shows. A despeito da grande contribuição prestada por Adorno para o pensamento crítico contemporâneo, seria ingênuo imaginar que a música continuasse a se propagar apenas em eventos presenciais. Pensando no rock

oitentista, não há como negar que a lógica da mercadoria presidiu a política das gravadoras e demais canais midiáticos. Também não há como negar que o artista precisou se utilizar dos mecanismos de divulgação disponíveis. Na equação entre usar e ser usado, era preciso ter jogo de cintura, e há um saldo positivo notável, que não pode ser negligenciado.

O álbum *O tempo não pára* (Polygram, 1989) possui um valor especial para os parâmetros analíticos que estão sendo aqui considerados. Trata-se da única experiência de gravação de um show ao vivo lançada em disco durante a vida do poeta⁷. A própria frase que dá nome ao show, e também à sua canção-chave, sugere a dimensão temporal, de importância central para o fenômeno performático. Ademais, a capa e o encarte do disco se articulam de modo a intensificar esse diálogo. Várias fotos apresentam uma sucessão de momentos do show. Tendo em vista que um show de rock, como qualquer outra modalidade de poesia cantada, não se limita a seus aspectos sonoros, as fotos estariam ali para completar o trabalho do disco, fornecendo ao público imagens do evento. Ainda que a fixidez que caracteriza a fotografia traga o risco de estarmos nos distanciando do caráter dinâmico da performance, vale a pena correr este risco, particularmente por uma dessas fotos, que ocupa sozinha a maior parte de uma das faces do encarte, e retrata o poeta sozinho, de corpo inteiro, de costas contra um fundo em penumbra. Ao lado da foto, em destaque, a transcrição do texto da canção. Na foto, ele segura o microfone como se portasse uma caneta. A fronteira entre poesia escrita e poesia cantada se vê problematizada. O conjunto formado pela canção em si mesma e as fotos do show podem ser interpretados como tendo um caráter de manifesto. Toda a riqueza multimidiática deste complexo acentua a expressividade do chamado que a canção faz para que o “outro” se transforme, de modo a fazer com que suas idéias correspondam aos fatos.

⁷ Mesmo a celebrada performance do Barão no Rock in Rio 1 (1985) só foi lançada em disco pela Som Livre, em 1992.

Assim, se a indústria cultural aponta no sentido de coisificar o homem, de fazer com que tudo se restrinja a relações de consumo alienado, a alternativa que se oferece ao artista é desviar-se pela dissimulação, por uma poética do jogo, que se recusa a abrir mão do caráter lúdico da existência, fazendo confluir arte e vida num processo que se vale dos mecanismos do sistema sem fazer (muitas) concessões. Se os dados ainda estão rolando, quem garante que não é ele mesmo quem os lança sobre a mesa? Ademais, não ter pódio de chegada é algo mais do que não ter perspectivas de triunfo no futuro. Pode ser equacionado como uma disposição voltada para a realização pessoal a nível mais imediato...

Vem viver comigo, vem me experimentar
Me experimenta
Solte as coisas lindas que te ardem, me traz
Você sem texto, sem cinema
Não faz do sexo um problema
Eu armo uma cena, é, eu armo uma cena!
Quebro garrafa
Morro de chorar
Mas ainda te faço dar!
(“Posando de *star*”, Cazuzza. p. 25)

Fazer pose diante das lentes dos fotógrafos, em princípio, parece implicar no abandono da naturalidade com que o indivíduo age no cotidiano, assumindo atitudes que estariam marcadas pelo artificialismo. Em suma, posar é vestir uma máscara. Contudo, a canção não trata de um tipo qualquer de atuação sobre o palco, mas precisamente daquela que se caracteriza pela espontaneidade. “Fugir de um texto” como aspecto de uma recusa a qualquer tipo de condicionamento. Evitar esquemas fáceis, como o padrão folhetinesco dos filmes água com açúcar. Evitar o peso do moralismo nas questões ligadas ao sexo. Estar livre de pressões externas no palco ou no cotidiano. Haveria tanta diferença assim entre as duas esferas da vida do artista?

Adorno e Horkheimer (1978:47) lembram que o conceito de “pessoa” tem sua origem etimológica ligada ao próprio ato de representar. O vocábulo latino “persona” designava, na antiga Roma, as máscaras usadas pelos atores nas peças de teatro. Mais tarde, a palavra passou a designar todo cidadão, que se diferenciava do escravo pelo fato de ter direitos reconhecidos. Para os autores, tal deslocamento semântico não significa que o ser singular tenha se livrado de ter que representar papéis em seu convívio social. Pelo contrário, só era reconhecida a dignidade de quem desse conta da tarefa. As máscaras assumiram um novo significado, remetendo à submissão do cidadão às convenções da sociedade, portanto, algo bem distante de representar um espaço de liberdade. O impulso do sujeito lírico em fugir de um texto implica um posicionamento frente a valores longamente assentados. Luta-se, então, por um novo direito, o de ser espontâneo.

Outra contribuição valiosa para esta reflexão é oferecida por Silviano Santiago (2000:146-163) num texto dedicado à análise dos modos como um “superastro” marca sua presença na cena cultural contemporânea. Seu ponto de partida é o fato de existir uma expectativa, alimentada pela imprensa cultural, em torno dos artistas famosos: o homem real deve ser diferente do artista, jamais o mesmo. Certos segmentos da imprensa se alimentam da curiosidade do “cidadão comum”, que manifesta interesse por detalhes pessoais do ídolo. O que não se admite é a possibilidade de existir identidade entre as duas esferas: cena artística e “vida real”. Seja qual for a máscara que o artista vestir diante das câmeras, todos nutrem a convicção de que, em sua vida cotidiana, ele é uma pessoa comum, como qualquer outra. Ou seja, não se admite a possibilidade de que arte e vida se encontrem. Ao descer do palco, ele deve despir sua máscara e assumir suas responsabilidades como cidadão. A novidade trazida pelo superastro estaria em frustrar essa expectativa, agindo o tempo todo como se estivesse representando, rompendo o padrão de diferenciação entre palco e cotidiano. Dessa forma, estaria incorporando um

“espetáculo” em que se irmanam uma atitude artística da vida e uma atitude existencial da arte. Exatamente por ser sempre o mesmo, ele pode ser espontâneo no palco.

O superastro pode atuar de graça para o público das ruas, pode atuar *na* rua, para poder se apresentar despojado diante dos espectadores que pagaram caro para ver o espetáculo em boates ou teatros. Ele simplesmente traz para o palco aquela mesma figura artificial e fantasiosa consumida nas diversas aparições públicas” (Santiago, 2000:149)

Tais considerações são feitas tendo em vista os exemplos de Caetano Veloso e Mick Jagger, ambos particularmente criativos em buscar soluções que anulem a distância entre o show e a vida diária. Uma das conseqüências disso é que, pelo fato de ninguém saber ao certo quando eles estão representando, são artistas que não satisfazem a sedenta pressão das revistas de fofocas. Dessa forma, o superastro conta com a vantagem adicional de preservar sua intimidade das lentes indiscretas.

Já a partir do final dos anos 70, havia começado a crescer no cenário pop internacional o interesse pela máscara, representado tanto pelo movimento *punk*, como por seus antecessores do *glam rock*, cuja proposta estética passava pelo travestimento e pela valorização da androginia. De tais movimentos importa-nos questionar em que medida teriam contribuído para acentuar a distância entre *performer* e público, cristalizando ainda mais a noção de que o artista é um ser à parte. Ainda que tenha ocorrido um ganho em termos de exercício pleno de liberdade de expressão, o que não era pouco para o contexto da música brasileira, perdia-se, por outro lado, a possibilidade de questionar a fronteira entre o palco e a vida cotidiana. Ao se manter distante destas iniciativas, Cazuza se fez mais próximo da postura identificada por Santiago como caracterizando o superastro. Em suas performances, prevalecia a imagem do menino rebelde, ou seja, algo bem próximo da persona que ele encarnava quando freqüentava os bares da Zona Sul.

Apagando a distância entre aquilo que costuma ser conhecido como “vida real” e a atividade performática em si, a obra poética se revela exercício de ficcionalização constante. Um desdobramento disso se pode verificar na canção “Maior Abandonado”...

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

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

(Frejat/Cazuza, p. 79)

“Mentiras sinceras”... Tal paradoxo que pode ser lido de várias maneiras: insinuação de que as relações amorosas podem estar marcadas pela dissimulação, alerta contra os perigos eventualmente ocultos na idealização do parceiro, constatação de que para ser fiel a si mesmo o indivíduo precisa fingir. Sem contar a imensa dificuldade que pode haver na simples decisão de alguém compartilhar a intimidade com outra pessoa. Inábil em se abrir, o sujeito lírico é ambíguo, ele se dá e se fecha ao mesmo tempo. Um dos denominadores comuns da condição humana, a mentira faz parte do cotidiano de todos, na medida em que em nosso convívio social nada existe que possa afirmar-se incontestável. Se tomarmos a sinceridade como uma disposição para a autenticidade, para que não renunciemos a nossas verdades íntimas, pode-se resolver o paradoxo por meio da sugestão de que alguém minta para preservar a si mesmo, ou minta ao outro para preservá-lo. Em “Maior Abandonado”, o sujeito lírico aceita, chega mesmo a pedir que o outro lhe faça companhia, mesmo ao custo de não existir amor. Relações afetivas com a marca da volubilidade são uma característica de nosso tempo. Referendando essa leitura, podemos

lançar mão de um comentário do próprio autor (2001:78), segundo o qual o que está em jogo é o “estertor da carência afetiva”. No auge de uma crise de solidão, o sujeito lírico aceita um pacto que lhe atenua a dor, concorda que lhe sejam ministradas “pequenas porções de ilusão”, que de modo algum ocultam a verdade. A analogia com a situação de um usuário de drogas é evidente. Consciente de sua situação, move-se pelo impulso de recusar o vazio de uma vida a sós.

Jogos de fingir podem ser uma forma de atingir verdades profundas. Assim, a polaridade “sinceridade” e “mentira” se evidencia como um disfarce, uma outra forma de retomar a dicotomia “vida” e “obra”, por meio da feliz síntese que se torna possível no texto poético. Isto se evidencia claramente em outra canção...

Paixão cruel, desenfreada
Te trago mil rosas roubadas
Pra desculpar minhas mentiras
Minhas mancadas

Exagerado
Jogado a seus pés
Eu sou mesmo exagerado
Adoro um amor inventado

(“Exagerado”, Leoni/Cazuza/Ezequiel Neves, p. 115)

O caráter hiperbólico, denunciado já no título da canção, confere intensidade inusitada ao texto. A paixão desmedida não passa de uma criação do apaixonado, num processo que dialoga com a idealização romântica. Introduzir a ficção na vida cotidiana é uma tomada de posição diante dos desafios do mundo, possibilidade de resistir prescindindo das estratégias de luta tradicionalmente articuladas pelos movimentos de esquerda. Tal estetização do cotidiano, afirma Denílson Lopes (2002:95), vincula-se a uma “revitalização lúdica da comunicação, da representação, artifício de sedução e liberação de uma identidade individual única”. Se as identidades são uma criação humana, o artista chama a si a responsabilidade pelas diferentes máscaras, pelas diferentes personas que

encarna no palco e na vida. Tal prática se oferece como oportunidade de triunfo sobre os condicionamentos impostos por qualquer tipo de discurso hegemônico. O que demarca a proposta de Cazuzza é que ele, por assim dizer, não apenas desce do palco para representar em seu cotidiano, como chama os fãs para subirem ao palco. Todo o processo é vivido como experiência intersubjetiva. O narcisismo inerente ao universo pop é posto em xeque, apontando no sentido de conferir dignidade de homem a quem está na platéia. O *performer* não deixa de ser um superastro, alguém especial, mas ao mesmo tempo confessa-se incompleto, incapaz de viver só.

5 – A questão da homoafetividade

Tudo o que se disse acima nos recoloca em debate com o projeto romântico de poetização da vida. As mentiras sinceras se revelam estratégias de sobrevivência, modos de se continuar “levando a vida na arte”, como diz a canção “Milagres” (Frejat/Denise Barroso/Cazuzza, p. 87). Todo o investimento é feito no primado da imaginação, e nesse processo o sujeito lírico nem sempre está no controle. Até porque sua proposta aponta muito mais no sentido da recusa de qualquer forma de controle, que se manifesta, por exemplo, na sugestão de que o parceiro amoroso “desligue a razão da tomada”, feita na canção “Narciso” (Frejat/Cazuzza, p. 93), mais um de seus textos em que se dá a exaltação do espontâneo, do não programado. Na seqüência, a canção coloca em pauta uma vertente temática importante no debate arte/vida na obra de Cazuzza: a homoafetividade:

A verdade nua em pêlo:
Todo humano é santo
E pode amar, sim
E pode amar, sim

Eu tenho tudo o que você precisa
E mais um pouco
Nós somos iguais
Na alma e no corpo.

A temática do homoerotismo na literatura brasileira sofreu por muito tempo das limitações e interdições calcadas na moral cristã. A presença de textos que abordam a questão em nossa tradição literária está longe de ser abundante. Além disso, existe, conforme observa Denílson Lopes (2002), uma nítida exclusão dessas obras em textos críticos e de história literária, o que o autor atribui ao medo da estigmatização. A própria revolução modernista, com toda a iconoclastia de seus expoentes, passou longe de abrir mais essa frente de luta contra o peso das tradições. Somente o impacto da contracultura no Brasil traria um avanço significativo nesse sentido. E as sombras não se dissipam com facilidade. A tentação de abordar o tema pelo viés da degradação moral permanece até hoje. A canção “Narciso” representa uma tomada de posição diante disso. Afirmar o caráter sagrado de todo ser humano é uma estratégia por meio da qual se afirma a plenitude do ser, em contraponto ao poder de autoridades castradoras da liberdade humana, entre católicas e outras, que ostentam a pretensão de monopolizar os discursos acerca do sagrado. Amar como um exercício de autonomia. Amar o idêntico a si mesmo é uma escolha que compete exclusivamente ao indivíduo.

Podem ser citadas várias outras canções do autor alusivas a essa temática. “Culpa de Estimação” (Frejat/Cazuza, p. 147) gira em torno do choque entre a formação religiosa e a urgência de assumir os envolvimento afetivos que a vida proporciona. Já em “Heavy Love” (Frejat/Cazuza, p. 157), debate-se a hostilidade com que o mundo encara o casal de amantes, bem como a decisão de seguir adiante, a despeito das pressões. Em todas, a enorme vantagem de não se tratar o *gay* nem como sendo um “outro” de quem se fala e a quem se observa à distância, nem como um “eu” prisioneiro isolado e com dificuldades em se encontrar e se relacionar. Em lugar disso, a questão homoerótica se desloca para o centro do diálogo por meio do qual o “eu” e o “outro se constroem. Numa das mais conhecidas, a paz e a sensualidade se articulam, criando uma atmosfera de enlevo...

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

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

E se eu achar tua fonte escondida
Te alcance em cheio o mel e a ferida
E o corpo inteiro feito um furacão
Boca, nuca, mão, e a tua mente não
Ser teu pão, ser tua comida
Todo amor que houver nessa vida
E algum remédio que me dê alegria

(“Todo amor que houver nessa vida”, Frejat/Cazuza, p. 41)

Embora não haja uma marca de gênero clara no texto, sua leitura num contexto homoafetivo se revela pertinente, além de apontar caminhos que facilitam a interpretação de outras canções em que a mesma vertente temática é trabalhada. O ideal de uma relação amorosa bem sucedida não se apresenta livre de contradições. O “amor tranqüilo” pode se converter em tédio, prenúncio da incapacidade de agir, rendição do ser às armadilhas do cotidiano. Como solução desse impasse, a própria arte. O texto, já em seu terceiro verso, é pontuado por alusões ao universo da ludicidade. A própria expressão “veneno antimonotonia” adquire um significado especial⁸, para além e sem excluir a óbvia alusão às drogas. Poesia, embalo, melodia – remédios que se incorporam ao cotidiano, oferecendo-se como antídoto contra a rotina. Para o sujeito lírico, tais recursos fazem sentido na medida em que são usados para atingir o outro, despertando-lhe o furacão que traz no corpo. Viver

⁸ “Veneno antimonotonia” foi o título dado a uma coletânea de poemas organizada por Eucanaê Ferraz (2005) e lançado pela editora Objetiva. Nela, há textos de autores consagrados, como Bandeira, João Cabral, Chico Buarque e Gilberto Gil. A proposta é oferecer a poesia como “veneno contra o vazio, o medo, a falta de imaginação”.

o cotidiano sem se repetir, num processo de busca, de descoberta incessante de si mesmo e do outro.

A sensualidade vem sugerida também pelo fato de o sujeito lírico se oferecer ao outro. O caráter antropofágico que o senso comum atribui ao ato sexual se faz presente. Sobre esta questão, Valdeci Silva (2002:4) destaca a hierarquização que se oculta no jogo entre “comer” e “ser comido/a”, ou mesmo entre “comer” e “dar”, nada mais do que a tradicional atribuição de superioridade ao macho, ou ao elemento “ativo” da relação, em detrimento do feminino, ou “passivo”. Um preconceito que está introjetado em cada um de nós e que se revela total desconhecimento da dinâmica inerente ao universo homoafetivo, para o qual os conceitos de “ativo” e “passivo” nem sempre dizem muita coisa.

A despeito disso, a sociedade, em geral, ainda espera que a pessoa “normal” assuma o papel que lhe cabe “por natureza”, encarando como patológico ou perverso o desejo que não seja dirigido a alguém do sexo oposto. No entanto, segundo Silva, o estigma seria bem menos pronunciado no caso de homossexuais “ativos”. Estes, pelo menos, manteriam intacto seu lugar hierárquico, mantendo-se “por cima”. A partir dos resultados de uma pesquisa de campo, realizada em Recife no final dos anos 90, o autor constatou a dificuldade entre indivíduos com orientação homoafetiva em admitir que também atuem como “passivos”. Ao descartarem a hipótese de “servir de mulher”, os entrevistados reproduzem o julgamento dominante e pensam estar resguardando sua masculinidade, pondo-se a salvo de serem considerados “viados” ou “bichas”.

Justamente esta última é uma palavra importante para a abordagem da homoafetividade na poética cauziana. Já em “O tempo não pára”, ela está presente, ajudando a definir os contornos pelos quais o sujeito lírico é marcado pela sociedade. Além disso, vimos que o emprego do termo se dá num verso da canção em que a presença da segunda pessoa do discurso sugere que o trecho seja uma invocação. Existe uma luta a ser

travada, a conquista de dignidade e respeito. Não se deve, contudo, ter o texto como mera sugestão de que o sujeito lírico esteja disposto a ser o “passivo” na relação amorosa. Antes, é preciso compreender a passagem como uma recusa em participar de um jogo de relações sociais marcados pela hierarquia.

Em outros textos, trabalha-se uma crítica mais direta à expectativa alimentada no senso comum acerca da dicotomia “ativo” x “passivo”, que pode estar escondendo outra questão: a problemática relação entre amor e poder.

De quem é?
De quem é?
De quem é o poder?
Quem manda na minha vida?
[...]
É do ativo ou do passivo?
De quem é?
[...]
Às vezes você me domina
Pensando que eu sou teu dono
Às vezes você me dá nojo
Seguindo feliz teu rebanho
Onde vai dar tudo isso?

Prender alguém ou ser preso
Quem é o mais infeliz?
(“De quem é o poder?”, Cazuzza/George Israel/Nilo Romero, p. 270)

Os dois últimos versos dão a dimensão de um posicionamento claro acerca desse debate. Conjecturas acerca de quem domina ou quem é dominado são uma perda de tempo, que afasta os amantes do que é mais essencial. Semelhante afirmação de princípios se vê retomada nos versos finais de “Como dizia Djavan (dois homens apaixonados)”...

E as estrelas ainda vão nos mostrar
Que o amor não é inviável
Num mundo inacreditável
Dois homens apaixonados
(Frejat/Cazuzza, p. 217)

Aqui, não há nenhuma estratégia elusiva. A questão da viabilidade do amor entre dois homens é colocada com todas as letras. No mesmo disco, *Burguesia* (Polygram, 1989), Cazuzza gravou o clássico bolero “Preconceito”, de Fernando Lobo e Antonio Maria, assinalando não somente um diálogo com a tradição do cancionero popular, mas principalmente a consciência de que a luta contra a intolerância era algo que ultrapassava as fronteiras de sua época. Contudo, é preciso cuidado ao supor que a lírica afetiva de Cazuzza tenha assumido como projeto a afirmação de uma “causa gay”. A esse respeito, vale destacar uma declaração do autor:

Não me sinto minoria, nunca me senti. Tenho horror a gueto. Quero viver num mundo diferente, em que todos convivam igualmente. Não faria parte de um gueto nunca! Não gosto de andar só com preto, só com judeu, só com gay. Gosto de viver é com todo mundo junto. Me sentiria mal em levantar bandeiras de minorias. Sou mesmo é maiorial. (Cazuzza, 2001:75)

Dentre os discursos elaborados a partir dos anos 60, uma tendência importante tem sido a revalorização da memória histórica pelo viés dos grupos oprimidos. É necessário levar em conta tais esforços de recuperação da memória coletiva de segmentos expressivos da sociedade. Contudo, há riscos. Um deles, apontado por Denílson Lopes (2002:28) reside em aderir facilmente a uma “cultura gay de consumo”. Longe de contribuir para redimensionar o debate em torno da homoafetividade, aprofunda-se o isolamento dos que são “diferentes”, dificultando a emergência de soluções adequadas para uma sociedade de vocação multicultural, como a nossa.

Além disso, a declaração de Cazuzza levanta o problema da eficácia de se copiar no Brasil práticas que surgiram tendo em vista aspectos específicos da realidade norte-americana. A lógica do gueto, que no caso do movimento negro brasileiro já levanta discussões, seria útil de alguma forma à luta dos *gays* por dignidade e reconhecimento? Para chegar a alguma conclusão nesse debate é preciso considerar o gueto em sua

complicada dialética, capaz de promover o isolamento do grupo minoritário, mas também fortalecer os laços no interior do grupo, com a intensificação do intercâmbio social e cultural, tornando mais próximos aqueles que sofrem o mesmo estigma. À hostilidade externa, responde-se com afinidade interna, como propõe Wacquant (2007:3). Entretanto, o mesmo autor salienta que o fato de pertencer ao gueto promove nos indivíduos sentimentos de dúvida e ódio em relação a si mesmos. Ser tratado como alguém à parte, diferente, é um desafio permanente, a que os segregados respondem de forma ambígua, oscilando entre o orgulho e a frustração. Assim a lógica do gueto tanto pode resultar em manifestações coletivas de protesto, como em suicídios; tanto pode unir os indivíduos como deixá-los desestruturados.

Deve-se destacar que os limites do gueto são ditados pelos setores dominantes da sociedade. Além disso, com frequência, as regras a serem obedecidas dentro desses limites são ditadas de fora. Não são os partícipes do segmento isolado que escolhem tais condições. Se eles se organizam, sempre o fazem reativamente, como estratégia de resistência. A opção de Cazusa de “viver com todo mundo junto” se configura como uma tomada de posição que implica na recusa da lógica do gueto, como um todo. Ou seja, não apenas busca se desvencilhar do estigma, como também não adere às iniciativas que poderiam ser vistas como um “saldo positivo” do gueto. Recusa falar em nome de um segmento excluído e marginalizado.

Se pensarmos na importância conferida pelo poeta à sintonia de sua sensibilidade com as formas de expressão nascidas no bojo da contracultura, pode soar contraditória sua opção por permanecer de fora de um debate central do movimento, como o ativismo *gay*. Mas, a posição que ele escolhe é mesmo permanecer alheio? Ou seria uma outra forma de encaminhar a questão, apontando para articular a luta contra o preconceito homofóbico no conjunto das lutas pelo reconhecimento dos direitos de todos à dignidade e justiça, como

fundamento indispensável a projetos de construção de uma sociedade mais justa, que se apresentasse como alternativa ao modelo conservador que a abertura política tomava no país? É importante lembrar que as matrizes anglo-americanas de grande parte das manifestações contraculturais nem sempre se articulam a contento com aspectos próprios da realidade brasileira. Dentre as alternativas que têm sido propostas, pode-se destacar a contribuição de Silviano Santiago, que propõe que o debate em torno da homoafetividade no Brasil se liberte da influência dos padrões de atuação em que se articula o movimento *gay* norte-americano, próprios de um povo em que os preconceitos costumam ser afirmados com mais clareza. Diante da maior ambigüidade com que tratamos esse tipo de problema, o crítico acena com a perspectiva de um conjunto de estratégias mais sutis, por meio das quais seja possível manter aberto o diálogo com outros sujeitos políticos. Em suas palavras:

Trabalhando necessariamente com a ambigüidade de comportamento, de linguagem, distinguindo lucidamente diferença e conduta e não marginalidade e norma, não explicitando a própria condição foneticamente ou através de *buttons*, *slogans*, etiquetas etc., o homossexual malandro deixaria também de explicitar a violência social contra si mesmo. (Santiago, 2004:201)

Está em foco justamente o contraste entre a realidade enfrentada pelo homossexual no Brasil e nos Estados Unidos. Diante de contextos culturais diferentes, não haveria motivo para se copiar aqui fórmulas de atuação nascidas lá. O que se questiona é se o fato de cada homossexual reconhecer a si próprio como indivíduo marginalizado não viria a ser uma forma de aceitar como normais os discursos consagrados pela tradição, perdendo a chance de afirmar sua postura diferente diante dos demais. Afirmar uma opção de vida diferente não implica na necessidade de se afirmar constante e cansativamente, como se fosse necessário que o homossexual passasse sua vida a dar satisfações à sociedade a respeito de sua condição. Como se não fosse inerente a qualquer cidadão o direito à diferença. A partir de tal mudança de atitude, o homossexual brasileiro deixaria aos

demais, aos heterossexuais, o ônus de rever seus conceitos e posições acerca da diferença e da forma violenta como tais problemas são enfrentados em nossa sociedade. Ao homossexual cabe, ainda segundo a argumentação de Silviano, tomar a iniciativa de ser tolerante, em vez de se sentir culpado por seu comportamento.

Nesse ponto de nosso debate, a afirmação da liberdade e da autonomia de cada ser singular se revela indissociável da articulação com práticas sociais coletivas. Em outras palavras, a afirmação da subjetividade individual se deixa perceber como um problema social. Seja como for conduzida a luta do sujeito individual pela conquista de plena cidadania, não poderá fazê-lo sozinho, nem contando apenas com aqueles que lhe são mais próximos. A luta pela “revolução interior” revela-se um problema a ser enfrentado coletivamente. Tendo vencido a barreira que separava o individual do social, podemos lidar, nos capítulos seguintes, com questões que dizem respeito às subjetividades coletivas.

