

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

CAZUZA: *O TEMPO NÃO PÁRA*

JUSSARA BITTENCOURT DE SÁ

FLORIANÓPOLIS, JANEIRO DE 2000

JUSSARA BITTENCOURT DE SÁ

CAZUZA: *O TEMPO NÃO PÁRA*

Dissertação apresentada como requisito parcial à
obtenção do grau de Mestre em Letras.
Curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira.
Universidade Federal de Santa Catarina.

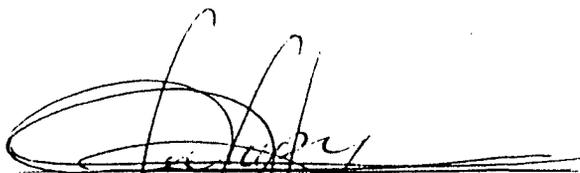
Cazuza: O Tempo Não Pára

JUSSARA BITTENCOURT DE SÁ

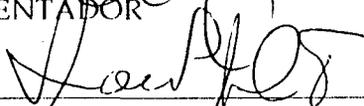
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

Área de concentração em Literatura Brasileira e aprovada na sua forma final
pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa Catarina.

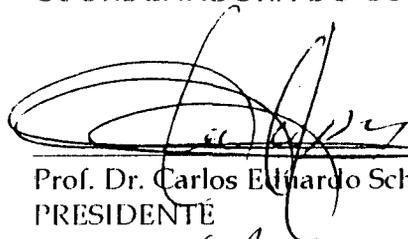


Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela
ORIENTADOR

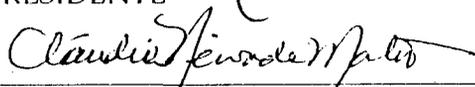


Profa. Dra. Simone Pereira Schmidt
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



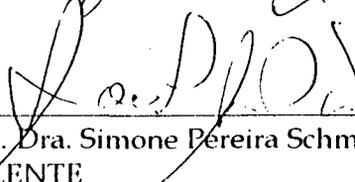
Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela
PRESIDENTE



Profa. Dra. Claudia Neiva de Matos (UFF)



Profa. Dra. Alai Garcia Diniz (UFSC)



Profa. Dra. Simone Pereira Schmidt (UFSC)
SUPLENTE

AGRADECIMENTO

Ao meu esposo, Alamiro, presença-apoio em todos os momentos dedicados à construção deste texto.

À Naiana, minha filha-amiga e substituta nas minhas ausências, junto ao pai e ao irmão.

Ao Alexandre, meu filho, pela compreensão e carinho.

À minha mãe, Maria, e ao “tio”, Odílio, pelo amor e pelos estímulos que tanto me ajudaram.

A professora, Maria Filomena de Souza Espíndola (Mariazinha), pelos conselhos.

A professora, Tereza Virginia de Almeida, pelas orientações iniciais.

Ao professor Carlos Eduardo Capela pelo apoio, ensinamentos e, acima de tudo, pela amizade.

DEDICATÓRIA

À memória de meu pai, José Umbelina de Bittencourt.



Lita Cerqueira

O artista não é um operário, que bate ponto e tal. Eu não acredito que ninguém possa ser operário da arte, porque a arte é contra a transformação do homem numa máquina.

(Cazuza)

SUMÁRIO

ABSTRACT	07
RESUMO	08
INTRODUÇÃO	09
1. A FUNCIONALIDADE DO CORPO	20
1.1. As Representações do Corpo	20
1.2. Cazuzza: um corpo no vídeo	30
1.3. “Faz parte do meu show”: alguns versos	40
1.4. Sobre a Canção e a AIDS como Espetáculo	43
2. IRONIA E TRANSGRESSÃO	53
2.1. Boas e velhas Novidades	53
2.2. Cazuzza entre o azul do céu	61
2.3. As boas novas da canção	64
2.4. O apelo do Blues no jogo das vozes: uma outra canção	74
2.5. Nos caminhos de Orfeu: Cazuzza e a canção	77
3. O TEMPO NÃO PÁRA	84
3.1. Sobre o tempo e as canções e as mesmas novidades	84
3.2. O Tempo e a Canção Exagerado	95
3.3. “O tempo não pára”: a penúltima canção	99
3.4. E o espetáculo continua... o tempo não pára	105
CONCLUSÃO	110
BIBLIOGRAFIA	114

ABSTRACT

This work refers to the video *O tempo não pára*, with Cazuzá, directed by Luís Gleizer, in 1992. From the moving images of some moments of the shows that compose the video, it is tried to apprehend and analyse the performance meanings and Cazuzá's lyrics, observing the image seduction of the body with the marks of the AIDS sickness, in contrast with the moments, when images of his healthy body is also shown. Cazuzá's performance is analysed in relation to the manipulation/utilization by industries of shows business. The lyrics reading of some songs is done based on the contamination by the AIDS virus as an intertextual key.

RESUMO

Esta dissertação aborda o vídeo *O tempo não pára* com Cazuza, dirigido por Luís Gleiser em 1992. A partir das imagens em movimento de alguns momentos dos shows que compõem o vídeo, tenta-se apreender e analisar as significações das *performances* e composições de Cazuza, observando-se a sedução das imagens do corpo com sinais da doença AIDS manifestos, em contraste com números em que seu corpo apresenta-se ainda sadio, bem como das imagens de seu corpo sadio nos clipes de canções. As performances de Cazuza são, ainda, analisadas levando-se em conta sua manipulação/utilização pela indústria do espetáculo. Elabora-se também uma leitura das letras de algumas canções, para o que se privilegia a contaminação pelo vírus da AIDS como chave intertextual.

INTRODUÇÃO

Escrever sobre Cazusa e suas canções que anunciam e denunciam as possibilidades e os limites da vida humana nos fazem repensar a nossa trajetória, como num jogo de espelhos. Pensar sobre a breve e intensa passagem do “cometa” Cazusa nos convida a refletir sobre as perplexidades do século XX, em especial do período após as guerras mundiais. Acreditávamos, em dado momento, que as ciências aliadas às tecnologias seriam a panacéia para todos males da humanidade. Imaginávamos até que poderíamos quiçá ser imortais.

O ato de cuidar do corpo como forma de se proteger da doença ganhou, a partir das descobertas científicas do século XX, maior repercussão social. O medo de adoecer e morrer deu aos médicos um público e um prestígio sem precedentes, em especial após a descoberta dos antibióticos em 1945. Ir ao médico tornou-se rotineiro nos setores da população que possuíam acesso ao sistema de saúde. No entanto, há um paradoxo: ao mesmo tempo que o progresso das ciências gera confiança excessiva, as limitações do poder de curar criaram um certo pânico, de que resultou, entre outras coisas, a busca de medicinas alternativas.

Nesse contexto, considera-se morrer, em especial quando jovem, um fato brutal e inaceitável. Cuidar do corpo e da saúde são colocados como prioridade numa sociedade

onde a referência é a coisa, o produto, a propriedade. Onde tudo é coisificado, as pessoas também o são. Portanto, na sociedade da reificação, onde os seres humanos valem pela sua produção e consumo, a saúde do corpo transforma-se em mercadoria de elevado valor. Doença, prevenção e cura tornaram-se um meio de enriquecimento.

Quando apareceu a AIDS, os meios de comunicação de massa insistiram em associá-la a um “grupo de risco”. Porém, com a sua disseminação, o medo da doença dominou boa parte do corpo social, e o portador do HIV passou a ser estigmatizado. Nas palavras de Sontag :

Mais do que o câncer, e de modo semelhante à sífilis, a AIDS parece ter o poder de alimentar fantasias sinistras a respeito de uma doença que assinala vulnerabilidades individuais tanto quanto sociais. O vírus invade o organismo; a doença (ou, na versão mais recente, o medo da doença) invade toda a sociedade.¹

Em julho de 1990, morria, em decorrência da AIDS, o cantor e compositor brasileiro Agenor de Miranda Araújo Neto, o Cazuzo. Sua trajetória, enquanto portador do HIV, foi espetacularizada pela mídia, com manchetes sensacionalistas, como a da revista *Veja* de 26 de abril de 1989: “Vítima da AIDS agoniza em praça pública.”

Estilo despojado, atitudes não convencionais e canções irreverentes constituíam algumas das marcas do trabalho de Cazuzo, refletindo nas posições assumidas pelo homem público que terminava seus dias como personagem de suas próprias canções, num entrelugar entre a Bossa Nova, o Blues e o Rock'n' Roll.

Diante deste quadro, decidi escolher Cazuzo como objeto de estudo, optando por privilegiar o vídeo *O tempo não pára*, que retoma momentos marcantes da carreira do artista/cantor/compositor, apresentando recortes de uma série de shows realizados por ele e de entrevistas para a TV concedidas no curto espaço de sua carreira.

¹ Susan Sontag. *A AIDS e suas metáforas*. São Paulo, 1989, p.78.

Meu pensamento inicial fora o de trabalhar algumas letras de suas canções enquanto poemas, pois nelas constatamos a capacidade de Cazuzza de transitar por estilos diversos sem perder as suas características de compositor preocupado com o seu tempo e as encruzilhadas dos sentimentos de uma geração — a sua — sem referência. Em “Ideologia” ele canta “meus heróis morreram de *overdose* / meus inimigos estão no poder”. As letras das canções de Cazuzza, enquanto textos literários, sinalizam influências de Cartola, Maysa, Fernando Pessoa, Rimbaud e outros. Sua linha melódica é múltipla, retoma sugestões de Pink Floyd e Led Zeppelin, da bossa nova, do blues. As imagens registradas em momentos de sua trajetória são contraditórias e instigantes. A contextualização de Cazuzza promove multiplicidade e diversidade de sentidos, vários questionamentos afloram do texto musical e visual. Assim, optei por incluir, em meu estudo, as letras das canções e *performances*.

O vídeo registra alguns momentos de Cazuzza em aparência saudável e outros em que com os sintomas da doença já se evidenciaram. Cazuzza, ao ~~se~~ expor-se e anunciar sua morte, procurou proclamar a vida, tornando-se objeto de curiosidade pública, provocando o debate sobre a prevenção e a manifestação da doença.

Em uma entrevista em 1989,² Cazuzza afirma não estar atrás da morte, mas da vida. Estas e outras declarações, juntamente com seu estilo de vida peculiar, fazem com que a discussão em torno do homem com a doença manifesta, e do ídolo contaminado pelo vírus da AIDS, fique dividida entre o artifício do espetáculo e a realidade da doença como tragédia possível.

No vídeo, os sentimentos expressos pelo artista e respondidos pelos outros participantes dos shows — músicos, cantores coadjuvantes e platéia — parecem teatrais. Cada movimento, gesto, olhar, palavra, soa intencional.

Desta forma, a narrativa visual, que resulta destes momentos, junto com os textos das canções e as entrevistas, confirma a complexidade do objeto de minha análise, que teve como primeiro aporte as idéias desenvolvidas por Hans Ulrich Gumbrecht.³

Considero o trabalho de Gumbrecht uma tentativa de demonstrar as transformações proporcionadas pelos meios de comunicação na composição e na significação dos textos, numa perspectiva em que o leitor/espectador se vê reintegrado ao passado, assumindo este então uma feição de atualidade.

Gumbrecht, a partir de uma abordagem sobre o que ele denomina “compreensão histórica”, direciona seu olhar para alguns aspectos da trajetória da literatura espanhola, fazendo observações sobre a importância e a plurivocidade da palavra autor. Segundo ele, a história da literatura está diretamente ligada à história da imprensa; a máquina de imprimir promoveu o distanciamento entre o corpo e o texto, transformando, como todo meio de comunicação novo, a mentalidade coletiva e possibilitando mudança na relação entre corpos e consciências. A partir da invenção da imprensa, os reis católicos espanhóis Isabel de Castela e Fernando de Aragão, promoveram a proliferação do livro impresso, provocando uma mudança de comportamento na população.

Ao reportar-se à Idade Média, Gumbrecht enfatiza que a palavra “autor”, derivada do latim medieval, assumiu as conotações de “provedor de toda significação, patrono do manuscrito, inventor do texto, pessoa que copiava e pessoa que emprestava sua voz ao texto, pessoa que copiava o texto em pergaminho”.⁴ Assim, a autoria poderia ser concedida a quem diretamente contribuía para a concepção do texto, transitando da inspiração divina ao copista.

² Regina Echerriva. *Só as mães são felizes*. São Paulo: Globo, 1997. p. 392.

³ Hans Ulrich Gumbrecht. "O corpo versus a imprensa e o autor como máscara". In *A modernização dos sentidos*. Rio de Janeiro: 34 letras, 1998, p. 73. Pp. 67-136.

⁴ Idem, p. 74.

Segundo Gumbrecht, a transcrição, no período medieval, por trabalhar com a escrita vernácula, apresentou-se distanciada do que se denomina “intencionalidade” do autor, na medida em que dispensava explicações para o “sentido das coisas”, não exercendo influência na vida cotidiana. Contudo, com a disseminação da língua escrita, houve uma preocupação maior com as possíveis significações dos textos.

Nos *cancioneiros*, os textos das canções eram destinados a “interpretações com acompanhamento musical”. Articulado corpo, melodia e texto, as cantigas eram concebidas para serem cantadas, e o canto, de certa forma, era interpretação. O autor/trovador dava seu texto ao público adicionando a ele, *performances*. Os textos funcionavam como jogo na vida cotidiana, e, com essa roupagem, as fronteiras entre realidade e fantasia poética tornavam-se tênues, acentuando o caráter da arte enquanto jogo, não mero prazer, mas jogo da vida.

As performances, com sua natureza de encenação, passaram a ser lidas somente na esfera do palco, isoladas da construção do poema.

Isso leva à constatação tanto da importância do corpo humano na produção literária medieval, quanto da redução dessa importância, com o advento da imprensa, como “veículo na constituição de sentidos”. Gumbrecht sugere uma dupla hipótese: (1) a idéia de “máscara”, remetendo ao surgimento do papel de “autor”, no novo ambiente proporcionado pela imprensa; (2) a história do papel do “autor” que possibilitaria a interpretação. Ao contrapor-se ao subjetivismo medieval, o autor pós-advento da imprensa demarca seu lugar e sugere uma estabilidade de sentido. Segundo Gumbrecht, o poeta castelhano Juan del Encina, ao publicar seu primeiro livro, *Cancioneiro*, em 1496, uma coletânea de seus textos, não foi somente um pioneiro nas publicações da imprensa, mas

também, ao optar por uma coletânea, tenta “impedir sua flutuação textual”,⁵ inibir a diluição da autoria, uma possível descaracterização de sua obra.

