

CAZUZA E CAIO FERNANDO ABREU NO TEMPO E NA VIDA

*Luana Teixeira Porto**

RESUMO

Este artigo examina duas canções de Cazuza e dois contos de Caio Fernando Abreu numa análise comparatista interdisciplinar que visa a estabelecer nexos entre as produções artísticas, questionando a atuação dos escritores em relação ao seu tempo histórico, numa articulação entre produção artística e vida social. A potencialidade crítica da canção e do conto diante de uma mesma abordagem temática também é discutida, tendo em vista as particularidades de cada gênero.

Palavras-chave: canção popular, literatura, vida social

ABSTRACT

This article examines two songs by Cazuza and two short stories by Caio Fernando Abreu in a comparative interdisciplinary analysis that seeks to establish connections among the artistic productions, questioning the writers' performance in relation to their historical time, in an articulation between artistic production and social life. The critical potentiality of the song and the short story in relation to the same thematic approach is here discussed, considering the peculiarities of each gender.

Keywords: popular song, literature, social life

Primeiras palavras

Estudos de canção popular brasileira são bastante numerosos no meio acadêmico, seja através de uma perspectiva histórica, seja sob o ponto de vista da criação poética, e principalmente voltados para o exame dessa produção artística enquanto texto literário, dotado de figuras de linguagem e estratégias

* Mestranda em Letras, Literatura Brasileira na UFRGRS e Bolsista do CNPq. E. mail: luanatporto@bol.com.br

textuais diversas. Sem uma preocupação (ou possibilidade em termos formativos) em caracterizar a canção em sua especificidade, tais investigações acabam limitando o seu potencial ao privilegiar o aspecto poético em detrimento de uma observação da particularidade técnico-musical e, assim, reduzem sua compreensão. Embora esse tipo de pesquisa seja predominante no cenário universitário, já há uma proposta de se pesquisar a canção verificando-se suas singularidades lingüísticas e musicais.

Entender a canção como um objeto artístico que equilibra texto e melodia e que se distingue de outras formas de arte (como a literatura) não é tarefa fácil para quem não tem familiaridade com técnicas ou conhecimentos musicais, mas é um caminho de abordagem sugerido por um semiotista da Universidade de São Paulo empenhado em analisar a canção popular a partir da junção da “seqüência melódica com as unidades lingüísticas”. Luiz Tatit (1996), em *O cancionista*, elabora um “método” de investigação que, embora exigindo rigor de análise e percepção musical apurada, auxilia na compreensão da canção como um objeto singular.

Neste ensaio, procuramos analisar as canções “Ideologia” e “Como já dizia Djavan”, de Cazuza. A primeira foi lançada em 1988, no álbum *Ideologia*, e a outra em 1989, em *Burguesia*, e foram compostas em parceria com Frejat, que se ocupava da parte musical e melódica. O estudo também tem como objetivo aproximar as letras do Cazuza a contos de Caio Fernando Abreu, já que há semelhanças temáticas e formais entre as produções. Nesse sentido, foram selecionados os contos “Os sobreviventes” e “Aqueles dois”, de *Morangos mofados* (1982). O fio condutor da pesquisa fundamenta-se no questionamento da atuação dos escritores em relação ao seu tempo histórico, numa articulação entre produção artística e vida social e na identificação da potencialidade crítica da canção e do conto diante de uma mesma abordagem temática.

Caracterizado como um trabalho de linha comparatista que envolve campos de investigação distintos, a literatura e a canção, esta pesquisa se desenvolve pela necessidade de se ampliar os objetos de estudo na área de Letras e as “formas de ‘pôr em relação’” (2003) tais manifestações artísticas. A aproximação entre Cazuza e Caio Fernando Abreu justifica-se principalmente pela abordagem temática: ambos dialogaram com o contexto sócio-cultural de suas épocas e trataram de questões como a sexualidade e contaminação pelo vírus HIV. Além disso, conforme chama atenção Carvalho (2003), os estudos interdisciplinares em literatura comparada são essenciais à aquisição de novas competências, já que o estabelecimento e a exploração de “nexos” entre objetos distintos podem promover uma “forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística” (2003, p. 74).

Antes da análise comparatista propriamente dita, apresentamos uma breve consideração acerca do surgimento do rock e de sua entrada no cenário brasileiro, já que Cazuza mantém uma relação estreita com esse estilo musical, embora este não seja exclusivo em suas composições.

O surgimento do rock

Valdir Montanari (1988), em estudo sobre a história da música, afirma que a música do século XX exterioriza o paradoxo das grandes conquistas humanas e das dificuldades de encontrar soluções para os problemas da realidade social, um paradoxo que, em sua visão, interfere na concepção musical, já que os compositores contemporâneos materializam essa realidade ambígua em suas próprias composições. Daí a criação de novos estilos, como o jazz e o rock, e rupturas com a música européia que imperou no século XIX.