Capítulo 3 – A VOZ DE UMA GERAÇÃO

“Jovem, seu primeiro amor
Acabou de repente no elevador
Jovem, você também votou errado
Porque não viu que o futuro
Às vezes repete o passado
E o mundo inteiro parece escapar
Entre os seus erros”
(Cazuza, “Jovem”)

1 – A construção de um conceito –

No capítulo anterior, foi destacado o fato de a obra de Cazuza ter como um de seus pilares a recusa em aceitar o insulamento do “eu”, abrindo-se para tematizar a subjetividade no espaço do diálogo, do contato, do carinho. Agora é o momento de abordar um importante desdobramento disto: a eventual transformação do seu discurso poético em veículo para a expressão de coletividades, com destaque para os anseios do grupo etário ao qual pertenceu, sua geração. A palavra tende a reunir num só rótulo todas as pessoas, ou, numa acepção mais restrita, todos os artistas nascidos e revelados numa mesma época. Considerada nesses termos, a idéia de geração parece sugerir uma forte coesão, padrões de identidade fortemente definidos, a agregar todos os indivíduos que tenham a mesma idade. Esse é um dos problemas a serem debatidos. Mas, mesmo que passos ulteriores da análise nos levem a conclusão diversa, o fato é que não faltam canções a sugerir, senão uma forte coesão, pelo menos um sentimento de gregarismo a unir os jovens. Uma delas recebeu o sugestivo título de “Nós”...

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

Que ainda temos que armar
Que ainda temos que armar

Por enquanto, cantamos
Somos belos, bêbados cometas
Sempre em bando de quinze ou de vinte
Tomamos cerveja
E queremos carinho
E sonhamos sozinhos
E olhamos estrelas
Prevendo o futuro
Que não chega

(Frejat/Cazuza, p 95)

O texto se faz começar por uma conjunção adversativa, sugerindo a continuidade de um discurso já iniciado. A hipótese mais viável, de que o texto da canção se proponha como fragmento de um diálogo, ganha força pela presença da 2ª pessoa do imperativo do verbo “ver” no sexto verso. Neste momento, não restam dúvidas quanto à presença de uma segunda pessoa do discurso. Considerado à luz deste contexto, tudo o que se diz no trecho que colhemos da canção ganha sentido como experiência de interação entre o “eu” e o “tu”. A sugestão de que ambos se integram a um grupo maior se oferece um pouco adiante, no início da segunda estrofe. Assim se completa o quadro contextual sugerido pelo texto: um grupo de jovens desfruta em comum seus momentos de lazer. Cumplicidade talvez seja a palavra-chave. Ela já está latente desde o título da canção

Sendo assim, a experiência que se vive naquele momento, a emoção diante da beleza de um crepúsculo rubro, não pertence apenas ao poeta, em sua solidão criativa, mas é compartilhada. Os jovens reúnem-se a seus pares, a fim de dividir as dúvidas e os prazeres da vida. O que há de singular em cada ser humano está em tensão com a necessidade de estabelecer novas bases de cooperação, fundadas em relações de afinidade. O texto reforça essa imagem, recorrendo à imagem do sol doando sua alma à noite. Ainda que contrárias, à primeira vista, as duas forças da Natureza se complementam. Seguindo a sugestão dessa imagem, os jovens seriam “belos e bêbados cometas”, astros que esbanjam

uma luz emprestada. Sua força estaria na estratégia de agir em conjunto. A capacidade de cada jovem partilhar sua intimidade pode conferir ao grupo certo nível de coesão. A canção sugere o gregarismo como um aspecto importante da realidade. Ao par disso, ressalte-se o fato de o próprio texto nos dar a entender que, mais importante do que tudo o que havia sido experimentado até então, o que vale é aproveitar o momento e estar pronto para o que ainda se tem para “armar”. Assim, o presente é demarcado como um ponto de partida. O mais importante é aproveitar o momento, mas isso de modo algum anula a possibilidade de se ter expectativas em relação ao futuro. Com base nos últimos versos do trecho selecionado, pode-se dizer que existe mesmo certa ansiedade com relação ao porvir.

Seria exagero supor que a canção dá conta da complexidade de sentidos que se deve ter em vista no estudo da experiência histórica da geração 80. Mas o que já temos sinaliza alguns pontos importantes. Outros virão à tona ao longo do presente capítulo. Antes, porém, é necessário delimitar com mais clareza o conceito de geração. Todos os autores que se debruçam sobre o tema são concordes em afirmar que o percurso da vida humana, desde o nascimento à morte, ainda que tenha inegável substrato biológico, se estabelece fundamentalmente como uma construção social. Cada época e cada sociedade encaram o problema de uma perspectiva diferente. No âmbito da cultura ocidental moderna, a questão adquire uma dimensão crucial. Conceitos como “infância”, “adolescência”, “juventude”, e mais recentemente, “terceira idade”, são explicáveis dentro do contexto das transformações provocadas pela modernização nas sociedades. O ciclo escolar contribui para demarcar, escalonar mesmo, o percurso que conduz da infância à idade adulta, embora seja preciso levar em conta que nem este e nem qualquer outro critério pode ser tomado como absoluto, já que o acesso a escola não é realidade estabilizada para todos os estratos sociais em muitos países, dentre os quais o nosso.

As marcas que caracterizam as gerações podem estar determinadas por eventos históricos, como “geração do pós-guerra” ou “geração Woodstock”; ou por balizamentos cronológicos, sendo que a delimitação por décadas veio se firmando cada vez mais. No entanto, todas essas fronteiras são arbitrárias e, portanto, frágeis. Isso de forma alguma invalida o conceito, apenas impõe a necessidade de que este seja flexibilizado. Além disso, nossas considerações não estariam completas sem levarmos em conta que o fenômeno coletivo que é a geração interage com outros fenômenos coletivos presentes na sociedade: classes sociais, grupos étnicos, gêneros, família, entre outras “subjetividades coletivas”, para usar o termo cunhado por José Domingues (1989). Tal consideração é relevante na medida em que grandes partes dos movimentos sociais, como os movimentos operários, feministas, negros, gays, possuem caráter pluri-geracional, respondendo às demandas sociais que se encontram em destaque em cada período histórico.

Em geral, os debates acerca da problemática geracional retomam as propostas de Karl Mannheim, cujo clássico *O problema das gerações* teve sua primeira edição publicada em 1928. O autor inicia suas reflexões deixando claras as razões que o motivavam a abordar tal questão:

O problema das gerações é importante o suficiente para ser seriamente considerado. Ele é um dos guias indispensáveis à compreensão da estrutura dos movimentos sociais e intelectuais. Sua importância prática torna-se evidente logo que se tenta obter uma compreensão mais exata do acelerado ritmo de mudança social característico de nossa época. (Mannheim, 1982:67)

Assim, dar atenção ao estudo das gerações é visto como uma necessidade que se impõe pela própria dinâmica histórica dos tempos modernos, quando o ritmo de mudança social se acelera, impondo aos homens uma revisão de seus conceitos acerca de como se relacionar com os grupos etários mais novos. Tendo partido de uma formulação teórica de base hegeliana, Mannheim enfatizou o papel social das novas gerações, sua capacidade de

agir no sentido de mudar o rumo dos acontecimentos, adquirindo um importante significado histórico. José Domingues (2002:70) afirma que o sociólogo húngaro apresenta as “gerações” como uma alternativa à importância dada por Marx às classes sociais. O papel histórico previsto pelo marxismo para ser desempenhado pelo proletariado poderia, assim, vir a ficar a cargo da juventude. Ficaríamos bem próximos do ponto de vista defendido por Marcuse que, no conhecido “Prefácio Político” com que abre a segunda edição de *Eros e Civilização* (1968), aponta os jovens como o segmento revolucionário das sociedades industriais, em lugar de uma classe operária cada vez mais acomodada. Quarenta anos separam as reflexões dos dois teóricos, mas não se deve esquecer o papel destacado que os anos 20 e 60 tiveram como períodos de intensa participação dos jovens na vida cultural, bem como no cultivo de perspectivas de mudança social.

Mas o que haveria de comum entre as pessoas de uma mesma geração, além do aspecto puramente etário? Que outros laços se estabelecem? Haverá algo como um “destino comum” a unir todos os jovens? Mannheim estava atento a essas questões e trabalhou no sentido de demarcar a diferença entre o que seria efetivamente uma geração e o que seria um mero agrupamento de quem tivesse porventura nascido na mesma época.

A participação na mesma comunidade histórica é o critério mais amplo de similaridade de situação de uma geração. Mas qual é o critério estrito? (...) Indivíduos da mesma idade são unidos como uma geração real apenas na medida em que participam das correntes sociais e intelectuais de sua sociedade e período, e na medida em que têm uma experiência ativa ou passiva das forças constituintes da nova situação. (Mannheim, 1982:86)

As gerações, para ele, seriam coletividades que, por mais múltiplas e diversificadas que fossem, compartilhariam de laços históricos e culturais concretos, uma vontade de agir e se afirmar perante as gerações mais antigas. Sendo assim, apenas os “grupos de nascimento” mais imbuídos de uma expectativa de construir o seu destino fariam jus a serem reconhecidos como gerações. Experiências comuns seriam fundamentais na

concretização de uma geração como agente histórico. Chamando atenção para o fato de que, ao longo da história humana, em muitas sociedades o jovem não se questiona, tendendo, pelo contrário, a ter a experiência dos mais velhos como referência e modelo de comportamento, Mannheim frisa que é no período moderno que a necessidade do novo se faz mais presente. Em sociedades em que a mudança é mais lenta, haveria uma tendência à dissolução da diferença entre o passado e o futuro, não havendo espaço para a afirmação de identidades geracionais diferentes. Segundo esse raciocínio, o ritmo imposto à sociedade pelo advento da **sociedade** industrial teria criado as condições necessárias para a superação desse estado de coisas. A partir daí surgiram diferentes modos de conferir um valor especial à juventude. A dinâmica da transformação, que caracteriza essa etapa da existência humana, cria condições para a valorização dos indivíduos mais novos, mais adaptáveis às novidades. Em nossa sociedade, a experiência tende a perder espaços pelo fato de que a cada geração o mundo se apresenta com desafios novos, distintos dos que havia anteriormente.

Já com a vantagem de ter vivido as transformações trazidas pelas décadas mais recentes, Margareth Mead (*apud* Peralva, 2007: 22) assinala que, além da aceleração das transformações, também a liberalização dos costumes contribuiu para aumentar o fosso que separava as diferentes gerações. Os mais novos passaram a dar importância fundamental ao ato de se afirmarem demarcando o contraste que os separa dos mais velhos. Somente na medida em que começou a se apresentar como portadora de novas propostas, de uma nova maneira de ver o mundo, é que a geração mais jovem adquiriu consistência. O conflito de gerações tem sido parte inerente a esse processo, a partir do momento em que o jovem passou a sentir necessidade de demarcar com clareza o que o diferencia dos pais, assumindo posturas que contrariam frontalmente os padrões recebidos em casa. Estamos, assim, diante da evidência de que vale para as gerações o mesmo que observamos para os

indivíduos no capítulo anterior: sua identidade só pode ser construída na medida da relação que ela estabelece com outras gerações.

No que diz respeito à geração 80, no caso de seguirmos a proposição de Mannheim, seria preciso destacar os laços históricos que unem todos os indivíduos que atingiram a adolescência e o início da vida adulta ao longo dessa década, ou pouco antes dela. Isso inclui o fato de eles terem vivido sua infância durante os anos de chumbo, tendo guardado a memória da repressão intensa. Indo além, pode-se apontar a reagrupamento das forças democráticas nas iniciativas de mobilização social, no final da década de 70, de que fizeram parte a retomada das greves operárias, a reorganização das entidades estudantis, o despontar do movimento *punk*, a campanha pela anistia, o abrandamento progressivo da censura, para citar alguns elementos. Uma efervescência, com tonalidades marcadamente festivas e boêmias, marca a chegada da década de 80. Mas, sem dúvida, o acontecimento mais marcante do período foi a campanha das diretas, cujo fracasso deixa marcas sensíveis na produção cultural do período. É evidente que os jovens não foram os únicos nem ao menos os principais protagonistas de tais eventos. Mas o que importa é que experimentam tais acontecimentos como novidade em suas vidas. Assim, a participação nos acontecimentos políticos tanto funciona como instrumento de fortalecimento de uma experiência comum entre os jovens, como de convivência e troca intergeracional.

Outro aspecto importante a ser considerado é a existência de subdivisões dentro de cada geração. Nesse ponto, o entrecruzamento de gerações com outras subjetividades coletivas se revela crucial. Aspectos relativos à hierarquização social não podem ser deixados de fora. Considerar a problemática geracional sem ter em vista as desigualdades sociais resulta numa perspectiva incompleta e ineficaz. Além disso, grupos étnicos, gêneros, as migrações são realidades que não podem ser deixadas de lado. Tudo isso contribui para a emergência das tribos urbanas. Michel Maffesoli (1997) sugere a década

de 80 como o momento decisivo para a afirmação dessas subcoletividades, que se teriam afirmado como um aspecto central do novo contexto social. Segundo o autor, estaria em curso um processo de redução no interesse pela política, particularmente entre os jovens. Gradativamente, as pessoas estariam se afastando do interesse pela efetiva participação social e do debate de questões de âmbito geral, para se articular em torno da formação de grupos de iguais, pequenas e livres aproximações de indivíduos unidos em comunidades afetivas, em formas de organização mais aptas a enfrentar os perigos apresentados pelo cotidiano, com suas instituições marcadas por forte burocratismo e grande dose de impessoalidade.

A contribuição do estudioso francês é relevante ao propor uma maneira original de se abordar a questão da participação social dos jovens. O engajamento político convencional se vê deslocado para fora do lugar central que antes ocupava nesse debate. A pouca importância que as novas gerações dispensam a partidos e outras modalidades tradicionais de organização política, segundo ele, não pode ser interpretado como mero sintoma de apatia. Ao contrário, essa postura seria uma tomada de posição, uma forma de protestar. Outro ponto para o debate é o fato de tais grupos se articularem em torno de ideais de realização pessoal imediatos, o que resultaria numa recusa a cultivar projetos futuros. Justamente aqui, percebe-se que o texto cazuziano aponta para um panorama diverso ao que é sugerido pela contribuição teórica de Maffesoli. Retomando a canção “Nós”, verifica-se que a sugestão de que exista um *carpe diem* servindo de bússola para a atuação imediata do grupo não interfere no fato de que haja histórias “que ainda temos que armar”. Experimentar as novidades proporcionadas pelo momento que passa é algo que não se opõe à perspectiva de se viver novas aventuras no porvir. A poética de Cazuzza afirma-se então como tendo um olhar ligado ao presente e o outro atento às possibilidades do futuro.

Ademais, não encontramos no conjunto da obra do poeta uma efetiva preocupação com a temática das tribos. Ao contrário, ele é arremido a semelhante perspectiva. Não se pode negligenciar o fato de que a canção “Nós” é de 1984, fazendo parte do repertório do disco *Maior Abandonado*, o terceiro do Barão Vermelho. Por esta época, o chamado à participação geral estava na ordem do dia, por conta da mobilização em torno das eleições diretas. Será o caso de se questionar se terá sido determinante a presença dos novos para os rumos do processo de redemocratização do país. Qualquer tentativa de resposta só será possível após uma limpeza do terreno quanto a possíveis idealizações. Acerca dos rumos da política brasileira, havia, já desde o governo Geisel, meados dos 70, um rumo previamente traçado pelos donos do poder para a “abertura”. Mas aumentava, dia após dia, a pressão para que tal transição fosse menos “lenta e gradual” do que eles pretendiam. Novos movimentos sociais se organizavam e outros, mais antigos, buscavam recuperar a credibilidade perdida com os anos de silêncio. Entre esses últimos, as entidades estudantis, particularmente a UNE. A dificuldade que elas enfrentam para voltar a ter o prestígio de outros tempos é um fato. Mas o jovem não sai de cena, antes articula novas maneiras de estar presente nos debates sociais. Na canção “Milagres” o tema é trabalhado:

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

(...)

Que tempo mais vagabundo
Esse agora
Que escolheram pra gente viver

(Frejat/Denise Barroso/Cazuza, p. 87)

Não existe aqui um sujeito lírico individual. O texto se articula em torno da primeira pessoa do plural, conferindo maior consistência ao caráter coletivo desse discurso. Em ambas as interpretações que teve a canção, a do disco *Maior Abandonado* (1984) e a do show do

Rock in Rio (1985), o adjetivo “vagabundo” é sublinhado, gritado, cuspidado sobre a platéia. Podemos, então, tomá-lo como uma palavra-chave, núcleo em torno do qual gira o restante do texto. A palavra é tomada no sentido de “podre”, “sem valor”, conferindo à canção um tom de protesto e desafio. Encara-se o momento histórico que se vive como abjeto. Os anos 80 foram difíceis para a sociedade brasileira, envolvida nos dilemas de uma grave crise econômica e social. Tal contexto configurava-se como particularmente desafiante para jovens que iniciavam então sua trajetória de vida adulta. Neste ponto, é interessante levar em consideração algumas observações de Fernando Gabeira, em seu *Diário da crise* (1984.15). Comentando o contexto de grave crise econômica que se vivia então, ele destaca entre os efeitos negativos disso o fato de muitos projetos pessoais serem adiados, quem sabe abandonados. Tanto que a escolha da profissão não se restringia à descoberta de aptidões pessoais, mas ganhava foros de angústia. Gabeira assinala que foi nesse momento que a expressão “cair na real” ganhou força. A gravidade da situação levava os jovens cada vez mais cedo a buscar um lugar no mercado de trabalho, impelidos por necessidades imediatas, muito mais do que por sonhos de realização pessoal.

Diante de tais contratemplos, o verdadeiro milagre era sobreviver. Aqui, já se pode verificar uma das possibilidades interpretativas para a expressão “levar a vida na arte”: ir levando, dar um jeito de garantir o sustento diário por meio da astúcia, de artimanhas. Essa linha de interpretação torna possível alinhar a canção “Milagres” a toda uma tradição que a música popular brasileira tem de servir como tribuna, por meio das qual se veiculam mensagens que se propõem como reflexões acerca dos nossos grandes problemas. Recuperar e desenvolver a capacidade de exercício crítico por meio da canção talvez fosse, para a geração mais nova, algo tão importante quanto a reorganização da UNE e de outras entidades estudantis.

Nem sempre é necessário que o texto possua um sujeito lírico explicitamente plural. Boa parte da produção do autor pode ser lida como se o eu fosse a expressão metonímica

de sua geração. Significativa, a esse respeito, é “Ideologia”, na qual são levantados tópicos de reflexão variados, mas sempre girando em torno do lugar dos jovens nos debates sociais.

Meu partido
É um coração partido
E as ilusões estão todas perdidas
Os meus sonhos foram todos vendidos
Tão barato que eu nem acredito
Que aquele garoto que queria mudar o mundo
(Mudar o mundo)
Frequenta agora as festas do grand monde
(Frejat/Cazuza, p. 167)

Para além de uma leitura que ceda à tentação de ver neste texto o hino de uma juventude sem rumos, sem perspectivas, a hipótese de trabalho aqui será a de encarar o texto como um canto de protesto contra a dificuldade em se articular um discurso rebelde que dê conta de todas as dificuldades encontradas pelo jovem em seu cotidiano. O garoto em cima do muro não seria alguém incapaz de lutar, mas alguém que busca os meios para dar prosseguimento ao legado de lutas iniciadas pelas gerações anteriores. Assim, se a velha política não tem mais como satisfazer os anseios dos mais novos, será preciso articular novos meios de lutar. Se os sonhos “foram todos vendidos”, o momento exige a formulação de propostas capazes de direcionar o exercício da imaginação crítica em novos sentidos.

A canção se inicia com a estratégia provocativa de contrapor a palavra “partido”, algo que faz os ouvintes pensarem no cenário político, a “coração partido”. É conhecida a admiração do autor por Lupiscínio Rodrigues, Dolores Duran e outros mestres das canções de derramado lirismo afetivo. Este é apontado como um partido pelo qual vale a pena lutar. Tal aspecto da obra de Cazuza destoa do hedonismo que costuma ser associado à sua imagem. De acordo com tal visão, sendo um típico roqueiro de classe média, ele encarnaria o protótipo de um jovem que não estaria disposto a perder muito tempo com uma relação

amorosa, e muito menos fazer do fracasso amoroso matéria privilegiada de sua poesia. Um bom exemplo dessa perspectiva é o filme *Cazuza: o tempo não pára*, recente sucesso de bilheteria de Sandra Werneck, que retrata o poeta exalando sensualidade por todos os poros, disposto a viver apenas o momento, cultuando o prazer imediato como um valor supremo.

Não se pretende aqui esgotar a rica temática do diálogo da obra de Cazuza com a longa tradição de lirismo afetivo da canção brasileira, particularmente no que diz respeito ao samba-canção. Tal ensejo poderia dar origem a um novo ensaio. Mas é oportuno propor que este diálogo se articula a partir da consciência de que as relações afetivas não podem ser pautadas pelos mesmos critérios lógicos e objetivos que regem outros discursos e iniciativas humanas. Vivendo uma época em que a economia de mercado impunha padrões de gosto e comportamento, inclusive no que se refere ao amor e ao sexo, o recado da canção é um significativo “basta”. O jovem não precisa seguir as fórmulas consagradas de sucesso (a tríade “carreira, dinheiro e canudo” de que fala a canção “Exagerado”). Nada de se dobrar a fórmulas utilitárias. Em lugar disso, apresenta-se como opção assumir um discurso apaixonado, avesso a qualquer interpretação cabível nos parâmetros de uma lógica instrumental, razoável. Assim, num ponto em que sua obra parece abrir as portas para o passado, propor um diálogo com a tradição, ela está na verdade assumindo uma posição de crítica ao presente. Sofrer por amor, sentido último de “paixão”, pode ser interpretado como uma forma de recusa, um posicionamento político. A proposta parece extravagante dentro dos parâmetros da política tradicional, mas não se trata de absurdo algum no contexto das novas propostas colocadas em pauta no âmbito da contracultura, segundo as quais a política é vida e tem relação com todos os aspectos da existência, não pode desprezar um maior investimento na afetividade.

2 – O conflito de gerações –

Pelo que ficou exposto até aqui, nenhuma geração é capaz de se afirmar por si no mundo, necessitando manter-se em contato e realizar intenso intercâmbio com as demais. Para o alcance de nosso trabalho, será importante considerar dois tipos de diálogo entre a juventude dos anos 80 e as gerações mais antigas: o relacionamento dos mais novos com seus pais e o aprendizado por eles realizado junto à tradição de rebeldia juvenil de períodos históricos anteriores. Este último aspecto será considerado numa seção posterior do presente capítulo. Por ora, vamos debater o primeiro. Uma das questões de que se reveste o relacionamento do jovem com seus pais e mais velhos em geral é a necessidade de autoafirmação, pondo em destaque a importância de vivenciar suas próprias experiências, longe da proteção e do controle dos elementos das gerações mais antigas. Em muitas circunstâncias, essa problemática conduz ao conflito de gerações. A família é o espaço em que este conflito se revela em primeiro lugar, mas ao longo de seu processo de amadurecimento, o jovem percebe que as relações sociais que vive em casa são parte de algo bem maior, que se articula também em outras instituições sociais. Existe, então, a possibilidade de o jovem perceber que a luta é bem mais abrangente.

A transição histórica de uma geração para outra foi apontada por Mannheim como um processo contínuo e um dos fenômenos básicos da vida social, que coloca em jogo a transmissão da herança cultural acumulada. Isso, contudo, tende a ser trabalhado de maneira diferente, dependendo da geração que esteja entrando em cena. Entre as virtudes louváveis dos jovens estaria tanto a capacidade de criar respostas para os novos desafios históricos que se apresentam, como a capacidade de esquecer tudo aquilo que não se revela de utilidade, dentro do conjunto do patrimônio cultural que recebem. Os atos de lembrar e esquecer são aspectos que precisam ser considerados dialeticamente. A título de exemplo, o autor destaca que é pelo fato de o contexto histórico presente exigir que os homens

estejam dispostos à transformação revolucionária que se mantém vivo o modelo cultural da Revolução Francesa. A permanência de aspectos herdados do passado só faria sentido na medida em que oferecesse respostas a uma parte dos problemas que as novas gerações enfrentam.

Se nem todas as informações advindas da memória coletiva se revelam úteis aos novos, é de se compreender seu impulso para a ruptura e sua busca incessante por viver as suas próprias experiências. Significativa a esse respeito é a canção “Certo dia na cidade”, que fala da decisão tomada pelo jovem de sair da casa dos pais para tentar a vida por si mesmo...

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 mais

Tchau, mãezinha, fui beijar o céu
A vida não tem tamanho
Tchau, paizinho, eu vou levando fé
É tudo luz e sonho
É tudo luz e sonho

Eu vou viver, vou sentir tudo
Eu vou sofrer, eu vou amar demais

(Guto Goffi/Maurício Barros/Cazuza, p. 31)

Tal transição não é, em si mesma, uma novidade. Considerando que nossa condição etária é um aspecto transitório da vida, sempre chega o momento em que os filhos deixam de viver com os pais. A novidade é que o protagonista não o faz cumprindo um padrão estabelecido pela tradição, como o faz quem deixa o lar paterno ao se casar. Aqui, a atitude dele é de ruptura com a tradição, lançando-se por conta própria nas aventuras da vida. Após uma introdução, na qual o texto se refere ao jovem em terceira pessoa, a partir da segunda parte ele toma a palavra e despede-se do lar. Momento de ruptura, ponto de partida, nele “tudo é luz e sonho”. A atmosfera que se respira é de esperança. A saída do lar se propõe como prenúncio de um idílico encontro com a vida. A sugestão de que ele

busca na música a realização de seus ideais, de que espera “levar a vida na arte” está presente desde o início (terceiro e quarto versos). Este é um tema presente em várias outras composições de Cazuza. Além de “Milagres”, há também “Posando de star”, “Vai à luta”, “Bete Balanço”, entre outras. O rock é instrumento de libertação para o jovem, não somente por se constituir no seu modo de expressão, mas também porque se oferece como oportunidade de realização profissional, forma de ganhar a vida.

A canção “Certo dia na cidade” veio a lume em 1982, no disco de estréia do Barão Vermelho, numa época em que o rock brasileiro dava os primeiros passos para se consolidar como artigo privilegiado da indústria fonográfica. Ficavam para trás anos heróicos, da década anterior, quando quase todas as bandas jovens tinham vida curta, devido às dificuldades inerentes a se manter numa estrada que exigia investimentos, uma vez que o rock pressupõe domínio de recursos tecnológicos. O novo contexto, na cena carioca, se firmava com a consolidação de um circuito alternativo no qual tinham destaque o palco do Circo Voador e as ondas da Fluminense FM. Vivendo um momento de transição histórica, a meio caminho entre o triunfo da luta pela anistia e o fracasso da luta pelas eleições diretas para presidente, o protagonista da canção se apresenta como símbolo de uma juventude que acreditava em mudanças.

O belo solo de guitarra de Roberto Frejat, que remete aos lisérgicos acordes da guitarra de David Gilmour, do Pink Floyd, contribui para reforçar o clima onírico, já sugerido desde o início pela imprecisão quanto ao tempo que já teria passado desde o começo de tudo. O jovem vive a experiência como a conquista da liberdade. Até o ponto em que chegamos, a despeito de já se falar em sofrimento, fica claro que a viagem em que ele está embarcando é puro entusiasmo. Contudo, na última parte do texto, ele demonstra aguda consciência de que sua trajetória será feita de lutas:

Ei, garoto, a força que me conduz

É leve e é pesada
É uma barra de ferro jogada no ar
Eu vou levando fé
Eu vou levando fé

Se no início, a narrativa era em terceira pessoa, como uma voz em *off* apresentando o protagonista ao público, e num segundo momento, ele tomou a palavra, agora já estamos num terceiro momento em que ele conversa consigo mesmo, afirmando a necessidade de viver tudo por si mesmo, seja o que for, mesmo a barra mais pesada.