Apesar de seu texto ser um relato histórico, Juan del Encina representa o papel de um personagem, o “pastor Juan”. Para Gumbrecht, a inserção de tal papel é uma tentativa de dissimular uma possível instabilidade, plurivocidade, na medida em que a interpretação se opera na esfera do individual. Porém, na máscara inserida por Juan, há a intencionalidade do direcionamento para uma única significação, além da tentativa de eliminação da “temporalidade do ato significante”. Desta forma, Gumbrecht atribui ao papel do autor o mascaramento de uma instabilidade de sentido, a promoção de “uma intencionalidade”⁶ e a tentativa de se garantir uma autenticidade ao texto. Gumbrecht observa a “obsessão” dos autores em escapar à instabilidade de sentido. Nos prefácios, eles tentavam explicar a maneira como deveria ser concebida a narrativa, ou seja, sugeriam uma interpretação intencional.

Gumbrecht refere-se, também, à representação, projetando o corpo como provedor e dissimulador de sentido, citando exemplos, como as crônicas de Hermano del Pulgar, onde são registrados os partos da rainha, com admiração pela ausência de sinais de dor em seu rosto. Contudo, apesar de reafirmar o caráter subjetivo do texto, através da admiração do autor, constatamos também o corpo como máscara de sentido.⁷

Após esta apresentação das idéias do texto de Gumbrecht, direciono meu texto aos questionamentos dele emergentes, articulando-os ao meu objeto de análise. Ao estudar momentos de Cazusa, enveredo também por uma possível visualização de sua época, na medida em que, aparecendo como um “monumento” da música popular, Cazusa tornou-se,

⁵ Idem, p. 99.

⁶ Idem, p. 100.

⁷ Idem, p. 105.

de certa forma, uma referência, um dos porta-vozes de um segmento da juventude dos anos oitenta.

Em função do aparecimento dos primeiros jornais e da sociedade de consumo, na Segunda metade do século XIX, e caracterizando-se como um fenômeno da industrialização, a indústria cultural surge como promessa de facilitar o acesso do grande público aos produtores culturais. Com o tempo, a mídia torna-se o maior mecanismo de produções simbólicas que constituem a chamada cultura de massa. A indústria cultural se insere numa economia capitalista que concebe a arte e o artista como instrumentos de produção e controle e de que o público passa a ser o consumidor.

Com o advento da Revolução Industrial, no século XVIII, torna-se hegemônica a economia baseada no consumo de bens e, desta forma, gera-se uma sociedade de consumo resultante do fenômeno da industrialização. O uso crescente da máquina tornou o trabalho humano mecanizado. O novo sistema de produção gerou uma equivalência de mercadorias: o trabalhador, produtor de mercadorias, tornou-se uma mercadoria, o que dá origem à reificação e à alienação.

Segundo Teixeira Coelho:

Para essa sociedade, o padrão maior (ou único) de avaliação tende a ser a coisa (...). Esse homem reificado só pode ser um homem alienado: alienado do seu trabalho, (...), alienado de seus projetos, (...), de sua própria vida, uma vez que não dispõe de tempo livre, nem de instrumentos teóricos capazes de permitir-lhe a crítica de si mesmo e da sociedade.⁸

Nesse contexto os bens culturais passam a ser reproduzidos industrialmente, em série, como produto comercializável consumido como qualquer bem.

⁸ Teixeira Coelho. *O que é Indústria cultural*. São Paulo, 1980, p.11.

Para os críticos da indústria cultural isso gera a cultura de massas, que contribui para a alienação, pois mascara a realidade e promove a fuga da mesma, reforçando as normas sociais conservadoras e gerando o conformismo social. Ao citar Adorno e Horkheimer, Teixeira afirma que estes autores comparam-na com um Estado fascista, pois contribui para a alienação do homem, na medida em que impede o indivíduo de meditar sobre si mesmo e sobre a totalidade do meio social que o circunda, tornando-o mero instrumento do sistema que o envolve.

Também os registros de Cazuzá, que não estão apenas em discos ou letras de canções, mas ainda em vídeo-clipes e em filmes, estão ligados à indústria cultural, numa proposta de trabalho que traz imperativos decorrentes de expectativas de um mercado em que a arte oferecerá, ao público, o espetáculo que ele deseja e/ou que se deseja que ele queira e, ao mesmo tempo, captará lucros. É um jogo onde a imagem torna-se elemento fundamental e também importante registro.

Cazuzá não foi somente um compositor, mas também um artista performático, e os meios de comunicação fizeram parte de sua vida e de sua carreira. Ao declarar-se portador do HIV, ele proporcionou um espaço para a espetacularização do drama de um sujeito determinado — o indivíduo e personagem Cazuzá — que foi exposto publicamente, pelos veículos de comunicação de massa. Logo, o espetáculo da imagem de Cazuzá mostrou seu corpo em definhamento, estigmatizado.

Segundo Villaça e Góes, ao longo da história, “o corpo humano foi objeto de exaustiva atenção e fascinação, tendo sido adornado, mutilado, reverenciado, mortificado e interpretado imaginativamente na arte, das mais diversas formas: de uma obscena massa de carne a uma imagem do espírito divino”.⁹ Glorificado na Grécia antiga, flagelado pela doutrina cristã, no período medieval, que, ao mesmo tempo, concebe o herói musculoso

⁹ Nilza Vilaça e Fred Góes. *Em nome do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 57.

como convenção artística, retornando à glorificação no Renascimento, sob a ótica do homem razão, o corpo humano é expressão de uma forma de compreender a vida.¹⁰ A modernidade, também em função dos avanços tecnológicos e da massificação da comunicação, vai apresentar o corpo, principalmente do artista, como objeto público. Assim, Cazusa faz parte de uma época em que o corpo se tornou o lugar da identidade pessoal.

No vídeo, as cores, as *performances*, as atitudes, os olhares, as palavras, a tonalidade das canções, a entonação vocal, a platéia, os músicos, os figurinos, o jogo de luzes são elementos captados pelas câmeras que tecem os quadros. Estes quadros, por sua vez, decodificam Cazusa e reafirmam a possibilidade de uma leitura também de pensamentos dos anos oitenta, dos quais o artista pode ser considerado um emblema.

Constato que, a partir destas considerações, e por se tratar de um texto aparentemente não ficcional, mas com caráter documental, o vídeo *O tempo não pára* nos remete à discussão sobre autorias, na medida em que Cazusa é o autor das canções que interpreta, coreografando seus movimentos no palco e desvelando-os aos olhos do grande público, através das câmeras que o perseguem. Conforme afirma Gumbrecht, se a máquina de imprimir distanciou o corpo do texto, o vídeo, pelo registro de imagens, em datas e momentos diferentes, não possibilitaria uma reaproximação? Ao articular música, letra e *performance*, através da imagem gravada e editada, o cantor de música popular não recuperaria, de certa forma, a tradição medieval da interpretação, do corpo como provedor de sentidos? Não estaria sendo resgatada a significância da vocalidade no texto?

Num tempo marcado pelo virtual, onde a tradição de visualidade recupera o corpo como fonte de sentidos, acredito que *O tempo não pára* seja um veículo também para a

¹⁰ Idem, p. 62.

discussão da relação corpo/texto, além de aludir ao resgate da importância da vocalidade no texto.

No vídeo, os espectadores de Cazuzza fazem parte do show, pois suas imagens, coletiva ou individualmente, e suas reações, também são registradas e editadas. Um outro público, por detrás das câmeras e diante das telas da televisão, também integra a audiência de Cazuzza. Esta audiência, mesmo em épocas diferentes, pertence a uma comunidade discursiva que o lê e lerá para além do portador da síndrome da imunodeficiência adquirida. Ao se inscreverem imagens do corpo em *performances* que expressam os sentimentos diante da constatação das nossas limitações humanas e, ao se editar um texto onde o som e a imagem se completam, não se veicularia a possibilidade de uma desejável flutuação, eliminando-se a estabilidade de sentido advinda do surgimento do impresso, da concepção moderna de autor?

Em sua proposta de trabalho, Cazuzza se utilizou de meios de expressão disponíveis em seu tempo. Isso pode sugerir uma abertura do vídeo para a possibilidade muito além das intenções do artista que realiza a *performance*. Há que se considerar que se trata de uma montagem em vídeo de várias sessões de um espetáculo que teve um diretor que participou na elaboração do roteiro, na escolha e seqüências na apresentação dos números, na marcação do palco, na iluminação, e um outro diretor, que dispôs as câmeras e, numa ilha de edição, selecionou as imagens que constituíram o vídeo que está sendo estudado.

De todo modo, o vídeo é, em minha opinião, um objeto de análise precioso no registro da trajetória de Cazuzza. Enquanto compositor e cantor, Cazuzza se consagrou também por suas *performances* nos palcos, nas telas, na vida a tal ponto que suas canções, muitas vezes, foram associadas a elas. A imagem, a interpretação de suas canções, as

entrevistas, o comportamento, as atitudes assumiram, na carreira de Cazuzza, importância fundamental, o que permite constatar que o vídeo consegue aprisionar elementos, ao mesmo tempo em que possibilita interpretações. Por trabalhar com imagens visuais, o vídeo parece projetar, nestas imagens, um sentido que se dá de imediato, sem a imanência que a palavra insinua. É, então, um como aprisionar os elementos que expõe. Mas isto é uma compreensão equivocada: assim como a palavra, outras imagens também são plurissignificativas.

Outro dado relevante é o registro de imagens paradoxais. Cazuzza sadio e doente, brigando e cantando, o corpo desnudo e totalmente coberto, exteriorizando virilidade e fragilidade, entre outras evidências antitéticas. A funcionalidade de seu corpo como veículo do texto, para a mídia e para o próprio Cazuzza, bem como a sedução, o erotismo das imagens dicotômicas, sinalizam um jogo que me proponho observar. Cazuzza, a todo instante, durante as canções e as performances, fora dos palcos, nas entrevistas, através das imagens, nas suas composições, interroga o público, questionando-o, desafiando-o, comprometendo-o com o texto, com a cena. Seus movimentos falam, sua presença provoca a consciência.

Ao emprestar sua imagem ao texto, ele resgata um tipo de relacionamento entre autor e obra anterior ao advento da imprensa, quando é o autor que diretamente passa e encena seu texto, ao longo do qual sua marca fica registrada. Surge, porém, um elemento novo. A composição de *O tempo não pára*, resultante da edição de imagens selecionadas e publicadas, proporciona o aparecimento de uma outra narrativa, onde a sobreposição, os cortes, a edição caracterizariam uma intencionalidade externa ao autor/personagem/Cazuzza. A totalidade do vídeo promove o aparecimento de um outro “autor”, que compôs esta outra narrativa, imprimindo um caráter híbrido a este meu objeto de estudo. O vídeo

dialoga, ao mesmo tempo, com a leitura e a interpretação tradicional dos textos.

Percebo que todos os textos podem evocar uma leitura plural, porém *O tempo não pára*, em particular, me acena justamente para esta possibilidade, pela utilização do corpo pelo próprio Cazuzza, pela seleção musical e pelas técnicas de edição.

Início os capítulos desta dissertação por uma análise da *Lição de anatomia do Dr. Tulp*, de Rembrandt, utilizada como contraponto, para articular a exposição do corpo de Cazuzza sadio, sedutor, com a do seu corpo já com os sintomas da AIDS.

Num segundo momento, apresento algumas composições realizadas durante o período de internação de Cazuzza, em Boston. No vídeo, o corpo de Cazuzza expõe a doença, mas as performances representam saúde. Dados significativos surgem da leitura de fragmentos de canções compostas após a contaminação. No vídeo, a inscrição do corpo como espaço de leitura possibilita articulações que assinalam o registro de metáforas relacionadas à doença — além de ressaltar uma característica já presente nas canções compostas no período anterior à manifestação da AIDS, que é o trânsito do lirismo à ironia.

Uma leitura do tempo, bem como a historicização de alguns de seus aspectos, é apresentada na terceira etapa. Nesta, o vídeo é dissecado em tempo e imagem. A leitura e o inventário das canções, bem como a análise da canção *O tempo não pára*, são alguns dos tópicos abordados. Observando as canções, as performances e as entrevistas, constatei que outros elementos adquirem importância para o meu estudo: a temporalidade sugerida na seqüência de imagens, bem como a possível desconstrução desta temporalidade, na forma como estas são editadas.

**Eu só canto só,
O meu canto é a minha solidão,
É a minha salvação...**

Cazuza

1. A FUNCIONALIDADE DO CORPO

1.1. As Representações do Corpo

As representações do corpo, suas imagens e linguagens, foram marcadas e registradas ao longo da história. Num primeiro momento, as imagens são “dominadas”, através da representação, na pintura, e através da inversão, na fotografia. No final do século XIX, em 1895, aparece o cinema, a imagem em movimento. A partir de seu surgimento, o cinema passa a ter o domínio sobre tempo e espaço das imagens, bem como sobre o destino das personagens, concedido, até então, à literatura e ao teatro.

Em *Matéria e memória*, Henri Bergson afirma, inicialmente, que as imagens remetem à matéria, enquanto o senso comum determina a matéria como conjunto de imagens que, por sua vez, têm uma existência entre a “coisa” e a “representação”. Discordando desta concepção do senso comum, Bergson atribui ao corpo o papel de selecionador das imagens, afirmando que “Todas as imagens agem e reagem umas sobre as outras em todas as suas partes elementares”.¹¹ Assim sendo, na totalidade destas imagens, umas prevalecem sobre as outras. As imagens produzem manifestações internas, ou melhor, percepções internas em nosso corpo. Com isso, o cérebro conserva hábitos

¹¹ Henri Bergson. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 9.

capazes de “retornar atitudes” em que o passado se insere. Lembranças que ligam o passado ao presente. Assim, caberia à memória a função de “evocar” as percepções passadas semelhantes às do presente.

Segundo Bergson, na medida em que descemos a escala zoológica, mais os seres vivos se comportam conforme o conjunto de leis que regem a matéria, de acordo com o determinismo mecânico, onde não há possibilidade de escolha. Ao subirmos a escala zoológica, quanto mais complexas se tornam as funções executadas pelos seres vivos, maior se torna a distância de ação dos objetos sobre seus corpos e vice-versa.

O sistema sensório-motor dos animais superiores é capaz de montar respostas mais bem elaboradas aos estímulos recebidos (o cão fareja a presa; o caçador a “espera”). Logo, quando o ser é capaz de, em uma determinada situação, ter uma variedade de movimentos possíveis, nasce uma “zona de indeterminação”, surgindo com isso uma ação virtual, que implica uma distância, e a possibilidade de uma espera em relação ao objeto. Para Bergson, possuímos um sistema de percepção do qual os objetos fazem parte.

Primeiramente, existem as imagens do objeto; o sistema motor elabora as respostas ao mesmo tempo em que constitui uma memória sensório-motora, não de representações, mas de movimentos articulados. Quando estas imagens são transformadas em outras imagens, não há espaço virtual, ou não há imagens sobressalentes que podem ser refletidas ou reveladas. Porém, a partir do momento em que a complexidade neuro-motora não tem que continuamente efetuar imediatamente a resposta, em que há uma gama possível dessas respostas, um estoque virtual de imagens e movimentos, há uma reflexão, como uma miragem, onde o objeto aparece no lugar onde se encontra, justamente porque ele faz parte do sistema perceptivo e é a ele que os movimentos elaborados e a ação virtual indeterminada se referem.