O jazz surgiu nos Estados Unidos por iniciativa de negros descendentes de escravos, significou um novo conceito rítmico criado a partir da música para piano e “Era uma música através da qual o negro emitia o seu desabafo, para suportar a dureza do trabalho” (1988, p. 60). Tendo duas vertentes, o *ragtime* e o *blues*, o jazz formou as chamadas *big bands*, que deram impulso ao uso de guitarras elétricas, e caracterizou-se pela improvisação no palco e pela liberdade de invenção nas melodias. Seu sucesso também foi resultado da radiofusão, que possibilitou o acesso de inúmeras pessoas a estilos musicais. No entanto, a crise econômica do pós-guerra atingiu os Estados Unidos e ocasionou o fim das orquestras de jazz. Estava aberto o caminho para o surgimento de uma nova onda musical.

Sem trabalho nas orquestras, os músicos começaram a se agrupar em quintetos e quartetos e criaram um estilo mais dançante, o *bebop*, que não chegou a agradar ao público jovem preocupado em alcançar um alívio sensorial diante da tensão do pós-guerra. Misturando música rural, blues urbanizado, chamado de *rhythm and blues*, o grupo Saddlemen foi aos poucos ganhando espaço e em 1950 lançou o primeiro registro musical do *rock*, com as músicas “Rocket 88” e “Rock the joint”. Em 1952, já com o nome de Bill Halley, essa banda gravou “Rock around the clock”, considerado o hino do *rock and roll* internacional. Estava inaugurado um novo estilo musical originado do jazz, especialmente do blues e do *rhythm and blues*. Fora essa banda, outros nomes se destacaram no cenário americano do rock, como Chuck Berry, Jerry Lee Lewis, Elvis Presley. Na Inglaterra, o sucesso era dos Rolling Stones e dos Beatles, cujas letras mudaram o rock ao incorporarem na temática as aventuras sexuais, as drogas e a violência.

Tendo como símbolo a guitarra elétrica, o rock caracterizou-se por uma ambigüidade visceral: pregava a rebeldia e a contestação dos valores da sociedade conservadora e, ao mesmo tempo, fazia parte dessa sociedade e a ajudava economicamente, com as indústrias de instrumentos eletrônicos. Excluindo-se o rock progressista, a tendência desse estilo não é relacionada à crítica social ou política, e no Brasil essa inclinação é notável.

A era do rock no Brasil

No Brasil, a censura implantada pela ditadura militar em 1964 bloqueava o acesso do público à MPB de Chico Buarque e Gerardo Vandré, numa tentativa de eliminar o caráter de denúncia e contestação da música de protesto, que se tornou ainda mais perseguida depois da imposição do AI-5 em 1968. Com a dificuldade dessa música de forte teor crítico-social chegar até o público, o espaço estava propício para uma nova “onda” musical. Era a Jovem Guarda que se apresentava. Para Albin (2003), a Jovem Guarda não tinha princípios estéticos e políticos e tampouco se interessava por isso, pois veio atender aos interesses de uma camada social pouco preocupada com o contexto político: “havia extensos segmentos da classe média para os quais o viés político pouco significava. Eles acolheram calorosamente a alternativa mais atenuada do dilema de ser jovem num mundo dominado pelo antigo. E foi aí que floresceu a Jovem Guarda” (2003, p. 269-270).

Desprovida de conteúdo social, a Jovem Guarda apresentava as tendências do rock estrangeiro numa versão à brasileira, com uso de técnicas e instrumentos não familiares na época. Segundo Dapieve (1995), a Jovem Guarda era um “reflexo dos Beatles fase iê-iê-iê”, cujo estilo musical foi forte influência da vertente brasileira. A Jovem Guarda de Roberto Carlos e companhia é considerada por críticos de música como uma das responsáveis pela introdução do rock no Brasil, embora antes dela já tivéssemos nossos primeiros roqueiros - Celly e Tony Campello -, que na década de 60 estouraram com “Estúpido Cupido” e “Banho de lua”.

Se no plano do “conteúdo” a Jovem Guarda não trazia especificidades e qualidades surpreendentes, pelo menos se comparada com a MPB da época, no plano da forma musical, ela trazia inovações:

As músicas não eram mais mero suporte para os vocais; para desespero dos puristas, a guitarra ocupava cada vez mais agressivamente o seu espaço. As letras iam um pouco além da ingenuidade brega dos “banhos de lua” e “biquínis de bolinhas amarelinhas”, ou seja, estavam mais

próximas da realidade do Brasil urbano ao falar de carrões e festas. No amplo panorama da música brasileira, contudo, o rock ainda era ouvido como um artigo importado e supérfluo. (DAPIEVE, 1995, p. 14)

Paralelamente ao sucesso da Jovem Guarda que atingiu o grande público com seus programas de TV, surgia outro movimento musical no final de década de 60. Era a Tropicália liderada por Caetano Veloso que vinha com o propósito de “exercer uma intervenção crítico-musical na cultura brasileira” (ALBIN, 2003, p. 290). Diferentemente da Jovem Guarda, a Tropicália, segundo a visão de Albin, apresentava uma proposta estética que procurava contemplar o contraste cultural brasileiro (cultura arcaica *versus* cultura moderna, nacional *versus* estrangeiro, cultura de elite *versus* cultura de massa) e os vários gêneros musicais (samba, bolero, frevo, música de vanguarda erudita, pop-rock nacional e internacional), com guitarra elétrica e acompanhamento de bandas de rock como apoio e espetáculo cênico nas apresentações, embora também não estivesse interessada em construir crítica social como os contemporâneos da MPB.