Já na canção “Conto de fadas”, encontramos um protagonista que conduz o texto em primeira pessoa. Contudo, em vez de um discurso intimista, vemos o foco se concentrar em sua relação com a segunda pessoa...

Tudo bem, você se mandou
Não agüentou o peso da barra
Que é escolher viver de verdade
Se arregou, parou na metade
Agora vai correndo pra casa
Papai e mamãe tão na sala
Te esperando, tão jantando
E planejando um futuro normal, que mal!

Princesinha dos cachos de mel
Vai enfim calçar seus sapatos
Esquecidos num baile...Ih...
Vai rasgar os meus retratos
E chorar sozinha no quarto
Se lembrando, duvidando
Planejando
Um futuro normal, que mal!

(Cazuza/Maurício Barros, p. 30)

Aqui o conflito de gerações se delinea mais abertamente. A voz lírica recrimina sua interlocutora, uma menina que se vê pressionada a escolher entre a segurança do lar e a parceria que poderia lhe proporcionar experiências novas. O projeto que se põe na mesa é o de “viver de verdade”, o que implica em que o jovem trilhe seus próprios passos. Romper com a família seria condição para o início dessa nova etapa. Um dos recursos usados pelo texto para reforçar a necessidade da ruptura está na rima interna “futuro normal / que mal”, que se repete no último verso de cada parte do trecho selecionado. Ser normal, observar

uma conduta análoga ao dos pais, é encarado como um mal, algo que privará a personagem de sua realização pessoal. No futuro, quando estiver bem estabelecida e irremediavelmente infeliz, a personagem terá apenas como lembrança a aventura experimentada na juventude. O conto de fadas é trabalhado na canção pela capacidade que possui de reproduzir a ideologia dominante, mantendo a personagem presa a um lugar social tradicionalmente estabelecido. É notório o jogo de oposição que o texto estabelece entre o conto de fadas, isto é, a alienação, e a possibilidade, já desperdiçada, de se “viver de verdade”.

Na canção “Jovem”, debate-se a problemática da iniciação sexual do indivíduo num clima em que o conflito de gerações atinge um nível de tensão extremo...

Jovem, bicho revoltado
Mamãe rouba suas revistas
De sacanagem
Jovem, papai tá ocupado
Não é só você
Que come a empregada
Jovem, você tá muito avançado
Seus amigos desconfiam
Que você é viado

Antigamente era mais fácil
Ser a grande novidade
Você vai ser alistado pela faculdade
Jovem, não vai chegar tarde
A sociedade está pronta para dar o alarme
[...]
Lavando a cara de manhã
Pergunta pro espelho
Afiml quem é você?

(Arnaldo Brandão/Cazuza, p. 279)

Nota-se que não há mais o tom afetivo com que o personagem despede-se dos pais em “Certo dia na cidade”. Cercado de agressividade, por parte da família e dos amigos, ele é o “bicho revoltado”, um desajustado em seu meio. Sua mãe não lhe “tomou” as revistas de sacanagem, mas as “roubou”. Seu pai, por sua vez, partilha com ele o leito da empregada. Além disso, o jovem não encontra consolo e sim incompreensão entre os amigos. O protagonista está privado da possibilidade de gozar da confiança de qualquer um

que esteja ao seu redor. Isolado, tampouco lhe está reservada melhor sorte ao seguir a vida. Em toda a parte, parece que seu destino é o mesmo, viver acuado. Fazendo pouco caso do sonho acalentado por tantas famílias, o de ver seus filhos cursando a universidade, o texto equipara o ensino superior ao anacrônico e incômodo serviço militar obrigatório. Uma vez “alistado”, o jovem não cumpriria essa etapa da vida como parte do processo de sua realização como pessoa, mas estaria se preparando para exercer um ofício que o manteria enquadrado à ordem estabelecida. A canção tematiza as dificuldades vividas no processo de crescimento, mas ao final, nada está resolvido, ele não sabe quem é.

Em “Malandragem” o tema é retomado, mas com uma diferença fundamental: desta vez o texto aponta caminhos a serem seguidos, superando a passiva perplexidade com que o jovem indagava-se frente ao espelho.

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

Eu só peço a Deus
Um pouco de malandragem
Pois sou criança e não conheço a verdade
Pois sou poeta e não aprendi a amar
(Cazuza/Frejat, p. 285)

Imortalizada pela vibrante interpretação que lhe deu Cássia Eller, já em meados dos anos 90, essa acabou se tornando uma das canções mais conhecidas do repertório de Cazuza, apesar de nunca ter sido gravada pelo autor. Quantos adolescentes, situados ou perdidos a meio caminho entre a infância e a idade adulta, não se identificam com essas palavras? Diante do desajuste causado por ter ainda que se submeter a uma disciplina que lhe é imposta ou pelas primeiras decepções amorosas, a menina se vê imersa num turbilhão de questionamentos, demarcados no texto pela recorrência da expressão “quem sabe”.

Toda a primeira parte da canção está marcada por um sentimento de mal-estar, que é matizado pelo sentimento de culpa. Ao cogitar que a vida não seja sonho, ela avança na consciência de suas limitações, do fato de não estar preparada para a vida. Este avanço a conduz, já na segunda parte, a um rompimento com os padrões. Ao dirigir-se a Deus, em vez de pedir proteção ou algum outro item que habite com mais frequência a pauta de qualquer pedinte, ela pede “um pouco de malandragem”, ou seja, uma dose de malícia para lidar com as dificuldades, driblar os impasses inerentes ao processo de amadurecimento. Arte de viver se escusando de maniqueísmos fáceis, a malandragem surge como virtude chave para que a jovem encontre seu rumo. O que ela pede a Deus é justamente uma capacidade que a tornará independente e apta a lidar com as dificuldades do cotidiano, na contramão de quem sucumbe à passividade e espera contar com a proteção celeste.

Até aqui, trabalha-se com a evidência de que a questão da auto-afirmação do jovem é crucial dentro da poética de Cazusa, apontando para soluções em que o sujeito tome as rédeas de seu destino. Em outro momento, o debate é retomado de uma perspectiva diferente: a família é percebida como uma das modalidades de controle social, um aspecto que se articula a outras instituições, como a polícia, a política, o mercado...

A polícia é um mal necessário
A família é um mal necessário
Um mal necessário
O veneno da boca da cobra
A lixeira do luxo que sobra
Mil caras vão pintar no meu caminho
Todas elas, rosas e espinhos
Mil promessas pra se cumprir

A família é um mal necessário
A política é um mal necessário
Um mal necessário
Tudo isso é um mal necessário
As ruas cheias de gente procurando
Comprando e vendendo coisas
É importante se ir ao inferno
Ficar uma semana

(“Mal necessário”, Cazusa, p. 366)

O debate proposto desde o título da canção diz respeito ao preço que cada cidadão teria que pagar por viver em determinada época histórica, ficando sujeito aos condicionamentos e limitações daí resultantes. Cada verso traz um novo questionamento: a polícia, a família, a política, a lixeira, as ruas cheias de gente, a sociedade de consumo, todos esses aspectos que dão forma ao mundo em que vivemos hoje são mesmo necessários? Colocada ao lado da polícia e da política, a família é vista como guardiã da conservação da ordem social. Assim, não é apenas dentro de casa que se situa a luta a ser travada em prol de uma efetiva revisão de valores. Fica implícita a sugestão de que o protagonismo juvenil precisaria se articular em formas de contestação e participação social mais amplas.

Fechando o texto, a descida aos infernos, fazendo eco a uma temática que atravessa a literatura ocidental desde os tempos clássicos. Entretanto, agora a perspectiva é um tanto peculiar. Vista em outras épocas como uma etapa necessária na jornada que levava os heróis épicos ao triunfo, nos tempos modernos ela ganha novos contornos: agora, já não é preciso deslocar-se até o mundo inferior, uma vez que o inferno é aqui mesmo.

3 - A geração 80 e a herança contracultural –

Sem dúvida, a negação de valores do passado é um aspecto importante da poética de Cazusa, contribuindo para que suas canções sirvam de parâmetro para sua geração. Contudo, não encontramos um discurso que se proponha deliberadamente como original, preocupado programaticamente com a novidade. Pelo contrário, sua opção é por uma estética do despojamento, traço marcante de sua presença performática. Elaborar manifestos e organizar movimentos estão fora de questão. Isso o deixa livre para dialogar em tom de aparente descompromisso com diferentes momentos da cultura brasileira e

ocidental. Ele retoma e atualiza temas já propostos por outras gerações, mas que tragam contribuições importantes para que se vivencie o presente.

Bem raros na poética do autor são os momentos em que o sujeito lírico se coloca deliberadamente como um aprendiz. Quando isso ocorre, há uma motivação bem específica.

Era assim:
O homem me ensinava a natureza
E eu ia ao seu lado feliz
Sentíamos sob os pés a mesma terra
Eram os dois e uma trilha no mato

Tinha montanha e o rio
E uma floresta que não era
Ele falou sobre os tipos de pássaros
E o impossível do vôo

Depois veio uma praia larga
Que o mar brincava de segredo
E quando vi que era um sonho
Risquei aquilo na areia
E o poema ficou pra sempre
(“Era assim”, Cazusa, p. 341)

Temos aqui um contexto bem diverso do que predomina nos textos em que o relacionamento entre o jovem e os mais velhos se manifesta em forma de conflito/rompimento. O sujeito lírico se comporta como um discípulo atento porque tudo o que o outro lhe diz refere-se à Natureza, aspecto de todo ausente das canções examinadas acima. O jovem urbano, que antes lutava pelo direito de se afirmar por conta própria, agora experimenta, mesmo que em sonho, a sensação de pisar diretamente em terra, ouvir sobre os segredos dos elementos. Diante dessa atmosfera de encantamento, sua contribuição efetiva será eternizar a magia daquela experiência em poesia. Assim, penetramos no terreno do que o jovem tem a aprender na convivência com as gerações mais antigas. Para os limites de nosso trabalho, a principal contribuição da canção será chamar a atenção para a importância do diálogo de Cazusa com mais um aspecto relevante da contracultura: a

criação de uma consciência ecológica, em postura de crítica ao modelo predatório adotado pelo desenvolvimento industrial no Ocidente.

Em capítulo anterior, já tivemos a oportunidade de examinar os momentos decisivos da história da nova rebeldia, que ocupa a cena cultural nos países centrais na segunda metade do século XX. Neste momento, cuidaremos dos desdobramentos desse processo no Brasil e da atuação de Cazuza como parte disso. A contracultura brasileira possui contornos imprecisos, mas alguns dos principais autores que se debruçam sobre o tema (Hollanda, 1982; Bueno, 1979 e 2002) privilegiam o cenário imediatamente posterior ao tropicalismo, que coincide historicamente com o endurecimento do regime militar, a partir do final de 1968, desdobrando-se em variadas iniciativas culturais ao longo dos anos 70. Neste contexto, ganham espaço a estética do desbunde, os debates em torno de uma política do corpo e acerca da necessidade de incorporar temas do cotidiano à reflexão sobre a sociedade e a cultura. Caetano Veloso (1997:469) observa que a palavra tem o sentido de “soltar a bunda”, como metonímia para liberar o corpo, o que pressupõe estar em contraponto à repressão moral imposta pela tradição do cristianismo. Para ele, o termo “desbunde” seria uma tropicalização da expressão inglesa *hip*, cujo sentido literal é “quadril”, e que teria dado origem à expressão *hippie*. Em suma, entre os aspectos que entravam na ordem do dia destacavam-se os debates em torno da política do corpo. A necessidade de vivenciar uma transformação a nível individual, proposta central da contracultura, se desdobrava em debates acerca da urgência de cada um se libertar das normas de conduta impostas pela família, pela escola e outras instituições sociais.

A literatura e demais artes, naquele período, eram forçadas a conviver com o arbítrio. Não se tratava apenas de uma censura explícita, diretamente exercida pela mão do estado. Toda uma cultura do medo havia se formado, obliterando a circulação das informações. Os novos artistas encontravam extrema dificuldade em divulgar seu trabalho,

passando por um processo de marginalização, vendo-se na necessidade de criar canais alternativos de difusão, de alcance limitado. Em alguns casos, como no cinema *udigrudi* e na poesia de mimeógrafo, essas alternativas eram exaltadas por sua capacidade de permanecerem imunes aos mecanismos de controle do sistema. O que importa salientar é a precariedade, ressaltada por André Bueno (1979:35) como uma característica central da contracultura brasileira. Seu argumento é válido somente em parte, uma vez que a MPB pós-tropicalista não tinha do que se queixar quanto a dificuldades de divulgação. O mesmo não se pode dizer de outra importante manifestação musical do período, o rock progressivo, cujas bandas sobreviviam à míngua, espremidas entre a exigüidade de seu público e os altos custos de manutenção de seus projetos.

Os anos 80 trariam um contexto com diferenças e pontos de contato em relação ao que se verificava antes. A retomada da liberdade de expressão tem um impacto evidente sobre a produção literária desse período. A expressão desbocada de certos poetas de rua, como Flávio Nascimento e os integrantes da Gang Pornô, pode ser compreendida num contexto de desrepressão que resulta do alívio sentido pelos artistas no limiar da nova década. Todavia, em consonância com a tese que estamos desenvolvendo, é preciso destacar que a produção da geração 80 também se inscreve dentro de um projeto contracultural. O fato de o rock ter se tornado mercadoria rentável nessa época modifica sensivelmente os parâmetros de atuação, mas não o invalida como expressão de uma recusa. Assim, teríamos a emergência de uma nova etapa na história da contracultura brasileira, em que a precariedade apontada por Bueno teria se abrandado, ainda que não desaparecesse por completo do horizonte de muitos artistas jovens.

Voltando à década de 70, uma das respostas articuladas aos desafios impostos pelo contexto então vivido consistia na tentativa de colocar em discussão a própria situação do

artista enquanto elemento marginalizado. Estar fora do sistema passou a ser valorizado como atitude positiva, em seu potencial de recusa.

A marginalidade é tomada não como saída alternativa, mas no sentido de ameaça ao sistema; ela é valorizada exatamente como opção de violência, em suas possibilidades de agressão e transgressão. A contestação é assumida conscientemente. O uso de tóxicos, a bissexualidade, o comportamento descolonizado são vividos e sentidos como gestos perigosos, ilegais e, portanto, assumidos como contestação de caráter político. (Hollanda, 1982:68)

Não somente as palavras, mas também as atitudes poderiam contribuir para desestabilizar a ordem vigente, criar brechas por onde o artista ganhasse espaço para agir e propor novas formas de atuação. Talvez, mesmo, o ponto chave estivesse na coerência entre o que diziam os autores em seus textos e sua capacidade de viver concretamente as idéias propostas. Não bastava ser solidário com os excluídos. O passo seguinte era ser, efetivamente, marginal. Por outro lado, o desencanto vivido nesse período histórico se reflete numa literatura densa e sempre a um passo do hermetismo. Um exemplo disso encontramos no romance *O desastronauta*, de Flávio Moreira da Costa, cujo texto gira em torno da incapacidade de se articular um enredo, tal a perplexidade experimentada pelo protagonista, Cláudio Crasso. O subtítulo da obra remete à geração *beat*: “OK, Jack Kerouac, nós estamos te esperando em Copacabana”, mas estamos longe do desprendimento e da dinâmica das páginas encontradas em *Pé na estrada*. Enquanto em Kerouac o tempo da narrativa é o presente, uma vez que as personagens a todo o momento vivenciam apenas o imediato, no texto de Flávio o protagonista quase não sai do lugar e o pouco que consegue construir de narrativa é composto de evocações que se apresentam em flashes fragmentários, escapando de alcançar o perfil de um enredo coeso. O passado não é o tempo de evasão, experiência de liberdade, mas um peso morto, do qual o protagonista

não consegue se esquivar. E a atualidade é experimentada em termos de um desassossego constante e uma impossibilidade de movimento.

Sou um homem à procura de definições exatas para me agarrar nelas e evitar o desespero. O importante é não se deixar vencer: como Prometeu, sofrer as mordidas dos abutres no fígado, mas continuar vivo, vivo, vivo. Sobrevivente. Mas o pior de tudo é que elas – as definições – duram sempre pouco tempo. O verbo “durar”, isto é, o tempo – aqui entra uma das minhas maiores preocupações. O tempo. O relógio em sua marcha circular. O tempo é a vida porque é o apodrecimento do corpo; ao mesmo tempo (sem trocadilho), o problema do tempo é o problema da morte. A vida contra a morte: o tempo. (Costa, 1971:44)

O texto faz eco a um dos temas trabalhados por Torquato Neto (1982), em sua coluna *Geléia Geral*, mantida no jornal *Última Hora* entre 1971 e o ano seguinte: a necessidade de resistir ao cotidiano (“o importante é não me deixar vencer”). Em meio às limitações que o contexto histórico impunha, os artistas viviam entre a perplexidade e a consciência da necessidade de continuar acreditando em si mesmos e nos outros. Não é difícil perceber que essa perplexidade não correspondia a um niilismo. Resultava antes da necessidade de novos caminhos, o que fosse possível para não se entregar. Havia nisso a consciência de que as alternativas antes testadas haviam deixado de ser eficazes, mas também a predisposição ao novo.

Outro expoente dessa geração, Caio Fernando Abreu, trabalha essa problemática por meio da metáfora do vômito, presente em dois contos de sua coletânea *Morangos Mofados*: um deles, “Os sobreviventes”, segundo conto do livro, e o outro, o próprio conto título, que fecha o volume. Figura emblemática em seu caráter ambíguo, o vômito é algo que desperta nojo, mas também possui efeitos terapêuticos. A partir do momento em que estiver livre de impurezas, o indivíduo estará livre para prosseguir. O mal-estar e a purgação se articulam dialeticamente, e tal jogo não era em si uma novidade na literatura brasileira. Basta nos remetermos ao clássico poema “A flor e a náusea”, de Drummond. E da mesma forma como a ínfima e solitária flor rasga o asfalto no clássico do grande poeta

mineiro, o texto de Caio termina no momento em que o personagem central, já recuperado do mal-estar, passa a cogitar da possibilidade de iniciar uma nova plantação de morangos. Livre dos fantasmas do passado, do mofo que havia sido expelido, ele está pronto para começar de novo em algum lugar, seja onde for. A visão da cortina de prédios que a metrópole proporciona não o intimida. O conto e o livro terminam no momento em que tudo parece prestes a começar. Tomando emprestada a expressão utilizada por André Bueno (1979), mas mudando o foco, é possível afirmar que a contracultura brasileira, embora ciente da precariedade das perspectivas à sua frente, buscava novos lugares para semear, ou seja, novas perspectivas utópicas.

Temos assim reunidos alguns importantes elementos que a geração 80 tomará daquela que imediatamente a precedeu. Por um lado, o mal-estar e a perplexidade; por outro, uma postura despojada e desafiadora, que encontra em Cazuza uma figura emblemática. Dentro dessa linha de raciocínio, assumir publicamente a bissexualidade era mais do que ser coerente e verdadeiro, era desmascarar a hipocrisia da moralidade vigente, que se alimentava de trapaças.

Mulher de amigo meu
Pra mim é homem
Eu transo no breu
Nem pro padre eu conto
E pronto
Deixa a bola rolar
Deixa a bola rolar.

(“Problema Moral”, Dé/Frejat/Cazuza, p. 293)

Desmistificar os padrões dominantes de comportamento, traço importante na estética dos 70, continua sendo importante, na medida em que a grande maioria das pessoas jamais se questiona. Para tal desmistificação, vale a estratégia de chocar o público. A proximidade entre as duas gerações ajuda a entender a existência de tantos pontos em comum. Mas não deixa de ser desafiador o fato de certas questões permanecerem, a

despeito das mudanças históricas que se realizavam. É especialmente importante destacar que o clima opressivo em que operou parte da produção cultural dos anos 70 ainda se verifica, mesmo que os tempos de censura à criação artística estivessem sendo superados.

Eu não sei o que meu corpo abriga
Nessas noites quentes de verão
E nem me importa que mil raios partam
Qualquer sentido vago de razão
Eu ando tão down
Eu ando tão down

Outra vez vou te cantar, vou te gritar
Te rebocar do bar
E as paredes do meu quarto vão assistir comigo
A versão nova de uma velha história
E quando o sol vier socar minha cara
Com certeza você já foi embora
Eu ando tão down
Eu ando tão down

Outra vez vou me esquecer
Pois nessas horas pega mal sofrer
Da privada vou dar com a minha cara
De panaca pintada no espelho
E me lembrar, sorrindo, que o banheiro
É a igreja de todos os bêbados
Eu ando tão down
Eu ando tão down
Down... down...

(“Down em mim”, Cazuzza, p. 29)

Já no primeiro verso, o sujeito lírico expressa a dificuldade em lidar com seu próprio corpo, com seu potencial humano. A canção tematiza o mergulho do ser em seu próprio abismo interior. O andamento arrastado do blues contribui para criar uma atmosfera densa. Entender racionalmente o que lhe acontece não é algo necessário. Mais importante é experimentar a vida, por mais dolorosas que sejam as circunstâncias. A insegurança é marca etária de quem ainda procura delimitar seu espaço no mundo, ficando entregue a si próprio no momento crítico da embriaguez. O mergulho em seu abismo interior é figurativizado no fato de se estar sentado na privada e diante do espelho. Como uma espécie de anti-narciso, ele acha ridícula sua própria imagem refletida. Este momento

marca o ponto máximo de perplexidade e dilaceramento do ser. Voltando sua verve crítica para uma das instituições que tantas pessoas procuram com o intuito de compreender ou mesmo esquecer seus dilemas interiores – a igreja – a canção confirma seu lugar na tradição de ruptura. O texto não afirma, mas a partir dele é possível pressupor que, na situação em que o sujeito se encontra, a saída é vomitar, o que talvez lhe proporcione o alívio necessário para seguir a vida.

Em depoimento pessoal, Cazusa (2001:28) afirma que a canção é um tributo a Janis Joplin, cantora que o levou a descobrir toda a rica tradição do blues. O título é um trocadilho com uma das canções do repertório da cantora norte-americana, “Down on me”. Não há relação temática direta entre as duas canções. A composição de Cazusa, em seu acento melancólico, se afirma mais como uma homenagem a todo o blues, como gênero musical e estado de espírito que contribuiu para o surgimento do rock e da contracultura.

Além disso, grande parte das iniciativas contraculturais vieram a lume associadas a uma atmosfera de vida boêmia, fosse ela regada a álcool ou outras drogas. Entre as experiências compartilhadas com os mais próximos, o uso de drogas pode se revestir de significados diferentes, desde a simples busca do prazer proporcionado pelas diversas formas de “barato” até o desenvolvimento de uma consciência voltada para negar os valores da civilização ocidental. Situam-se aí os que fazem uso de alucinógenos, como estratégia para despertar níveis de consciência distintos da racionalidade cotidiana, bem como quem se utiliza de substâncias estimulantes, visando à pura e simples transgressão dos padrões de conduta social, como ato agressivo de afirmação. De uma forma ou de outra, o consumo de tais produtos solidificava as relações interpessoais entre os jovens boêmios, ainda que sob o risco de afastar seus integrantes dos demais seres humanos à sua volta...

Para que o jovem dos 80 conseguisse ultrapassar a perplexidade que o ameaçava, seria necessário exercitar a capacidade de responder de modo mais consistente aos desafios do mundo. Já nos ocupamos, páginas atrás, da primeira parte da canção “Ideologia”. Mas, em sua riqueza poliédrica, o texto nos oferece mais questões importantes a discutir. Para os limites do que está em debate agora, vale destacar outro trecho:

Meus heróis morreram de overdose
Meus inimigos estão no poder
Ideologia
Eu quero uma pra viver
Ideologia
Eu quero uma pra viver
[...]
Pois aquele garoto que ia mudar o mundo
(mudar o mundo)
Agora assiste a tudo em cima do muro.
(Frejat/Cazuza, p. 167)

A palavra que dá título à canção não está sendo utilizada na acepção que lhe confere a tradição do pensamento marxista. Em vez disso, tem o sentido bem mais próximo ao de “ideário”, aliás muito freqüente no senso comum. O próprio poeta, ao comentar a questão, declara:

Ideologia é comunidade, o contrário de solidão, uma união de pessoas, ser humano, luta pela sobrevivência, é uma grande maneira de todos se unirem. Quem inventa idéias, partidos políticos ou coisas assim. São formas de não se ficar só Na verdade, a letra de “Ideologia” fala sobre a minha geração, sobre o que eu acreditava quando tinha 16, 17 anos. (Cazuza, 2001:166).

Por esta época, segunda metade da década de 80, o processo de “abertura política” parecia estar consolidado, mas a situação era confusa. A transição para a normalidade democrática vinha sendo conduzida por setores conservadores da sociedade, o que deixava dúvidas quanto ao alcance efetivo das mudanças em curso. Como em outros momentos da história do país, a modernização das instituições era um processo controlado por quem teria a perder se houvesse uma transformação mais radical. Os jovens que esperavam mais do processo se sentiam frustrados. À perda de referentes básicos (“meus heróis morreram

de overdose”), se somavam as manobras políticas que levaram o primeiro governo civil do país após mais de vinte anos a ser chefiado por um antigo aliado do regime militar. Os tanques haviam se recolhido aos quartéis, dando lugar a uma farra especulativa que deixava a população perdida. Essa conjuntura dava a impressão de que toda a luta que se travara até ali fora inútil. A noção proposta por Cazusa do que deveria ser um partido político chocava-se com a farra de siglas que começaram a proliferar, sem corresponder ao surgimento de novas opções ideológicas, novos grupos que estivessem articulados em torno de idéias compartilhadas.

Todos esses dados conjunturais podem dar margem a interpretações negativas, nihilistas da canção, como se ela fosse o hino de uma juventude que se via sem saídas. Em nossa concepção, o texto representa a constatação de uma situação bem difícil para o jovem. Mas nada autoriza a daí concluir que exista na canção qualquer insinuação de que a luta estava perdida. Ao contrário, era justamente para recuperar a confiança que ele expressava o anseio de encontrar uma “ideologia”, ou seja, um norte, um conjunto coerente de valores nos quais apostar suas fichas. Ter uma ideologia seria voltar a entender o contexto social, dominar um instrumental de análise necessário para sobreviver diante da realidade da maneira como ela se apresentava, e ainda propor saídas para os impasses da época. Vemos aqui um eco da postura assumida pela juventude rebelde dos conturbados anos 70, expressa de forma contundente por um dos nomes mais significativos da literatura de então...

A barra pesou? Arranje uma transa e segure, mas não se dependure. Use um ponto de apoio e bote os pés no chão. Da macrobiótica à noite do meu bem, tudo segura, não cala, não caia [...] Poesia. Acredite na poesia e viva. E viva ela. Morra por ela se você liga, mas por favor não traia. O poeta que trai sua poesia é um infeliz, completo e morto. Resista, criatura. (Neto, 1982: 160-161)

Ressalta no discurso de ambos, Cazuzza e Torquato Neto, a reatualização da crença na capacidade da palavra poética em interferir no rumo dos acontecimentos, algo que atravessa todo o percurso histórico da modernidade, encontrando novas formas de se manifestar a cada momento. Ao tempo em que Torquato mantinha sua coluna, o debate dos problemas sociais se via obliterado pela censura. Já nos anos 80, o controle autoritário perdera muito de sua força, mas os elementos contextuais, ainda assim, permaneciam desafiadores.