Sob esta perspectiva, o homem possui, portanto, “centros perceptivos” que, quando estimulados, possibilitam a representação das coisas. A percepção acompanha os detalhes dos estímulos nervosos sensitivos, preparando o corpo sobre as imagens que o circundam, selecionando as imagens, extraindo delas o que interessa ao corpo. A percepção é ação virtual das coisas sobre o corpo e vice-versa, ocupando o passado no presente, participando, assim, da memória.

Bergson afirma também que a memória aproxima a matéria do espírito e que este, por sua vez, extrai da matéria as percepções que o alimentam. Desta forma, no instante em que se observa algo, as imagens que prevalecem após a seleção produzem manifestações internas, ativando percepções passadas, evocadas pela memória.

Assim, na medida em que o conhecimento dos objetos é avançado pelo movimento da experiência perceptiva, através de imagens e palavras na tela mental, as próprias imagens e palavras promovem uma percepção mais bem elaborada.

Quando as lembranças vão perdendo o seu conteúdo imagético e se tornam lembranças-puras, podem servir de formas às reflexões ou pensamentos que estão para além da vida imediata do ser. Na medida em que nos aproximamos deste cone mnemônico, o passado deixa de ser individual e se torna o passado geral da natureza e da história humana, e é nele que o pensamento vai buscar, de diferentes maneiras, a revelação da percepção e a resolução dos problemas que o futuro coloca. A lembrança está vinculada ao tempo e ao fato de que haja tempo para o ser humano. A lembrança permite a coexistência simultânea de passado, presente e futuro; e vai permitir a análise e a síntese de objetos pela percepção.

As lembranças-puras, quando não são ativadas pela percepção, permanecem latentes; mas, quando ativadas, transformam-se em lembranças-imagens que completam o

objeto da percepção.¹²

Em uma fotografia ou em uma pintura, as imagens se revelam de uma só vez, possibilitando o olhar, delimitado somente pelas bordas, e permitindo que se veja de qualquer ponto, para qualquer direção, e que se imagine. Se para Bergson isto acontece na fotografia e na pintura, o mesmo não ocorre no filme onde as imagens não se revelam de uma só vez. O filme é uma seqüência de imagens, montadas de modo a sugerir movimentos e, portanto, compor possíveis narrativas. No limite deste estudo, me interessa as formas das imagens como uma maneira de pensar o que as imagens nos mostram. Seus significados também são os significados de como elas se mostram. Desta maneira, as imagens tornam-se signos que promovem a existência do texto, anunciando e conformando contextos.

Das inúmeras leituras e interpretações que as imagens podem desencadear, proponho, neste texto, iniciar o meu percurso por uma análise de uma imagem pictórica, focalizando *A lição de anatomia do Dr. Tulp* (1632)¹³, de Rembrandt, o primeiro retrato em grupo do pintor, que o levou ao auge de sua carreira — Rembrandt, nesta época, conquistou prestígio, começando a viver de sua arte, e seu trabalho lhe permitirá acumular uma certa riqueza.

Ao abordar *A lição de anatomia do Dr. Tulp*, Douglas Maneiring afirma que a obra retrata uma dissecação “a que qualquer pessoa poderia assistir pagando entrada”.¹⁴ A cerimônia registrada na tela foi realizada no teatro de Waaggebouw, Holanda, em uma noite de janeiro de 1632. O cadáver utilizado para essa dissecação era o de um criminoso executado, Adriaan Adriaanszoon, também conhecido como Aris Kindt, morto

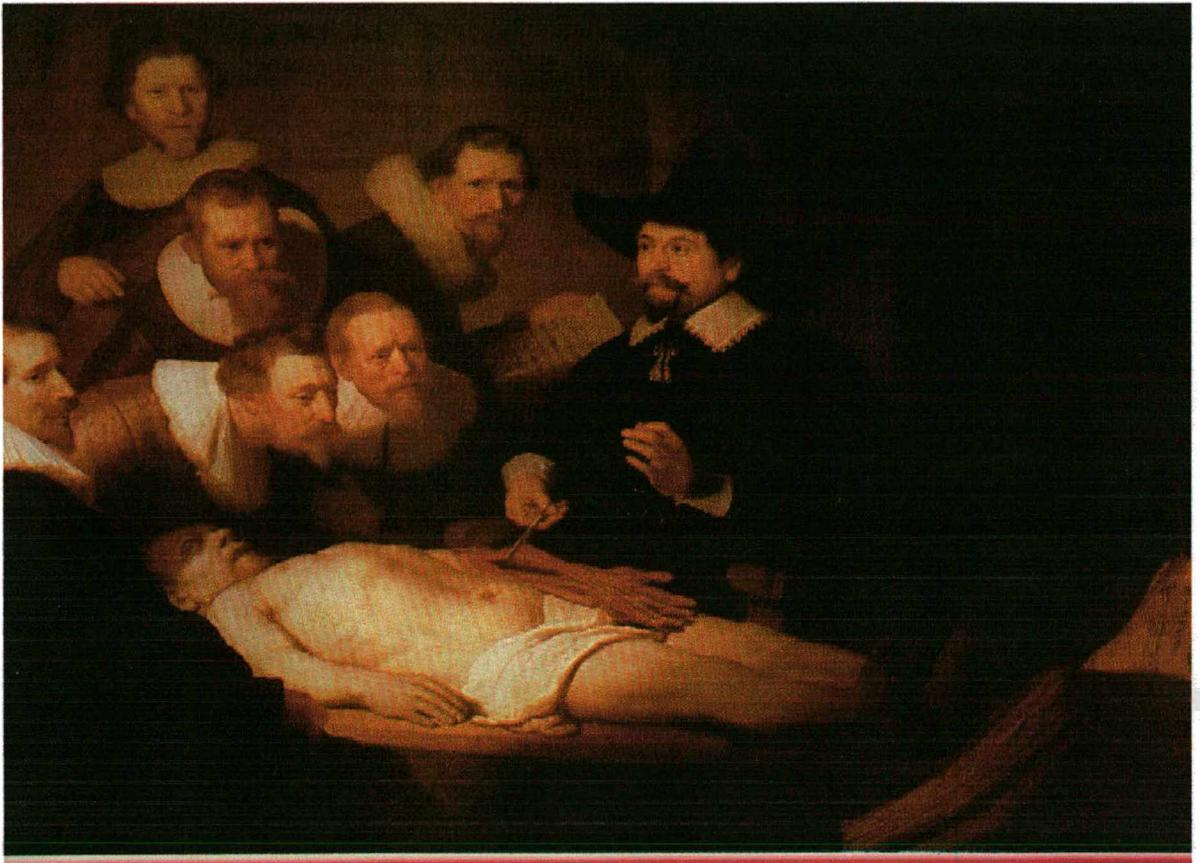
¹² Lembrança-pura, de acordo com Bergson, faria parte do domínio do espírito, enquanto que as lembranças-imagens pertencem ao domínio da matéria.

¹³ *A lição de anatomia do Dr. Tulp* (óleo sobre tela, 169,5 x 216,5 cm) exposta em Mauritshuis, Haia. Michael Bockemühl. *Rembrandt: o mistério da aparição*, Köln, 1993, p. 42.

¹⁴ Douglas Maneiring. *A arte de Rembrandt*. Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 1987, p. 35.

aproximadamente trinta e seis horas antes da cena retratada. A dissecação pública era contestada pela tradição religiosa católica daquele século. O corpo, visto como morada do espírito, era considerado inviolável.

No quadro, onde a cor escura predomina, a luminosidade é focalizada apenas nos rostos e no corpo do cadáver. Os espectadores não são mostrados nesta pintura, somente o



cirurgião e seus assistentes¹⁵. Dr. Tulp, o cirurgião, a exemplos de seus discípulos, está elegantemente vestido. Com a mão esquerda elevada em indicação de fala e, na direita, segurando um objeto cirúrgico, levantando um tendão do braço esquerdo do cadáver, o médico endereça informações ao público supostamente presente, para além da tela.

¹⁵ Idem, p. 36.

Os olhares são múltiplos e em direções divergentes. Há luminosidade predominando sobre os rostos dos discípulos, do cirurgião e de parte do corpo, entre o nariz e os joelhos. Os olhos do cadáver estão fechados, e um dos estudantes, debruçado sobre ele, faz sombra sobre eles. Um outro estudante passa seu olhar sobre o corpo, parecendo fixar sua atenção no livro que está perto dos pés. Também pelo olhar deste estudante, pode-se constatar que o conhecimento possui maior importância do que o homem que está sendo dissecado, pois nenhum olhar lhe é dirigido, nem o do próprio médico. Alguns olhares, ainda, parecem direcionar-se para fora da tela, para a suposta platéia, marcando o momento, como numa fotografia, registrando o ato como espetáculo. A pintura não celebra o corpo, mas um médico que diseca e transmite aos seus alunos a lição de anatomia, celebra, portanto, a ciência.

Francis Barker, numa análise desta tela, em *The tremulous private body* evidencia, além de outros aspectos, o caráter histórico de *A lição de anatomia do Dr. Tulp*. Segundo Baker, “uma vida há pouco foi extinta; mas um corpo está sendo feito para significar, e significar de acordo com um modo de representação”.¹⁶

A historicização desta obra torna-se importante na medida em que se articula o seu tempo (da obra) com a atualidade, na tentativa de se relacionar os antagonismos e as semelhanças deste corpo com outros em evidência. O corpo morto ganha sentido com o gesto do Dr. Tulp. E esta cena torna-se consagrada a partir do instante que sua imagem é capturada numa tela por Rembrandt. Ao ser retratada, a prosaica dissecação passa a fazer parte da história, não só como relato, mas como imagem, registro, intervenção visual.

Em *O tabu do corpo*, José Carlos Rodrigues aborda, numa perspectiva antropológica, aspectos simbólicos do corpo humano. De acordo com ele, o ser humano possui, além do corpo biológico, um corpo social. Enquanto matéria com funções

orgânicas, o corpo é estudado sob a ótica das ciências naturais; enquanto matéria concebida socialmente, caracteriza-se como objeto das ciências sociais. Para Rodrigues, há também inúmeros códigos e simbologias do corpo que surgem em função do grupo social no qual está inserido.¹⁷ Dentre as plurissignificações e as representações do corpo que são abordadas pelo autor, recortam-se os apontamentos relativos à mão esquerda do ser humano, numa referência à mão do cadáver que está sendo dissecada na referida obra de Rembrandt.

Segundo Rodrigues, nas sociedades humanas, as mutilações sofridas na mão esquerda poderiam expressar a vontade do homem de fazer prevalecer o sagrado sobre o profano, uma vez que, para muitas culturas, inclusive algumas orientais, a mão esquerda estaria associada ao infortúnio, ao desviante, ao inconsciente, entre outros universos, contrastando com o afortunado, o conformista, o consciente, que a mão direita representaria.¹⁸ Nesta perspectiva, o corpo passa a ser simbólico e material ao mesmo tempo. O cadáver representa a imagem do destino biológico, da putrefação futura, da ameaça ao corpo, que, ali, passa a ser objeto destituído de qualquer humanidade: “O morto, como as coisas insólitas, anormais, ou ambíguas, constitui um ser impuro, cujo contato representa perigo para o mundo das normas”.¹⁹ Na tela de Rembrandt, ninguém toca o cadáver, apenas a pinça do Dr. Tulp. Os olhares, conforme comentei anteriormente, não lhes são dirigidos, somente aqueles que supostamente estariam na platéia ou os daqueles que observam a tela. A morte pode ser contemplada como espetáculo, porém a visão real do cadáver causa constrangimento, rejeição, desconforto. Com o corpo inerte temos uma

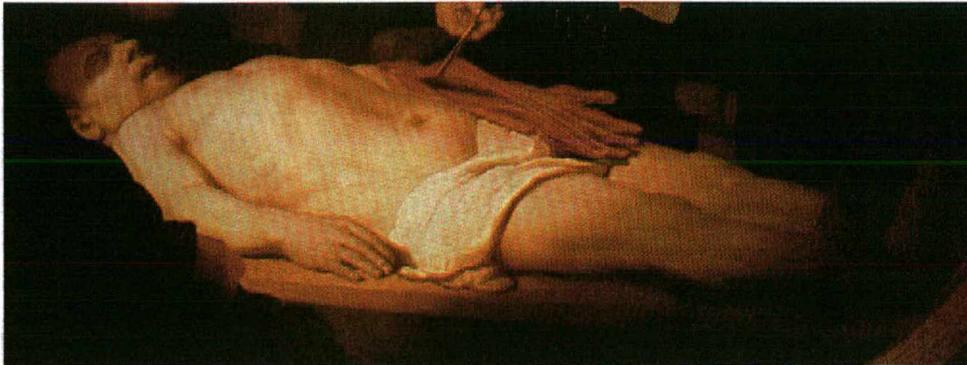
¹⁶ Francis Barker. “Into the vault”. In: *The tremulous private body: essays on subjection*. London/New York: Methuen, 1984, p. 70.

¹⁷ José Carlos Rodrigues. *O tabu do corpo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983, p. 73.

¹⁸ Idem, p. 102.

¹⁹ Idem, p. 50.

relação de espelho. É a exposição e a visão de nossa fragilidade, limite e finitude. A angústia da possibilidade real do fim nos faz evitar o contato e desviar o olhar.



Phillipe Ariès, ao elaborar uma genealogia da morte no Ocidente, refere-se à importância dos rituais para a construção do imaginário nas sociedades. O pensamento sobre a morte sobrevive também pelos rituais. Verifico, percorrendo registros de Ariès sobre a história da morte, que povos antigos, mesmo familiarizados com a morte, sentiam-se temerosos quanto aos mortos. Assim, sepulturas eram cultuadas e veneradas, para que os defuntos não voltassem, e os corpos dos enterrados ou encinerados deveriam ser depositados longe das residências para não empestear os vivos.²⁰ Outra observação que considero significativa é a idéia de que a morte súbita ou violenta, na antigüidade, não possuía o caráter místico e mágico das mortes geradas por prolongadas doenças, com grandes sofrimentos. Logo, caberia ao espetáculo da morte o misticismo, a magia da transposição da vida carnal para a vida espiritual, uma vez que, pelo suplício e pela agonia, acontecia a expiação, a redenção dos condenados a morrer. A tela registra a imagem de um corpo que, por ter sido vítima de uma morte violenta, ficou distanciado do caráter místico e mágico do ritual da morte.

O corpo do ladrão permanece, e pela dissecação é que ocorre a possibilidade da ciência. Essas reflexões sobre as significações do corpo, suas representações e alusões, me

²⁰ Philippe Ariès. *O homem diante da morte*. Rio de Janeiro; Francisco Alves, 1981, p.34.

remetem novamente às palavras de Bergson, pois todas as imagens em processos de seleção e associação são ativadas pela memória. Desta forma, o olhar sobre a tela pode promover lembranças-puras e, com isto, ativar as lembranças-imagens, proporcionando contorno, solidez e profundidade, fazendo com que as lembranças-puras se integrem à percepção atual. Assim, para alguns pessoas a imagem pictórica do corpo em processo de dissecação pode ser relacionada às situações do passado ou, até mesmo do futuro, uma vez que para Bergson, a lembrança é a coexistência simultânea das três dimensões (passado, presente e futuro), conforme já citei anteriormente, no signo memnônico vivo. E, o universo imagético ou material está continuamente agindo e reagindo sobre si mesmo, pois seu tempo é um presente permanente.