A Tropicália representou um diálogo com o cenário musical brasileiro e o anglo-americano, em que se destacavam Janis Joplin, com sua voz rouca e estilo irreverente nos palcos, e Jimi Hendrix, com uma inovação na guitarra. No palco, Caetano Veloso revolucionava e chocava o público, tanto pelas roupas usadas quanto pela postura diante da platéia. Na perspectiva de Tinhorão, o movimento da Tropicália foi, da mesma forma que a Bossa Nova, uma incorporação da cultura musical estrangeira à música brasileira, o que, segundo o pesquisador, se alinhava ao projeto governamental de ditadura de 1964 no plano político-econômico: “a conquista da modernidade pelo simples alinhamento às características do modelo importador de pacotes tecnológicos prontos para serem montados no país” (1998, p. 325). A inserção do “rock de consumo” nas canções dos tropicalistas e a resistência a assumir um posicionamento político-ideológico fazia desses cantores e compositores

porta-vozes de angústias pequeno-burguesas [que] vinham propor apenas a superação dos problemas pela afirmação suprema do individualismo: o direito à liberdade pessoal sem reservas, que lhes permitisse alegremente contrariar com suas cabeleiras e a amplificação do barulho instrumental elétrico os velhos padrões estabelecidos por uma sociedade incapaz de compreender as mudanças de seu próprio sistema (TINHORÃO, 1998, p. 326)

É importante assinalar que o surgimento do rock no Brasil, com a Jovem Guarda e a Tropicália, traz conotações sociais e políticas imprescindíveis para

uma análise do contexto da época. Ambos os estilos musicais foram lançados num período autoritário em que a disseminação de idéias esquerdistas e libertárias não eram bem-vindas. Tanto uma vertente quanto outra voltava-se para a sociedade de consumo, seja diante da propagação dos calhambeques, seja dos instrumentos eletrônicos. Suas produções eram direcionadas para um público específico, o jovem, que não estava tão preocupado em debates intelectuais e problemas sociais. A Jovem Guarda ganhou espaço na mídia televisiva e sua expansão foi rápida.

Mesmo carecendo de dados mais precisos e de análise mais detalhada, é pertinente concordar com a hipótese de Tinhorão (1998) de que o rock no Brasil exerceu uma função primordial na concretização dos ideais do governo ditatorial implantado com a revolução de 1964. Vedar a disseminação de artistas “maus e perniciosos”, dentre esses os compositores da canção de protesto, e estimular a popularização de bens culturais favoráveis aos ideais governistas era uma forma de manter o poder centralizador e o controle sobre a arte produzida no país.

Com a ocupação das “guitarras de som universal” no mercado musical brasileiro, estava iniciada a “era do rock” no Brasil. Nessa mesma época, entrariam em cena os Mutantes de Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias, que logo simpatizaram com o movimento hippie dos anos rebeldes e, de acordo com Albin, apresentaram “uma música com ênfase no instrumento, no virtuosismo dos solos de guitarra e na potência dos novos recursos e instrumentos eletrônicos” (2003, p. 278-279). Além dessa banda, no início de nosso rock, os críticos destacam os “novos baianos” (Pepeu Gomes, Baby Consuelo, Moraes Moreira) e Raul Seixas em sua primeira fase.

A Jovem Guarda e a Tropicália favoreceram a introdução do rock no Brasil, que aos poucos foi assistindo à formação de várias bandas, como Blits, Barão Vermelho, Kid Abelha & Abóbora Selvagens, RPM, Titãs, Legião Urbana, Paralamas do Sucesso nos anos 80. Mas o rock no Brasil só atingiu status de maioria nos anos 80, conforme apontam Dapieve (1995) e Albin (2003), justamente com essas bandas citadas, das quais surgiram alguns compositores de destaque, como Cazuza, Renato Russo e Arnaldo Antunes. A obra desses três compositores ultrapassa fronteiras temporais e resiste tanto pela temática quanto pela forma que assume cada letra desses autores.

Cazuza: o poeta rebelde e romântico

Cazuza estreou como vocalista na banda Barão Vermelho, formada pelos jovens amigos e colegas de escola Maurício Barros, Flávio Augusto Marquesini,

Roberto Frejat e André Cunha que eram os músicos do grupo. Como Cazuza tinha uma postura rebelde, logo se enquadrava no estilo do rock, embora fosse acostumado desde pequeno ao som da MPB (seu pai era diretor da Som Livre e era freqüente a visita de cantores famosos em sua casa). O rock da banda se assemelhava ao padrão já apontado sobre esse estilo no Brasil: contestar sem criticar, rebelar-se, transgredir regras de conduta, etc.