4 - Mitos e desafios de uma década de transição –

Cabe agora ressaltar o que a nova geração tem de específico, em que aspectos sua atuação se diferencia das que a antecederam. Vimos que o rock, outrora marginalizado pela indústria cultural brasileira, nos anos 80 passa a ser um produto altamente valorizado. Seria o caso de considerarmos a possibilidade de a comercialização estar conduzindo o potencial de contestação da juventude a um processo de diluição irreversível. Esse ponto de vista informa a análise proposta por Beatriz Sarlo (2000:32-36), para quem a juventude teria perdido seu potencial libertário na medida em que “ser jovem” se transformava em novo padrão, a ser cultuado por todos. Ainda que tal debate possa trazer importante contribuição para uma análise do panorama verificado nas décadas de 90 e 2000, ainda não era um processo visível nos anos 80. Pelo menos não a ponto de impedir que o debate com a tradição de recusa continuasse produzindo frutos, e que a nova geração começasse a esboçar os contornos de uma visão nova sobre os temas que já vinham sendo trabalhados desde antes. Dentro dessa perspectiva, será interessante um momento em que Cazuzza recria um dos trechos mais conhecidos de Torquato Neto.

Nasci pro rock'n'roll
Nasci pro carnaval
Nasci pra desafinar
O coro dos débeis mentais

(“Born to Rock’n’roll, Cazuzza, p. 343)

Vale destacar que a canção “Let’s play that”⁹, da qual faz parte o fragmento aludido (“vai bicho / desafinar o coro dos contentes”), já se constrói como uma paródia ao drummondiano “Poema de Sete Faces”, no qual o “anjo torto” do mestre modernista havia sido transformado por Torquato em “anjo louco”. A loucura, historicamente, tem funcionado como instrumento de seleção social, de modo a excluir elementos indesejáveis. Na Europa medieval, os indesejáveis eram enviados para as cruzadas em embarcações destinadas a vagar sem rumo, tema que serviu de mote a uma das principais publicações da geração 70, *Navilouca*. Os capitães dessa embarcação eram Waly Salomão e Torquato Neto. Entre muitos outros temas, eles inverteram a lógica subjacente à ordem vigente, afirmando a loucura como um espaço de liberdade e uma forma de reagir às dificuldades da época em que viviam, uma modo de dizer não à racionalidade instrumental que regulava os passos dos cidadãos ordeiros, recolhendo os indesejáveis ao hospício, versão moderna da barca dos loucos. De sua proposta, ficava subjacente a relatividade do conceito de loucura. No fragmento de Cazuzza, acima transcrito, vemos um deslocamento de posição. Agora, loucos (débeis mentais) são “eles”, os cidadãos ordeiros, conformados, que não estão dispostos a reescrever as páginas de suas vidas. Sem deixar de manter uma postura transgressora, o poeta encontra um modo singular de trabalhar o tema.

Em outra canção, Cazuzza aprofunda o deslocamento esboçado acima, com um acento irônico e desmistificador:

Estou ficando maluco
Não nasci pra Woody Allen
Pois sou muito mais bonito

Vou comprar um livro zen
Quero ser um cara tranqüilo
Só que na segunda página

⁹ Parceria de Torquato com Jards Macalé, gravada por este último no disco *Let’s play that* (Rock Company, 1994)

Já vou tar no maior grilo
Vou tomar um pexopide
Vou tomar uma birita

(Alta Ansiedade II, Cazuzza, p. 333)

Por trás da brincadeira com a aparência física do cineasta norte-americano, a canção sugere um diálogo fecundo com sua obra. Woody Allen tornou-se célebre por enredos construídos em torno de aspectos do cotidiano de qualquer pessoa, não somente das marginalizadas e excluídas. Sua especialidade é retratar, em geral com bom humor e profundidade, personagens que não aparentam ter nada de incomum, apenas o extraordinário que existe em todos os seres humanos. Em seus filmes, cada um contribui com seu quinhão para a loucura geral.

Assim, na canção em tela, a loucura já não é apresentada como atitude de exceção, mas como parte do mínimo múltiplo comum da existência. Agora, os loucos não são eles, mas nós. Não no sentido mais restrito de nós, os artistas boêmios doidões, e sim todos nós. Trata-se de uma poética adequada a uma época em que já não é preciso sobreviver em circuitos restritos de divulgação. Agora, o contexto é favorável a que a mensagem esteja endereçada a todos, uma vez que toda a humanidade vivencia esse mesmo mundo louco. Todavia, logo a seguir, em visível retrocesso, não há novidade alguma nas duas possíveis válvulas de escape que são apresentadas: a filosofia espiritualista do budismo zen e as drogas, ficando evidente a preferência do sujeito pela última opção. A esse respeito, vale considerar um trecho de depoimento pessoal do poeta:

Fui criado em plena ditadura, quando não se podia dizer isso ou aquilo, em que tudo era proibido. Uma geração muito desunida. Nos anos 60, as pessoas se uniam pela ideologia. “Eu sou de esquerda. Você é de esquerda. Então a gente é amigo”, A minha geração se uniu pela droga: ele é careta, ele é doidão! (Cazuzza, 2001:166)

Seguindo esse raciocínio, as drogas teriam funcionado como veículo de afirmação de identidade de sua geração. Talvez por isso, as drogas não chegam a se afirmar como

uma vertente temática na obra de Cazusa. Sua presença é, por assim dizer, cotidiana, estando dispersa nos textos mais variados. É o que temos presente, por exemplo, na imagem do “veneno anti-monotonia”, encontrada na canção “Todo amor que houver nessa vida”, analisada no capítulo anterior. Não há uma preocupação em fazer dessa questão um ponto programático, manifestar-se a favor da liberação das drogas ilícitas, ou qualquer outra coisa. Nos momentos em que o poeta se ocupa do tema, ele encontra modos bem mais sutis para denunciar a contraditória relação que a sociedade mantém com as substâncias narcóticas.

Eu e meus comprimidos
Passeamos pelas paineiras
E eu e meus comprimidos
Babás da felicidade
Como é bom uma droguinha
Que se compra na farmácia
A vida vai indo gostosa
Eu amo meus comprimidos
Aviso aos deprimidos
Aviso aos oprimidos
Não há nada melhor do que
A vida parar de doer
Às vezes, custa caro
Mas também tem no INPS

Fiquem felizes, amigos
O mundo é um lugar encantado

Já fermentaram a cerveja
Já destilaram o malte
Porão o vinho para descansar
O homem quer fantasia
Quer Carnaval
Quer cantar.

(Cazusa/Rita Lee, p. 316)

A primeira observação que chama atenção é que essa canção resulta de uma parceria de Cazusa com um dos principais expoentes da Tropicália, movimento que buscou articular a informação contracultural ao universo pop. Ainda que incorporada ao *mainstream* desde os anos 70, Rita foi uma dos que souberam abrir espaços no sistema para o debate de questões relevantes para a fermentação de uma nova consciência, algo que

Heloísa Buarque de Hollanda (1981:63) afirma ser parte do projeto estético tropicalista. Assim, a canção não deixa de se oferecer como uma tomada de posição em torno do debate acerca das drogas. O fato de esta canção permanecer inédita, ainda hoje, demonstra o alcance da crítica que ela veicula. Afinal, ela denuncia uma alarmante contradição: enquanto alguns narcóticos são considerados úteis, com distribuição garantida nas farmácias, há outros que são proibidos. Tal situação é responsável pela existência do mercado negro das drogas ilícitas, que, desde aquela época, não parou de crescer, a despeito da repressão policial e das campanhas publicitárias de prevenção, que nunca encaram a ambigüidade latente no fato de estarem lidando com substâncias que ora servem como remédio, ora oferecem perigo à saúde humana.

Na canção se vê estabelecida uma relação de intimidade entre a droga e o usuário. Assim, estamos um passo além dos discursos que tratam o uso de entorpecentes como estratégia para despertar níveis de consciência distintos da racionalidade ou como instrumentos de transgressão à ordem social ou à moralidade estabelecida, níveis em que o problema era colocado até aquele momento. Também aqui o poeta busca dar um enfoque novo aos temas centrais da contracultura. Jogando maliciosamente com os dados da realidade (“aviso aos deprimidos / aviso aos oprimidos”), prepara o terreno para que fique proposto que o mundo em que vivemos só “é um lugar encantado” na medida em que contamos com a ajuda de remédios que façam a vida “parar de doer”. A seguir, outro ponto importante no desnudamento da ambígua relação que o homem estabelece com as drogas, com a inclusão do álcool no debate. Dessa forma, fica confirmado que ingerir drogas não é hábito de minorias, antes ingrediente constante no cotidiano. Na verdade, em momento algum o texto trata das drogas ilícitas.

Assim, está colocado que as drogas não são apenas companheiras agradáveis, como são necessárias para que os homens sejam felizes, possam cantar e experimentar a fantasia

no momento da festa suprema, o Carnaval. Embora não diga abertamente, o texto deixa pressuposto que o caminho para a felicidade passe necessariamente pelo uso de entorpecentes. O potencial crítico do texto se canaliza para uma proposta de evasão, o que não significa que não exista nas entrelinhas uma proposta para que o debate em torno das drogas fosse levado mais a sério pela sociedade.

Já em outros momentos, as drogas deixam de ser propostas como um aspecto do cotidiano, para estarem associadas a fases difíceis da vida...

Eu sei que é demais
Mijar na janela
Chamando por Deus
E gritando o nome dela
[...]
Meu caro vizinho
Não me leva a mal
Depois que eu fiquei sozinho
Dei pra beber bem além do normal
E a fazer coisas meio sem sentido
(“Glória, junkie bacana”, Lobão/Cazuza, p. 277)

Aqui, não se fala propriamente do uso, mas do abuso da droga. Nesse contexto, ela não proporciona ao indivíduo momentos de alegria, mas leva-o a um comportamento anti-social e à necessidade de se desculpar. Ademais, o texto demarca com clareza que o sujeito lírico tem consciência do excesso que cometeu, ainda que ponha em destaque o motivo para tal atitude

Outro tema central nos anos 80 foi a aids. A primeira nota publicada na imprensa nacional sobre o que se chamou na época de “câncer homossexual”, “peste rosa”, “praga gay”, apareceu no *Jornal do Brasil*, em 3 de agosto de 1981, um mês após a primeira reportagem dedicada ao tema por um grande jornal dos Estados Unidos, o *N. Y. Times*. Marcelo S. Bessa (2002:22) postula que a imprensa, que por muito tempo seria a principal fonte de informações sobre a doença, ajudou a flexibilizar as fronteiras entre o real e o fictício, levando o cidadão comum a encarar a aids como ingrediente central de um grande

folhetim, que ele chama de “romanção em picadinhos”. Para isso contribuiu o avanço vertiginoso da epidemia, de tal modo que o discurso da medicina vivia defasado e não satisfazia a curiosidade geral. O enfoque dado às informações, ainda que sob os mais variados disfarces, apontava para enredos ora trágicos, ora melodramáticos, que foram criando um “gosto” no público, de tal forma que quando alguma publicação buscava um tom mais sério, fugindo ao formato que ia se cristalizando, acabava soando estranha ao leitor. As conseqüências disso foram graves. Bessa acredita que ainda hoje a maneira como a maioria das pessoas encara a doença tem a marca do preconceito, falta de seriedade e sensacionalismo, mal disfarçados em tentativas de simular uma neutralidade científica que os textos jornalísticos dos anos 80 não tinham. Outro aspecto que caracteriza esses textos é que eles não costumavam dar voz aos doentes, apresentando sempre a questão sob a perspectiva do indivíduo saudável. Assim, o doente não é visto como um ser humano comum, em tratamento, mas como um estranho, ficando exposto à atenção e à curiosidade mórbida do público. Até então, a inexistência de informações consistentes estimulava a visão preconceituosa. Não havia a idéia de comportamento de risco, que apenas mais tarde substituiria a noção de grupos de risco mais ou menos propensos à aids.

A reportagem da *Veja* dedicada a Cazuza, de que já falamos no capítulo anterior, não foi o primeiro momento em que um órgão da grande imprensa buscava furos de reportagem às custas do sofrimento alheio. Antes, teria sido essa a ocasião em que a máscara de seriedade, que tais reportagens vestiam, caiu em definitivo. Além disso, a polêmica que se criou teria contribuído para o início da tomada de consciência por parte dos soropositivos, de tal modo que a partir de 1989, ano da reportagem, surgiriam as primeiras iniciativas de mobilização em prol da criação de uma política nacional para a aids, na luta contra a estigmatização social, no questionamento das interpretações

moralistas e excessivamente conservadoras. Involuntariamente, Cazuzza teria simbolizado o momento em que o indivíduo portador do HIV tira a máscara, sai da sombra e vai à luta.

Diante de toda essa pressão, é de se compreender que a literatura tivesse dificuldade em abordar o tema. Sempre é difícil dar um tratamento sensível a algo que esteja na ordem do dia. Tratando-se de uma questão delicada, como a aids, a dificuldade era maior. Marcelo Bessa (2000:12) afirma que o impacto causado pela doença foi tão grande que fez o escritor Herbert Daniel abandonar de vez a literatura de ficção. A partir de seu diagnóstico, o ex-guerrilheiro centrou sua atuação no ativismo político, tanto no *front* dos direitos dos gays, como no dos portadores do HIV. Mesmo um ficcionista maior, como Caio Fernando Abreu, não teria deixado de sofrer forte impacto, que se reflete em sua obra pela freqüência com que a aids passa a ser tematizada, quase sempre de modo oblíquo.

Outro ponto destacado por Marcelo Bessa é o caráter autobiográfico que assumem, com muita freqüência, os textos de autores soropositivos. Embora a pesquisa empreendida pelo autor diga respeito exclusivamente a prosadores, tivemos a oportunidade de constatar que o ponto por ele levantado se aplica ao trabalho poético de Cazuzza. Ao analisar outras canções, não foi difícil trabalhar com o conceito de sujeito lírico, supondo a existência de um ente abstrato, criado pelo poeta para encarnar as situações e sentimentos expressos em sua poesia. Por trás dessa postura, há sempre uma aposta na capacidade de ficcionalização do autor, que trabalha o lirismo de modo a expressar algo mais do que seus próprios medos e anseios. Mas nas canções que tematizam a aids, não é tarefa simples manter essa postura crítica. Muito contribui para isso o isolamento a que o portador do vírus era submetido numa época em que ainda se sabia pouco sobre a aids. O mistério era um ingrediente a mais na delicada situação que os doentes tinham que enfrentar.

Há poucos textos do poeta que tratam do tema. Nestes, a preocupação em fugir da banalidade é visível. Exemplo disso é o poema “Experiência”:

Antes de pegar esse aviãozinho
Tenho que te provar alguma coisa

Eu tentei, não consegui porque
Tem coisas
Que a gente não consegue vencer mesmo

Vou pra outras plagas
Ver se essa minha doença passa
E se eu posso rapidinho
Ter o destino como o de todo mundo
(Cazuza, p. 340)

O primeiro cuidado, quase uma imposição das circunstâncias, é não citar o mal que o aflige. Na verdade, o nome da doença não aparece em nenhum texto do autor, ainda que alguns deles tenham sido escritos em camas de hospital. A situação de doença implica, segundo Susan Sontag (1984:7) uma "cidadania mais onerosa". Ou seja, as pessoas vivas, segundo a autora, possuem uma dupla cidadania: uma que se manifesta no reino da saúde e outra que se manifesta no reino da doença. No reino da doença o que temos, na verdade, é que o indivíduo experimenta uma redução na sua cidadania, uma perda efetiva de direitos. Isto cria uma situação de "morte social", que precede a morte física, numa conjuntura em que o indivíduo não conta mais com a possibilidade de se mover na sociedade no gozo de todos os seus direitos. O indivíduo contaminado passa a conviver com diversos tipos de morte: desde a expectativa iminente da morte física, que na época era experimentada como um veredicto irredutível do destino, até a morte civil, originada pela ignorância, discriminação e julgamentos morais em relação aos soropositivos. Com frequência, o doente é reputado como responsável por sua condição. Para não falar que sua presença tende a ser encarada como perigosa por grande parte da população.

Retomando a canção, nota-se que a ambigüidade é visível ("tem coisas/que a gente não consegue vencer mesmo" x "'ver se essa minha doença passa"). A confiança na possível recuperação apresenta-se como uma tomada de posição, um ato de rebeldia

mesmo, na medida em que àquela época o diagnóstico de um soropositivo era visto por todos como uma condenação à morte. Longe ainda estavam os tempos em que a aids poderia ser encarada como um mal crônico, com que se pudesse conviver por anos a fio. Ao contrário, a expectativa que se tinha era da morte iminente. Diante desse quadro, coloca-se a luta pelo direito a um destino, um futuro. O tema também se faz presente numa canção em que o poeta faz a adaptação de um fragmento de *A via crúcis do corpo*, de Clarice Lispector:

Será que eu tenho um destino?
Não quero ter a vida pronta
Como um plano de trabalho
Como um sorvete de menta
(“A via-crúcis do corpo”, Cazusa, p. 338)

Não existe certeza quanto ao futuro, o que é uma verdade não somente para quem está gravemente enfermo, mas para todo ser humano. Além de se alimentar a expectativa de sobrevivência, há outro aspecto: a vida não pode estar pronta, tanto no sentido de ser breve como um sorvete, como no de ser previamente planejada. De uma forma ou de outra, busca-se trilhar um caminho que não tenha sido previamente decidido. Dessa forma, se houver um destino, que o sujeito possa vivê-lo livre de qualquer tipo de pressão. Isso dá origem a um dos raros momentos de sua obra em que se afirma a necessidade da solidão:

Quando eu estiver cantando
Fique em silêncio

Porque o meu canto é a minha solidão
É a minha salvação
Porque o meu canto é o que me mantém vivo
É o que me mantém vivo.
(“Quando eu estiver cantando”, João Rebouças/Cazusa, p. 231)

O artista manifesta o desejo de ser deixado em paz. Razões não faltavam para esse pedido. Tudo indica que não somente a imprensa, mas a própria indústria fonográfica investiu na morte iminente do poeta. Isso explicaria o fato de que *Burguesia*, seu último álbum lançado em vida, tenha tido uma tiragem maior do que a de todos os anteriores.

Havia mesmo a expectativa de que o astro morresse ao longo do processo de preparação do disco. Não é descabido supor que o próprio Cazuzza sucumbisse ao clamor geral e passasse a encarar o seu quadro como irreversível. As circunstâncias em que este disco foi gravado indicam isso. A frase “o meu canto é o que me mantém vivo” foi levada ao pé da letra. Em vez de se recolher e descansar, apostando na possibilidade de dias mais propícios, quando poderia realizar o trabalho em melhores condições, ele aceitou dar conta do recado o mais rápido possível, mesmo que isso significasse gravar em precárias condições de saúde. Dessa forma, suas escassas possibilidades de sobrevivência se esvaíam. Regina Echeverria, responsável pelos comentários incluídos no volume que reúne a obra completa do autor, dá conta da situação:

Era preciso agir rápido. Cazuzza parecia saber disso mais do que ninguém. Já usava cadeiras de rodas ao entrar nos estúdios da Polygram, exatamente no dia 4 de abril em que completava 31 anos, para registrar as 20 músicas desse álbum duplo. [...] Cazuzza começou a gravar *Burguesia* logo depois de receber alta da clínica São Vicente, em cuja temporada de internação compôs furiosamente. (In Cazuzza, 2001:205)

Em suma, o disco foi gravado às pressas, como se o poeta fosse morrer a qualquer momento. Já não se tratava de cultivar dúvidas quanto ao futuro, ficar ao sabor da incerteza, mas de viver na contingência de um fim próximo. Essa, na verdade, era a expectativa que cercava todas as pessoas soropositivas na época. Numa pesquisa realizada em 1988 entre pacientes soropositivos, Lindinalva L. da Silva (2004:17) constatou que a maior parte dos entrevistados não depositava confiança na eficácia do tratamento.

Se a condição de portador do HIV constituía, à época, uma condenação irreversível, vale considerar a hipótese de que a presença da temática da morte em Cazuzza estivesse em associação estreita com seu estado de saúde, constituindo-se numa maneira cifrada de debater os problemas ligados à aids.

Poeta e loucos aos poucos

Cantores do porvir
E mágicos das frases
Endiabradas sem mel
Trago boas novas
Bobagens num papel
Balões incendiários
Coisas que caem no céu
Sem mais nem porquê
[...]

Senhoras e senhores
Trago boas novas
Eu vi a cara da morte
E ela estava viva
Eu vi a cara da morte
E ela estava viva – viva!

Direi milhares de metáforas rimadas
E farei
Das tripas coração
Do medo, minha oração
Pra não sei que Deus “H”
Na hora da partida
Na hora da partida
A tiros de vamos pra vida
Então, vamos pra vida

(“Boas Novas”, Cazuzza, p. 169)

A dialética entre vida e morte perpassa o texto. Os três primeiros versos formam um extenso vocativo que dá conta da dimensão do recado que virá. Não é uma mensagem para a qual estão todos preparados. Ela pressupõe o desprendimento e a sensibilidade necessários para lidar com a temática da morte sem estar preso a visões preconcebidas. Afinal, estar vulnerável faz parte da condição humana, mas ainda assim o despreparo para lidar com o fato leva o senso comum a evitar a todo custo essa ordem de questionamentos. De mesma forma como já fizera anteriormente em “Baby, suporte” (Maurício Barros / Pequinho / Ezequiel / Cazuzza, p. 81), canção que gira em torno do verso “a vida é bem mais perigosa que a morte”, o poeta toca na ferida, instiga e abala a falsa paz de espírito de quem se apega aos aspectos ilusórios da existência.

Personificar a morte, tal como se fazia nas mais antigas narrativas folclóricas, atribuir-lhe um rosto, é o recurso encontrado para sugerir uma proximidade e uma intimidade com ela. Além disso, transformá-la em personagem é fazer dela um ser passível

de manipulação no texto literário. Este é o campo de batalha em que a morte é vencida. A melhor resposta para o dilema entre vida e morte vem da possibilidade de compor “milhares de metáforas rimadas”. Assim, ficamos bem próximos do recado contido em “Quando eu estiver cantando”. Em ambas as canções, a arte é a maneira de se permanecer vivo. Esses possivelmente são os textos mais intimistas da obra de Cazusa, aqueles em que o sujeito lírico aparece claramente desgarrado, ainda que esteja discutindo temas que atualizam para o contexto de sua geração uma preocupação humana tão antiga..

Capítulo 4 – AS MUITAS FACES DO BRASIL

Estranho o teu Cristo, Rio
Que olha tão longe, além
Com os braços sempre abertos
Mas sem proteger ninguém
(Cazuza / Gilberto Gil, “Um trem pras estrelas”)

1 – Um chamado à ação –

Até aqui, vimos como a lírica de Cazuza se inscreve num projeto de transcender o plano individual, oferecendo-se como espaço de convivência. Nesse sentido, o diálogo com a alteridade tem apontado o horizonte de uma cumplicidade que é facilitada pela existência de condições objetivas para a identificação do sujeito com seus pares. Mas numa sociedade múltipla e desigual como a nossa, as oportunidades de diálogo podem se oferecer num plano bem mais amplo e complexo. Enquanto instrumento de afirmação de uma cultura jovem, a obra do poeta oferece tensões que podem ser superadas em função de haver um nível de identificação do público com seu canto. Entretanto, o alcance das mensagens que veicula não se circunscreve a isso. No presente capítulo, o enfoque recairá sobre a possível criação de novos pactos de cumplicidade, trabalhando a mais delicada das fronteiras, que é a da condição social. Assim, a voz poética que se celebrizou como expressão da juventude de classe média incorpora a presença de outros atores sociais que contribuíam para a rica diversidade que caracterizava a paisagem urbana brasileira da época. A noção de outridade adquire, então, uma dimensão nova, distinta da que foi analisada. O jovem assume a tarefa de ouvir e deixar falar os demais sujeitos de que se compõe a sociedade brasileira, desenvolvendo maneiras de encarar os mais diferentes aspectos do contexto histórico em que se acha inserido.

Algumas canções põem em destaque a dificuldade que o sujeito lírico experimenta em se aproximar do outro, resultando daí um agudo desconforto. Já em outras, a tentativa de aproximação entre o jovem de classe média e os personagens oriundos das camadas populares é proposta, enfrentando tensões inevitáveis. No limite, a brasilidade se oferece como lastro comum, no qual as diferenças poderiam ser equacionadas. No entanto, o discurso sobre a nação na poética de Cazuzza se recobrirá de forte acento crítico, pelos motivos que serão destacados oportunamente.

Na década de 80, vivia-se uma época de transição política, em que as elites buscavam, mais uma vez, recompor suas alianças, de modo a continuar no poder após a mudança do regime. Não obstante, a crise econômica e a mobilização crítica de alguns segmentos da sociedade mantinham-se como um obstáculo em potencial para a realização desse projeto. Nesse contexto, o apelo ao discurso patriótico é retomado, tendo em vista seu potencial de escamotear as desigualdades sociais, procurando engajar toda a população em torno do que seria melhor para o país. A manobra foi tão bem sucedida que a emergência do período que se convencionou chamar de “nova república”, em 1985, trouxe muito pouca mudança efetiva. As desigualdades sociais continuaram a desafiar as consciências.

É nesse contexto que a poética de Cazuzza, abrindo-se para considerar a presença de parcelas excluídas da sociedade, adquire uma nova dimensão crítica. Entretanto, longe de ser tarefa fácil, esse encontro apresenta sérios problemas desde o início.

São 7 horas da manhã
Vejo o Cristo na janela
O sol já apagou sua luz
E o povo lá embaixo espera
Nas filas dos pontos de ônibus
Procurando aonde ir
Correm pra não desistir
Dos seus salários de fome
E a esperança que eles têm
Neste filme como extras

Todos querem se dar bem

Num trem pras estrelas
Depois dos navios negreiros
Outras correntezas

Estranho o teu Cristo, Rio
Que olha tão longe, além
Com os braços sempre abertos
Mas sem proteger ninguém
Do meu quarto de miséria
Com manchetes de jornal
Pra ver que não é nada sério
Eu vou dar o meu desprezo
Pra você que me ensinou
Que a tristeza é uma maneira
Da gente se salvar depois.