Na obra de Rembrandt, portanto, observo que a luminosidade maior sobre os tendões, sobre as ligaduras dos braços, permitiria associá-los aos comandos hidráulicos de um robô. Esta analogia representaria o corpo orgânico contrapondo-se ao corpo-metal e, ao mesmo tempo, o corpo-orgânico aludindo ao corpo-metal.

A vida e a morte do corpo orgânico são permeadas por simbologias e rituais. O corpo de metal, apesar de procurar simular o corpo humano em gestos no sistema industrial, aparece na sociedade desprovido de qualquer situação ritualésca, quer no seu surgimento, quer em sua desativação.

Assim, observa-se a ambigüidade na alusão às ligaduras do robô, não só na consistência material, como também nas atitudes do imaginário. Aqui, acrescento algumas considerações de Jean Baudrillard,²¹ que apresenta diacronicamente três ordens de simulacros: a contrafação (cópia), a produção (em série) e a simulação.

Desta forma, o que se vê na tela é o retrato de um episódio. E tanto para a prática representada na tela quanto para o próprio ato da pintura, este cadáver é funcional, como

²¹ Jean Baudrillard. *A troca simbólica e a morte*. São Paulo; Loyola, 1996, p. 64.

também a própria pintura o é. O cadáver pode aludir ao robô — na sociedade industrial onde possibilita a produção material sem as interferências próprias das inquietações e insatisfações humanas — e este, por sua vez, representaria e simularia o corpo do homem, perfeito para o sistema industrial. Apesar de produzir, o robô assemelha-se ao cadáver, em funcionalidade (o cadáver para a ciência e o robô para a indústria), pois ambos são corpos e instrumentos, ou possibilitam o trabalho.

Outro corpo-referência poderia ser registrado, de acordo com Baudrillard, por sua funcionalidade, agora em relação ao sistema da moda: o manequim. Este foi o primeiro passo para o robô, ou seja, para a automação, para a maquinação. Baudrillard afirma que foi na Renascença, com a desestruturação do feudalismo e a ascensão da burguesia, que se abriu espaço para a competição, enquanto meio para que o modo capitalista de produção atingisse sua finalidade: a acumulação individual da riqueza. No nível dos signos, a moda surge juntamente com a contrafação, com a simulação/simulacros. O manequim é inventado como veículo de divulgação e propagação, meio para despertar o desejo de consumo e aumentar o lucro do produtor e do investidor. O manequim é suporte para a mostra, e sua funcionalidade está no que sugere. O que interessa ao gosto e ao olhar é a roupa. Os signos delimitados passam a ser ilimitados, e sua arbitrariedade conduz, enquanto significante, “a um universo desencadeado do significado, os signos passam a ser consumidos pela endogamia, própria das ordens estatutárias”.²²

Nos primeiros tempos, o manequim foi confeccionado com estuque, massa preparada com gesso, cola e água, produzindo as imagens precursoras do manequim contemporâneo.

²² Idem, p. 65.

De acordo com Baudrillard, “o estuque é a denominação triunfal de todos os signos artificiais e apoteose do teatro e da moda”²³. A moda, por sua vez, promove a quebra da linearidade da mercadoria, “aproximando-se do mágico-magia”, “da perda do referencial”; é uma alternativa constante, o desafio do ir e vir, numa esfera abstrata: “a moda comenta e faz interrogar todos os signos ao mesmo tempo”.²⁴ Ela promove a troca, a alternância, a flutuação dos signos, pois veicula o desejo, o inconsciente, inclinando-se sobre a sexualidade. A sensualidade do corpo sobrepõe-se à da roupa, multiplicando significações.

O corpo de um manequim pode ser dividido em várias partes, analogamente ao corpo-cadáver do quadro de Rembrandt, conforme as necessidades dos expositores da indústria da moda. O corpo-cadáver assume a imagem e a textura para servir à ciência médica, o corpo do robô é montado para servir ao sistema produtivo pós-industrial, o corpo-manequim é moldado e pode assumir textura e imagens para serem capitalizadas.

1.2. Cazuzza: um corpo no vídeo

Proponho agora um corte e um deslocamento de foco, da tela de Rembrandt para a tela da televisão, para o vídeo *O Tempo Não Pára*,²⁵ onde se observa Cazuzza²⁶ numa seqüência alucinada, alucinante. Cazuzza é o corpo central, destacado e selecionado dentre as imagens que compõem este vídeo. Um corpo em transformação exposto em uma tela, onde as imagens, em movimento, se sobrepõem, um corpo que se molda analogamente a

²³ Idem, p. 66.

²⁴ Idem, p. 113.

²⁵ Luís Gleiser (direção). *O tempo não pára*.

²⁶ Cazuzza nasceu Agenor de Miranda Araújo Neto, a 4 de abril de 1958, no bairro de Ipanema, Rio de Janeiro, e morreu em 8 de julho de 1990, em decorrência da AIDS. Em 31 de julho de 1985, Cazuzza foi internado no Hospital São Lucas, com febre alta e convulsões. Pela primeira vez foi realizado um teste para detectar o HIV, com resultado negativo. O vídeo *O tempo não pára* realizado em 1990, quando já se evidenciavam manifestações da AIDS em seu corpo.

um manequim — ainda que o próprio Cazuzza seja autor das coreografias. Um corpo que se expõe e é exposto.

O Dr. Tulp disseca um corpo que acabara de morrer, a câmara registra um corpo vivo que supunha-se condenado á morte, e que por isso, de algum modo, manifestava a própria morte. O médico na tela de Rembrandt é acompanhado com interesse e espanto pelos discípulos atentos. Os movimentos de Cazuzza e sua imagem são registrados pela indústria do espetáculo e consumidos com prazer mórbido pelo que assiste ao vivo, cujos olhares atentos parecem oscilar entre a comiseração e o prazer — este também manifestado pelos aplausos e pelo cantar (em coro, com o artista). A profunda ambivalência de Cazuzza, portanto, envolvendo vida e morte, possibilita uma analogia tanto com o médico que, na tela de Rembrandt, disseca o cadáver, quanto com o corpo que, na mesma tela, está sendo dissecado; tanto com o estilista quanto com o manequim, tanto com o *designer* industrial quanto com o robô.

O cadáver da tela de Rembrandt é exposto, Cazuzza, vivo, expõe seu corpo em definhamento, e é também exposto. Há, porém, pelo menos, uma diferença importante: na tela, nenhum olhar registrado é dirigido diretamente ao cadáver, no vídeo, as imagens do público sugerem emoção.

Penso ser possível a partir das imagens captadas, relacionar Cazuzza ao manequim, atribuindo à AIDS o papel do estuque. Deve-se porém observar que ele mesmo ajudou a moldar essa matéria que o recobre, ainda que de dentro para fora. Cazuzza divulga uma marca, sua marca. A AIDS, por sua vez, vai modificando a estrutura física, sua aparência e as atitudes de seu corpo. Mesmo contaminado e com a doença manifesta, Cazuzza se expõe, desfila. Nas palavras de José Carlos Rodrigues, “o corpo é pouco mais que uma massa de modelagem na qual a sociedade imprime suas formas”.²⁷ A AIDS é, além de orgânica, uma

²⁷ José Carlos Rodrigues. Op. cit., p. 65.

doença que afeta tanto o corpo biológico quanto o corpo social, tornando-se, com isso, uma doença excludente, discriminatória. E por Cazuzza estar inserido numa época em que o portador do HIV é discriminado, seu lugar é demarcado. A AIDS é associada ao sexo promíscuo e às drogas. Ao se assumir publicamente portador do HIV, Cazuzza parece estar consciente desta demarcação. E ao expor as transformações, ele também expõe a moldagem que seu corpo está sofrendo em função da doença e dos medicamentos.

Apesar da dicotomia entre saúde e doença, e talvez até por isso, as imagens seduzem. A sedução engendra-se, assim, por este jogo antitético. O corpo em definhamento, para muitos, seduz. Há um certo deleite com a dor, com a contemplação da dor alheia, que nos leva a nos aproximar, a prestar atenção. A morte violenta, a ruína, promovem sentimentos de compaixão que gera deleite. A dor de outrem nos induz ao conforto. Muitos infortúnios aparecem representados pela arte. O quadro de Rembrandt pode ser um exemplo, ainda que nele dor e sofrimento sejam apenas pressupostos. O prazer que resulta é sinalizado pelo caráter de simulação. O vídeo registra imagens no momento de seu acontecimento, aproximando-se da realidade, parecendo, assim, possuir maior poder de sedução.

O vídeo *O tempo não pára* começa com um *pot-pourri* de fotos da infância de Cazuzza, na seqüência, mais alguns pequenos trechos de clipes de canções. Como no quadro, há maior luminosidade nos olhares dos contempladores e no corpo, como se a técnica do *chiaroscuro*, utilizada por Rembrandt, fosse também utilizada nos espetáculos que, gravados, o compuseram.

Cazuzza, em um momento, aparece em um bar, brigando e sendo carregado por um homem musculoso para fora daquele local. Percebe-se que, além da agressividade, há muita energia e força no corpo de Cazuzza. O homem guerreiro sugere uma cena de

explícita virilidade e vitalidade. Contempla-se um corpo aparentemente saudável, viril e forte.

As roupas usadas nos shows iniciais (camisetas sem mangas , bermudas ou calças



apertadas) desnudam-no, mesmo nas partes cobertas, destacando e expondo os músculos, o corpo.

No clipe *Pro dia nascer feliz*,²⁸ que inicia e termina o vídeo, Cazuzza aparece suado, com camiseta roxa sem mangas, calça vermelha justa e com uma bandana amarela. No palco, Cazuzza se desloca com rapidez. Seus gestos são firmes, conotam força, salientados pelo suor.

O erotismo e a sensualidade evocados por esta cena evocam as idéias de George Battaile, apresentadas em seu estudo sobre o erotismo. Articulando citações de Sade, esse

²⁸ Com um Rock dançante, alegre, comparado ao estilo de Rita Lee, a canção "Pro dia nascer feliz" fez parte do segundo elepê, *Barão Vermelho 2*, da RGE, em 1984. Nessa época, Ney Matogrosso, apesar de não ser *roqueiro*, gostou da canção e a incluiu em seu disco *Pois é*. A gravadora, pela boa repercussão do disco de Ney Matogrosso, lança um compacto simples com esta canção, que projetaria a carreira do grupo Barão Vermelho. Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: 34, 1998, p. 307.

autor tece seu texto transitando pelo erotismo dos corpos, do coração e do sagrado. Segundo ele, “o espírito humano está exposto às mais surpreendentes injunções”. O homem carrega em si a dualidade, produz movimentos eróticos que o fazem temer a si próprio, pois sinalizam que ele traz dentro de si santidade e sensualidade. O homem é capaz de ultrapassar o que o assusta.²⁹



Bataille afirma que estudar o erotismo é, antes de tudo, analisar o próprio homem, que deve ser observado dentro de sua cultura. Assim, ao sinalizar movimentos eróticos de Cazusa, falo com o olhar de uma cultura que o vê sensual.

Apesar de a bandana amarela poder, numa analogia, sinalizar a auréola registrada em obras pictóricas sobre a cabeça dos santos e dos anjos, o que apreendo desta cena é a sensualidade de seu corpo, evocando virilidade, vitalidade, erotismo. Conforme Bataille, o homem não deve ser imaginado “fora do movimento da paixão”.³⁰

²⁹ George Bataille. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 7.

³⁰ Idem, p. 11.

Sobre o jogo da paixão, ele afirma que o erotismo é uma tentativa da continuidade dos seres, portanto, se desvincula da atividade sexual ligada à reprodução, uma vez que a reprodução apresenta-se por seres descontínuos e distintos. Cada ser é distinto e único, porém há a vontade da continuidade, já que o ser humano tenta suprir o abismo que o separa do outro. A reprodução, o nascimento nos torna seres descontínuos, e a partir do nascimento sabemos que nossa realidade final é a morte, que está ligada ao nascimento; a morte exerce fascínio sobre o homem pela quebra da continuidade; “esta fascinação domina o erotismo”.³¹ O erotismo, portanto, é, no pensamento de Bataille, “a aprovação da vida até na morte”, atingindo o mais íntimo do ser, buscando a continuidade dos seres.

Bataille chama a atenção para a importância dos “movimentos da paixão”³² na busca da continuidade dos seres. O erotismo independe do prazer erótico e da reprodução. O ser fechado, coberto, distinto, representa a realidade descontínua. O erotismo tem por princípio “uma destruição da estrutura do ser fechado”. O desnudamento se opõe ao ser fechado. “O desnudar-se ...é, quando não um simulacro, pelo menos, uma equivalência sem gravidade da imolação”.³³ As formas de erotismo são tentativas de substituir “o isolamento do ser pelo sentimento de continuidade profunda”. Assim, ao substituir o isolamento, o erotismo aparece como uma maneira de o ser humano superar seu sentimento de incompletude, ao atribuir ao outro sua continuidade.

Cazuza, ao desnudar-se, poderia estar se oferecendo, buscando a continuidade no outro, nos seres que o observam. Assim, ele se torna objeto de erotismo pela “interioridade do desejo” dos espectadores e telespectadores, que se identificam, que se perdem nele. Conforme já apresentei, Cazuza aparece sempre transitando entre vida e morte, tendo sua vida aprovada mesmo na morte, exibindo mesmo os movimentos de suas paixões,

³¹ Idem, p. 12.

³² Idem, p. 12.

³³ Idem, p. 13.

convidando seu público, ao desnudar-se, à mistura, ao *continuum*. Isso corresponde exatamente, como já vimos, à definição de erotismo em Bataille. Assim, Cazuzza, mesmo morrendo (e até por isso), seduz.



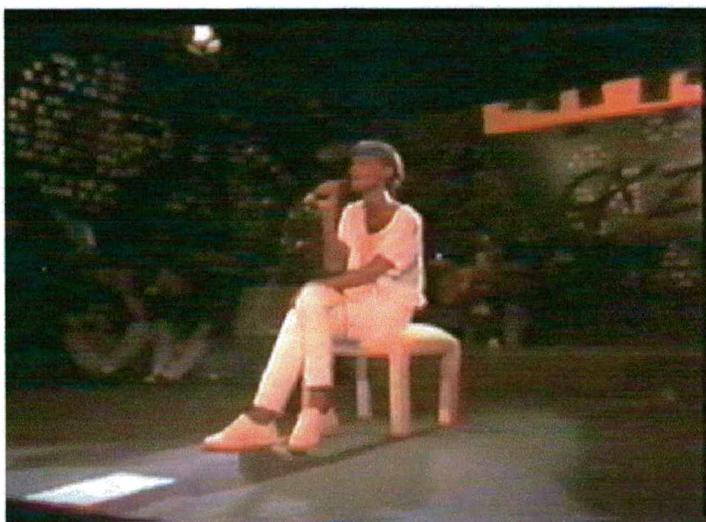
A canção, “Faz parte do meu show”,³⁴ se inicia e, na tela, gravuras, com o nome Cazuzza, com o desenho de um carro, juntamente com o nome “escola”, aparecem. Na seqüência, em plano médio, transformando-se em primeiríssimo plano, a câmera identifica o rosto de duas atrizes, Malu Mader e Cláudia Abreu, na platéia, contemplando, cantando juntas com Cazuzza.