O primeiro disco da banda, “Barão Vermelho”, foi lançado em 1982 e, conforme Dapieve, era mal gravado, mas tinha méritos, pois eram “cinco jovens aproximando sua música de seus companheiros de faixa etária. Coisa que a Blitz, por exemplo, formada por músicos mais experientes, não fazia. O Barão foi o primeiro porta-voz de sua geração e, nesse sentido, a primeira banda de BRock, rock brasileiro que chegou (em grande estilo) ao disco na década de 80.” (1995, p. 68). “Barão vermelho 2”, de 1983, foi um disco inicialmente rejeitado pelas rádios, mas bem aceito por cantores como Caetano Veloso e Ney Matogrosso, que divulgaram, respectivamente, “Todo amor que houver nessa vida” e “Pro dia nascer feliz” (esta foi gravada por Ney Matogrosso). Com isso, a banda começou a ser reconhecida. Em 1984, com a gravação da música “Bete Balanço”, em compacto, para o volume de Lael Rodrigues, veio a consagração do Barão Vermelho. O terceiro disco, “Maior abandonado”, consolidou a banda entre os maiores do rock nacional. Com o sucesso, veio o desgaste do grupo, o que fez Cazuza seguir carreira solo.

Com sua técnica de cantar não era muito aprimorada, Cazuza começou a se destacar pelas letras que compunha e logo iniciou sua parceria com Frejat, responsável pelo arranjo musical da canção. Em 1985, ele já lançava “Exagerado”, primeiro disco solo. A saída de Cazuza da banda o fez mostrar suas outras tendências, não mais exclusivamente roqueiras, mas próximas da MPB e do romantismo, pois o compositor era

roqueiro entre outras coisas. Para o cantor da língua presa a vida não era só sexo, drogas & rock ‘n’ roll. Era também, sexo, drogas e dor-de-cotovelo, sexo, drogas & samba-canção. Mais do que espaço pessoal, o rock linha-dura do Barão não lhe dava era espaço cênico. Sua grande influência musical não era Mick Jagger, mas Lupicínio Rodrigues. (DAPIEVE, 1995, p. 75)

Em 1987, o segundo disco, “Só se for a dois”, foi lançado. Se o primeiro tinha várias obras-primas, esse não era tão bom, porque “No todo, dá a impressão de que Cazuza ainda estava ajustando seu novo tom, mais para a MPB do que para o rock” (DAPIEVE, 1995, p. 76). “Ideologia”, disco de 1988, era uma “declaração de princípios” de um Cazuza já consciente da contaminação pelo

vírus HIV. Suas letras oscilavam entre uma crítica social dura e uma vontade imensa de viver. Em 1989, já bastante debilitado pela doença, Cazuza lançou o álbum duplo "Burguesia". Para Dapieve, "Era difícil lidar com aquele trabalho: ele era fruto de uma enorme vontade de viver, ou melhor, de transcender a vida através da arte, mas, por outro lado, era artisticamente inconsistente. Era até cruel notar, o que faltava ao disco/era justamente vigor, pois não poderia ser de outro jeito." (1995, p. 77)

Das letras de Cazuza, interessa-nos verificar o seu tom do rock e também o seu tom do amor, uma vez que o poeta oscila entre essas duas vertentes da canção popular. A rebeldia do compositor e o seu estilo transgressor o faziam assemelhar-se ao "estereótipo" dos roqueiros profissionais, mas ao mesmo tempo sua doçura e romantismo o afastavam da música pesada. O caráter ambíguo desse poeta rebelde aparece em suas composições, que oscilam entre o grito (Ideologia, Brasil, Blues da pic, etc) e o sussurro (Bilheinho azul, Codinome beija-flor, etc.), a raiva e o amor, a indiferença e a emoção.

As canções de Cazuza, tanto por suas construções metafóricas quanto por sua temática, podem ser aproximadas de textos literários, como os de Caio Fernando Abreu, seja para verificar como cada artista utiliza os recursos literários, seja para apontar os caminhos de leitura propostos por cada obra ou até mesmo para aprofundar o conhecimento sobre a obra do cancionista.

Cazuza e Caio Fernando Abreu: variações sobre o mesmo tema

Cazuza e Caio Fernando Abreu são escritores que se preocuparam em discutir a sexualidade e a possibilidade legítima de atração entre pares de sexo igual. Em "Como já dizia Djavan (Dois homens apaixonados)", Cazuza reconhece a homossexualidade como prática natural; em "Aqueles dois", Caio goza da moral autoritária da sociedade conservadora que condena o homoerotismo.