(“Um trem pras estrelas”, Cazuya/Gilberto Gil, p. 181)

O ponto de vista é o de um indivíduo de classe média, que não precisa enfrentar os constrangimentos de esperar em filas dos ônibus e lutar por um parco salário. A experiência de convívio com o “outro” tem dimensões diversas das que foram examinadas em capítulos anteriores. Seus interlocutores aqui não são mais os companheiro de geração, mas uma massa indistinta, na qual não se divisa o rosto de qualquer indivíduo, uma multidão que dele está afastada pelo abismo social. O sujeito lírico se coloca como alguém que observa de fora a árdua rotina que o povo é obrigado a suportar. Instalado em sua janela com vista para o Cristo Redentor, permanece à distância do que acontece na rua, no entanto o que vê lhe causa nítido mal estar. Em célebre estudo, *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, Walter Benjamin (1989) considera as diferentes atitudes experimentadas por artistas e intelectuais de classes favorecidas diante da visão oferecida pela multidão nas grandes cidades, a partir de meados do século XIX. Por um lado, ressalta o desconforto confessado pelo jovem Engels diante da tumultuosa agitação das ruas de Londres, onde as pessoas estariam sacrificando “o melhor de sua humanidade”; por outro lado, destaca a personagem do *flâneur* baudelaireano, que mergulha na multidão, sem

rodeios, anulando a separação entre a sua casa e a rua, atento a tudo, mas sem experimentar juízo crítico algum diante do que observa. De uma forma ou de outra

As ruas são a moradia do coletivo. O coletivo é um ser serenamente inquieto, eternamente agitado, que, entre os muros dos prédios, vive, experimenta, reconhece e inventa tanto quanto os indivíduos ao abrigo de suas quatro paredes. (Benjamin, 1989:194)

O que está em questão é a relação que o poeta estabelece com o coletivo. Esse problema terá desdobramentos novos a cada canção a ser analisada. Em “Um trem pras estrelas”, o sujeito lírico demonstra ter a consciência desperta para as durezas enfrentadas pelo povo em seu cotidiano, ainda que não esteja integrado a essa realidade. O fato de a canção ter sido tema de um filme homônimo (dirigido por Cacá Diegues e lançado em 1987) fornece o ensejo para importantes considerações: em primeiro lugar, a canção está em diálogo com a trama cinematográfica. O Rio de Janeiro é o cenário no qual se desenrola o drama de um personagem que se desdobra em afirmar-se na carreira de músico e reencontrar uma antiga namorada. Uma nova variação em torno de uma temática que Cazuzza tivera oportunidade de explorar em “Bete Balanço”. Mas, enquanto na canção tema do filme de Lael Ribeiro a protagonista era foco de atenção do texto, agora a canção trabalha o universo urbano ao redor, como uma lente que não se fixa em rosto algum. Todas aquelas pessoas avistadas da janela estão destinadas a atuar como extras, ocupar um lugar secundário na trama da vida. Seria este o papel do povo no filme da vida, a condição de subalternos aos quais cabem as tarefas mais penosas. Essa sugestão se consolida com a alusão que é feita aos navios negreiros e na crítica à hipocrisia do cristianismo oficial.

Vimos, no capítulo anterior, os procedimentos pelos quais Cazuzza faz de suas canções um chamado para a convivência. Agora, não há como manter a questão nos mesmos parâmetros. Na canção em análise, o sujeito lírico, ao chegar à janela e olhar para a rua, transpõe o limite entre um circuito de maior intimidade e um universo mais

impessoal. Nas canções que examinaremos a seguir, predomina uma perspectiva de escuta e observação. Diante desses novos atores sociais, será freqüente que o sujeito lírico permaneça em silêncio, como a destacar que o jovem de classe média nada tem a ensinar às pessoas do povo. Além disso, a percepção e a fruição do espaço urbano também se incorporam ao seu discurso. Ainda que o ser humano seja seu principal objeto, não deixa de abrir-se à percepção do ambiente em que este vive e se relaciona. Assim, a referência ao Cristo territorializa seu canto, fornecendo ao mesmo tempo a munição necessária para que ele assuma um posicionamento de recusa diante do mito da cidade maravilhosa. Há outros textos ambientados em solo carioca, nem todos providos da mesma verve crítica, mas igualmente arredios a qualquer regionalismo ufanista. Não há menção aos encantos naturais da cidade. Mesmo a praia só ganha destaque na medida em que é palco de um acontecimento a que o povo aflui.

Estou na praia no jogo de vôlei
De homens alados que voam atrás de uma bola
E são felizes assim
Estou na Aníbal de Mendonça, Ipanema
O povo grita. O povo é lindo.
Foram criados com a melhor manteiga
Com as melhores frutas e agruras do destino
(“Jogo de vôlei”, Cazuza, p. 360)

Ipanema, aqui, é bem mais do que um belo cenário. É um ponto de encontro. O destaque não é a paisagem, mas o ser humano, tanto dentro como fora da quadra de vôlei. Ainda que a praia seja um espaço público, nela o tom dominante é de informalidade. A alegria, o clima festivo, tende a escamotear os problemas sociais tão claramente fixados na canção analisada anteriormente. Afinal, a praia é por si mesma um local de lazer, e, além disso, nela está ocorrendo uma celebração esportiva. Tudo contribui para uma suspensão da rotina diária (cf. DaMatta, 1997). O momento retratado não é o mais propício para o povo investido em seus papéis cotidianos. Assim, o sujeito lírico encontra ocasião para se

encantar com o espetáculo humano que se desenrola. Mas se podemos captar uma tentação idílica na frase “o povo é lindo”, não se pode ignorar o que o texto diz a seguir. Ao mesmo tempo em que reforça a primeira impressão, ele vai além e reconhece as dificuldades que as pessoas enfrentam ao longo de suas vidas.

Pode-se considerar que a praia funcione como um espaço de transição entre o universo da intimidade, no qual o sujeito só se relaciona com os que lhe são mais chegados, e o universo difuso e impessoal da rua, onde a experiência de lidar com a alteridade se revela mais difícil. Entretanto, nos textos até aqui examinados, ninguém ultrapassou a barreira do anonimato, propondo-se ao sujeito lírico como interlocutor. Os indivíduos ainda não se destacaram da massa, de modo que ainda não se pode falar em convivência, em efetiva experiência da alteridade. Mas há momentos em que alguém se destaca, estabelecendo um vínculo, por tênue que seja.

Você na multidão
Você é diferente
As suas mãos me acenam
Não parecem ter morrido
(“A orelha de Eurídice”, Cazusa, p. 173)

O crescimento acelerado das metrópoles havia criado situações desconfortáveis. Cada pessoa passou a enfrentar o embaraço de estar em contato permanente com desconhecidos. A tradicional noção de “próximo” fica ameaçada, à medida que a indiferença que acompanha o anonimato passa a ser encarada com naturalidade. Aos olhos sensíveis do observador, a turba flui como uma procissão de fantasmas sem rosto. Diante disso, um gesto se oferece como indício de que existe vida em meio à multidão. Alguém se destaca, deixa de ser apenas mais um rosto na torrente. Ao acenar, o interlocutor estabelece um vínculo, traz alento ao sujeito lírico, mas também o tira para sempre da comodidade de sua janela. A partir desse momento, ele não mais pode permanecer alheio ao que acontece na rua. A necessidade de se relacionar com as massas urbanas de outra forma, buscando

um novo pacto, que transcenda a morna indiferença, é o tema que emerge em “Blues da Piedade”:

Agora eu vou cantar pros miseráveis
Que vagam pelo mundo derrotado
Pra essas sementes mal plantadas
Que já nascem com cara de abortadas

Pra pessoas de alma bem pequena
Remoendo pequenos problemas
Querendo sempre aquilo que não têm

Pra quem vê a luz
Mas não ilumina suas mini-certezas
Vive contando dinheiro
E não muda quando é lua cheia

Pra quem não sabe amar
Fica esperando alguém que caiba no seu sonho
Como varizes que vão aumentando
Como insetos em volta da lâmpada

Vamos pedir piedade
Senhor, piedade
Pra essa gente careta e covarde
Vamos pedir piedade
Senhor piedade
Lhes dê grandeza e um pouco de coragem

Quero cantar para as pessoas fracas
Que tão no mundo e perderam a viagem
Quero cantar o blues
Com o pastor e o bumbo na praça.

Vamos pedir piedade,
Pois há um incêndio sob a chuva rala
Somos iguais em desgraça
Vamos cantar o blues da piedade
(Frejat/Cazuza, p. 185)

No título da canção, já existem sugestões importantes. A alusão a um subúrbio carioca indica que o observador abandonou o conforto de sua janela na Zona Sul para mergulhar no coração da cidade. Além disso, a piedade é uma das mais valorizadas virtudes cristãs. Um reconhecimento de que falar do povo, misturar-se a ele, implica em ter que lidar com sua religiosidade, mas também uma crítica mordaz, na medida em que o cristianismo prega a resignação, prende as pessoas a um restrito horizonte de “mini-

certezas”. Invertendo a lógica do discurso dos pastores, ele pede a Deus que proporcione coragem para que as pessoas possam vencer suas limitações. Não são raros os momentos em que o ser supremo é invocado na poesia de Cazuzza. Dentre outros, temos o exemplo de “Malandragem”, canção analisada no capítulo anterior. Isso é mais um aspecto que poderia valer um ensaio específico. Fica aqui anotado que todas as vezes em que se dirige a Deus, o poeta assume uma postura crítica, algumas vezes de franco desafio. O discurso da religião é posto em xeque, questionado em sua pretensão de libertar o ser humano das prisões do cotidiano. Em “Blues da Piedade” nota-se que desqualificar a solução religiosa é etapa necessária da afirmação de uma nova proposta para o ser humano.

Se na canção anterior, o distanciamento só permitia ao sujeito lírico enxergar uma problemática comum a todos, agora, ele percebe a multiplicidade de rostos, a fraqueza de cada um. A dimensão como são colocadas as questões dá conta de que agora ele observa tudo mais de perto, ou seja, já está na rua. No entanto, sua verve crítica não poupa os transeuntes, que são captados, em suas contradições e fraquezas. A miséria do cotidiano se desdobra em vários aspectos, como a avareza e a incapacidade de amar. Cantar a vida que essas pessoas levam é tocar em seus pontos fracos, como um passo necessário para que haja alguma transformação. Piedade, de acordo com essa perspectiva, não pressupõe conformismo, mas um chamado à ação. Sobre o palco da cidade, o artista aspira a novas parcerias, capazes de pôr abaixo todas as fronteiras em que a sociedade se fragmenta. Pode-se supor que gravar em disco e divulgar no mercado um discurso que exalta a autenticidade já seria tarefa suficiente. Mas essa não seria uma contribuição nova: desde os tropicalistas, não foram poucos os artistas originais que buscaram as frestas (cf. Vasconcelos, 1978) por onde penetrar e se fazer ouvir no universo controlado pela indústria cultural. Mas o passo proposto em “Blues da Piedade” era mais ambicioso: ultrapassar a barreira que isola os que têm direito a sonhar com o futuro dos que “já

nascem com cara de abortados”. Nesse sentido, o primeiro passo seria aceitar a difícil tarefa de compartilhar a dor do outro, levando a indignação moral do jovem Engels (cf. Benjamin, 1989:54) às últimas conseqüências.

Ao mesmo tempo, o texto estabelece um ponto de contato com o *flaneur*: a disposição do sujeito lírico em anular a fronteira entre o espaço íntimo e o externo, apontando no sentido de sentir-se em casa em qualquer lugar da cidade. O marco espacial que ganha vulto é a praça, ponto onde é possível uma maior aglomeração de pessoas. Ainda está por ser escrita a história da importância cultural e política das praças no Brasil urbano. No caso do Rio de Janeiro, a principal referência é a Cinelândia, filha das reformas urbanas do início do século XX, ou seja, nada menos que um monumento à nossa modernização autoritária. A praça é um ponto de encontro, para o qual convergem ruas e avenidas. O giro do sujeito lírico pelo espaço urbano não se alimenta da embriaguez da curiosidade ociosa, nem lhe importa percorrer a cidade, mas, essencialmente, encontrar-se com seus habitantes, ir além de um contato visual, de superfície, entrar na intimidade dos transeuntes, oferecendo o melhor de si, o seu canto, a esses personagens que lhe pareciam vazios, sem perspectivas.

Diante de tanta miséria permeando o cotidiano da metrópole, é preciso bem mais que um canto, é preciso reencantar o ambiente, no sentido de restituir a cada indivíduo um pouco de sua humanidade perdida. Na frase “somos iguais em desgraça”, destaca-se um mínimo múltiplo comum de identificação entre o sujeito lírico e esses seres sem rosto. Frente à sina que abate a todos, à solidão que ameaça a cada habitante da cidade, a arte se oferece como um antídoto, ou como diria Renato Cordeiro Gomes (2003:105), como um resíduo utópico, pelo qual todas as pessoas que se aglomeram nas ruas poderiam se encontrar na mesma dimensão de fraternidade. Chegamos ao cerne da problemática que se vivia então. Para dinamizar uma resposta ao seu tempo, o discurso poético ancora-se na

palavra que, na opinião de Octavio Paz (1993:137), seria o pilar central da consagrada tríade de propostas cardeais do pensamento democrático moderno: a fraternidade, o elo esquecido, por meio do qual seria possível construir uma vivência na qual a liberdade e a igualdade pudessem finalmente se harmonizar.

Cazuza não era o primeiro artista brasileiro a fazer do palco uma tribuna para a afirmação de um discurso fraterno, mas sua contribuição era mais do que oportuna num momento em que a sociedade brasileira, depois de assistir à erosão da ditadura, elaborava sua nova Constituição, discutia os rumos que viria a tomar. Se a modernização forçada e autoritária, que havia caracterizado a história brasileira desde os tempos da República Velha, transformara o solo urbano em território de tensão e perigo, miséria e violência, a poética do rock tinha a propor que o espaço urbano fosse rediscutido, a fim de que uma outra modernidade pudesse vir à tona. Assim seria possível tornar a cidade um “lugar melhor”, expressão que, como vimos em nossa introdução, é uma das acepções da palavra utopia. Para tanto, seria necessário considerar que

A defesa da cidade e da idéia de cidade significam a defesa da heterogeneidade, isto é, da liberdade, dos desejos, da disponibilidade, como resistência ao pensamento único, aos fundamentalismos em suas diversas configurações. (Gomes, 2003:104-105)

Essa perspectiva faz eco à contribuição de Canclini (2005:108), para quem a heterogeneidade precisa deixar de ser encarada como um problema, passando a servir de base para qualquer nova proposta de solução democrática. Poderia advir daí uma utopia construída sob o signo da tolerância, conseqüência inevitável e necessária do ideal de fraternidade, a se oferecer como opção às utopias totalistas do passado, cujo fracasso histórico em parte se explica por sua incapacidade em lidar com a diferença. Nesse sentido, a informação contracultural, com sua ênfase na pessoa humana como território a ser libertado do pesadelo da civilização perdulária, assume um papel de destaque para a

formação do discurso crítico do poeta. Realizar a utopia em cada homem é o sonho que anima essa nova forma de pensar o mundo. Nesse sentido, ambas as canções até aqui referidas são penetradas por um certo sentido de missão histórica. Elas integram um ciclo de composições que viriam a ser reunidas, em 1988, no disco *Ideologia*, por meio do qual o poeta se propõe a pensar os dados da realidade, tendo em vista a dimensão política, ainda que isso não implique em compromisso com as propostas até ali oferecidas por partidos ou quaisquer outras formas de organização. A esse respeito, vale considerar uma declaração do autor:

Eu simplesmente passei o ano passado (1987) do lado de dentro e, quando abri a janela, vi um país totalmente ridículo. O (José) Sarney, que era o não-diretas, virou o rei da democracia. O Brasil é um triste trópico. (...) Os problemas do Brasil parecem os mesmos desde o descobrimento: renda concentrada, a maioria da população sem acesso a nada.... A classe média paga o ônus de morar num país miserável, coisas que parecem que vão continuar sempre. Nós teríamos saída, pois nossa estrutura industrial até permitiria isso. (Cazuza, 2001:179)

Fazendo eco ao que se diz nos versos de “Um trem para as estrelas”, o fragmento aponta para uma perspectiva adotada por certos segmentos ilustrados da classe média, a quem a convivência com a miséria fazia despertar um senso ético, que começava então a tomar corpo entre setores importantes da oposição política. Assim, a poética do rock juvenil se oferecia como espaço para uma nova leva de engajamento social por meio da canção. Contudo o sonho de transformação da realidade já não passava, como em décadas anteriores, pelas antigas bandeiras do progresso econômico e técnico, passando a pressupor a necessidade de incluir novas pautas nos debates políticos. Encontrar a “saída” passava necessariamente por encarar a problemática de frente a desigualdade social e da exclusão da maioria, entre outros temas disso decorrentes.

Não é difícil reconhecer a implantação da ditadura como uma iniciativa de impor à sociedade um controle coercitivo. O que nem sempre se percebe é que a própria abertura

política também foi programada como uma forma de estabelecer novas bases para que algo desse controle sobrevivesse à crise econômica que ameaçava desestabilizar o país. Assim, a transformação do “não-diretas” em “rei da democracia” se explica: os segmentos da sociedade que estavam no poder antes da abertura haviam encontrado um modo de se manter nele. Disso resulta o fato de que a grande maioria da população continuava excluída do processo, privada do acesso aos direitos básicos.

2 – Um olhar aprendiz –

A seguir, serão examinadas canções em que diferentes personagens são colocadas em foco, quase todas oriundas de camadas populares. O fato de tal vertente temática ocupar um espaço relativamente reduzido, se confrontado com o conjunto da produção do autor, pode ser interpretado como indício de que não era tarefa simples articular um discurso que se propusesse ao encontro com o “outro” social sem fugir da complexidade inerente a essa iniciativa. Será possível verificar que os textos em que se articula esse debate são propostos como experiências de aprendizado, pelo qual o jovem de classe média descobre o mundo ao seu redor, em sua riqueza e diversidade. Além disso, estaremos abrindo o caminho para que outras questões entrem em consideração, particularmente um debate mais aprofundado sobre o conceito de ética.

Assim, um congestionamento de tráfego, sem dúvida uma das situações mais corriqueiras na vida das metrópoles, fornece o ensejo para que o foco se concentre num personagem característico...

Todas as vidas paradas
Num sinal enguiçado
Com um guarda doente desdentado
Multando os sem lar
Implicando com quem
Não tem nada pra dar

Ainda bem que eu tenho um blues

Um troço qualquer que tem luz
(“Tocha acesa”, Cazusa, p. 390)

Embora o sujeito lírico esteja na rua, ele ainda está isolado, não entrando em relação dialógica com a outra personagem retratada; não se compromete diretamente com os elementos que compõem a complexa luta pela sobrevivência que caracteriza o cotidiano da cidade. No entanto, ele entra em cena com um dado novo, a enriquecer o contexto. A vida do artista não se encontra estagnada, movida que é pelo encanto sinestésico do blues.

O que vale ressaltar da cena é a presença de duas figuras emblemáticas, por meio das quais se insinua uma visão crítica de nossa modernização: um sinal de trânsito apagado e um policial doente. Como resultado, nem o homem nem a máquina são capazes de garantir o fluxo do tráfego. O guarda de trânsito pode ser considerado uma figura chave para uma análise das contradições sociais no Brasil. Pequeno funcionário mal remunerado, ele distribui multas a quem “não tem nada pra dar”, encarnando a pequena corrupção cotidiana, sob o pretexto de complementar seu parco orçamento pessoal. Um personagem que se enquadra nos parâmetros do jogo entre ordem e desordem, analisado por Antonio Candido (1993) como o fundamento da lógica da malandragem, aspecto central para se compreender a cultura brasileira, particularmente em se tratando do Rio de Janeiro.

Essas considerações nos levam ao encontro do universo da malandragem, vertente da obra de Cazusa que tem sua melhor expressão em “Billy Negão”, canção que integra o repertório do disco de estréia do Barão Vermelho. Em foco, aqui sim, a interação dialógica entre dois personagens oriundos de lugares sociais distintos.

Eu conheci um cara num bar lá do Leblon
Foi se apresentando “Eu sou o Billy Negão
A turma da Baixada sabe que eu sou durão
Eu só marco toca é com o coração

Bati uma carteira pra pagar o meu pivô
Sorri cheio de dentes pro meu amor
Ela nem ligou foi, me chamando de ladrão
Pega ladrão! Pega ladrão!

Alguém passava perto e sem querer escutou
Correu pro delegado e me dedurou
E logo a rua inteira caiu na minha esteira
Pois nessa D. P. eu tava na maior sujeira”

E nesse instante eu vi parar o camburão
E Billy *sartô* fora com a minha grana na mão
Pega ladrão! Pega ladrão

Billy dançou, coitado
Billy dançou, é, foi baleado
Billy dançou, coitado
Billy dançou, foi enjaulado
Foi autuado, enquadrado, condenado
Um pobre coração rejeitado

(Guto Goffi/Maurício Barros/Cazuza, p. 33)

Quando o poeta se tornou membro do Barão, já existia uma primeira versão desse texto (Cazuza, 2001:32). Sua participação, no entanto, foi decisiva para lhe dar um rumo novo e original. O que havia sido concebido por Goffi e Barros para ser uma homenagem ao bandido norte-americano Billy the Kid ganhou tempero carioca pelas mãos de Cazuza. Nasce, então, um personagem singular, que, apesar de sua “fama de durão”, não tem o menor constrangimento em admitir um ponto fraco: estava marcado para o insucesso em questões amorosas.

No entanto, há um motivo a mais para que a personagem fracasse. O texto marca com clareza o território de onde ela se origina: a Baixada Fluminense. Conhecemos a história da urbanização do Rio de Janeiro, ao longo do século XX, marcada pela tentativa de deixar a estratificação social impressa na geografia urbana. Mesmo que tais iniciativas não tenham tido pleno êxito, não deixa de haver uma segregação quanto ao lugar de origem dos indivíduos. Contrariando isso, Billy deixa o seu espaço e aventura-se em “território alheio”: um bar no Baixo Leblon. A canção sugere que ele o fazia com frequência (“nessa D. P. eu tava na maior sujeira”). Tendo desafiado tal fronteira social, nem por isso o personagem apresenta embaraço. Rapidamente conquista a confiança de seu interlocutor,

presumivelmente um jovem de classe média. Billy Negão vive no limite da marginalidade social, domina sem dificuldades a arte da persuasão, além de se valer de expedientes como o pequeno furto para garantir a sobrevivência, possuindo assim traços que o aproximam dos personagens malandros tematizados pelo samba das primeiras décadas do século XX.

Em *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*, Cláudia Matos (1982) destaca a capacidade desenvolvida pelo malandro de não aceitar calado o lugar que lhe é destinado na estratificação social, preferindo transitar para além da fronteira a que restringe sua comunidade de origem, sem, contudo, deixar de fazer parte dela. Nota-se a preocupação de Billy Negão com aspectos centrais que pertencem ao universo da malandragem: a conversa fácil, o cuidado com a aparência (nota-se que cuidado com os dentes é um aspecto que o diferencia do guarda de trânsito da canção examinada anteriormente) e a recusa ao batente.

Dentro da ordem social vigente, o trabalho exigido por uma ocupação “honesta” é quase sempre excessivo e mal remunerado. O caminho fica aberto para a improvisação de estratégias de sobrevivência que não passem pela aceitação das regras do sistema. Assim, vemos o personagem de Cazuza valer-se do expediente de um pequeno furto para investir em seu visual, como parte de sua mal sucedida estratégia de sedução. A naturalidade com que se refere ao furto indica que em seu código de valores a propriedade privada não é tida em grande apreço. Não o move uma ética burguesa. Em consonância com essa perspectiva, Gilberto Vasconcelos (1977:108-109) assinala que o período áureo de vigência da malandragem, as primeiras décadas do século XX, correspondeu a um momento em que “o antagonismo entre capital e trabalho não recobria ainda no Brasil todo o espaço social”, deixando uma brecha por onde o discurso de elogio ao malandro se afirmava. Seguindo essa pista, era de se esperar que a consolidação do capitalismo no país, mesmo que pela via da dependência em relação ao capital externo, tivesse restringido a possibilidade de tal

discurso perdurar. Entretanto, a crise econômica que atravessou a década de 80 teve como uma de suas conseqüências imediatas o aumento crescente do desemprego. Um considerável contingente de trabalhadores em potencial se via, assim, fora do mercado de trabalho formal. Por isso, Billy Negão é mais do que um malandro extemporâneo, herói de um texto que dialoga com uma tradição; ele também é um personagem que responde às contradições de seu próprio tempo. Como diz Vasconcelos (1977:103), escassez e malandragem são dois temas convergentes na música popular.

Longe de aceitar passivamente a condição de marginalizado, Billy é *alguém*, tem voz ativa, dividindo com o narrador a tarefa de conduzir a narrativa. Além disso, sua maneira de relacionar-se com a sociedade caracteriza-se pela leveza, pela ginga. A chegada dos agentes da ordem interrompe um diálogo que prometia. O narrador, supostamente um *habitué* do Baixo, e portanto, um boêmio de classe média, dava voz a um personagem vindo do outro lado da cidade. O fato de também ter sido ludibriado, ficando sem dinheiro e com uma conta para pagar, não elimina o fascínio que sente pela curiosa figura que conheceu. Todavia, isso não o impede de, a certo momento, engrossar o coro de “pega ladrão”, demonstrando em sua ambigüidade que o jovem de classe média não se desfaz com facilidade das suas marcas de origem. Essa mudança de atitude decorre do fato de ele se dar conta de que assumira o papel de otário na história. Todavia, a chegada do camburão leva-o novamente a assumir um discurso de cumplicidade para com seu desafortunado interlocutor.

A aproximação deste rock de Cazuza com o samba malandro não dispensa nem mesmo o breque, que ocorre no exato momento em que o protagonista perde a liberdade, com a chegada do camburão. Até ali, a canção andara em ritmo acelerado, com a batida de um típico rock'n roll. Mas ao fim da quarta e penúltima parte, ocorre uma pausa na música, durante a qual o intérprete estica ao máximo a sílaba tônica com que se inicia a quinta e

última parte do texto. Em seguida, a banda volta a tocar, mas já pratica uma cadência mais lenta, à moda de um blues tradicional, enquanto o intérprete entoa o restante da última parte em tom de lamento. Este é justamente o momento em que se efetua a prisão de Billy, e o lamento assume contornos de protesto contra a injustiça que o personagem está sofrendo. O breque ocorre num momento-chave da narrativa, separando o tempo em que Billy Negão desfrutou de liberdade do tempo em que se vê “enjaulado / enquadrado / condenado”.

O desfecho da história deixa claro que não se deve exagerar nas aproximações. Falta a esse texto a nota de humor que caracteriza a canção malandra tradicional. Pode-se, a princípio destacar que este é um traço de estilo do poeta, cujo discurso pode quase sempre trilhar as sendas da informalidade, mas raramente abandona um tom sério. Além disso, talvez aqui valha a observação de Henri Bergson (In: Matos, 1982:160) de que o riso é inimigo da emoção. O estado de espírito que predomina ao final do texto é o de uma vívida comoção, que não teria sido captado com a mesma contundência por um texto lavrado em tonalidade humorística. Outro aspecto interessante é que, ao contrário do que se poderia esperar de um malandro típico, Billy Negão se cala no momento em que chega o camburão. Ao invés de ludibriar o titular da D.P., ele ensaia uma fracassada tentativa de fuga. Ao contrário do que se vê em “Tocha Acesa”, aqui os agentes da ordem não fazem papel de otários. O destino do herói cazuziano se aproxima, então, ao de seu xará, o Billy norte-americano, que depois de tantas peripécias também terminou sendo subjugado pelas forças da lei.