³⁴ Esta canção faz parte do disco *Ideologia*, lançado em 1988. Apresentando-se de maneira intimista, só com voz e violão, “Faz parte do meu show” foi uma das canções que compuseram a trilha sonora da novela *Vale tudo*, da Rede Globo, em 1988, ganhando o Globo de Ouro (melhor canção) no mesmo ano. “Faz parte do meu show” define-se como uma canção nos moldes da Bossa Nova, gênero musical, caracterizado por sua harmonia com os acordes feitos de intervalos raros. Um elenco de novidades, ora buscando no jazz, ora na música erudita, notadamente na música impressionista francesa; seu ritmo é um resultado da superposição de ritmos provenientes do samba tradicional, só que utilizados simultaneamente e em defasagem. Assimétrico, com acentuação nos tempos não esperados, a melodia é de tendência intimista, fazendo soar como uma declamação. Suas marcas mais características passaram a ser as linhas sinuosas e cromáticas e um gosto acentuado por certas dissonâncias. Artur da Távola, *40 anos de bossa nova*, Rio de Janeiro: 1998, p. 53.



Em seguida, o rosto extremamente magro de Cazuzza é focalizado. O corpo magro de Cazuzza opõe-se ao que foi mostrado nas cenas anteriores. Neste show, como um anjo, Cazuzza aparece com vestes que cobrem quase todo seu o corpo (camisa de manga e calça comprida brancas, uma fita vermelha e azul na cabeça). O anjo anuncia a morte, pelos sinais dos sintomas da AIDS, presentes em seu corpo. Mas há sensualidade nos gestos, em sua *performance*: o espetáculo é um rito, um sacrifício espetacular, reverenciando a morte no corpo, glorificando o corpo e anunciando sua ruína.

A presença da possibilidade da morte fascina, introduzindo a inquietação. As idéias de morte conduzida pelo contágio ou pela aniquilação do corpo, da tela de Rembrandt, nos



possibilitam uma associação: a do destino biológico do corpo humano.

Bataille afirma que a morte anuncia a vida e é a condição para se tê-la, pois “A vida é sempre um produto da decomposição da vida”.³⁵ Ao concebê-la automaticamente, nosso corpo entra em contagem regressiva, no entanto, a todo momento tentamos excluir a idéia de morte.

Nas imagens do show, durante esta canção, assim como no quadro de Rembrandt, há maior luminosidade no corpo de Cazuzza. Posso assim sugerir, seguindo esta linha de considerações, que há uma certa semelhança e um diálogo entre as duas telas — a de Rembrandt e a da televisão, em que pesem as diferenças, pois o olhar de Cazuzza, assim como o do Dr. Tulp, denuncia o outro além da tela, e o corpo de Cazuzza assim como o do cadáver, de novo, é, também, exposto. Cazuzza é agente e também paciente, na medida em que expõe seu corpo, ciente do jogo, e utiliza-se deste para veicular sua arte.

O ato de dissecação possibilitou o desenvolvimento da ciência, e a dissecação do corpo de uma pessoa comum gerou também a imagem para a confecção da tela que levou ao auge a carreira de Rembrandt. As imagens do corpo da celebridade do rock brasileiro, Cazuzza, com a AIDS manifesta, podem proporcionar uma audiência maior, além da comercialização do vídeo e das canções, o que interessa à indústria cultural.

Durante grande parte da canção, Cazuzza permanece sentado, e a câmera focaliza seu rosto em primeiríssimo plano. Cazuzza segura o microfone com a mão direita, que é a destacada.

O tom de voz de Cazuzza é suave, soa fraco. Sua interpretação é envolvida pelo silêncio. Num ritmo de bossa nova, Cazuzza declama sua canção. A AIDS é o envoltório que conduz o dobrar-se de seu corpo. Ela o envolve, limitando suas forças e delimitando-lhe as ações.

³⁵ George Bataille. Op. cit., p. 52.



Susan Sontag, a partir do conceito clássico de metáfora,³⁶ aborda a questão da utilização da doença como metáfora, estudada por ela anteriormente, e conclui que seria impossível pensar sem metáfora e que pensar é sempre interpretar.³⁷ Ao historicizar as metáforas do corpo e das doenças, a autora afirma que São Paulo institui o corpo como um templo e que posteriormente a ciência o associou a uma fábrica, pelo funcionamento do organismo, e até mesmo a uma fortaleza, metáfora militar: “A imagem da fortaleza tem uma longa genealogia pré-científica, servindo a própria doença como metáfora da mortalidade, da fragilidade e vulnerabilidade do homem”.³⁸ Na seqüência, surge a idéia da doença como invasora, constatando-se, mais tarde, que os microorganismos é que eram invasores, e que o corpo possuiria “defesas” imunológicas. Tempos depois, a quimioterapia assumiria também o papel de “defensor” do corpo.

³⁶ Retirado da *Poética*, de Aristóteles, metáfora significaria dar o nome de uma determinada coisa a outra. Aristóteles considerava uma "operação mental tão antiga quanto a filosofia". Susan Sontag. *A AIDS e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.9.

³⁷ Idem, p. 9.

³⁸ Idem, p. 12.

Com a sífilis e a tuberculose algumas metáforas recebem apoio visual através de caricaturas: insetos em aviões, esqueletos, bombas. Assim, a metáfora dá forma à doença. Ao se associar a doença com o inimigo atribui-se a culpa ao doente, que recebe um papel paradoxal: culpado/vítima. De acordo com Sontag “A idéia de vítima sugere inocência. E inocência, pela lógica inexorável que rege todos os termos relacionais, sugere culpa”.³⁹ O câncer, por sua vez, é visto como uma doença extremamente grave, porém os que sofrem ou morrem em decorrência dele não são estigmatizados.

A AIDS⁴⁰ se institui como uma doença, vista como uma peste,⁴¹ em que a metáfora invocada é a da sujeira, mácula, tal qual a sífilis. O agente que promove esta infecção, o inimigo, é externo. A AIDS, como doença transmissível, vai se afirmando e povoando o imaginário contemporâneo. O portador do HIV é visto como vítima e culpado, e é sempre mais censurado do que os outros doentes, “porque a AIDS é vista como uma doença causada não apenas pelos excessos sexuais, mas também pela perversão sexual”.⁴² Os soropositivos, com a doença manifesta gradativamente, tinham, ao menos até pouco tempo atrás, seus corpos desfigurados e suas forças aniquiladas, alguns lentamente, outros em tempo mais curto. O sangue, que irriga e percorre o corpo, por onde deveria correr a vida, traz a morte. “A AIDS é uma doença progressiva, uma doença do tempo”.⁴³ Afirma-se como uma censura à vida, à esperança. As atitudes perigosas, que possibilitam o aparecimento da AIDS, conotam fraqueza, irresponsabilidade, com a vida, com o próprio corpo e com os corpos dos demais. Assim, AIDS, invasor externo, por ser uma síndrome,

³⁹ Idem, p. 16.

⁴⁰ "AIDS- síndrome de imunodeficiência adquirida- não designa uma doença, e sim um estado clínico, que tem como consequência todo um espectro de doenças". Idem, p. 21.

⁴¹ Inicialmente acreditava-se que a AIDS se espalharia pelo mundo, associando-se à Peste Negra, "A metáfora da peste é um veículo essencial para a visão mais pessimista da epidemia". A peste é vista como uma condenação, como inevitável. Idem, p. 64.

⁴² Idem, p. 32.

⁴³ Idem, p. 26.

é complexa e multiforme, apropria-se, domina totalmente o corpo,⁴⁴ como um envoltório que conduz o dobrar-se. Segundo Sontag, as doenças mais temíveis “são as que transformam o corpo em algo repulsivo”.⁴⁵ O sentimento de vergonha conduz à negação ou ao mascaramento da doença. A imensa solidão provirá do corpo doente, do corpo marcado, da morte anunciada. Há uma espécie de morte social, precedendo a morte.

1.3. "Faz parte do meu show": alguns versos

Ao compor “Faz parte do meu show”, Cazuzza já se sabia soropositivo. Nos versos da canção há personalidade “Te pego na escola / Te pego na escola / E encho a tua bola / Com todo o meu amor”, com utilização de uma linguagem coloquial, caracterizada pelas gírias e sintaxe dos jovens da década de 80. Os versos expressam uma visão de mundo dos jovens da classe média do Rio de Janeiro, da qual Cazuzza também fazia parte “Faço promessas malucas / Tão curtas quanto um sonho bom/ Vago na lua deserta / Das pedras do Arpoador”.

Ocorre maior incidência de verbos de ação no presente do indicativo; a idéia de permanência, eternizando o aqui e o agora, é ironizada; o fazer, o agir, o ser são mentiras: tudo é um show. Cazuzza brinca, em seus versos, com a banalidade do cotidiano dos representantes de um segmento de classe para quem a existência é apenas parte de um show “Invento desculpas / Provoco uma briga / Digo que não estou / Faz parte do meu show, meu amor...”

Em um momento, a canção fala em esconder a verdade: “se eu te escondo a verdade, *baby*/ é pra te proteger da solidão”. As imagens possibilitam aludir a seu corpo e

⁴⁴ Idem, p. 34.

articulá-lo aos versos da canção. Assim, mostrar a verdade é fadar-se à solidão, na medida em que a verdade é estar contaminado pelo HIV. A “solidão” conduz à metáfora da AIDS como doença temível. Segundo Sontag, como já foi dito, as doenças mais temíveis “são as que transformam o corpo em algo repulsivo”.⁴⁶ A imensa solidão provém do corpo doente, do corpo marcado, da morte anunciada. Como produto da indústria cultural, o corpo orgânico se maquiniza no trabalho do cantor para promover o grande show e, numa tentativa vã, exorcizar a morte. Focalizo então, no corpo biológico de Cazuzza, os sintomas da AIDS, porém o corpo social procura representar, de certa forma, a negação da doença.

Como o cadáver de Rembrandt, Cazuzza transita entre vida e morte, doença e saúde. Assim, a indústria cultural espetaculariza a doença ao expor Cazuzza, sua vida e obra, no vídeo como um show. O corpo saudável desafia a morte e representa uma saúde que não existe mais: “faz parte do show”. Esse show, assim, é perpassado pela ironia.

A exposição do corpo doente remete aos sentimentos da antigüidade, quando as mortes conduzidas por doenças com grandes sofrimentos possuíam um caráter místico e mágico. Cazuzza assusta e entenece. Dor e êxtase se misturam. O misticismo da morte é manipulado, a indústria do espetáculo se apropria do corpo doente e dele obtém seu lucro. O público paga para contemplar.

O olhar de Cazuzza percorre o palco. Ele não pode apreender todos os olhares, pois eles são muitos. Entre ele e a platéia, a luz dos holofotes ofusca a visão. Os muitos olhares que o consumirão, por estarem atrás da câmera, lhe são furtados. Seus olhos, pela lente, podem ser comparados aos olhos do cadáver de Rembrandt ao se fecharem. Fim da canção. A imagem é congelada. Cazuzza, sentado ao lado do instrumentista, sorri e olha para a câmera.

⁴⁵ Idem, p. 54.



De acordo com José Carlos Rodrigues, “como qualquer sistema de comunicação, as emoções estão submetidas a uma gramática... a um sistema de convenções que ditam a intensidade, a situação, a razão e as formas delas”.⁴⁷

1.4. Sobre a Canção e a AIDS como Espetáculo.

Deleuze, em *L'image-temps*, afirma que o vídeo, assim como o cinema, é uma narrativa resultante de montagens, edições, intrinsecamente regidas pelas leis de mercado. Para Deleuze, duas narrativas vão sendo construídas simultaneamente no vídeo. A primeira, pelas palavras, outra, através da seqüência das imagens. Deleuze afirma ainda que há três classes de imagens: a primeira, imagem afetiva, é comunicação enquanto sensibilidade e sensação; a segunda, imagem ação, é a imagem que remete a uma ação e a

⁴⁶ Idem, p. 54.

⁴⁷ José Carlos Rodrigues. Op. cit, p. 124.

uma reação; a terceira, imagem relação, é a imagem que veicula algo a outro. A combinação delas pode resultar na multiplicidade.⁴⁸

Seguindo esta linha de pensamento, presencio simultaneamente, neste vídeo, as três classes de imagens. As imagens que evocam sensações, sensibilidade, reflexões, por se tratar de um artista soropositivo, com a doença manifesta, ou seja, por expressar a condição da provisoriedade da vida; a imagem ação e reação, pelas atitudes do público, da platéia; e a imagem relação, por estarem algumas de suas canções vinculadas a outras formas de expressão artísticas, como no caso as canções “Bete balanço” e “Um trem pras estrelas”, que remetem aos filmes homônimos, ou ainda “Brasil”, relacionada à novela *Vale tudo*.⁴⁹



⁴⁸ Giles Deleuze. *La imagem-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós Comunicacion, 1986. p. 50.

⁴⁹ *Bete Balanço*, filme dirigido por Lael Rodrigues, em 1987. *Um trem pras estrelas*, filme dirigido por Cacá Diegues, em 1987. A canção " Brasil", lançada em 1988, no disco *Ideologia*, também foi tema do filme *Rádio Pirata*, dirigido por Lael Rodrigues. A novela *Vale tudo* foi apresentada pela Rede Globo, em 1988.

Do engendrar-se de imagens diversas compõe-se o vídeo, onde narrativas vão sendo construídas, quer pelos signos visuais, quer pelas palavras, e, em muitos instantes, ocorre a possibilidade de diálogos com outras formas de expressão.

A canção “Brasil” aparece em um dos últimos clipes. É introduzida no vídeo a partir da entrevista de Cazuzza, que declara ser esta uma das canções que mais gostou de compor. A seguir, fragmentos da abertura da novela *Vale Tudo*, de que esta canção é tema, interpretada por Gal Costa. O nome da novela não aparece. Porém, as imagens são sensibilidade/ação/relação. Novamente a entrevista; Cazuzza elogia a cantora. Corta. Gal é entrevistada. Cena seguinte, com roupas brancas, como em clipes anteriores, Cazuzza canta “Brasil”. Gal se junta a ele; encerra a canção. Eles se abraçam e se beijam. A platéia aplaude. A partir das imagens, outros sub-enredos se desencadeiam, pela multiplicidade das imagens e dos signos verbais. “Brasil” pode ativar intertextos na medida em que estabelece o diálogo entre a telenovela, o show e o país (imagens que aparecem durante o clipe das pessoas na rua coincidem com as imagens iniciais da abertura da novela).