Na canção de Cazuza, o contorno melódico se ajusta às unidades lingüísticas na medida em que as fronteiras entre a fala e o canto são eliminadas. Construída com uma letra que explora a magia do fim de tarde e do luar como ambientes propícios para o amor, a canção se nutre da tensão temática originada da segmentação das consoantes nos versos, atendendo assim à necessidade de materialização da idéia que sintetiza o conteúdo geral da letra: a viabilidade do amor entre dois homens:

E as estrelas ainda vão nos mostrar
Que o amor não é inviável

Num mundo inacreditável
Dois homens apaixonados

Como a ausência de um "eu-enunciador" é simbolizada pelo aparente distanciamento do compositor em relação ao "conteúdo" da canção, a letra tende à narratividade, processo apontado por Luiz Tatit como a exteriorização de um sentimento de plenitude que recebe sentido graças à associação de unidades mínimas de linguagem e melodia: "Tudo ocorre como se, pela narrativa, tivéssemos uma experiência de vida bem circunscrita, pronta para ser fisgada pela melodia. Ou, de outro enfoque, é como se a narrativa traduzisse, nos termos da inteligibilidade, a singularidade da emoção descrita nas curvas melódicas" (2002, p. 25). A segunda estrofe da canção é exemplar nesse sentido:

Todo dia será um dia a mais
Cheio de sol entre as trevas
Todo homem será rei na terra
E não haverá mais guerra

A compatibilidade entre texto e melodia constrói a imagem visual da canção de Cazuza, uma imagem que substitui a carência de um enunciador explícito e cria um pacto sensitivo-auditivo-visual com o ouvinte. O plano afetivo entre o cancionista e o interlocutor se estabelece ainda pelos processos persuasivos impulsionados pela tensão temática e narratividade, o que faz da canção uma entoação mais objetiva do que subjetiva, provida de mais tratamento técnico do que emoção do cancionista.

"Aqueles dois" é um conto de temática homoerótica que problematiza a ação e o olhar da sociedade diante de posturas que não seguem os valores estabelecidos pelo patriarcado quanto à identidade sexual. O enredo do conto centra-se na história de aproximação entre Raul e Saul, colegas de repartição acusados de manterem uma relação homossexual. A narrativa apenas sugere um caso entre os dois personagens:

Não chegaram a usar palavras como *especial*, *diferente* ou qualquer outra assim. Apesar de, sem efusões, terem se reconhecido no primeiro segundo do primeiro minuto. Acontece porém que não tinham preparado algum para dar nome às emoções, nem mesmo para tentar entendê-las. [...] Tentaram afastar-se quase imediatamente, deliberação limitando-se a um cotidiano oi, tudo bem ou no máximo, às sextas, um cordial bom-fim-de-semana-então. Mas desde o princípio alguma coisa – fados, astros, sinas, quem saberá? – conspirava contra (ou a favor, por que não?) aqueles dois. (1995, p. 133-134)

Nesse conto, a estratégia narrativa em sugerir mais do que declarar abertamente¹ é fundamental para acentuar o julgamento moral e a intolerância da sociedade, como indica o próprio subtítulo do conto, "História de aparente mediocridade e repressão", diante de práticas sexuais consideradas ilegítimas. A posição da sociedade conservadora é explorada no final do conto quando o narrador declara que os dois homens foram demitidos do emprego por manter uma "relação anormal e ostensiva", um "comportamento doentiu", uma "desvergonhada aberração" e uma "psicologia deformada".

O tom crítico do conto vai além da explicitação desse julgamento. Ao questionar os valores e a conduta da sociedade que prega a moral autoritária, o conto acaba condenando a postura desses outros (os colegas de Raul e Saul ou a sociedade como um todo) que reprimem e não "aqueles dois", os personagens, como propõem as últimas palavras do narrador: "Pelas tardes poeirentas daquele resto de janeiro, quando o sol parecia gema de um enorme ovo frito no azul do céu, ninguém conseguiu trabalhar em paz na repartição. Quase todos ali tinham a nítida sensação de que seriam infelizes para sempre. E foram." (1995, p. 142)

A canção e o conto possuem uma estratégia comum, considerada a distinção de técnica de elaboração dessas produções: não exploram um "eu" (Enunciativo ou narrador protagonista) que revela suas emoções ou desabafa seus anseios, mas, pelo contrário, expõem uma situação que mais supõe do que diz. Esse recurso diminui as possibilidades de caracterização estereotipada dos sujeitos em questão, os "dois homens apaixonados" e "aqueles dois", o que afasta essas formas artísticas do lugar-comum e da banalização das experiências afetivo-sexuais. Nesse sentido, tanto na canção como no conto, o que vale mais é a forma de dizer do que é propriamente dito e isso já denota, na perspectiva de Tatit e de críticos literários, uma tendência ao trabalho estético, que configurará o valor de uma obra.

Ao condenar a postura daqueles outros, no conto, e afirmar a viabilidade do amor entre dois homens na canção, ambas as construções, por extensão, sugerem a liberdade como ponto nevrálgico de reivindicação. Nesse sentido, elas também apontam os ideais do rock e da contracultura, pelo culto da resistência a modelos pré-estabelecidos e pela possibilidade de ruptura e transgressão.