Resta uma questão importante: por que a identificação do jovem boêmio de classe média com o malandro da Baixada foi tão passageira? A esse respeito, vale levar em conta que a versão *soul* dada à canção por Cássia Eller, em seu disco *Veneno anti-monotonia* (1997), ainda que suprimindo o breque, conseguiu chegar mais próximo do universo da

malandragem. A intérprete alcança uma solução que aproxima o canto da fala: um jeito malandro de pronunciar as frases, fazendo a voz deslizar sinuosamente, num gingado vocal em que a perícia e a versatilidade da cantora revigoram o texto. Seria o caso de se dizer que nesta versão, a narrativa deixa mais espaço para que o “outro” do texto, ou seja, o próprio Billy Negão, fale, dê vazão ao seu discurso. Ouvir Cássia nos deixa bem próximos da impressão que nos teria causado ouvir a voz da própria personagem. Seguindo essa linha de raciocínio, o que a primeira versão, o “rock de breque” do Barão Vermelho, sugere é que o jovem de classe média, àquela altura dos fatos, ainda estaria aprendendo a ouvir o outro, bem como a deixá-lo falar.

Uma leitura da relação dialógica entre Billy Negão e seu interlocutor será incompleta se levar em conta apenas como age um deles. Não basta nos concentrarmos no comportamento do malandro para tecer considerações sobre ética. É justamente do ponto de vista do sujeito lírico da canção que verificamos os germes de uma nova postura. Ele busca identificar-se com a dor do outro, lamenta sua sina, ao mesmo tempo em que a experiência lhe serve de aprendizado. Nesse ponto, a canção revela todo o seu potencial crítico, ao sugerir que pessoas de origens sociais diversas podem se relacionar sem que esteja em curso um processo de exploração do homem pelo homem, ou pelo menos, sem que desse contato resulte vantagem para o indivíduo mais favorecido. Em Cazuza, portanto, quando o sujeito lírico se defronta com o outro, ele o faz recusando o seu lugar na hierarquia social, bem como os condicionamentos daí resultantes. Em vez disso, ele está animado por um “olhar aprendiz”. O projeto ético e estético que se verifica em “Blues da Piedade” ganha uma dimensão mais profunda se for considerado dentro desses parâmetros. “Cantar com os miseráveis” pressupõe não somente estar junto aos excluídos, mas principalmente aprender com as lições de vida que estes têm para dar.

Os valores éticos, por seu caráter histórico e cultural, estão em permanente transformação. A contracultura vem, ao longo das últimas décadas, articulando múltiplos discursos que colocam em xeque as posturas dominantes, questionando e ajudando a rearticular os padrões de comportamento e mentalidade. A perspectiva adotada por Cazusa segue de perto tais tendências, questionando não somente as injustiças sociais, como a frieza dos contatos humanos. Assim, o “olhar aprendiz” se realiza de modo mais pleno ao deixar que o “outro” se expresse livremente. Além disso, como traço marcante de sua manifestação, realiza-se a denúncia dos preconceitos, tal como se vê no texto de “As moças do centro”.

De segunda a domingo
Trabalhamos, amigo
Servimos de abrigo
Inventamos luz

Vendemos saúde
Que Deus nos ajude
Se a vida é promessa
Queremos “de luxe”

Gostamos de escuro
Sol ou meia luz
Se a vida é pesada
A culpa é da cruz
(Cazusa, p. 335)

Quando se explora a temática da prostituta, além da imagem de mulheres sempre prontas a proporcionar prazer, também vem à tona a sensação erótica do convite, da disponibilidade, da sedução. O fascínio da literatura pela prostituta possui raízes que remontam à antiguidade, mas desde o Romantismo já se demarcava com clareza a dimensão social envolvida em sua “sina”. Contudo, é comum essa abordagem vir mesclada em implicações de ordem moral. A mulher “perdida” tende a ser vista em contraste com a “honesta”. De uma forma ou de outra, elas sempre são objeto do discurso e do julgamento alheio. Mas, aqui, elas não se oferecem passivas aos que passam pelas ruas. Como em

parte do texto de “Billy Negão”, é a voz das personagens marginalizadas que conduz o discurso. Não há risco de serem interrompidas pela chegada do camburão porque estão em seus nichos, não se deslocaram do lugar que a sociedade lhes destina, os recantos escuros do centro da cidade após o fim do dia. Em tela, um provocativo jogo que atribui às prostitutas do centro da cidade a condição de “vendedoras de saúde”, ao mesmo tempo em que as coloca como pessoas, com direito ao seu quinhão de sonho. Assim, não apenas se questiona a moral vigente, pelo viés da culpa, como a visão estereotipada das prostitutas como difusoras de doenças.

Ao lhes ceder a voz, o texto confere dignidade a personagens que a sociedade costuma tratar como mercadoria. No entanto, o capitalismo tende a coisificar não somente as prostitutas, mas o conjunto de sua força de trabalho. Disso não escapa nem mesmo o poeta, como lembra Baudelaire num poema marcante que, segundo nos informa Walter Benjamin, ficou de fora da edição final de *As flores do mal*.

Para ter sapatos ela vendeu a alma;
Mas o bom Deus riria se, perto dessa infame,
Eu bancasse o Tartufo e fingisse altivez,
Eu, que vendo meus pensamentos e quero ser autor.
(In: Benjamin, 1989:30)

Igualmente humanos, reduzidos a peças ajustáveis às expectativas do mercado, o poeta e a puta se solidarizam. A ambos cabe “inventar luz”, realizar as fantasias dos transeuntes. Podemos ir além e aventar a hipótese de que as moças do centro metonimizam toda a sociedade, pois não somente o poeta e o intelectual, mas todos têm sua cotação avaliada em moeda corrente. Se é possível verificar nas últimas décadas um certo relaxamento nas imprecisões moralizantes lançadas contra as meretrizes, isso não representa apenas maior tolerância, mas também a consciência de que estamos todos no mesmo barco. Fica problemático mesmo continuar conferindo a elas a tradicional condição de marginalizadas sociais. A lição é devidamente captada pelo olhar do aprendiz.

3 – A nação em debate -

A seguir, será possível observar que os desdobramentos tomados pelos tópicos que analisamos até aqui se entrelaçam com a reatualização das discussões em torno da nacionalidade. Assim, boa parte do discurso crítico do poeta se constrói em torno de dois referentes territoriais concretos: o Brasil e a cidade do Rio de Janeiro. Será a oportunidade para testar a hipótese de que, por trás do inevitável debate em torno de identidades nacionais ou locais, se afirma a opção segundo a qual o indivíduo, ou mais precisamente, a pessoa humana é o território privilegiado da luta por mudanças e pelo exercício da imaginação utópica. Num de seus principais hits de sua carreira, Cazuza incita a um debate franco sobre o tema:

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

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

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

Não me sortearam
A garota do Fantástico
Não me subornaram
Será que o meu fim?
Ver TV a cores
Na taba de um índio

Programada pra só dizer sim

Grande pátria desimportante

Em nenhum instante

Eu vou te trair

Não vou te trair.

(“Brasil”, George Israel/Nilo Romero/Cazuza, p. 176)

Na gíria dos usuários, a droga estava malhada não somente quando fosse de má qualidade, mas também quando tivesse sido deliberadamente manipulada com o objetivo de render mais. Esta é a imagem com que o texto alude à realidade brasileira. Nos anos 80, a sociedade de consumo já estava solidamente estabelecida entre nós, marcando de forma inequívoca hábitos, rotinas e desejos. A cidadania, cada vez mais, passava a ser medida pela capacidade de consumo de cada um (cf. Canclini, 2005). Quem não tivesse condições de participar deste banquete, que ficasse de fora, sem condições de pleitear seus direitos. A canção fala de duas dessas opções: o trabalho subalterno e o furto. Estamos próximos das considerações feitas na seção anterior deste capítulo. Mas agora o que se sublinha é que de uma forma ou de outra, seja na condição de trombadinha, seja na de manobrista, que se vale do expediente de guardas carros em troca de um parco salário, o sujeito lírico será da mesma forma excluído.

Para o crítico Eduardo Jardim (2004:47), esta canção se inscreveria numa perspectiva de pessimismo, para ele uma característica da maneira como as gerações mais novas encaram a pátria. Para tanto, seria aplicável o neologismo *distopia*, proposto em contraponto à idéia de utopia. Assim, os jovens poetas-compositores, ao tematizar em suas canções a terra em que nasceram, tenderiam a pintar quadros acidamente críticos, no qual o país seria visto como um lugar de injustiças e falta de perspectivas. Essa suposição não leva em conta que o exercício crítico é uma etapa do esforço da própria imaginação utópica. Como observamos em nossa introdução, todos os grandes utopistas têm por hábito expor as mazelas e contradições da sociedade e da época em que vivem, ao mesmo tempo

em que buscam propor soluções. Assim a crítica ao presente está inserida no projeto de todas as utopias, como etapa prévia, sem a qual não é possível avançar em relação ao futuro e suas ilhas de felicidade. Nem mesmo autores que traçam quadros em que o futuro imaginado é um local de desterro, um beco sem saídas, como fez, por exemplo, George Orwell, em seu romance *1984*, estão trilhando caminho diametralmente oposto ao da utopia. Lançar a público uma obra que chame a atenção para o perigo a que o excesso de autoritarismo pode levar não significa, necessariamente, cultivar uma perspectiva pessimista quanto ao futuro. Tal iniciativa pode se revestir dos contornos de um alerta, tendo, portanto, uma mensagem positiva subjacente. Seguir caminho oposto ao da utopia seria optar pelo silêncio e pela passiva aceitação da realidade presente. A canção “Brasil” se caracteriza justamente por recusar a passividade, propondo em fortes cores uma denúncia das contradições do presente. Em tarefa semelhante, Thomas More consumiu todo o primeiro tomo de sua obra clássica. Se o adjetivo “utópico” não cabe inteiramente ao texto de Cazusa, tampouco lhe serve qualquer palavra que venha a ser criada para indicar a total falta de perspectivas.

Ainda que marcada por forte tom desencantado, “Brasil” é um texto que pode ser tomado como um manifesto, no sentido de apontar uma proposta de reflexão para o conjunto da sociedade brasileira. O sujeito lírico fala de si, de sua relação com o mundo. Mas ele não é o mesmo durante todo o tempo. Apresenta-se ora como um flanelinha, ora como um pivete, ora como uma menina rejeitada na escolha da “garota do Fantástico”. De comum, todas essas personagens têm o fato de terem sido de alguma forma rejeitadas. Assim, o combate à marginalização de expressivos segmentos da sociedade é apontado como inevitável para que o país encontre seu rumo.

O início do refrão, “Brasil / mostra sua cara”, que se tornaria uma palavra de ordem repetida em manifestações políticas por vários anos, apresenta-se como um desafio, que,

no entanto só resulta em pleno potencial crítico se associado à antítese “grande pátria desimportante”. Para aquilatar o alcance de tais palavras, é preciso destacar que o texto veio a lume num momento histórico em que os debates quanto aos rumos futuros do país eram intensos. Por ocasião da dissolução do regime opressivo, o discurso da oposição assume um tom nacionalista, o que pode ser explicado pelo fato de que o alinhamento do país ao capitalismo internacional ter se reforçado durante a ditadura. Assim, a mobilização das “Diretas Já”, por exemplo, se preencheu de uma retórica patriótica, e até mesmo um grande nome da MPB – Milton Nascimento – comprometeu-se perigosamente com isso¹⁰. Nem toda a juventude deixou-se levar por esta armadilha. Além de Cazuza, também os Titãs responderam à altura, com o provocativo rock “Lugar Nenhum”.

Não sou brasileiro
Não sou estrangeiro
Não sou brasileiro
Não sou estrangeiro
Não sou de lugar nenhum
Sou de lugar nenhum
[...]
Nenhuma pátria me pariu
Eu não tô nem aí
Eu não tô nem aqui.

(M. Fromer/T. Bellotto/A. Antunes/S. Brito/C. Gavin, 1987)

Neste caso, a problemática de traição à pátria nem se coloca, uma vez que não haveria pátria alguma a ser levada em conta. Mas não se pode deixar de captar a contradição presente na insistência com que o texto retoma a dualidade “brasileiro” x “estrangeiro”, mostrando-se preso a uma tradição que tem visado à afirmação do que nos é próprio por meio do confronto com o alheio. A postura atópica que transparece da canção seria mais uma estratégia para se recusar a maneira acrítica como a pátria vinha sendo

¹⁰ Refiro-me ao ciclo de canções que Milton compôs em parceria com Fernando Brandt, expressando entusiasmo com as possibilidades trazidas pela abertura política. “Coração de Estudante”, do disco *Sentinela* (Ariola, 1980) e “O menestrel das alagoas”, do disco *Caçador de mim* (Ariola, 1981) estão entre elas. É bem verdade que a dupla mudou de postura mais para o fim da década, e em “Carta à República”, do disco *Yauraretê* (CBS, 1987), exprimiu sua decepção para com a “nova república”.

cantada por outras vozes. Ao questionarem a pátria, os Titãs deixam transparecer sua preocupação com essa temática, reconhecendo implicitamente sua importância. Cazuza, por sua vez, opta por uma perspectiva diferente: chamar a pátria para um confronto com sua própria imagem num espelho, de forma que esta pudesse reconhecer as contradições sociais em que se debatia, os processos de exclusão sobre os quais sua imagem vinha sendo construída ao longo do tempo. Somente assim poderíamos aventar a hipótese de a canção “Brasil” apontar para um projeto de nacionalismo renovado.

Dessa forma, a canção jovem dos anos 80 participa de um debate secular em nossa cultura. A recorrência do tema da nacionalidade não se prende necessariamente à nossa condição de colonizados, constantemente inseguros acerca do que somos. Ao contrário, em nosso trabalho, consideramos o retorno ao tema da nacionalidade como necessário, senão inevitável, tendo em vista que a nação, como qualquer outro corpo social, não é dotada de caráter permanente, homogêneo e fixo. Como assinala Stuart Hall,

não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional. (Hall, 2006:59)

Dentro dessa perspectiva, nações são construções discursivas, antes de se concretizarem como um povo unido em torno de ideais comuns. Como resultado de um trabalho de elaboração humano, e não como uma realidade natural e transcendente, a nação muda constantemente, pois é um fenômeno histórico e flutua no tempo, exposto à sua ação corrosiva. Marilena Chauí (1993:216) assinala que em certos discursos sobre a questão “há um empenho para eliminar aquilo que seja o mais interessante no nacional: sua indeterminação”. A tentativa de segmentos conservadores da sociedade em fugir ao constante reexame é, portanto, infrutífera. Uma vez que a nação nunca é a mesma que foi

no passado, os referenciais que cada cidadão tem de pertencimento a ela também podem se modificar constantemente.

Pelo exposto, este jamais será um tema esgotado ou superado. Na verdade, todas as nações do mundo precisam estar constantemente se rediscutindo. Stuart Hall (2006:81-89) chama a atenção para a maneira como as sociedades avançadas do Ocidente vêm sendo abaladas, nas últimas décadas, pelo fenômeno das migrações que, desde o período subsequente ao final da segunda guerra mundial, não cessou mais, tendo inclusive se intensificado nas últimas décadas. Isso lança dúvidas acerca de velhas certezas em torno do que significaria ser britânico, para ficar no exemplo em que o autor se concentra. Assim, os contornos estabelecidos para a identidade sofrem pressões históricas novas, e disso se conclui que a idéia precisa ser constantemente rediscutida, tarefa com a qual os cidadãos da Europa Ocidental não estão afeitos.

Algo bem diverso ocorre no Brasil, onde o tema da nacionalidade volta à baila periodicamente, não desaparecendo nunca dos horizontes. Uma explicação para isso pode ser encontrada em nossa própria história. Nas colônias, o estado precede a nação, como diz Raymundo Faoro (*apud* Chauí, 2000:42). O Brasil foi criado como colônia de exportação, o que equivale a dizer que ele é uma territorialidade que já surgiu associada e submetida a outra. Essa condição não se alterou profundamente com a independência nem com as primeiras décadas da república. Ainda que no período imperial e no início do republicano o Estado-Nação viesse se afirmando e conquistando legitimidade, a dependência em relação aos mercados externos fragilizava esse processo, afastando qualquer possibilidade de efetiva alteração das estruturas social e mental herdadas dos tempos coloniais.

No entanto, o esforço feito por intelectuais brasileiros no sentido de afirmar a pertinência de um discurso da nacionalidade era grande. Antônio Cândido (2004:215)

sintetiza em poucas palavras grande parte da retórica patriótica que se procurava transmitir às crianças ainda nas primeiras décadas do século XX:

Quando a minha geração estava na escola primária, a palavra *nacionalismo* tinha conotação diferente da de hoje. Nos livros de leitura e na orientação das famílias, correspondia em primeiro lugar a um orgulho patriótico de fundo militarista, nutrido de expulsão dos franceses, guerra holandesa e sobretudo do Paraguai. Em segundo lugar, vinha a extraordinária riqueza do país, com o território imenso, o maior rio do mundo, as paisagens mais belas, as amenidades do clima. No Brasil, não havia frios nem calores demasiados, a terra era invariavelmente fértil, oferecendo um campo fácil e amigo aos homens, generoso e trabalhador. Finalmente, não havia aqui preconceito de raça, nem religião, todos viviam em fraternidade, sem lutas nem violências, e ninguém conhecia a fome, pois só quem não quisesse trabalhar passaria necessidade. .

A esses fundamentos retóricos se prendiam os intelectuais que dominavam a cena, emprestando ao termo “nacionalismo” um conteúdo eufórico, ainda que já existissem vozes discordantes, como as de Euclides da Cunha, Lima Barreto e Monteiro Lobato, que lançaram as bases para a construção de um nacionalismo que não precisasse manipular os fatos, vindo a ser os precursores de uma leitura crítica dos problemas do Brasil. Ao que poderíamos acrescentar, com Lúcia Helena (2004:36), que nos momentos mais lúcidos da obra de José de Alencar, no auge de nosso Romantismo, já se faziam presentes as contradições e paradoxos do processo de afirmação de um discurso crítico acerca da nacionalidade.

A verdade é que somente no século XX, quando as duas guerras mundiais desarticularam a antiga divisão internacional do trabalho, o Brasil começa a experimentar sua revolução industrial. Não é de surpreender, portanto, que os modernistas de 22 tenham encontrado um solo mais concreto sobre o qual pensar o problema da nação, chegando a formulações críticas e soluções criativas que tomaram corpo nas obras de Mário e Oswald de Andrade. Ainda assim, para Cândido (2004:217), por todo o século XX, o nacionalismo “apresentou duas faces opostas e complementares: a exaltação patrioteira, que hoje parece

disfarce ideológico e o contrapeso de uma visão amarga, mas real”. O esforço crítico dos modernistas mais lúcidos não foi suficiente para tirar de cena o ufanismo, que retorna por obra de uma das tendências egressas da própria efervescência promovida pela semana de 22. Por tudo isso, durante muito tempo o nacionalismo foi um instrumento a serviço de uma retórica de reação política. Ainda estavam por ser lançadas as bases sociais para que este cenário se transformasse.

No contexto do pós-segunda guerra, o capital internacional se rearticula e retoma sua presença em nosso território. Frustrando as expectativas mais otimistas, a industrialização do país se deu pela transferência de setores da indústria internacional para cá, em função de oferecermos mão de obra barata e abundante. Os discursos oficiais buscavam obscurecer tal fato, destacando o caráter transitório de que se revestia o recurso ao capital externo. No momento em que estivesse amadurecido, o capitalismo nacional poderia caminhar por si mesmo. Com isso, a afirmação do nacionalismo migrou para os discursos da esquerda, nos contornos de uma crítica ao imperialismo norte-americano. Mas a problemática da afirmação do nacional continuou passando pela negação, ou, no mínimo, pela preocupação em se afirmar perante o elemento externo. Todo o debate em torno da identidade nacional girava em torno da necessidade de contrapor a nação ao estrangeiro, visto ou não como elemento hostil. Um tanto diferente é a perspectiva da Tropicália, que leva a efeito uma atualização da antropofagia oswaldiana, e assim encara o estrangeiro como portador de contribuições importantes, desde que devidamente “deglutidas”.

É o momento de se colocar a questão: será o rock, forma musical de raiz norte-americana, um instrumento adequado para a retomada do debate sobre a nação? O tema não é novo, tem mesmo acompanhado a história da afirmação desse gênero musical no Brasil. Ainda em meados nos anos 60, antes mesmo do salto qualitativo que seria proporcionado pela Tropicália, Augusto de Campos (1974:60) já defendia a Jovem Guarda

de seus críticos da esquerda nacionalista, chamando a atenção para a inutilidade de se “preconizar uma impermeabilidade nacionalística aos movimentos, modas e manias de massa que fluem e refluem de todas as partes para todas as partes”. Nos anos 80, as injunções históricas – a erosão da ditadura militar e a reestruturação institucional que se segue – recolocam em debate a nação e sua inseparável contraparte, a relação com o estrangeiro. No entanto, o contexto histórico que se vivia então já era algo diferente daquele de quinze anos antes. A internacionalização do capital avançou muito nesse período. Renato Ortiz (2006:8) propõe a expressão “modernidade-mundo” para dar conta de uma realidade nova, o período em que a sociedade industrial caminha para abarcar todo o planeta.

Na virada do século, percebemos que os homens encontram-se interligados, independentemente de suas vontades. Somos todos cidadãos do mundo, mas não no antigo sentido, de viagem. Cidadãos mundiais, mesmo quando não nos deslocamos, o que significa dizer que o mundo chegou até nós, penetrou nosso cotidiano.

Disso resulta que os hábitos diários dos indivíduos de várias partes do mundo, seus modos de se vestir, ir às compras, alimentar-se, se aproximam. O mesmo raciocínio é válido para as formas de expressão artísticas, tanto as mais populares como as mais sofisticadas. As manifestações locais e nacionais não desaparecem, mas são chamadas a conviver com outras, que se espalham por todos os continentes, encontrando público em todos os povos do mundo.

No entanto, Ortiz não se ilude quanto à novidade de tal fenômeno. No seu ponto de vista, a modernidade já possuía, desde os seus primórdios, um apetite que transcendia as fronteiras nacionais. Ao invés de se contrapor à mundialização, o processo de consolidação das nacionalidades teria representado, para o autor, um passo em direção ao global, na medida em que combateu as particularidades locais, construindo unidades culturais amplas.

Por sua vez, Stuart Hall (2006:68) assinala que “tanto a tendência à autonomia nacional quanto a tendência à globalização estão profundamente enraizadas na modernidade”. Tal forma de conduzir a argumentação deixa subjacente que poderia haver uma contraposição entre as duas tendências. Ortiz, ao contrário, defende que elas estão intimamente articuladas, contribuindo para que os homens tivessem suas lealdades locais comprometidas e se integrassem a blocos cada vez mais amplos. Segundo esse raciocínio, o nacionalismo contribuiu para o esforço de desterritorialização, condição para o triunfo da mundialização da cultura. Um exemplo disso seria o papel que a televisão e a própria MPB tiveram no Brasil, funcionando como uma das molas do arcabouço ideológico do regime militar – a preocupação com a “integração nacional” (Ortiz, 2006:59). Podemos ir além e destacar ainda o fato de que a produção cultural dos grandes centros, em nosso caso o eixo Rio – São Paulo, ditam padrões a serem consumidos no resto do país. Os referenciais de cultura que dizem respeito a outras regiões tendem a ser apresentados somente em versão pitoresca e folclórica. Um exemplo disso é o tratamento dispensado pela televisão aos sotaques e personagens típicos do Nordeste. Dessa forma, o que é local para Cazuza, ou seja, as referências que dizem respeito ao Rio de Janeiro, tende a adquirir sentido como expressão da nacionalidade. Isso se verifica em relação ao Cristo que a ninguém protege de “Um trem pras estrelas”, e à aproximação com a temática da malandragem, vista a respeito das canções “Billy Negão” e “Tocha Acesa”.

Por outro lado, ainda segundo a análise de Renato Ortiz, temos presenciado nas últimas décadas o fortalecimento de um mercado de artefatos culturais que já não dizem respeito, exclusivamente, a nenhuma cultura nacional em particular. Já no final dos anos 50, com o surgimento e ascensão das bandas britânicas, o rock deixou de ser uma referência cultural exclusivamente norte-americana, vindo a integrar um amplo espectro de elementos a compor uma “cultura internacional popular”, composta de elementos de

origens variadas, ainda que com predomínio de contribuições advindas das culturas dos países centrais. A própria língua inglesa deixou de funcionar exclusivamente como marca do predomínio cultural norte-americano, vindo a se tornar uma língua segunda para o conjunto da comunidade internacional, bagagem comum a todos os povos, instrumento indispensável nas trocas culturais que se realizam hoje. O rock se transformou num elo de solidariedade entre jovens de culturas distintas e, por vezes, muito distantes entre si. Mais do que remeter a um padrão cultural anglófono, o gênero adquire, segundo o autor, a capacidade de atingir mesmo regiões do mundo em que a influência cultural inglesa ou norte-americana é reduzida.

Sendo assim, o que pode ser ressaltado como peculiar ao discurso dos nossos jovens poetas da canção dos anos 80 não é o fato de terem escolhido um gênero musical estrangeiro como veículo de expressão. Mais instigante é o fato de alguns deles terem se utilizado de uma forma de expressão cultural mundializada para levar a efeito uma reflexão sobre a nacionalidade.

4 – O Brasil e o diálogo intercultural –

A seguir, será possível analisar como a temática da relação entre o nacional e o estrangeiro vai se revestindo de diferentes contornos em algumas outras canções. Uma delas recebe o título sugestivo de “O Brasil vai ensinar o mundo”:

No mundo inteiro há tragédias
E o planeta tá morrendo
O desespero dos africanos
A culpa dos americanos

O Brasil vai ensinar o mundo
A convivência entre as raças
Preto, branco, judeu, palestino
Porque aqui não tem rancor
E há um jeitinho pra tudo
[...]
O Brasil vai ensinar o mundo

A arte de viver sem guerra
E, apesar de tudo, ser alegre
Respeitar o seu irmão

O Brasil tem que aprender com o mundo
E o Brasil vai ensinar ao mundo
O mundo vai aprender com o Brasil
O Brasil tem que aprender com o mundo
A ser menos preguiçoso
A respeitar as leis
Eles têm que aprender a ser alegres
E a conversar mais com Deus.

(Renato Rocket/Cazuza, p. 249)

O texto articula vários aspectos do que significaria “ser brasileiro”: a convivência pacífica entre grupos étnicos distintos, a capacidade de encontrar “um jeitinho pra tudo”, a alegria, a religiosidade, a inexistência de conflitos internos. Até aí, o discurso se constrói em torno de clichês ufanistas, que em parte coincidem com os aspectos delineados na citação de Antônio Cândido. Isso é feito logo após os primeiros versos terem sugerido que o mundo tem suas mazelas, como a destruição ambiental e as trágicas condições de vida dos povos africanos. À primeira vista, pode parecer que a canção não vai além de um rol de logros a demonstrar o quanto o sujeito lírico é vítima das artimanhas ideológicas que permeiam a construção da imagem do Brasil que interessa aos segmentos mais conservadores da sociedade. Mesmo nos aspectos “negativos”, naquilo que o Brasil teria a aprender, ressalta-se a presença de mais um clichê: a preguiça, normalmente associada aos indivíduos de baixa condição social. Até aí, nada a ressaltar de especial. O que há de interessante na canção é a própria dialética ensinar/aprender, que vem proposta como a lógica que deve reger as nossas relações com os outros. Dessa forma, o texto propõe uma ruptura com a postura de colonizado, que aceita os padrões culturais veiculados pela metrópole. Rompe-se igualmente com o padrão de análise que opõe o elemento nacional ao estrangeiro, vício que implica na redutora conclusão de que a afirmação do que é nosso precisa passar pela negação do que nos é alheio. Pelo contrário, dar valor ao que é nosso

pode se combinar com uma postura de diálogo intercultural, o que implica no fato de que o Brasil tenha voz ativa, ou seja, que supere de uma vez o passado e assuma seu destino.