Esta multiplicidade de imagens e significados conduz também a outra obra de Baudrillard, *Tela total*, resultado da reunião de ensaios publicados anteriormente, onde o autor propõe um passeio “irreverente pelo território das ciências humanas”.⁵⁰

Ao focalizar a guerra de Sarajevo, a partir das imagens divulgadas pelos meios de comunicação, Baudrillard afirma que as sociedades se comprometem na “via da comiserção”. A infelicidade e a miséria constituem a matéria-prima para a indústria midiática. A comiserção faz parte da lógica da infelicidade. Parte-se de um mal para se chegar à infelicidade. Na era virtual, o jogo dos simulacros é exposto, levando o leitor a refletir sobre as falácias das apologias técnicas.

Na sociedade vitimal o sofrimento vende. Há exploração direta ou indireta, como acusa o pessimismo de Baudrillard, “não faltam mediadores para tirar sua mais-valia financeira ou simbólica de passagem”.⁵¹ Baudrillard afirma que, como doença transmissível, a AIDS conduz, muitas vezes, ao exílio voluntário.

A referência à AIDS, conforme se pode perceber pela alternância de imagens do corpo sadio e do corpo doente, conduz a um recorte neste texto, para apresentar algumas colocações do trabalho de Linda e Michael Hutcheon, *Opera, desire, disease, death*. Os autores propõem uma leitura do desejo, da doação e da morte, a partir de análises de óperas que possuem como tema as representações da doença e da morte⁵², transitando por vários momentos que registram os males vividos pela humanidade e encenados nos palcos, articulando a história da medicina com a da música. A música, mais especificamente a utiliza na ópera — resultado da combinação da representação dramático-músico-visual — muitas vezes exterioriza os sofrimentos da humanidade.

⁵⁰ Jean Baudrillard. *Tela total: mito-ironia do virtual e da imagem*. Porto Alegre: Sulina, 1997, p. 10.

⁵¹ Idem, p. 18.

⁵² Textos de óperas encenados na América do Norte, nos séculos XIX e XX.

Segundo Hutcheon, os julgamentos morais estabelecem uma hierarquia, instituindo o grau de aceitabilidade das doenças, com as sexualmente transmissíveis trazendo consigo uma carga maior de rejeição do que as outras doenças. “As doenças e os doentes sempre adquiriram significados que vão além de sua significação médica. Parte da razão é a força de certas representações que de tão frequentemente repetidas criam eventualmente sua própria realidade social”.⁵³

O corpo humano pode ser compreendido como complexo visual, acústico e de outros caminhos de sentidos: os corpos e as imagens corpóreas são entendidos como signos. Ao corpo são dirigidos os olhares, e dele advêm elementos para a construção de valores sociais e inscrições culturais.⁵⁴

O corpo é o ponto de interseção da cultura, da medicina e das ciências humanas. Os Hutcheon focalizam o corpo que canta (na ópera) como uma representação do prazer e da dor. Para os autores a sexualidade, o desejo e o amor na ópera, muitas vezes acontecem de modo violento. O corpo canta/encena o sofrimento, dando significado ao desejo (e a quem sofre) através da dor, desenvolvendo o potencial dramático.⁵⁵

As pestes, por exemplo, dão um inevitável efeito social, moral e intelectual à vida enigmática, conduzindo-nos muitas vezes a questionamentos sobre as doenças e sobre a capacidade humana de tolerância a elas.⁵⁶ Linda e Michael Hutcheon afirmam que as conotações mais ricas advêm das doenças trazidas em parte por suas associações sexuais, muitas delas conduzindo a discussões sobre imoralidades. As representações de doenças epidêmicas, em períodos distintos, se caracterizam pela similaridade. Para os autores, “desde o tempo de Hipócrates as causas das doenças foram geralmente assinaladas por

⁵³ Linda Hutcheon e Michael Hutcheon. *Opera, desire, disease, death..* Nebraska, University Nebraska Press, 1996, p. 2.

⁵⁴ Idem, p. 10.

⁵⁵ Idem, p.12.

⁵⁶ Idem, p. 119.

mudanças atmosféricas que poderiam afetar muitas pessoas simultaneamente”.⁵⁷ A partir da Renascença as concepções sobre o contágio transitaram entre o contato direto e a presença do invisível.

Ao analisar a obra *Lulu*, os autores registram manifestações físicas do cólera e da sífilis, além do amor homossexual entre as protagonistas, apontado como anomalia e imoralidade. A ligação da sexualidade com a doença é discutida e encenada pelas personagens.⁵⁸ O contágio e a transmissão das doenças, ou a morte violenta, aparecem ilustrados por textos/encenações como *Death in Venice* e *Mario and the Magician*, de Thomas Mann. Os autores fazem alusão ao poder da música como interação complexa de sexualidade, nacionalismo e doença. Abordam ainda o prazer, a sensualidade e o erotismo do cigarro nas sociedades, associando-o às doenças que poderiam causar.

A AIDS aparece como personificação da paixão e da vida, em destrutiva sincronia com outras doenças, como a tuberculose, o cólera, a sífilis. Como doença biológica e social, segundo os Hutcheon, a AIDS em suas conexões com sexo, drogas e sangue, expressa este final de século. Surge como castigo divino. Como uma doença da mídia, já foi caracterizada como fatal, progressiva, crônica. “As várias imagens culturais da AIDS e das pessoas vivendo com AIDS desde as últimas décadas dos anos oitenta necessitam ser entendidas com as mudanças de configurações”.⁵⁹

Ao se apresentar em shows, Cazuza não se isola, contraria a realidade desejada, utiliza-se dela, porque sua imagem pública é espetacularizada. E esta atitude torna-se útil à sociedade do espetáculo. Sua vida tornou-se um espetáculo. Desta forma, novamente a utilização da imagem nos reportam ao texto de Baudrillard. O corpo é comercializado, quando se tem sorte. O corpo que é prêmio, reificado, serve para ser consumido.

⁵⁷ Idem, p. 129.

⁵⁸ Idem, p. 132.

⁵⁹ Idem, p. 199.

Retornando ao corpo, de acordo com Linda e Michael Hutcheon, a sociedade cria julgamentos de valores sobre a doença, julgamentos morais que hierarquizam a aceitabilidade da doença e do doente.⁶⁰ O corpo de Cazuzza, durante o processo, corpo sadio-doente, coloca em evidência essa realidade social de isolamento criada para a AIDS. No entanto, as imagens são transgressoras. As seqüências do vídeo mostram Cazuzza aparece sempre cercado por pessoas, que o tocam, que o beijam. Nestas cenas, não há isolamento. São gestos que fazem parte da aparência espetacular, que sugerem vida e alegria.

O corpo doente assusta e seduz. A visão do corpo em cena nos remete à inevitabilidade da morte. Através das canções o corpo nos fala das possibilidades da vida. Desta forma, a AIDS manifesta no corpo de Cazuzza evidencia a contradição entre a espetacularidade da morte e o desejo da vida. Quer nas cenas onde estão explícitas a virilidade, a saúde, a sensualidade, quer nas cenas que registram o corpo doente, as canções nos fazem pensar sobre o limite entre a vida e a morte feitas do mesmo “tecido”.

A reação do público é de aparente curiosidade e respeito. Percebe-se um certo êxtase, porque no espetáculo o que o importa é o simulacro de beleza, o simulacro de vida, o simulacro de saúde. Com isso o espetáculo e o simulacro necessitam de um corpo de estuque, de um corpo modelado, mas cuja aparência os convença da mentira que estão vendo. Nesta época, é esta mentira que rende. Nos shows não há referências diretas a doença. A morte é uma evidência. Porém, celebra-se a vida.

⁶⁰ Idem, p. 2.

Conforme Villaça e Góes, “a tendência da sociedade de consumo é atribuir ao indivíduo a responsabilidade pela plasticidade do corpo”⁶¹ e também a apresentação dele,

uma vez que a mídia promove a todo instante o ideário físico e estético a ser seguido. Ao referir-me ao corpo modelado pela AIDS, sinalizo que Cazuzza, ao mesmo tempo em que se apresenta magro, definhado, também mostra-se de pé, cantando, passando sua arte. Se seu corpo já apresenta os sintomas da doença, ou seja, já está sendo modelado por ela, observa-se também a capacidade da maquiagem e das roupas de atenuá-la.

Desta forma, pode-se dizer que a imagem de Cazuzza desencadeia ou desdobra simulacros. O vídeo *O tempo não pára* pode ser considerado, então, como um ritual funerário. Uma nova construção simbólica em torno da morte. Anuncia-se o inevitável, na incapacidade de dominá-lo. Segundo Ariès, os rituais funerários possuem grande importância não só para a construção do imaginário da morte, como também para a sobrevivência do pensamento da morte e para a presentificação do homem.

⁶¹ Nilzia Villaça e Fred Góes. Op. Cit. p. 13.

**... 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 mantém vivo.**

Cazuza

2. IRONIA E TRANSGRESSÃO

2.1. Boas e velhas novidades

Antoine Prost, em “Fronteiras e espaço privado”, afirma que “não existe uma vida privada de limites definidos para sempre, e sim um recorte variável de atividade humana entre a esfera privada e a esfera pública”.⁶² Não só as atividades mas também a definição dos espaços vão estabelecer possíveis limites, como por exemplo os cômodos das casas/apartamentos das famílias burguesas, que vão definir o que pode vir a ser público dentro de sua vida privada. Assim, a vida privada era demarcada pelo acesso do outro nos cômodos de seus lares. As portas fechadas delimitam os acessos.

A partir do processo de industrialização, e com a urbanização “A passagem do privado para o público torna-se brutal: muitos o sentem todas as manhãs”.⁶³ No início do século XX, o indivíduo, ao deixar seu lar, com tempo definido para chegar e sair de seu trabalho, inserido nessa nova sociedade, começa a compartilhar seu tempo com um número maior de pessoas. O medo e a angústia pela exatidão dos horários caracterizam essa

⁶² Antoine Prost, “Fronteiras e espaço privado”, em Philippe Ariés e Georges Duby. *História da vida privada: da primeira guerra até nossos dias*. São Paulo: Scipione, 1995, p. 15. pp. 15 -115

⁶³ Idem, p. 16.

passagem como “salto”, começando o indivíduo a conviver com universos diferentes do seu território privado (seu lar) .

Com o aparecimento dos meios de comunicação, o acesso ao privado não é mais condicionado aos cômodos dos lares. “No começo do século XX, a opinião pública penetrava no âmbito doméstico sob uma única forma: a imprensa, principalmente o jornal”.⁶⁴ A partir do surgimento do rádio (segunda década do século XX, inicialmente pesados, com válvulas, volumosos e irremovíveis) as famílias reunidas nas salas ou cozinhas ouviam as notícias. Posteriormente, o rádio transistorizado ganha o mercado; por ser pequeno e leve, torna-se individual.

A televisão aparece nas décadas seguintes, tornando-se o principal adversário do rádio, ambos constituindo, para o universo privado, “mutação social de primeira importância”.⁶⁵ Juntamente com as reportagens surgem conselhos, confidências, imagens vindas do exterior, que começam a se incorporar ao imaginário da casa. “A comunicação deseja que o acontecimento seja (diretamente vivido) como se o espectador fosse um ator”, procurando mais uma vez a dissolução dos limites que separam o privado e o público, tornando público o privado.⁶⁶ Indivíduos como artistas e políticos, de forte presença social, assumem a denominação de “homens públicos”. A vida do homem público é conhecida e, por sua vez, sua vida privada exerce curiosidade e fascínio sobre o público.

Na busca de popularidade, muitos deles ou os próprios meios de comunicação, fazem uso da exposição do privado. “O culto dos olímpicos”, das personalidades públicas, cultuadas, vende bem. Com isso, a suposta barreira público/privado do homem público apresenta-se transponível, questionando-se a veracidade dessa possível vida privada

⁶⁴ Idem, p. 142.

⁶⁵ Idem, p. 146.

⁶⁶ Idem, p. 149.

tornada pública. Assim, enquanto icônica, a sociedade contemporânea utiliza essas imagens articuladas, pelos meios de comunicação, ao seu imaginário.

No Brasil, as grandes cidades vão apreender essa mudança de comportamento. Conforme Nicolau Sevcenko, é atribuído à cidade do Rio de Janeiro⁶⁷ o papel de “metrópole modelo”, pela emergência dos novos meios de comunicação — o rádio, o cinema, os transportes — irradiando e ressonando as mudanças e transformações do mundo, da sociedade brasileira. “O Rio passa a ditar não só as novas modas e comportamento, mas acima de tudo, os sistemas de valores, o modo de vida, a sensualidade, que articulam a modernidade como uma experiência existencial íntima”.⁶⁸ As transformações sucessivas na moda (roupa, calçados, penteados etc.) são influenciadas pela imprensa, cinema, e capitalizadas pela metrópole. Com isso, as instâncias do público se diluem no privado e vice-versa.

As vidas dos “olímpicos” tornadas públicas adentram na vida privada do homem comum, fazendo com que este conviva e muitas vezes assimile seus modos e costumes. Procurar por matérias, detalhes significativos ou não da vida privada dos homens públicos, que atraem, que vendem, torna-se uma das atribuições de um segmento da imprensa, para um determinado público. Um canal seriam as entrevistas.

Dentre os muitos “olímpicos” no território da música brasileira, o homem público Cazuzza ocupa espaço na grande mídia, a partir da década de 80, com o aparecimento do grupo Barão Vermelho.⁶⁹

Eduardo Duó Renno e J.C. Bruno, em seu trabalho sobre Cazuzza, comentam que “Bebendo de fontes aparentemente deslocadas da atualidade — que vão dos porres

⁶⁷ O Rio de Janeiro era, nessa época, a capital da República. Nicolau Sevcenko. *História da vida privada no Brasil: República da belle époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 522.

⁶⁸ Idem, p. 522.

antológicos do *beatniks* americanos às intermináveis dores-de-cotovelo de Dolores Duran — Cazuzza acabou se transformando num dos mais preciosos tradutores dos anos oitenta”.⁷⁰ As palavras destes autores conseguem registrar parte da concepção midiática de Cazuzza.

Nas obras que abordam sua biografia, constatamos que sua história aparece ilustrada: na infância, como um garoto rebelde, estudioso, dedicado às coisas nas quais acreditava, como foi o caso dos estudos de Geografia, arquitetura e outros; na adolescência, mantêm-se a rebeldia, com iniciação nas drogas e as primeiras composições musicais. Na idade adulta, Cazuzza, dentro de uma linha poética peculiar, aparece definindo-se por um estilo, que transitava do rock à bossa nova.