A relação dos escritos de Cazuza com um momento histórico específico, assim como nos contos de Caio Fernando Abreu, marca uma posição empenhada do compositor em dialogar com o seu tempo e fazer surgir dessa relação um

¹ Nesse sentido, seria bastante produtivo relacionar a estratégia narrativa às próprias alusões a canções, como "Perfídia", "Nossas vidas" e "La barca", filmes, como "The children's hour", os quais contribuem para o clima de incerteza e suspense da narrativa.

objeto poético sem tornar a letra e conseqüentemente a canção um meio de defender teses ou idéias ou tampouco de carregar bandeira num estilo panfletário. Tendo vivido os anos de ditadura no Brasil, tanto um quanto outro abordaram o desgaste das utopias e das ilusões perdidas e as tentativas fracassadas de mudança social.

"Ideologia", de Cazuza e Frejat, marca a decepção com o sistema, que dá poder aos "inimigos" e esmaga "aquele garoto que ia mudar o mundo", mergulhou no sonho hippie de drogas, sexo e rock and roll e acabou no vazio intelectual:

Meu partido
É um coração partido
E as ilusões foram todas perdidas
Os meus sonhos foram todos vendidos
Tão barato que eu nem acredito
Eu nem acredito
Que aquele garoto que ia mudar o mundo
(Mudar o mundo)
Frequênta agora as festas do grand monde

Meus heróis morreram de overdose
Meus inimigos estão no poder
Ideologia
Eu quero uma pra viver
Ideologia
Eu quero uma pra viver

A primeira estrofe da canção e o seu refrão já assinalam uma geração sufocada pelo espaço político de que o jovem poeta e seus amigos faziam parte. A letra mostra que a abertura de caminhos numa sociedade intolerante e autoritária é inviável e as alusões aos heróis dessa geração são evidências disso. Janis Joplin e Jimi Hendrix, os heróis de que fala o cancionista, não suportaram as mazelas do sistema, sofreram com a falta de ideais consistentes de vida e com as imperfeições de uma carreira artística e se entregaram às drogas e à morte. O eu-enunciador dessa canção manifesta a insatisfação com um passado recente e também com o momento atual de vazio e ressentimentos.

Na letra de Cazuza, a desmotivação para a vida e o balanço de perdas dá uma dramaticidade à situação, e a afirmação da crise existencial e a consciência da impossibilidade de atuação sócio-política caracterizam um sujeito dividido entre o sonho antigo de transformação e a realidade contrária aos seus desejos:

O meu prazer

Agora é risco de vida

Meu sex and drugs não tem nenhum rock'n'roll

Eu vou pagar a conta do analista

Pra nunca mais ter que saber quem eu sou

Pois aquele garoto que já mudou o mundo

(Mudar o mundo)

Agora assiste a tudo em cima do muro

Nessa canção é nítida a percepção da gestualidade oral do cancionista. Luiz Tatit a define como a entoação particular da fala do intérprete a qual está “por trás dos recursos técnicos”. Cazuza, especialmente quando entra no refrão da música, faz de sua voz um gesto, criando uma interação entre a voz que fala e a voz que canta, entre a voz quotidiana e a voz artística. Assim a canção adquire uma identidade singular na voz do poeta, o que, de acordo com as proposições de Tatit, leva-o ao malabarismo próprio do cancionista.

Como o “texto vem da vida”, dos diferentes estados de vida, o compositor recorre a determinadas “implicações melódicas” para equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia. “Ideologia” é uma canção que explora a melodia a partir do prolongamento das vogais, numa estratégia de dar vida à canção e transmitir “contornos físicos e sensoriais”. E nesse sentido intervém a emoção do artista, que converte o tom subjetivo em “matéria objetiva”, a entoação melódica. A canção de Cazuza vale-se das tensões passionais, já que prolonga as vogais, modalizando o percurso melódico no campo do “ser” e investindo nos estados de paixão, e acentua o nível psíquico. Toda a letra é expressa por um “enunciador” que expõe sua subjetividade ao tratar de seus projetos e ilusões. A tendência é a utilização da sonoridade das vogais como forma de melhor mostrar o estado de espírito da voz que canta e fala.

Os recursos técnicos e melódicos da canção de Cazuza permitem dividila em dois momentos distintos: o primeiro, caracterizado pelas estrofes, é lento e a voz do intérprete é suave, e o segundo, caracterizado pelo refrão, é mais agitado e a voz parece um grito de guerra. Num primeiro contato, a canção parece apresentar algo dissonante, pois a presença de uma voz que se transforma completamente numa música causa um certo desconforto. No entanto, depois de ouvir a canção com mais calma, é possível perceber que o contraste é fundamental: não há como enfatizar a idéia de perda e vazío com uma voz branda que beira o silêncio, a expressão eufórica da melodia precisa ser ajustada à intenção textual, ao conteúdo da letra.

“Os sobreviventes”, de Caio, também enfatiza o traço arrasador do regime, mas o enfoca sob a posição de personagens em conflito, numa visão

melancólica do presente diante da impossibilidade de concretizar os projetos e ideais de resistência. Inserido na primeira parte do livro, “O mofo”, que contém contos sombrios de caráter crítico elevado, Os sobreviventes é uma narrativa densa que explora, por meio de traços estruturais e lingüísticos, o ponto de vista de toda uma geração que lutou contra o Sistema e que, ao final das “batalhas”, conserva a “dor deste ferro enfiado fundo na minha garganta seca”.