Outro momento em que se apresenta a relação entre o que é nosso e o que é alheio de forma a destacar, ingenuamente, as vantagens que levamos é “O lobo mau da Ucrânia”, canção que veio a lume no mesmo ano em que ocorreu o acidente nuclear de Chernobyl.

Meus olhos são bem grandes pra te secar
Minha boca é um bueiro que vai te sugar
E a minha narigona
Te cheira bonitona
Sou o lobo mau que veio da Ucrânia

Ceguei no Brasil
Na terra azul de anil
Back, back from Chernobyl
O lobo mau de Chernobyl

Quando você deitar, eu já vou tá na cama
O medo do futuro que não te abandona
Pra você, o perigo mora em terras distantes
Em livros pendurados na estante

(R. Meanda/N. Romero/ J.Rebouças/E. Neves/Cazuza, p. 155)

A canção apresenta a vantagem de sintonizar a poética de Cazuza com o despertar da consciência ecológica, que então se afirmava como um dos desdobramentos mais promissores das novas pautas reivindicatórias dos movimentos sociais. No mesmo ano de 1986, Fernando Gabeira, com uma plataforma verde, levou a coligação PT/PV ao terceiro lugar na corrida eleitoral pelo governo do estado de Rio, com cerca de 10 % dos votos. Entre os tópicos arrolados por essa plataforma, estava incluído o questionamento ao projeto nuclear brasileiro, em curso desde 1976. A bomba atômica verde-amarela fazia parte dos planos da ditadura. Quanto a isso, o penúltimo verso do trecho citado é bastante significativo. No início do texto, a metáfora do lobo faz supor que o povo brasileiro estaria representado na história pela imaculada Chapeuzinho Vermelho, ingênua e bem intencionada. Todavia, essa perspectiva é ilusória, e o texto progride no sentido de

desmistificar a noção de que o perigo da radiação nuclear seja algo externo à nossa realidade.

Outro aspecto importante que precisa ser destacado na canção acima é o medo do futuro, apontado como um aspecto problemático para o brasileiro, numa perspectiva que inverte uma conhecida construção mitológica de tonalidades ufanistas. Essa temática será retomada em “Portuga”, canção que se ocupa da relação do Brasil com sua antiga metrópole:

Eu sou um *portuga* burro
E tenho mil caravelas na cabeça
Juntou com o preto e com o índio
Mas, no fundo, é *portuga*
Com seus sonhos de mar
Seu destino de fado
A eterna espera na praia
E a coragem de enfrentar tormentas
[...]

Portugal, meu útero
Acorda com teus filhos
E vamos embarcar de novo
Nas novas caravelas
Vamos dominar o mundo
Só que de um modo mais belo

A liberdade já chegou em Angola
E vai chegar ao Brasil
Mistura a culpa do teu fado
Com a alegria que veio da África
Mas, *portugas*, esqueçam
Esse destino de fado

É preciso mudar e lutar
Eu acredito na força do português
(Orlando Morais/Cazuza, p. 243)

O texto toca num problema que, para Antonio Cândido (2000:102), veio a ser “uma das vias pelas quais tomamos consciência de nós mesmos” – o diálogo cultural com nossos antigos colonizadores. A tarefa nem sempre foi encarada com tranquilidade, passando inclusive por momentos de exaltada hostilidade. Configurar o alcance da contribuição portuguesa torna-se um problema num país onde tanta atenção é dada aos discursos que

buscam destacar nossa singularidade, costumeiramente atribuída à nossa condição tropical, à mestiçagem, mais do que à contribuição específica do colonizador europeu. Assim, no texto de Cazuzza, o primeiro aspecto a chamar a atenção é o destaque dado à matriz lusa de nossa formação (“juntou com preto e com o índio / mas no fundo é portuguesa”). Dados contextuais favoreciam a adoção dessa perspectiva. Desde a derrocada final do império colonial português, nos anos 70, já não existiam mais somente duas nações soberanas a utilizarem o português como idioma oficial, o que coloca o diálogo entre o Brasil e Portugal em novos parâmetros. Surgiram novos interlocutores para esse diálogo. Além disso, outro aspecto a que a canção se refere é a problemática da conquista da liberdade, mais precisamente, a afirmação da democracia em todos os países lusófonos. A esse respeito, tanto Portugal como o Brasil tinham em comum a experiência recente de submissão a regimes políticos autoritários.

Mas o que dizer a uma nação que já foi sede de um império e encontra dificuldades em se articular com a cena contemporânea, cultivando resíduos de fantasias sebastianistas? A ambigüidade do verso “vamos dominar o mundo” se tempera pelo que se diz a seguir. Domina o texto a sugestão, senão de que o passado fosse esquecido, pelo menos de que a atenção de todos se concentrasse mais em torno de ideais a serem ainda alcançados: afirmar a presença do português no mundo, do patrimônio cultural comum, projeto capaz de unir todas as nações lusófonas (vale dizer que na década de 80 já estavam em curso os debates que levariam à fundação, em 1996, da Comunidade de Países de Língua Portuguesa). Indo mais longe, a canção contém sugestões úteis para se colocar em discussão a própria identidade cultural portuguesa, já que não é apenas o Brasil que precisa mudar, e sim todos os envolvidos no debate. Tomando a palavra “fado” no sentido de “destino”, não estaria na hora de os portugueses se recusarem a continuar sendo um

pequeno e inexpressivo país, às margens da Europa, para retomarem a audácia dos antigos navegantes?

O texto de Cazuzza se articula, assim, em duplo sentido: por um lado, pensar nos rumos que pode tomar a afirmação do português no mundo (não somente o idioma, como a cultura); por outro, pensar no que o Brasil teria a aprender com o diálogo com Portugal e os demais países lusófonos. Nesse ponto, uma interessante interface pode ser proposta entre o texto cazuziano e uma das canções que fazem parte do repertório da peça musical *Calabar*, de Chico Buarque e Ruy Guerra. Trata-se de “Fado Tropical”.

Oh, musa do meu fado
Oh, minha mãe gentil
Te deixo consternado
No primeiro abril

Mas não sê tão ingrata
Não esquece quem te amou
E em tua densa mata
Se perdeu e se encontrou
Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal

Um dos traços a unir as duas canções é a alusão à problemática da afirmação da liberdade. Chico e Ruy Guerra fazem do texto uma diatribe não somente contra nossa ditadura militar, como também contra o salazarismo, ainda vigente em Portugal quando do lançamento da canção, em 1973. Cazuzza, por sua vez, já trabalha a problemática da liberdade dezesseis anos mais tarde, tendo em vista um contexto bem diverso: em Portugal, já vigorava um regime democrático parlamentar plenamente estabelecido; na África, a construção das novas nações, advindas da descolonização, estava em curso; no Brasil, a experiência efetiva de liberdade ainda era um tópico problemático diante do tom conciliatório e conservador que dominou os primeiros anos da “nova república”. Dessa forma, retrabalhando um questionamento levantado por Marcos Napolitano (2007), seria o caso de nos questionarmos em que tipo de “imenso Portugal” o Brasil deveria se tornar: a

nação dos corajosos navegantes, que abriram as portas do futuro, ou a problemática nação da espera impotente e do fado? Assim, é possível considerar que o texto de Cazua apresenta uma resposta ao dilema deixado no ar por Chico e seu parceiro. Nós, os brasileiros, não precisávamos de uma abertura política marcada pelos conchavos de elite, mas de um ato de coragem, como o dos jovens oficiais portugueses que abriram as portas do futuro em abril de 1975.

Outra linha de reflexão interessante se oferece se pensarmos na situação dos cidadãos brasileiros que tentam a vida no exterior, particularmente nos que são constringidos a tal opção em vista de problemas econômicos. A nação já não pode ser definida somente por seus limites. Na canção “Manhatã” temos a perspectiva com que um imigrante vê a ilha de Manhattan:

Cheguei aqui num pé de vento
Já tenho carro e apartamento
Sou brasileiro mandingueiro
Tô aqui pelo dinheiro
Virei chicano, índio americano

Agora eu vivo no dentista
Como um bom capitalista
Só tenho visto de turista
Mas sou tratado como artista
E até garçom me chama de *sir*
Oh! *Baby, baby*, só vendo pra crer

Eu andando pela neva
Em pleno Central Park
Com as estrelas de cinema
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

(Leoni/Cazuza, p 229)

Em primeiro lugar, deve-se notar que o texto coloca em cena mais uma “cara” do Brasil, ou seja, mais um personagem que encontra dificuldades em ser socialmente aceito

em seu próprio país, o que fica demarcado pela presença do atributo com que os imigrantes nordestinos são depreciados nas capitais do sudeste. Uma vez nos Estados Unidos, recebe novos rótulos, o “paraíba” torna-se “chicano” ou “*south american*”, designativos que não identificam com clareza sua origem. Apesar da dificuldade que possa sofrer para ser aceito também por lá, o personagem prospera, atingindo o seu objetivo. Seria este um traço importante a nos distinguir dos norte-americanos: mesmo que lá, a sociedade seja incapaz de conferir a mesma dignidade a todas as pessoas, ela remunera melhor o seu esforço.

A migração de brasileiros para os Estados Unidos não chegava a ser um fato novo. Sua origem pode estar associada a uma combinação de fatores, que vão desde a diáspora provocada pela ditadura militar nos anos 60 até a glamourização do sonho americano, levada a efeito pela indústria cultural. Contudo, o fluxo migratório veio a crescer de forma considerável na década de 80, o que foi motivado principalmente por problemas de ordem econômica. A falta de perspectivas, ou mesmo, a esperança de melhores oportunidades num mercado de trabalho mais sólido, levou milhões a semelhante aventura.

A presença maciça de brasileiros era uma novidade com a qual os norte-americanos não estavam habituados. É por esse motivo que o protagonista da canção corre o risco de ser identificado como “chicano”. No entanto, mesmo que fosse reconhecido em sua identidade cultural, não teria para si grande vantagem. A sociedade norte-americana, ainda que em última análise tenha se formado com o concurso de sucessivas ondas migratórias, tende a enxergar no imigrante um elemento estranho. A isso se soma a problemática do preconceito contra etnias minoritárias, em particular quando diz respeito a cidadãos oriundos de países pobres. Uma das grandes contradições da globalização em sua versão neoliberal assim se desnuda: os capitais podem circular livremente, mas o mesmo não vale para os seres humanos.

Outro aspecto relevante fica demarcado logo no título da canção. A palavra “Manhatã” vem grafada com o til. O personagem, mesmo estando deslumbrado com a nova experiência que está vivendo, não abre mão de uma marca identitária central que é seu idioma natal. Esta opção se torna ainda mais claro na interpretação vocal, em que verificamos que a letra “h” não funciona como consoante, e sim parte do dígrafo “nh”. Temos, aqui, uma nova maneira de colocar uma questão já analisada antes, quando comentamos a canção dos Titãs. A diferença é que, no caso que examinamos agora, o inglês não é propriamente o idioma das comunicações internacionais, mas a língua falada pela sociedade que acolhe o imigrante. É bem verdade que “Manhatã” pode ser a maneira como ele consegue falar, uma vez que sua presença na cidade é recente. Contudo isto não esvazia a importância simbólica do gesto. Conscientemente ou não, ele não abre mão de seu passado, de sua origem. Logo a seguir, vêm sugestões que reforçam este posicionamento:

E quando a saudade aumenta
Descolo um feijão com pimenta
E um Hollywood no chinês
Lá na Rua 46.

Para não sentir a distância que o separava de casa, a solução era fumar cigarros da marca que era a mais consumida no Brasil da época e *descolar* um feijão com pimenta. A identidade local vem aqui demarcada tanto por meio da afirmação de hábitos de consumo como pelo uso da gíria. Na interpretação vocal, Cazuzza se vale de uma estratégia adicional, que consiste em revestir algumas das palavras em inglês de uma inflexão caricata, conferindo a um só tempo leveza e consciência crítica ao texto. Além disso, não se pode esquecer a maneira como o personagem se articula sem embaraços, mesmo pisando em solo alheio. Nesse ponto, notamos uma nítida proximidade com a mitologia da malandragem, agora rebatizada de *latin style*. A confusão e o pouco caso dos norte-

americanos em discernir a singularidade dos brasileiros dentre a massa de imigrantes latinos em vez de constituir um entrave, é incorporada pela personagem à sua estratégia de sobrevivência.

Vemos assim como a vivência de pertencimento a uma comunidade nacional é uma realidade que pode ultrapassar o seu território geográfico, e permanecer como uma referência central na vida dos indivíduos, estejam eles onde estiverem. Como afirma Stuart Hall (2006:84), a globalização a que se assiste no mundo contemporâneo não destrói as lealdades e identidades nacionais. Em vez disso, o que se verifica é o surgimento de novas identificações que podem ser conceituadas como híbridas, resultantes da mistura de contribuições de várias origens. Seria o caso de supor que os brasileiros, ao se ambientarem em outros países, tendem a sincretizar elementos de nossa cultura com as contribuições recebidas das culturais exógenas. Disso resultam novos tipos de identidade. Longe de “perderem suas raízes”, os grupos sociais resultantes de processos migratórios estariam desenvolvendo a capacidade de se articular, estabelecer interconexões entre as várias culturas nacionais. Há pontes sendo construídas entre as diferentes culturas regionais do mundo e nem todas elas passam pela uniformização forçada promovida pela indústria cultural

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A esperança tá grudada na carne
(Barro/Pequinho/Ezequiel/Cazuza, “Baby suporte”)

No ponto a que nossa pesquisa chegou, é possível dizer que alguns avanços foram feitos. Antes de tecer maiores considerações a respeito, seria interessante esclarecer as condições em que surgiu o questionamento que deu origem ao trabalho. Não fizemos uma pesquisa desinteressada. Até porque, segundo um pressuposto comum à grande maioria dos teóricos culturais aqui citados, não existe pesquisa desinteressada. O interesse pela presença de perspectivas utópicas na poética da canção popular brasileira nos acompanha desde o ensaio *Partículas em suspensão: leitura de temas contemporâneos na canção de Gilberto Gil*, defendido como dissertação de mestrado em 1999.

A motivação que nos levou a desenvolver esse trabalho foi justamente a necessidade de pensar os caminhos da literatura e da sociedade no presente. Um pesquisador não dedica espaço tão grande em sua vida acadêmica ao estudo da utopia se não se interessa por colocar em debate os caminhos que possam nos conduzir a um mundo melhor. Diante da encruzilhada histórica em que vivemos, marcada pela desigualdade social e pela exploração predatória dos recursos naturais, retomar a perspectiva que animou os sonhos utópicos que acompanham a história da modernidade desde os seus primórdios é bem mais do que uma forma de posicionamento crítico. Trata-se de tentar contribuir para a elaboração de alternativas históricas que ainda sejam viáveis. Nesse sentido, o presente ensaio não foi concebido para ficar encerrado numa biblioteca. Sua vocação é se oferecer à reflexão, ao debate.

A análise da lírica de Cazuzza nos ajuda a equacionar tais questionamentos. Tivemos oportunidade de observar que seu discurso poético move-se dentro de uma lógica dialética, oscilando entre o encanto e o desencanto, a confiança utópica e a postura cética, tudo costurado pelo fio da crítica. À primeira vista, fica a impressão de que a utopia não desperta nele o mesmo entusiasmo que se verifica em certas fases da obra de Gil. Nem por isso o debate lhe é indiferente. A desconfiança com relação ao momento em que vivia não afastava a crença no futuro, antes, se apoiava numa disposição para a mudança. A quem se sintia tocado pela tentação de encarar seus textos como hinos de uma juventude sem rumos, sem perspectivas, como o fazem os estudiosos José Murilo de Carvalho e Eduardo Jardim em suas respectivas participações no seminário *Decantando a república* (in Starling, 2004), podemos responder com um comentário do próprio poeta, a propósito de uma de suas canções mais conhecidas: “O tempo não pára’ fala sobre essa velharia que está aí e vai passar. Vão ficar as idéias de uma nova geração” (Cazuzza, 2001:198). Além de fazer uma afirmação enfática da necessidade de superar valores antigos, em nome do que possa nos reservar o futuro, o autor coloca em cena sua geração como sujeito coletivo capaz de dar origem a idéias novas.

Indo além, temos a presença de uma poética que aponta para a possibilidade de uma utopia no presente, dado que tivemos oportunidade de sinalizar acerca de canções como “Preciso dizer que te amo”, sobre a qual discorreremos no capítulo 2, e “Nós”, de que nos ocupamos no capítulo seguinte. O “aqui e agora” que os movimentos contraculturais buscaram ora em experiências lisérgicas, ora na mística do extremo oriente, pode ser alcançado na predisposição de cada indivíduo em compartilhar sua vida com os outros. E assim, correndo em paralelo à recusa ao presente imediato, insinua-se a possibilidade de um outro presente, na medida em que se articularem novas formas de convivência entre as pessoas. A busca da realização de si por meio do encontro, da entrega, é uma das

características centrais da poética cazuziana. A esse respeito, vale apontar uma canção em que esse aspecto vem salientado com clareza:

Aos gurus da Índia
Aos judeus da Palestina
Aos índios da América Latina
E aos brancos da África do Sul
O mundo é azul
Qual é a cor do amor?
O meu sangue é negro, branco
Amarelo e vermelho

Aos pernambucanos
E aos cubanos de Miami
Aos americanos russos
Armando seus planos
(...)
As possibilidades de felicidade
São egoístas, meu amor
Viver a liberdade, amar de verdade
Só se for a dois
(só a dois)

Aos filhos de Gandhi
Morrendo de fome
Aos filhos de Cristo
Cada vez mais ricos

(“Só se for a dois”, Rogério Meanda/Cazuza, p. 141)

Por um lado, verifica-se a nitidez de um chamado fraternal, um impulso para colocar em pauta a necessidade de uma existência compartilhada a nível global, de forma a não deixar de fora nenhum segmento da espécie humana. Vimos no capítulo 4 como alguns textos do poeta procuram encaminhar o debate da questão nacional para uma perspectiva que abre caminho à nossa participação num grande diálogo intercultural. Subjaz a esse enfoque a intuição de que seria inútil lutar para mudar a realidade do país num mundo em que a injustiça e a violência campeiam. Assim, mesmo os brancos da África do Sul, numa época em que a política do *apartheid* ainda não havia sido abolida, estão entre os convocados. Ou seja, à primeira vista, além de transpor fronteiras nacionais, a voz lírica não se dirige exclusivamente aos desfavorecidos. O recado é para todos. Contudo, um dado que se verifica na interpretação é decisivo: ao chegar ao penúltimo verso da primeira parte

da canção, o intérprete destaca com nitidez a frase “o meu sangue é negro”, antes de seguir adiante. Fica delineada uma primeira tensão no texto: ao mesmo tempo em que o canto é para todos, destina-se em particular aos historicamente marginalizados. Essa leitura se reforça quando levamos em conta a última parte do texto: não há como chamar os “filhos de Cristo” sem aludir ao fato de serem privilegiados na divisão internacional de riqueza.

Mais adiante, novo foco de tensão: o discurso volta-se para um interlocutor, em especial. O canto destinado a todos ganha uma dimensão nova ao se dirigir a um “tu” individualizado pela expressão “meu amor”. Ainda mais importante é verificar que o teor do discurso que o sujeito anuncia aos povos diz respeito ao fato de que a realização plena do indivíduo só pode ser vivida a dois. Mais do que isso, tal realização é anunciada como “egoísta”. Por que invocar a presença de tantos interlocutores para em seguida chegar a tal conclusão? Nova contradição a instigar os ouvintes/leitores. O sujeito vive o impasse da impossibilidade de construir efetivamente uma fraternidade que vá além dos limites da vida a dois. Esta tensão entre o impulso que o levava a falar a todos e a constatação de que seus projetos de felicidade devem se circunscrever à esfera íntima é um pouco a tensão básica de grande parte da lírica dos tempos modernos.

Adiante, ao destacar que “viver a liberdade, amar de verdade / só se for a dois”, o sujeito afirma que precisa de alguém para completá-lo, reconhece que sua existência somente se realiza ao ser compartilhada. Nessa passagem, vê-se reafirmada uma das características centrais da lírica caudiziana, sobre a qual discorreremos em nosso segundo capítulo: o tipo de experiência de subjetividade de que tratamos aqui ultrapassa os limites do indivíduo, para se afirmar plenamente num plano transpessoal. Uma das maiores, senão a principal dificuldade experimentada pelo jovem na atualidade é o encontro. Assim (cf. Paz, 1996:102), o poema não é apenas invenção, mas também descoberta do outro, tanto no sentido de alguma outra pessoa que o complete, como na dimensão de uma outra forma

de o sujeito lírico ser ele mesmo, levando em conta a possibilidade de criação de um mundo diferente do que lhe é dado. Diante de tal colocação, podemos nos perguntar se o texto da canção não seria, na verdade, a expressão de um protesto. Não estaria apenas constatando que, nas atuais condições históricas, o homem só pode ser feliz a dois, sem que houvesse condições de se pensar em qualquer outra forma de vida comunitária.

Vimos, com Adorno, que todo lirismo é mais que expressão de uma intimidade, ganhando sentido na medida em que logra atingir uma dimensão coletiva. A linguagem em que a voz lírica se expressa é um fato coletivo, mesmo que não seja compartilhado de imediato, que o poema fique anos na gaveta, o que não é o caso das canções que analisamos. Sobre o palco, em performance, o próprio poeta veiculou quase todos os seus textos, diante de platéias freqüentemente cúmplices. A esse respeito, o sucesso de público que o rock brasileiro obteve nos anos 80 foi um dado importante no sentido de potencializar o alcance das mensagens poéticas de Cazusa e seus companheiros de geração. Assim, podemos apontar outro aspecto importante: com muita freqüência o sujeito lírico apresenta-se como metonímia de um sujeito coletivo, que enfrenta um cotidiano hostil e procura saídas viáveis.

Assim, foi possível verificar a existência de um projeto que dá coesão ao conjunto da obra do autor. Atualizando temas caros à contracultura, ele nos dá a perceber que o impulso libertário de outras épocas continuava vivo no rock brasileiro dos anos 80. Isso se verifica em sua iniciativa de estabelecer a ligação com ícones da juventude rebelde de outras épocas, como se verifica na alusão a Rimbaud e Ginsberg, feita na canção “Só as mães são felizes” (Frejat/Cazusa, p. 131). A inclusão do poeta francês na referência demonstra que Cazusa opera com uma concepção de “contracultura” que transcende os contornos dos movimentos rebeldes gestados na sociedade norte-americana do pós-segunda guerra, remetendo às observações que fizemos em nosso primeiro capítulo, com

suporte em argumento desenvolvido por Afonso Ávila. A expressão “contracultura” pode ser associada a toda a tradição de ruptura que assinalamos, com Octavio Paz, ser o traço mais fundamental da atuação dos poetas ao longo da história da modernidade. Tanto que foi possível verificar no discurso poético de Cazuzza uma recusa à lógica do gueto, uma das principais características da contracultura norte-americana. Com a percepção de que vivia outra época e outra cultura, sua poética abre-se a respostas mais adequadas ao nosso contexto social.

Ademais, se quisermos enfrentar as dificuldades inerentes ao período contemporâneo, será necessário avançar. Já existe quem esteja disposto a isso. Algumas das correntes mais interessantes dos movimentos ecológicos apontam para a retomada do esquecido conceito de “fraternidade”. Tais iniciativas, a que se costuma dar a designação genérica e apressada de “movimentos anti-globalização”, retomam, em muitos aspectos, as propostas e a energia vital dos movimentos contraculturais. Assim, podem estar em curso a formulação de novas modalidades de utopia, articuladas sobre princípios de tolerância. Como salientamos em nosso capítulo 4, isso representa um salto em relação às utopias totalistas do passado, de tal forma que a diferença entre os seres humanos possa ser incorporada como um elemento do processo, em vez de ser convertida em desigualdade.

Se um mundo melhor que este for possível, a mudança terá que passar, necessariamente, por uma revisão dos modos de convivência. Talvez possamos ver o fato de nosso poeta ainda ser cultuado, mesmo dezoito anos após sua morte, como um indício positivo. Dizemos isso ainda que reconhecendo a facilidade que tem a indústria cultural de transformar rebeldes em anjos. O fato é que o mínimo múltiplo comum a que se pode chegar entre as dimensões do individual e do coletivo reside na arte do encontro, na disposição de cada ser singular em compartilhar sua existência com os demais seres humanos à sua volta. A presença desse impulso em Cazuzza é muito grande, senão o

aspecto mais central em sua obra. Vai até ao ponto de o sujeito lírico se mostrar disposto a transpor aquela que talvez seja a mais difícil de todas as barreiras, a da condição social. É o que se verifica nos versos de “Brasil” e “Blues da Piedade”, como demonstramos no capítulo 4.

Toda essa predisposição para o encontro, para a superação da dicotomia entre o eu e o mundo pode ser encarada como uma atitude eminentemente utópica. Por outro lado, somos forçados a reconhecer que a desconfiança provém de um impulso contrário: o de preservar o eu, potencialmente ameaçado pelo mergulho em algum tipo de coletividade amorfa. Assim, de certa forma, a utopia e a desconfiança se revelam como metades necessárias na lírica do artista, pólos de uma dialética que não se conforma com facilidade em alguma síntese. Como a mostrar que, mesmo nos eventuais reinos felizes do futuro, o exercício da crítica, as notas de dissonância continuarão sendo necessárias. Afinal, a história do socialismo, ao longo do século XX, demonstrou que onde a crítica é silenciada, o futuro se congela e as conseqüências são conhecidas. Mas, vista de outro ângulo, a desconfiança pode ser encarada como uma importante aliada da imaginação utópica, na medida em que se volta contra o presente e potencializa o discurso rebelde.

A propósito da experiência histórica do socialismo, considero de grande valia levar em conta a distinção que José Eisenberg (*in* Starling, 2004:115) estabelece entre fé e esperança. A primeira é cega, levando o homem a agir orientado pela convicção de que o ideal será alcançado, enquanto a segunda se apresenta como uma âncora necessária para que o homem encontre serenidade e forças para lutar por um ideal almejado, mas cuja realização depende de uma série de variáveis que estão além do seu alcance. Em parte, a questão se prende à capacidade do homem em reunir-se aos seus semelhantes em nome de uma causa comum. Além disso, coloca-se a problemática de o sujeito estar sempre rearticulando seus discursos e repensando suas práticas em função das mudanças com as

quais tem que lidar a cada alteração de contexto histórico. A esperança se constitui, assim, como uma virtude do possível. Podemos dizer que as convicções do socialismo científico, esta modalidade de fé que, como dissemos em nossa introdução, por tanto tempo animou intelectuais e artistas agnósticos, encontra-se hoje em crise. Na medida em que tal crise veio se agravando, na segunda metade do século XX, renasceu entre os marxistas o interesse pela utopia. Um dos porta-vozes desses novos tempos foi Herbert Marcuse, como tivemos oportunidade de destacar no capítulo 2. Ao contrário dos pensadores animados pela *convicção*, o que move os utopistas é a *esperança* de que seja possível transformar a realidade social. Esta assertiva, porém, exige que levemos em consideração a advertência feita por Ernst Bloch (2005:13-14) acerca do risco de confundirmos a esperança participante com uma esperança passiva ou contemplativa. Assim, ao contrário dos pensadores animados por convicções, de qualquer tipo o que move os utopistas é a esperança, no sentido blochiano do termo, de que seja possível transformar a realidade social.