A idéia de sua irreverência e rebeldia não ficou somente nos registros biográficos, mas também nas entrevistas, nos shows, na vida apreendida pela imprensa em que o privado se torna público

Eu sou cínico, revoltado e menino, mas principalmente muito menino (...)⁷¹

Nunca tive dor-de-cotovelo. Nunca sofri por amor. Ninguém mereceu meu sofrimento (...)⁷²

Prefiro não acreditar no day after, no fim do mundo, no apocalipse. Um dia vou andar na nave espacial Colúmbia. Bêbado, claro, mas vou andar.⁷³

Propositadamente ou não, Cazuzza sinalizava elementos que contribuíam para tecer sua imagem junto à mídia, ao seu público.

Sobre a vida profissional, Cazuzza afirmava:

⁶⁹ O grupo Barão Vermelho (nome inspirado nas histórias em quadrinhos do *Snoopy* e *Charlie Brown* que se fantasiavam de Barão Vermelho, piloto nazista da Segunda Guerra Mundial) iniciou sua carreira em 1981, lançando seu primeiro elepê em 1982. Cazuzza fez parte deste grupo até 1985.

⁷⁰ Eduardo Duó Renno, e J.C. Bruno. *Vozes do Brasil: CAZUZA*. São Paulo: Martin Claret, 1990, p. 11.

⁷¹ *Interview*, dezembro, 1988.

⁷² *Jornal do Brasil*, janeiro de 1989.

⁷³ *Playboy*, março, 1985.

Não penso em fazer um livro de poesia. Eu faço discos de poesia (...) O artista não é um operário, que bate ponto e tal; eu não acredito que ninguém possa ser operário da arte, porque a arte é contra a transformação do homem em máquina.⁷⁴

O deboche é a maneira de estar vivo, senão o baixo astral toma conta de você.⁷⁵

A opção por uma proposta profissional lírica e irônica, e pelas atitudes irreverentes, tornou a obra poético-musical de Cazuza objeto de controvérsias entre críticos de música, jornalistas e artistas. Muitos supostos críticos, somente após suas declarações é que se “aperceberam” das influências musicais de Cartola, Dolores Duran, Maysa, Lupicínio Rodrigues; outros, mais conservadores, inicialmente não reconheceram valor em sua obra.

Cazuza releu e reinventou as dores de amor de seus ídolos. Assim, em Dolores Duran aparecem os versos:

quero a alegria de um barco voltando
quer a ternura de mãos se encontrando
para enfeitar a noite do meu bem⁷⁶

Em Cazuza, a continuidade:

Eu quero a sorte de um amor tranqüilo
Com sabor de fruta mordida,
Nós na batida, no embalo da rede⁷⁷

Escritores como Baudelaire, Fernando Pessoa, Jack Kerouac, Maiakosvski, Clarice Lispector e outros ecoam em suas composições e até em seu modo de vida. A sensibilidade mórbida, a evasão, a revolta, as insatisfações do desejo humano dos versos e da prosa de Baudelaire promovem marcas no discurso e nas composições de Cazuza. Baudelaire diz: “Se um poeta pedisse ao Estado o direito de ter alguns burgueses em sua cavalaria,

⁷⁴ Bizz, dezembro de 1988.

⁷⁵ Entrevista concedida a gravadora Polygram em 1987.

⁷⁶ Versos da canção "A noite do Meu Bem", de Dolores Duran, composta em 1959.

⁷⁷ Versos da canção "Todo amor que houver nessa vida".

haveria grande espanto, ao passo que, se um burguês pedisse poeta assado, todos o achariam muito natural”.⁷⁸ Cazuzza canta:

A burguesia fede
Enquanto houver burguesia
Não vai haver poesia⁷⁹

As múltiplas personalidades, as indecisões, as tensões de instabilidade de Fernando Pessoa e de Clarice Lispector inscreveram-se também como características na obra de Cazuzza. Clarice afirma: “Temos várias caras. Uma é quase bonita, outra é quase feia. Sou o quê? Um quase”.⁸⁰

Cazuzza canta:

há meia hora ventava
e tínhamos coragem
e eu estou cansado de não gostar de
mim⁸¹

eu vou pagar a conta do analista
pra nunca mais saber quem eu sou⁸²

Jack Kerouac, um dos idealistas da geração *beat*, foi um dos ícones que podem ser lidos também em Cazuzza. A geração *beat*, considerada precursora do movimento *hippie*, por seu modo de vida e comportamentos contrários à sociedade norte americana do pós-guerra, promoveu um estilo de vida nômade, com atitudes marcantes, agressivas. Seus seguidores cultuavam a independência, a liberdade e o individualismo. Cazuzza, em sua história de vida, assimilou muito do comportamento da geração protagonizada por Kerouac. Em suas composições presenciamos também reflexos desses pensamentos.

Os meus sonhos foram todos vendidos

⁷⁸ Charles Baudelaire. *Meu coração desnudado*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1981. p. 35.

⁷⁹ Versos da canção "Burguesia".

⁸⁰ Natália Battella Gotlib. *Clarice uma vida que se conta*. São Paulo: Atica, 1995. p. 49

⁸¹ Versos da canção "A orelha de Eurídice".

⁸² Versos da canção "Ideologia".

Tão baratos que eu nem acredito
Meus heróis morreram de overdose⁸³

Você nunca sonhou
Ser currada por animais
Nem transou com cadáveres⁸⁴

Disparo contra o sol
Sou forte sou por acaso⁸⁵

As composições em versos dinâmicos, ilustrando a imagem de uma preocupação com a sociedade, além do entrecruzamento do individual e do coletivo da obra de Maiakovski são aspectos que Cazuzza vai apreender em suas composições.

Em Maiakovski lê-se:

As crianças
estavam sérias como velhos
e os velhos
choravam como crianças⁸⁶

Em Cazuzza,

As crianças brincam com a violência
nesse cinema sem tela
que passa na cidade,
que tempo mais vagabundo
esse agora⁸⁷

Em fevereiro de 1989, em entrevista à *Folha de São Paulo*, Cazuzza confirma (o que já estava público) ser portador do HIV, com a AIDS manifesta. No dia 26 de abril do mesmo ano, com seu corpo bem debilitado, concede uma entrevista à revista *Veja*, que dá uma conotação sensacionalista e negativa, já a partir da capa.

O mundo de Cazuzza está se acabando
com estrondo e sem lamúrias. Primeiro
ídolo popular a admitir que está com

⁸³ Versos da canção "Ideologia".

⁸⁴ Versos da canção "Só as mães são felizes".

⁸⁵ Versos da canção "O tempo não pára".

⁸⁶ Fernando Peixoto. *Maiakovski: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 151.

⁸⁷ Versos da canção "Milagres".

AIDS, a letal síndrome da imunodeficiência adquirida, o roqueiro carioca nascido há 31 anos com nome de Agenor de Miranda Araújo Neto definha um pouco a cada dia, rumo ao fim inexorável... faz questão de morrer em público, sem esconder o que se lhe está passando.

Em seguida, a imprensa divulga um manifesto assinado por quinhentos artistas, intelectuais e produtores artísticos:

Brasil, não há aviso mais salutar de um vivo para outros vivos que este: o tempo não pára. Triste do país e do tempo que precisam de heróis. A revista *Veja* quer que se veja Cazuzza como vítima, mas Cazuzza não é vítima; por sua coragem, por sua generosidade, por sua poesia, todas as forças vivas do Brasil reconhecem nele um herói do nosso tempo. Porta-voz da “Síndrome da Anti-ética Adquirida”, “*Veja*” nos oferece um triste espetáculo de morbidez, vulgaridade e sensacionalismo sobre Cazuzza. Com arrogância e autoritarismo, “*Veja*” e outros “Sócios do Brasil” tentaram parar o tempo mas o Brasil e Cazuzza sabem que o tempo não pára. O que Cazuzza diz está dito e bendito, bendito ele entre os malditos e deve ser ouvido com atenção por todos nós. A indignação de Cazuzza não é solitária: é também nossa. ”BRASIL MOSTRA A TUA CARA”.⁸⁸

Retornando ao vídeo *O tempo não pára*, percebemos que entrevistas, shows, depoimentos de amigos, colegas e parentes construíram, a partir de critérios do mercado, um panorama do mundo privado do artista. Presencia-se muitos desses depoimentos. Em

⁸⁸ Este texto mostra o sentimento de repúdio despertado não só na comunidade artística como também em muitas pessoas, principalmente aquelas que se identificavam com Cazuzza ou sua família, além de colocar em evidência a maneira da exposição da vida privada do homem público pela mídia.

um momento Gal Costa fala: “Cazuza é o maior poeta jovem que surgiu nestes últimos tempos”. Em outro, Caetano Veloso comenta: “Cazuza era o Cazuza assim menino da noite. Eu gostava dele, mas ele quase não falava comigo(...) Um dia, em São Paulo, com a Patrícia Cazé, ela botou uma fita do Barão Vermelho e eu disse: Puxa, esse menino é um poeta, e eu me acabei de chorar”.

2.2. Cazuza entre o azul do céu...

Em um momento no vídeo, imagem em primeiro plano, Cazuza sentado sobre almofadões brancos; a paisagem da janela, às suas costas, é azul. Ele, vestindo camiseta também azul claro, segura, na mão direita, um cigarro aceso; os óculos escuros ocultam olhos fundos do rosto já magro, sinal da doença que progride. As cores da cena podem assumir significados cristalizados na cultura ocidental. O branco, a liberdade da alma, e também virtude, castidade, saúde. O azul pode ser associado às divindades em todas as mitologias; na tradição cristã representa a fidelidade, a justiça, a verdade eterna, a lealdade. O azul claro também pode refletir o inacessível, a evasão.⁸⁹ Assim, as simbologias de fuga, evasão e castidade se misturam à imagem de céu e nuvem. A encenação da tranqüilidade não esconde o drama que a fala revela. As canções falam da dor da perda, das ilusões esquecidas. Cazuza é um vulcão em erupção num cenário que lembra um mar de tranqüilidade. Cazuza é um vulcão ambíguo, pela explosão que sua música e sua história de vida trazem consigo, pela energia e irreverência que emanam dele e, ao mesmo tempo, pela morte que emerge de seu corpo, através do sangue contaminado, pelo tempo de detonação já acionado.

⁸⁹ Nádía Julien Dicionário de símbolos. São Paulo; Rideel, 1993, p.117.

Desta maneira, a harmonia cromática é antagônica: os cabelos ralos e lisos denunciam os efeitos colaterais do AZT.⁹⁰ Diante de uma suposta alegria são registradas as falas de Cazuzza: “As pessoas às vezes se unem pelas cicatrizes, se unem pelo aleijão que cada uma tem dentro... (corte). Ficam as duas seguindo pela vida como aleijadas...porque elas amam... (corte) ...as partes feias que elas têm”.

Cazuza sorri, como se quisesse dizer que já pode andar. Já poderia assim fazer longas caminhadas em percursos cada vez mais amplos, mas está aleijado. O homem silencia. Cazuzza representa Cazuzza, personagem construído segundo as regras do espetáculo e dos interesses do mercado; profere palavras de conformidade, de amor. Parecendo estar entre nuvens, Cazuzza representa viver na serenidade do céu, mas pode estar vivendo o inferno, o inconformismo. Cazuzza está no céu do seu inferno.



⁹⁰ AZT (Azidotimidina, droga utilizada em pacientes portadores do HIV, com a doença manifesta) possui efeitos colaterais como queda de cabelos, escurecimento da pele, perda de peso.

Cazuza fala como *persona*, personagem. A etimologia do termo personagem está em *persona*, palavra de origem latina que remete às máscaras utilizadas pelos atores gregos em cena. E era sob máscaras que os atores velavam sua face, para projetar a personagem. Ocultar a face significa desvestir-se do individual, de um eu pessoal, para assumir a condição universal de um eu cósmico, máscara em que cada um se reencontra.

Esse mascaramento remete à ironia, que segundo Beth Brait pode acontecer pelo cruzamento de vozes, maneiras, procedimentos e atitudes, no texto escrito, falado, visual, virtual. Assim, utilizado também como estratégia na comunicação, o discurso irônico instaura a polifonia a partir das diferenças das vozes, resultantes dos fatos históricos e sociais. “A ironia é surpreendida como procedimento intertextual, interdiscursivo, sendo considerada, portanto como um processo de meta-referenciação, de estruturação do fragmentário”.⁹¹ Ao se proferir um discurso irônico, além da interdiscursividade, articula-se a ele sua história, assim como o interlocutor insere a sua.

Retornando à cena, observa-se a ironia conotada pela suposta serenidade, da tranqüilidade, da alegria do rosto que denuncia os sintomas do AZT, das vozes, das cores, a historicidade que delas advém, história de vida de Cazuza. Em suas palavras, Cazuza afirma que “as pessoas amam as partes feias... os aleijões”. Cazuza critica. Como amar o que lhes priva de uma vida plena? Como amar o que as condena a viver como *aleijadas*? Amor ou conformismo? Ironia e crítica.

⁹¹ Beth Brait. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996, p. 15.

2.3. As boas novas da canção

Na seqüência do vídeo, tem início o clipe da canção “Boas Novas”.⁹² O palco e a platéia estão escuros. A luz dos holofotes está sobre Cazuzza de branco (como um anjo), com uma fita vermelha e azul na cabeça. A novidade anunciada pelo anjo desfigura e despe o corpo de humanidade e o destrói. Os outros 'anjos' tocam os instrumentos/ trombetas da banda, e o anjo anuncia:

Poetas e loucos aos poucos
Cantores do porvir
E mágicos das frases
Endiabradas sem mel
Trago boas novas
Bobagens num papel
Balões incendiados
Coisas que caem do céu
Sem mais nem porquê

Queria um dia no mundo
Poder te mostrar o meu
Talento pra a loucura
Procurar longe do peito
Eu sempre fui perfeito
Pra fazer discursos longos
Fazer discursos longos
Sobre o que não fazer
O que é que eu vou fazer?

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

Direi milhares de metáforas rimadas
E farei
Das tripas, coração
Do medo, minha oração
Pra não sei que Deus, “H”

⁹² Cazuzza compôs a canção "Boas novas" juntamente com "Blues da piedade" e "A orelha de Eurídice" durante a internação no New England Medical Center, em Boston, EUA, em 1987. Nessa época, começou a tomar o AZT.

Da boa partida
Na hora partida
A tiros de vamos pra vida
Então vamos pra vida.

Os arranjos feitos para as canções concedem-lhes um perfil, uma identidade. No caso de “Boas novas”, aos versos e ao arranjo musical associa os aspectos visuais. A melodia de “Boas novas” é apresentada num ritmo acelerado, parece entrar em compatibilidade com o texto: um anúncio de algo inusitado. Na voz de Cazuzza, a entonação também sinaliza a cumplicidade com o texto.

Para Luis Tatit a audição de uma canção acontece dentro de uma “ação simulada (simulacro) onde alguém (intérprete vocal) diz canta alguma coisa (texto) de uma certa maneira (melodia)”.⁹³ Tal situação caracteriza-se também por simular acontecimentos do dia-a-dia. Esta canção alude aos discursos, pronunciamentos de espetáculos, “explicitando a simulação da linguagem coloquial”.⁹⁴

“Boas Novas” possui também uma conotação edêmica, evangélica, evocando o texto bíblico do nascimento de Cristo, a voz do anjo a proclamar o advento, o cumprimento da promessa de redenção do homem: “Eu vos anuncio uma grande alegria”.