Através da alternância entre vozes masculina e feminina que se confundem em primeira e terceira pessoa, o conto explora a mobilidade dos diálogos de dois idealistas do período da ditadura militar que têm sua subjetividade atingida devido à experiência de repressão e frustração com as tentativas de resistência. Rompendo com a estrutura clássica de narrativas desenvolvidas com um início, meio e fim nitidamente definidos e abolindo o narrador, o conto acentua via estratégia literária os próprios conflitos sociais, pois, de acordo com Theodor Adorno (1978), os antagonismos sociais não superados retornam à obra de arte como um problema da forma.

Ao longo de toda a narrativa, a crise dos sujeitos e a sensação de fracasso diante das “ilusões perdidas” marcam uma visão de mundo desesperançada, pois, afinal, os personagens são sobreviventes (e, nesse sentido, vale ressaltar a pertinência do título do conto) dessa geração que lutou contra o sistema e cuja resistência foi enfraquecendo com o tempo. Nesse sentido, o fragmento a seguir é exemplar:

Eu peço um cigarro e ela me atira o maço na cara como quem joga um tijolo, ando angustiada demais, meu amigo, palavrinha antiga essa, a velha *angst*, saco, mas ando, ando, mais de duas décadas de convívio cotidiano, tenho uma coisa apertada aqui no meu peito, um sufoco, uma sede, um peso, ah não me venha com essas histórias de atraíçamos-todos-os-nossos-ideais, eu nunca tive porra de ideal nenhum, eu só queria era salvar a minha, veja só que coisa mais individualista elitista capitalista, eu só queria era ser feliz, cara, gorda, alienada e completamente feliz. (1995, p. 19)

A referência a Janis Joplin, roqueira de voz rouca que era considerada transgressora para a sua época (atitudes no palco, opção sexual, drogas) e a Jimi Hendrix, músico que revolucionou o som da guitarra, é sintomática também no conto de Caio Fernando Abreu, já que apontam uma transgressão de posturas e regras sociais preestabelecidas. Assim como seus ídolos, os personagens do conto não vêem perspectivas animadoras e o seu desamparo aliado às perdas os conduz a um sentimento melancólico de idealização do passado e frustração com o presente:

que aconteça alguma coisa bem bonita com você, ela diz, te desejo uma fé enorme, em qualquer coisa, não importa o quê, como aquela que a gente teve um dia, me deseja também uma coisa bem bonita, uma coisa qualquer maravilhosa, que me faça acreditar em tudo de novo, que nos faça acreditar em tudo outra vez, que leve para longe da minha boca esse gosto podre de fracasso, este travo de derrota sem nobreza, não tem jeito, companheiro, nos perdemos no meio da estrada e nunca tivemos mapa algum, ninguém dá mais carona e a noite já vem chegando. (1995, p. 21-22)

O desencanto que norteia a visão dos personagens acerca dos projetos de vida, valores e posturas da sociedade como um todo, representa, metaforicamente, se formos considerar teorias de psicologia social, a tristeza característica da sociedade brasileira, a qual conduz a um sentimento melancólico que transparece ao longo de todas as narrativas da antologia *Morangos mofados*.

Moacyr Scliar, em estudo sobre a melancolia, defende a tese de que a tristeza e a melancolia são uma constante na sociedade brasileira desde a colonização. Fazendo um paralelo entre o contexto sócio-histórico da Europa desde o século XVI com o do Brasil a partir deste mesmo período, o autor afirma que com o advento da modernidade houve um enorme interesse pela melancolia tanto no continente europeu quanto no solo brasileiro. Como na Europa havia uma epidemia de melancolia e este sentimento era próprio do povo português, foi natural a chegada da melancolia ao Brasil durante o processo de colonização.

Para o pesquisador, a melancolia chegou ao nosso país através do contato com os colonizadores e se intensificou com condições sociais e históricas adversas: o genocídio indígena, a escravidão, a vinda de europeus contrariados e a destruição da natureza. Em sua análise sobre a melancolia no Brasil, Scliar elege alguns textos literários em que o sentimento de tristeza é o mote principal e assim aponta um caminho de se estudar outros textos da literatura brasileira.

A produção de Caio Fernando Abreu pode ser investigada como uma representação melancólica da sociedade brasileira e o conto em questão é elucidativo para essa proposta. Os personagens, anônimos, têm consciência do fracasso e da falta de perspectivas, sofrem com isso, e a sua melancolia evidencia uma visão catastrófica do mundo. As ruínas percebidas pelo amontoado de fragmentos dispersos que compõem o conto e o saldo negativo das experiências também é início dessa visão, e como a melancolia, concebida em seu sentido moderno, não se refere só às perdas de algo afetivo ou material, mas também a um sentimento de tristeza diante de uma situação determinada, a associação entre a produção de Caio e a melancolia é legítima.