Apesar disso tudo, é preciso não superestimar o fato de termos conseguido rastrear vestígios de confiança utópica na poética de Cazuzza. Se a eles chegamos, devemos essa conquista ao fato de o autor ter transitado de forma intensa pelos territórios do desencanto, deixando a sugestão de que sua obra era uma constante busca. Viveu uma época em que os artistas transitavam entre a perspectiva de se associar a algum projeto de mudança coletiva ou partir para a ação, e mudar sua vida de imediato. Esse impasse está expresso em “Dúvidas”:

Dúvidas, dúvidas
Será que eu acredito
Que tudo vai mudar?
Ou é melhor virar a mesa?
(Cazuzza/Nilo Romero, p. 317):

Incapaz ou desinteressado por respostas, ele deixa o questionamento ecoando. Diante do cotidiano medíocre a que o homem ocidental se acostumou, levou às últimas conseqüências a arte da provocação, estratégia para tornar a vida e a sociedade mais poéticas, no que seu trabalho se aproxima do que é proposto por Schlegel (In Chiampi, 1991:39) nos primórdios do Romantismo. Entre as várias leituras que se pode fazer dessa idéia, destacamos em primeiro lugar as tentativas de se colocar em prática os fundamentos anti-capitalistas e faternos da poética romântica. Foi o caminho testado pelo utopismo romântico, que, longe de se contentar com a vida dos livros, caracterizou-se também por testar concretamente as propostas de mudança social. Assim, os seguidores de Fourier e Saint-Simon realizaram várias experiências concretas de vida em comum, precursoras das comunidades alternativas da era hippie. Conhecemos os limites de tais experiências: funcionam apenas para grupos muito pequenos, que passam a conviver com o risco de se isolarem do restante do mundo, perdendo a oportunidade de levarem sua mensagem para a maior parte dos homens. Por sua vez, os poetas rebeldes das últimas décadas encontraram na performance sobre o palco uma modalidade de ação direta que tem a vantagem de atingir a públicos vastos. Ter assistido a shows de Cazuza foi experimentar a sensação, ainda que fugidia, de que a imaginação estava no poder, mesmo quinze ou vinte anos após o maio de 1968.

Diante disso, consideramos válido que a investigação que aqui fizemos chegue ao seu final sem fechar a questão principal a que se propôs. Em seu trânsito constante entre a confiança utópica e o desencanto, o lirismo de Cazuza se oferece como aventura inacabada. Talvez seja melhor terminar parafraseando Jean Yves Lacroix, e dizer que o presente trabalho não passa de um convite à reflexão. Alguns avanços foram feitos, mas sua principal virtude é nos instigar a continuar, levar adiante nossas pesquisas, bem como contribuir para que outros pesquisadores nos façam companhia nessa busca.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMO, Bia. **Rock made in Brazil**. Uma trajetória da brasilização do rock brasileiro de Rita Lee e Raul Seixas, nos anos 60, a Sepultura e Os Raimundos. Disponível em: <http://www2.fpa.org.br/portal/modules/news/article.php?storyid=2332>. Acesso: 21 mai 2007.

ABRAMO, Helena; VENTURI, Gustavo. Juventude, política e cultura. **Teoria e Debate**. Revista da Fundação Perseu Abramo. São Paulo, jul/ago/set 2000, nº 45.

ABREU, Caio Fernando. **Morangos Mofados**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

ADORNO, Theodor. O fetichismo na música e a regressão da audição; Idéias para uma sociologia da música; Conferência sobre lírica e sociedade.. In: BENJAMIN, W. et. Allii. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980. Col. Os Pensadores.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. “O iluminismo como mistificação das massas”. In: LIMA, Luiz da Costa (org.) **Teoria da Cultura de Massas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1985.

_____. **Temas básicos de sociologia**. São Paulo: Cultrix / Ed. USP, 1978.

ALMEIDA Jr., Armando Ferreira. **A contracultura ontem e hoje**. Disponível em <http://minerva.ufpel.edu.br/~castro/contracu.htm>. Acesso 27 mai 2006.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Reunião**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

ANDRADE, Oswald. **Do pau-brasil à antropofagia e utopias** (Obras Completas, vol. 6). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ANDRADE, Paulo. **Torquato Neto: uma poética de estilhaços**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2002.

ANTUNES, Arnaldo. **40 escritos**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

ARAÚJO, Lucinha. **Só as mães são felizes**. Depoimento a Regina Echeverria. São Paulo: Globo, 2001.

ÁVILA, Affonso. **O poeta e a consciência crítica**. São Paulo: Summus, 1978.

_____. Do barroco ao modernismo: o desenvolvimento cíclico do projeto literário brasileiro. In: ÁVILA, Affonso (org.). **O modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes – MPB nos anos 70**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BAKHTIN, Mikahil. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BARBOSA, Marcelo; MACHADO, Kadu. **Dissonância**. Estudos sobre música e outros ruídos culturais. Rio de Janeiro: Algo a Dizer/Imprensa Oficial, 1998.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

_____. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1980.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. Rio de Janeiro: Ed. UERT; Contraponto, 2005.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

_____. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da Cultura de Massas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BESSA, Marcelo S. **Os perigosos: autobiografias e aids**. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**. A aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BIGNOTTO, Newton. Os sentidos da utopia. In: ANDRÈS, Aparecida (org.) **Utopias: sentidos, minas, margens**. Belo Horizonte, UFMG, 1993.

BOFF, Leonardo. **Ethos mundial**. Um consenso mínimo entre os humanos. Rio de Janeiro: Sextante, 2003.

_____. **Saber cuidar**. Ética do humano – compaixão pela terra. Petrópolis: Vozes, 1999.

BORGES, Márcio. **Os sonhos não envelhecem**. História do Clube da Esquina. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRITO, Antonio Carlos. Tropicalismo: sua estética, sua história. In: **Revista de Cultura Vozes: Música Popular e Realidade Cultural**. Petrópolis: Vozes, 1972.

BRITO, Fausto; FREIRE, Roberto. **Utopia e paixão**. A política do cotidiano. . Rio de Janeiro: Rocco, 1978.

BUENO, André. Memórias do futuro: mitos do Brasil contemporâneo. In: HELENA, Lúcia (org.). **Nação–invenção**. Ensaios sobre o nacional em tempos de globalização. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004.

_____. **Formas da crise**. Estudos de literatura, cultura e sociedade. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 2002.

_____. Imagens da mercadoria. In: **Gragoatá** nº 4. Niterói: EdUFF, 1 sem. 1998.

_____. **Contracultura: as utopias em marcha**. Dissertação de mestrado. PUC, Rio de Janeiro, 1978, mimeo.

- BYRNE, John. **History of pop**. Londres: Heineman Educational Boods, 1975.
- CALADO, Alder. **Ensaio de os passos de uma utopia libertadora**. O cotidiano como oficina de tecelagem. Disponível em www.cefuria.org.br. Acesso em 2 mai 2007.
- CAMPOS, Augusto. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e cidadãos**. Conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.
- _____. **Culturas híbridas**. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Ed. USP, 1997.
- CÂNDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul. 2004.
- _____. **Literatura e sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000.
- _____. Dialética da malandragem. In: **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CAPRA, Frytjof. **O ponto de mutação**. A ciência, a sociedade e a cultura emergente. São Paulo: Cultrix, 1986.
- CARDOSO, Irene. A geração de 1960: o peso de uma herança. **Revista Tempo Social**. Departamento de Sociologia da USP. São Paulo, vol. 17 nº. 2, nov 2005.
- CARDOSO, Wilton. **Tractatus Marginale** – capitalismo e poesia. Disponível em: <http://br.goecities.com/naumarninal/textos.htm>. Acesso em 2 jun 2007.
- CARVALHO, César. **Contracultura, drogas e mídia**. Disponível em: <http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace.bitstream>.
- CARVALHO, Hermínio Belo de. **O canto do pajé**. Rio de Janeiro: Espaço Tempo/Metal Leve, 1988.
- CARVALHO, José Murilo de. O Brasil, de Noel a Gabriel. In: STARLING, Helena;
- CAVALCANTI, Berenice; EISENBERG, José (org.) **Decantando a República**, v.2:

Inventário histórico e político da canção popular brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

CASTRO, César. “*Homo solitarius*: notas sobre a gênese da solidão moderna. **Interseções**. Revista de Estudos Interdisciplinares. Ano 1 n. 1. Rio de Janeiro: UERJ/NAPE, 1999.

CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade**. A história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

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

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.

CERTEAU, Michel de **A cultura no plural**. Campinas: Papyrus, 1995.

CHAUÍ, **O que é Ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

_____. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

_____. **Cultura e democracia**. O discurso competente e outras falas. São Paulo: Cortez, 1993.

_____. **Conformismo e resistência**. Aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CHIAMPI, Irlemar. (org.) **Fundadores da Modernidade**. São Paulo: Ática, 1991.

CIONARESCU, Alexandre. **L’avenir du passé: utopie et littérature**. Paris: Galimard, 1972.

COELHO, Cláudia Novais. **A cultura juvenil de consumo e as identidades sociais alternativas**. Disponível em www.riototal.com.br/coojornal/academico. Acesso em 23 jan. 2007.

COSTA, Flávio Moreira da. **O desastronauta**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

- DAPIEVE, Arthur. **Brock – o rock brasileiro dos anos 80**. São Paulo: Editora 34, 1996.
- DEVIDES, Dílson C. **30 anos de rock: Raul Seixas e a cultura brasileira** (de 1970 à contemporaneidade). Rio de Janeiro: Corifeu, 2007.
- DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz**. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. S/ao Paulo: Boitempo, 2000.
- DIEGUES, Cacá. O futuro passou. In: **Veja 25 anos: reflexões para o futuro**. São Paulo: Abril, 1993.
- DINIZ, Júlio. **Modulando a dissonância**. Tese de doutorado. Rio de Janeiro, PUC, 1994.
- _____. A voz múltipla de narciso (uma leitura do projeto estético de Caetano Veloso). In: REIS, Roberto; **Toward socio-criticism**. Luso-brazilian literature. Tempe Arizona State University, 1991.
- DOMINGUES, José Maurício. Gerações, modernidade e subjetividade coletiva. **Revista Tempo Social**. Departamento de Sociologia da USP. São Paulo, vol. 14 nº 1, mai 2002.
- EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1998.
- _____. **Teoria Literária: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ECHEVERRIA, Regina. **Furacão Elis**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1985.
- ECO, Umberto. Rápida utopia. In: **Veja 25 anos: reflexões para o futuro**. São Paulo: Abril, 1993.
- _____. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- FAVARETO, Celso. **Alegoria, alegria**. São Paulo: Kairós, 1983.
- FERGUSON, Marilyn. **A conspiração aquariana**. Transformações pessoais e sociais nos anos 80. Rio de Janeiro: Record, 1994.
- FIGUEIREDO, Carmem Lúcia N. de. Ernst Bloch: marxismo, utopia e arte. **Gragoatá**. N. 8. Niterói: EdUFF, 2000.

FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce que les Lumières? *Magazine Littéraire*, nº 207, mai 1984, pp. 35-39.

_____. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 1975.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll: uma história social**. Rio de Janeiro, Record, 2006.

GABEIRA, Fernando. **Diário da crise**. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

GALVÃO, Luiz. **Anos 70 – novos e baianos**. São Paulo: Editora 34, 1996.

GASPARI, Elio; HOLANDA, Heloísa Buarque de; VENTURA, Zuenir. **70/80 cultura em trânsito**. Da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

GINSBERG, Allen. **Uivo e outros poemas**. Porto Alegre: LP&M, 1999.

GINSBURG, Jaime. Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios. **Alea/Estudos Neolatinos**. Ano/vol. 5, número 001, jan-jul/2003. Disponível em www.redalyc.org. Acesso em 10 abr. 2007.

GOETHE, Johann W. **Os sofrimentos do jovem Werther**. Porto Alegre: L&PM, 2001.

GOMES, Marília Cerqueira. **Existem canções**. De poesia e história na lira da Legião Urbana. Dissertação de Mestrado. Niterói: UFF, 2001.

GOMES, Renato Cordeiro. Literatura e resíduos utópicos: heterogeneidade cultural e representações da cidade. In: OLINTO, Heidrun K.; SCHOLLHAMMER, Karl E. (org.) **Literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio São Paulo: Loyola, 2003.

GUERREIRO, Almerinda de Sales; MONTEIRO, Paulo. **Retratos de uma tribo urbana: rock brasileiro**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 1991.

GUINSBURG, J. (org.) **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

HELENA, Lúcia. Que globalização, que país, que literatura? In: HELENA, Lúcia (org.). **Nação-invenção**. Ensaios sobre o nacional em tempos de globalização. Rio de Janeiro: Contra Capa: 2004.

_____. Queremos a revolução caraíba: identidade cultural e construção discursiva. **Gragoatá**. n. 1, 2º semestre de 1996 Revista do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 1996.

HOBBSAWN, Eric. **A era dos extremos**. O breve século XX (1914 – 1991). São Paulo: Companhia das Letras, 1998. .

_____. **História social do jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990

_____. **Nações e nacionalismo desde 1780**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. **A era do capital**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. **A era das revoluções**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem**. CPC, vanguarda e desbunde 1960/1970. São Paulo: Brasiliense, 1980.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JAMESON, Fredric. **A cultura do dinheiro**. Ensaios sobre a globalização. Petrópolis: Vozes, 2001.

_____. **Pós-modernismo**. A lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 2000.

JARDIM, Eduardo. Que país é este? In: STARLING, Helena; CAVALCANTI, Berenice; EISENBERG, José (org.) *Decantando a República*, v.2: Inventário histórico e político da canção popular brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

KEROUAC, Jack. **Pé na estrada**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

KURZ, Robert. **O colapso da modernização**. Disponível em: <http://planeta.clix.pt/obeco>. Acesso: 21 jul 2007.

- LACROIX, Jean-Yves. **A utopia**. Um convite à filosofia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- LIMA, Luis Costa. **O controle do imaginário**. Razão e imaginação nos tempos modernos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- _____. **Limites da voz**. Montaigne, Schlegel. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- LOBO, Luiza (org.) **Teorias poéticas do romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- LOPES, Marcos Carvalho. **Cazuza e a malandragem de ser brasileiro**. Disponível em http://www.overmundo.com.br/_banco/produtos/1147037107_cazuza.doc. Acesso: 12 jun 2007.
- LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e Melancolia**. O romantismo na contramão da modernidade. Petrópolis: Vozes, 1995.
- LUTA em público contra a aids, a. **Veja**. São Paulo, 26 abr 1989.
- MACIEL, Luis Carlos. **Negócio seguinte**. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- _____. **A morte organizada**. Rio de Janeiro/São Paulo: Global/Ground, 1978.
- _____. **Nova consciência**. Jornalismo contracultural – 1970/1972. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.
- MAFFESOLI, Michel. **A transfiguração do político: a tribalização do mundo**. Porto Alegre: Sulina, 1997.
- MAFFI, Mario. **La cultura underground**. Barcelona: Editorial Anagrama, 1984.
- MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização**. Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- _____. A arte na sociedade unidimensional. In: LIMA, Luís C. **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações.** Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro. Ed. UFRJ, 1997.

MARX, Karl; ENGELS, Friederich. **Manifesto do Partido Comunista.** Porto Alegre, LP&M.2002.

MATTERLAND, Armand. **História da utopia planetária.** Da cidade profética à sociedade global. Porto Alegre: Sulina, 2002.

MATOS, Cláudia. **Poética da palavra cantada: interações interdisciplinares no estudo das literaturas orais.** Comunicação ao GT de Literaturas orais e populares da ANPOLL. Niterói, 2000.

_____. Anotações para um estudo da palavra poética cantada. In: REIS, Livia; PARAQUETT (org.) **Fronteiras do Literário 2.** Niterói: EdUFF, 2002.

_____. A leitura como diálogo: trocando falas com Paul Zumthor. **Revista USP – Comunicação** no 48. São Paulo, dez. jan. fev. 2000/2001.

_____. **Poesia, canção e mídia.** Comunicação apresentada no Congresso da ABRALIC. Salvador, 2000.

_____. **A voz, a letra e a mídia.** I Seminário de pós-graduação em Letras da UFF, 1997. Mimeo.

_____. O popular e a literatura. In: JOBIM, José Luis. **Palavras da crítica.** Rio de Janeiro: Imago, 1992.

_____. **Acertei no milhar.** Samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. **Poesia em performance nos 70: o British Poetry Revival e a Nuvem Cigana.** Tese de Doutorado. Niterói: UFF, 2002.

MINC, Carlos. **Despoluindo a política.** Um olhar alternativo. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

- MORICONI, Ítalo. **A provocação pós-moderna**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.
- _____. **Como e por que ler a poesia brasileira do século XX**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- MORIN Edgar. **Cultura de massas no século XX: neurose**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2005.
- MORUS, Thomas. **A utopia**. São Paulo: Abril, 1972.
- MOTTA, Néelson. **Música humana música**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1980.
- _____. **Noites tropicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- MUGGIATI, Roberto. **Blues: da lama à fama**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- _____. **Rock: o grito e o mito**. A música pop como forma de comunicação e contracultura. Petrópolis: Vozes, 1981
- NAPOLITANO, Marcos. **Hoje preciso refletir um pouco: ser social e tempo histórico na obra de Chico Buarque (1971/1978)**. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101>. Acesso: 27 dez 2007.
- NASCIMENTO, Dirlene Raimundo. A construção de si: uma narrativa em torno da experiência da aids. *Revista de História Regional*. v. 3 n. 2, jun/ago. 1998.
- NAVES, Santusa Cambraia. **O violão azul**. O modernismo e a música popular. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- NUNES, Benedito. Fragmentos da modernidade. In: _____. **No tempo do niilismo e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1993.
- NETO, Torquato. **Os últimos dias de paupéria**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.
- NIETZSCHE, Friederich. O nascimento da tragédia no espírito da música. In: **Os Pensadores**, vol. 1. São Paulo: Abril, 1991.
- OLINTO, Heidrun K; SCHOLHAMMER, Karl E. **Literatura e cultura**. Rio de Janeiro: ed. PUC - São Paulo: Loyola, 2003.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro et. Al. **Literatura e música**. São Paulo: Ed. Senac/SP – Instituto Itaú Cultural, 2003.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. **A outra voz**. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PENA, Felipe. **A volta dos que não foram**. A geração pós-68 busca uma nova utopia para a política e a literatura na era da televisão. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

PERALVA, Angelina. O jovem como modelo cultural. **Revista Brasileira de Educação**. nº. 5/6 mai-dez 1997. Disponível em www.inep.gov.br/pesquisa. Acesso em 3 de março de 2007.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Em busca do Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro: Notrya, 1993.

_____. **O que é contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PROUDHON, Pierre. **A propriedade é um roubo** e outros escritos anarquistas. Porto Alegre: LP&M, 1998.

RISÉRIO (org.) **Gilberto Gil Expresso 2222**. Salvador: Corrupio, 1982.

RODRIGUES, Adriano D. **O discurso mediático**. Lisboa: 1996, mimeo.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura**. Petrópolis: Vozes, 1972.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **Música popular e moderna poesia brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1978.

_____. **Carlos Drummond de Andrade: análise da obra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

SANTIAGO, Silviano. **Tradição e contradição**. Ensaios sobre cultura brasileira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Funarte, 1987.

_____. **Vale quanto pesa.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. **Uma literatura nos trópicos.** Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna.** Intelectuais, arte e videocultura na Argentina. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.

SATUÈ, Francisco. **Sex Pistols.** Madrid: Edición Catedra, 1996.

SCHMIDT, Róbi Jair. **Subjetividades contemporâneas: cultura rock e juventude.**

Disponível em <http://www.anpuh.uepg.br/xxiii-simposios/anais/textos>. Acesso: 2 jan 2007.

SEIXAS, Raul. **As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor.** Rio de Janeiro: Shogun Arte, 1992.

_____. **O baú do Raul.** São Paulo: Globo, 1996.

SHELLEY, Percy; SIDNEY, Philip. **Defesas da poesia.** Ensaio, tradução e notas de Enid Abreu Dobranszky. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SILVA, Herom Vargas. **Exercícios titânicos: criação estética e MPB sob o signo da relação.** Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC, 1994.

SILVA, Lindinalva Laurindo. **Ameaça de identidade e permanência da pessoa,** Um estudo de sociologia da doença. São Paulo: Cortez, 2004.

SILVA, Valdeci Gonçalves. A representação social dos papéis sexuais ativo e passivo nas relações homoeróticas. **Revista Sanitas.** Ano 7, n. 14. João Pessoa, mai 2002

O SOM do Pasquim: grandes entrevistas com os astros da música popular brasileira. Rio de Janeiro: Codecri, 1976.

SOUZA, Maria das Graças. O real e seu avesso: as utopias clássicas. In: **Sexta-feira** nº 6. São Paulo: Ed. 34, 2001.

SOUZA, Tárík. **Rostos e gestos da MPB.** Porto Alegre: LP&M, 1979.

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **Música: o nacional e o popular na cultura brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

TROTTA, Felipe Mendes. **Titânicos caminhos**. Rio de Janeiro: Gryphus, 1995.

VASCONCELOS, Gilberto. A malandragem e a formação da Música Popular Brasileira.

In: FAUSTO, Bóris. (org.) **História Geral da Civilização Brasileira. Tomo III – O Brasil Republicano, v. 4 – Economia e Cultura (1930 – 1964)**. São Paulo: Difel, 1986.

_____. **Música popular: de olho na fresta**. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **Alegria Alegria**. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, 1977.

VIANA, Paulo Fernando Andrade. **Do cotidiano à poesia: os anos 80 no rock de Caetano e Renato Russo**. Dissertação de Mestrado em Letras. Niterói: UFF. Niterói, 2003.

VIEIRA, Beatriz de Moraes. A espiar o mundo. Experiência histórica na leitura poética da “geração 1970”. **Revista Fênix de História e Estudos Culturais**. v. 3 n. 1. jan., fev, mar 2006

VILLAÇA, Renato Costa. **O rock e as bases de uma cultura musical pop**. Disp. em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_119.PDF?PHPSESSID=297ee7e38c8228b9af0b35e098631c51. Acesso: 2 jun 2007.

VILLARINO, Ramon Casas. **A MPB em movimento**. Música, festivais e censura. São Paulo: Olho d'Água, 1999.

WACQUANT, Loïc. **O que é gueto?** Construindo um conceito sociológico. http://sociology.berkeley.edu/faculty/wacquant/wacquant_pdf/QUEEGUETO-BRASIL.pdf. Acesso: 16 jul 2007.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WISNIK, José Miguel. Iluminações profanas: poetas, profetas, drogados. In: NOVAES, Adauto (org.) **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

- _____. **O som e o sentido.** São Paulo: Companhia das Letras, 1982.
- _____. O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez. In
- _____. **Sem receita.** Ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.
- _____. Tudo está no céu e no inferno. **Abre Alas** no 1. São Paulo: Palavra, 1979.
- _____. **O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22.** São Paulo: Duas Cidades/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.
- WUNEMBURGER, Jean Jacques. **L'utopie ou la crise de l'imaginaire.** Paris: Jean-Pierre Delarté, 1974.
- ZANUTTO, Flávia. **Anos 80: O resgate da memória e a produção de identidade.** Disponível em http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/gt_andis/006.htm. Acesso: 2 set 2007.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura.** São Paulo: Educ. 2000.
- _____. **Introdução à poesia oral.** São Paulo: Educ/Hucitec, 1997.
- _____. **A letra e a voz.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

- BARÃO VERMELHO. **Barão Vermelho.** Som Livre, 1982.
- _____. **Barão Vermelho 2.** Som Livre, 1983.
- _____. **Maior Abandonado.** Som Livre, 1984.
- _____. **Declare guerra.** Som Livre, 1986.
- _____. **Rock' n geral** WEA, 1987.
- _____. **Carnaval.** WEA, 1988.

- _____. **Barão Vermelho ao vivo – Rock in Rio I.** Som Livre, 1992.
- _____. **Carne Crua.** Warner Music, 1994.
- _____. **Pedra, flor e espinho.** Som Livre, 2002
- BEATLES, The. **Sargent Peppers lonely hearts club band.** Parlophone/Capitol, 1967.
- BERRY, Chuck. **Rock and roll music.** Altaya, 1996.
- BUARQUE, Chico. **Chico canta.** Phonogram, 1973.
- CÁSSIA ELLER. **Veneno antimonotonia .** Pollygram, 1997.
- CAZUZA. **Cazuza.** Som Livre, 1985.
- _____. **Só se for a dois.** Polygram, 1987.
- _____. **Ideologia.** Polygram, 1988.
- _____. **O tempo não pára.** Polygram, 1989.
- _____. **Burguesia.** Polygram, 1989.
- _____. **Por aí.** Philips, 1991.
- LEE, Rita. **Build up.** Polydor, 1970.
- LEGIÃO URBANA. **Que país é este? 1978/1987.** EMI, 1987.
- _____. **As quatro estações.** EMI, 1989.
- NASCIMENTO, Milton. **Sentinela.** Ariola, 1980.
- _____. **Caçador de mim.** Ariola, 1981
- _____. **Yauaretê.** Columbia, 1987
- NOVOS BAIANOS. **Acabou chorare.** Som Livre, 1972.
- SECOS E MOLHADOS. **Secos e Molhados.** Continental, 1973.
- SEIXAS, Raul. **Kig-ha bandolo.** Universal Music, 1973.
- _____. **Gita.** Philips/Phonogram, 1974.
- TITÂS. **Jesus não tem dentes no país dos banguelas.** WEA, 1987
- _____. **Go back.** WEA, 1988.

VELOSO, Caetano et alii. **Tropicália ou panis et circenses**. Philips, 1968.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

BETE Balanço. Direção: Lael Rodrigues; Roteiro: Lael Rodrigues e Yoya Wursch; Elenco: Débora Bloch, Lauro Corona, Diogo Vilela, Maria Zilda, Cazuzza; Distribuição: Embrafilme. Brasil, 1984.

CAZUZA o tempo não pára. Direção: Sandra Werneck e Walter Carvalho. Elenco: Daniel de Oliveira, Marieta Severo, Reginaldo Faria, Andréa Beltrão, Leandra Leal, Emílio de Melo. Distribuição: Columbia Tri Star. Brasil, 2004.

HAIR. Direção: Milos Forman. Elenco: John Savage, Treat Williams, Berverly D'Angelo, Annie Golden. Distribuição: United Artists. EUA, 1979.

MENINO do Rio. Direção: Antonio Calmon. Elenco: André de Biasi, Cláudia Magno, Cissa Guimarães, Renato Graça Melo. Distribuição: Embrafilme / Filmes do Triângulo. Brasil, 1981.

TREM para as estrelas, um. Direção: Cacá Diegues. Elenco: Guilherme Fontes, Milton Gonçalves, Ana Beatriz Wiltgen, Taumaturgo Ferreira, José Wilker, Betty Faria. Distribuição: Embrafilme. Brasil, 1987.

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](#)