Embora abordem o mesmo tema, a letra "Ideologia" de Cazuza e o conto "Os sobreviventes" possuem elaborações distintas não só por serem originadas

de produções artísticas diferentes, mas também por apontarem leituras divergentes. A canção é menos crítica, o conto é mais denso, embora o alcance e a identificação com o receptor sejam mais evidentes na primeira. A letra é uma afirmação das ilusões perdidas. O conto é a percepção melancólica dos projetos inacabados e do desgaste das utopias. Por essas razões, o potencial crítico do texto de Caio Fernando Abreu é maior.

Cazuza e Caio Fernando Abreu no tempo e na vida

Nesta investigação, é preciso considerar que as experiências de Cazuza e Caio Fernando Abreu são distintas. Cazuza nasceu em 1958, dez anos depois que Caio, e isso já é fator que os distancia, já que há toda uma geração entre eles, com posturas, ideologias e valores próprios. Embora tenham vivenciado a ditadura militar, por exemplo, a percepção desse contexto é mais intensa para Caio, que já era maduro quando o golpe foi imposto. Em virtude disso, a percepção dos eventos e a representação e a intensidade crítica de suas obras também se diferenciam.

Além disso, o veículo de propagação de suas obras também os afasta. Cazuza dialogou diretamente com a massa, já que a canção popular, independentemente de gênero ou estilo, atinge esse público tanto por ser uma produção simples e de fácil memorização como por ser compreendida (num sentido mais amplo) sem grandes esforços por um público menos intelectualizado. A literatura de Caio Fernando Abreu destina-se a uma elite interessada por textos exigentes e sofisticados. Sua obra não é acessível a um leitor pouco preparado. Por tais razões, não podemos exigir dos textos desses autores o mesmo rigor crítico ou o mesmo grau de elaboração literária ou musical.

Razoavelmente hábil na composição, Cazuza não se enclausura em um padrão de gênero ou estilo musical, movimentando-se entre o rock e a MPB, entre a rebeldia e o romantismo, assim como não se detém num universo expressivo único, já que transita pelo mundo da subjetividade e da objetividade sem o menor constrangimento. As canções examinadas são sintomáticas dessa tendência, na medida em que passam pelo rock ("Ideologia") e pela MPB ("Como já dizia Djavan") e marcam o objeto de que a canção é tema e o sujeito que exterioriza suas emoções.

Na abordagem dos temas, Cazuza procura fugir de estereótipos. Quando fala da militância política e cultural, não exagera nos traços definidores nem nos contornos melódicos que pudessem assemelhar o eu-enunciador aos "personagens reais". Suas construções são originais, embora o instrumento natural de

Cazuza, a voz, nem sempre esteja alinhada ao projeto melódico da canção, talvez porque sua voz não seja tão adequada ao canto.

O conteúdo das letras e a concepção musical simples, que engloba muitas vezes teclado e bateria, são mostra da atração da canção de Cazuza pelo público jovem, que se desperta para a música sem se prevenir dos vícios intelectuais ou sem avaliar a técnica e a linguagem musicais. A identificação entre o artista e o público é estabelecida desde o princípio de sua atuação, uma vez que o espírito de rebeldia característico do rock é simpático aos jovens, que passam a se espelhar nos artistas e aderir aos seus estilos comportamentais. Afinal, o rock, como já comentamos, carrega esses traços de interferir na postura do jovem e leva-o a consumir os “bens culturais” propagados pelo gênero.

A interação do público com a música de Cazuza, tanto a de caráter rebelde quanto a romântica, é um fator decisivo na recepção de sua obra. A canção popular do cancionista é impactante; no entanto, isso não interfere no aprofundamento das questões e temas levantados nas letras. É nesse sentido que Cazuza difere de Caio Fernando Abreu. A potencialidade crítica do conto do autor gaúcho, como pudemos perceber nos textos examinados, é muito maior. Enquanto Cazuza se centra no nível descritivo das situações, Caio posiciona-se criticamente, apresentando personagens e narradores que problematizam conflitos sociais através da representação de perdas, desamparo e experiências frustradas.

Ao pôr em xeque a crise de sujeitos e conciliá-la à estrutura e à forma narrativas, Caio Fernando Abreu está demonstrando uma capacidade de articular literatura e vida social intensamente. Cazuza também está atento ao seu tempo e à vida, mas não o faz com o rigor e apuro crítico como se vê em Caio. Talvez porque o cancionista não estivesse interessado em debater problemas de toda uma coletividade sufocada pelo sistema, já que não sofreu a repressão direta e os abalos decorrentes de um período opressor. A voz de Cazuza é uma voz de quem está do lado de fora, ao contrário de Caio, cuja voz é retrato de uma geração intelectual e consciente dos problemas sociais de seu tempo.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Martins Fontes, 1978.
- ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB: a história de nossa música popular de sua origem até hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ARAÚJO, Lucinha. *Cazuza – preciso dizer que te amo*. Todas as letras do poeta. São Paulo: Globo, 2001.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2003.

DAPIEVE, Arthur. *Brook: o rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

MONTANARI, Valdir. *História da música: da Idade da Pedra à Idade do Rock*. São Paulo: Ática, 1988.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia européia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Ed. USP, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.