“Boas Novas” foi composta durante uma internação em Boston, lançada no disco *Ideologia* de 1988. Já com os sintomas da AIDS manifestos, Cazuzza declarou em uma entrevista que: “Depois que eu vi a cara da morte eu mudei muito, o meu básico continua igual, mas depois dessa experiência eu mudei completamente”.⁹⁵

⁹³ Luis Tatit. *Lendo a canção*. São Paulo: Atual, 1986, p. 6.

⁹⁴ *Idem*, p. 7.

⁹⁵ Eduardo Duó Renno e J.C. Bruno. *Op. cit*, p. 105.



Cazuza é o anjo que desloca o significado paradisíaco das “boas novas” para um novo contexto irônico e ambíguo, dessacralizado, pela fita vermelha e azul na cabeça, como se houvesse aberto uma chaga no branco, e a dor grita no tom alto, com expressão desesperada numa melodia maldita: o rock.⁹⁶

Tatit afirma que os simulacros entoativos, a figurativização (quando a voz começa a flexionar o texto, dando-lhe naturalidade, atribuindo-lhe uma característica de conversação coloquial), promovem persuasão. Em “Boas novas”, Cazuza utiliza as palavras e o seu tom de voz para anunciar e denunciar o começo do nada. A ironia se instaura neste discurso, nesta cena.

Sobre a ironia, Linda Hutcheon afirma que esta tem sido localizada e explicada na literatura, nas artes visuais, na música, na dança, no teatro, e em outras artes, e que é uma

⁹⁶ Surgido nos Estados Unidos, em meados da década de 1950, o rock é, do ponto de vista musical, uma evolução de outros estilos, como *country* e *rhythm and blues*. As letras das canções, em linguagem popular, são pertinentes ao universo jovem, tratando de amor, sexo, drogas, crises de identidade. Gradativamente, as letras passaram a abordar os mais diversos assuntos, em tom ora filosófico e contemplativo, ora ácido e mordaz, acompanhadas por guitarras elétricas muito amplificadas, baixo, bateria, sintetizadores, instrumentos de sopro e percussão.

das características de discursos do final do século XX, principalmente de alguns discursos da mídia. A ironia pode estar inserida também em uma cena: “A cena de ironia envolve as relações de poder baseadas em relações de comunicação”.⁹⁷ Assim, a ironia está inserida em um processo intersubjetivo e ocorre a partir do interesse particular de interpretação de um enunciado tido como irônico. A ironia envolverá não só as palavras, como também o contexto, a maneira, o modo de apresentá-las. Hutcheon afirma que a ironia não envolve uma decodificação única e simples de uma mensagem invertida, mas um processo complexo de relacionar, diferenciando o dito e o não-dito. O entendimento do discurso irônico acontece em função da comunidade discursiva, do contexto em que está inserido.⁹⁸ Desta forma, “Boas Novas” pode ser relacionada à enfermidade, à morte, na medida em que o próprio autor o assinala, não só pelas entrevistas, mas também pelos versos da canção e pela sua *performance*. Se o anjo anuncia, serenamente, em tom celestial, as “Boas Novas”, a vida, a esperança, o cantor Cazuzza anuncia a morte aos seus ouvintes, em voz alta, em ritmo rápido, num mesmo acorde, permanecendo no mesmo ritmo e tom de voz até o verso “sem mais nem porquê”.

“Boas Novas” suscita a ironia e o sentimento dúbio, a troca incessante, entre dois pensamentos em conflito: redenção e desespero.

Etimologicamente a palavra “ironia” tem sua origem em *eiróneia*, do grego, com o significado de “interrogação”, que, transitando pela ironia socrática (modo de interrogar pelo qual Sócrates levava o interlocutor ao reconhecimento de sua ignorância), passa à conotação de sarcasmo, zombaria. Se a ironia socrática mostra pelo jogo de perguntas e respostas a conscientização da ignorância do interlocutor, Cazuzza leva seus interlocutores à consciência de impotência, ignorância diante do futuro, diante da morte: “O que é que eu vou fazer?” diz a canção.

⁹⁷ Linda Hutcheon. *Irony's edge: the theory and politics of irony*. New York; Routledge, 1995. p. 2.

Presencia-se, assim, neste clipe, um comportamento de auto-reflexividade, que evoca outros momentos e desloca dos mesmos a significação que contêm. Tal deslocamento dá à cena evocada um contexto novo, com freqüência irônico e ambíguo, instaurador de um processo auto-reflexivo. Seriam mesmo boas as novas que o anjo anunciou?

No ritmo acelerado, há a sugestão de um aparente não querer demorar-se sobre a dor da morte. Porém, sucessivamente, há alterações, não apenas no tom de voz, mas também no ritmo. Assim, no nono verso, “Sem mais nem porquê”, a voz se alonga num “iê, iê, iê”, paródia de um tipo de rock dos anos 60, reforçando a aparente despreocupação com a inexorabilidade da condenação à morte, em face da qual ele se sabe: “Eu vi a cara da morte/ E ela estava viva, viva”. O adjetivo *viva*, três vezes reiterado, é melodia/grito/desespero, que novamente se vale da máscara do “iê, iê, iê”, aposta à interrogação “O que é que eu vou fazer?”, enunciativa da tragédia, do rumo perdido ante à proximidade do macabro face-a-face: “Eu vi a cara da morte”, num quase refrão.

Na estrofe:

Poetas e loucos aos poucos
Cantores do porvir
E mágicos das frases
Endiabradas sem mel
Trago boas novas

constato, no primeiro verso, a evocação do dito popular “De poeta e de louco todo mundo tem um pouco”.

A palavra “poetas” remete à idéia daqueles que possuem o dom de escrever, a inspiração divina. A adição “poetas e loucos” é paradoxal, em face da concepção platônica de poeta. “Loucos” justapõe-se a “poetas” como epifania demoníaca. “Cantores

⁹⁸ Idem, p. 89.

do porvir” é uma tentativa de resgatar o angelical anúncio da boa nova. Mas o porvir não é o agora, dele somos ignorantes e pode ser vã a esperança.

Retornando a Hutcheon, sobre o discurso irônico, a autora afirma ainda que seu funcionamento não está limitado apenas a uma relação semântica de antinomia entre o literal e o derivado; há uma outra função da ironia operando no nível pragmático, que sinaliza apreciação, muitas vezes pejorativa.

Os versos da canção ao se referirem aos “poetas e loucos” como “mágicos das frases” continuam a estabelecer uma conotação ambígua em relação à compreensão do dito poético. Esses “cantores do porvir” são mágicos: Reis Magos — cuja futurição é abençoada pela rota luminosa da estrela que leva ao menino redentor, ou mágicos numa dimensão pagã, demoníaca. É um verso, num processo de *enjambement*, que logo desfaz a ambigüidade, pela irônica epifania demoníaca no verso seguinte: “endiabradas sem mel”.

Nenhuma ternura, doçura alguma atenua esse universo cantado por Cazusa. Ficam bem longe os paradisíacos “lábios de mel” românticos, e o que se processa, na intencionalidade do percurso de decodificação da mensagem é a comutação mel/fel, evocando a amargura, o desalento mais profundo traduzido na sufocante ânsia de um consolo, explodindo no brado “Tenho sede”: de uma água redentora que faça reverdecer a esperança na vida.

E outra vez a ambigüidade: “Trago boas novas”. Quais? E a resposta vem como não-resposta, numa ambígua e aparente despreocupação que minimiza a composição poética, declarando-a efêmera e inutilmente esperada:

Bobagens num papel
Balões incendiados
Coisas que caem do céu
Sem mais nem porquê

“De poeta e de louco todo mundo tem um pouco”: outra vez o paradoxo. O poeta ostenta a loucura, a dessacralização como um desejo, dessacralizando também a palavra, em "bobagens num papel". Os padrões de sanidade mental estabelecidos pela sociedade são ironizados, assumindo o autor o papel de ator. As palavras queimam, destroem tanto quanto os balões incendiados. As palavras trazem as “boas novas”. A AIDS é a “boa nova”; devasta e arrasa também, tanto quanto os balões incendiados. O resultado, que “denuncia” ser o anjo portador do HIV, vem por palavras e pode vir por um papel. A AIDS caiu do céu? Castigo? As “boas novas” anunciam o castigo, a morte, não a redenção ou a esperança.

Queria um dia no mundo
Poder te mostrar o meu
Talentos pra loucura

Mas a loucura é máscara traída pela dor, e um lampejo de ternura atenua o irônico evocando a atitude romântica a que se subtrai o *neo*. E, na melodia, o corte desfazendo o encaminhamento entre os versos “Poder te mostrar o meu / Talentos prá loucura” evocam o soluço, a dor vinda do “peito”.

É como se Cazusa buscasse, no passado quem sabe, o resgate da sensibilidade, o que se depreende do verso "E procurar longe no peito", significando “longe” o não-aqui, o estar afastado de si mesmo; e “no peito” o sentimento, que não ocupa espaço no aqui, nessa irônica epifania da dessacralização do amor, do sentimento poético fadado tão-somente à insignificância, a “Bobagens no papel”, à efêmera e destruidora paixão: “Balões incendiados, Coisas que caem do céu/ sem mais nem porquê”.

Eu que sempre fui perfeito
Prá fazer discursos longos
Discursos longos
Sobre o que não fazer

O que é que eu vou fazer?

Outra vez engendra-se a fatalidade da tragédia do rumo perdido, a perplexa consciência de ter sabido apenas negar, impedindo qualquer forma de recomposição da vida, por menor que fosse, porque o anjo sabe o que não quer, o desesperado estar em face da morte, cruelmente viva, determinando o sem-rumo: “O que é que eu vou fazer?”

Cazuza parafraseia o anúncio da redenção do homem na noite de Natal, expressa na frase da Bíblia “Sou o Anjo Gabriel, aquele que está diante de Deus, e fui enviado para te dar esta boa nova”,⁹⁹ e ao mesmo tempo dessacraliza a mesma boa nova.

Senhoras e senhores!
Trago boas novas

Cazuza utiliza-se de dêiticos¹⁰⁰ que presentificam a cena de sua locução. Dêiticos (do grego *deiktikós*) são elementos lingüísticos que servem para caracterizar uma situação de locução. Mostram o lugar e o momento em que o locutor e o ouvinte estão se comunicando. Em muitos instantes da canção, ocorre uma “deitização bem resolvida melodicamente”,¹⁰¹ como nos versos acima, onde a fronteira do canto e da fala — no caso um chamamento, um comunicado — é diluída. De acordo com Tatit, ao iniciar a frase ou no decorrer dela, o vocativo interrompe o fio melódico e permite um contorno entoativo elevado, “um chamamento”, o que o caracteriza como um dêitico, por mostrar o interlocutário, possibilitando a impressão de presentificação da cena no transcorrer da canção. Assim, o vocativo “Senhoras e senhores!” aparece como um tipo de dêitico que

⁹⁹ Bíblia Sagrada, Lucas, capítulo I, versículo 19.

¹⁰⁰ Linda Hutcheon. Op. cit., p. 15.

¹⁰¹ Idem, p. 18.

possui a função de entrelaçamento entre o texto e a melodia, constituindo assim, o som vocal, “uma unidade entoativa (...), com valor, ao mesmo tempo musical e lingüístico”.¹⁰²

Com isso, “Boas novas” não se caracteriza apenas como canção, mas também como discurso político e como espetáculo circense. Neste caso, este vocativo, “Senhoras e Senhores!”, permite inferir a ironia, que assume de certa maneira a função pragmática e, conforme Hutcheon, sinaliza uma apreciação pejorativa. Desta maneira, a canção, a ironia, a estrutura antifrasal, implicam em procedimento “auto-codificador em relação ao próprio texto”.¹⁰³ A ironia concede ao texto a possibilidade de criar códigos próprios.

Em abril de 1987, Cazuza recebe a notícia de que havia sido “tocado”¹⁰⁴ pelo vírus da AIDS. Como seria a cara da morte?... Retornando ao vídeo, em um momento deste show, seu rosto é focalizado em primeiro plano. Plano seguinte, Cazuza não canta. Ouve-se a banda. A morte é silenciosa. Cazuza contém a morte anunciada. A câmera em movimento (plano americano) focaliza as suas costas. Planos seguintes: jogo de imagens. Cazuza se desdobra; uma imagem para cada lado. Elas se perdem na escuridão. A morte se desdobra e na escuridão, adquire mais poder, pois é difícil derrotar o que não vemos e nos aniquila. Em algumas frações de segundos, só há escuridão na tela. Talvez analogamente ao tempo da contaminação. A platéia está escura, ele não visualiza seu público nitidamente.

Nos versos seguintes, a morte é personificada. Possui “cara”. A AIDS é a morte. A idéia antitética da morte que está viva. A reiteração é ambígua, na medida em que enfatiza, na medida em que clama, de modo imperativo, a ordem para viver (Viva!/Viva.) Assim,

¹⁰² Idem, p. 23.

¹⁰³ Linda Hutcheon. *Ironie, satire, parodie: Une approche pragmatique de l'ironie*. Paris: Ed. du Seuil, 1981, p.142.

¹⁰⁴ Expressão utilizada pelo médico Abdon Issa, no dia 26 de abril de 1987. — “Seu filho foi tocado pela AIDS”, disse Dr. Issa aos pais de Cazuza. Regina. Echerriva, Op cit., p. 208.

novamente, a utilização da exclamação “Viva-viva!”, como dêitico, promove, mais uma vez, o entrelaçamento entre texto e melodia.

Eu vi a cara da morte
E ela estava viva-viva!

Nos versos seguintes da canção, o poeta ainda tenta a máscara, o carnavalesco ouropel da fantasia, simulacro da esperança na vida, do canto do porvir: “Direi milhares de metáforas rimadas”. Mas o canto do porvir é um jogo de palavras, no qual a lógica da mensagem se restabelece ilusoriamente pela hipérbole, para diluir-se logo em seguida. Em “E farei das tripas corações” a idéia das atitudes levadas até as últimas conseqüências traz o medo e denuncia ignorância e impotência diante da “cara da morte”. Existem deuses, e há dúvida a quem recorrer.

E farei
Das tripas corações
Do medo minha oração
Prá não sei que Deus, “H”

A AIDS traz a morte com a degradação. Muito mais do que a dor física é a vergonha social. O ato de cantar é uma negação ao rótulo de paciente. Cazuza está de pé. Em seus versos a experiência com a doença mostra, embora sob o disfarce da ironia, o aniquilamento mais definitivo. Cazuza ironiza o sacramento final, a última oração, o arrependimento. Este aniquilamento, entretanto, reitera a máscara de uma não-consciência da gravidade da hora e, mais uma vez, o jogo é ambíguo.

Da hora da partida
Na hora partida

A partida (a morte) é boa, tantos a afirmam libertadora. Não foi assim no jogo dos românticos, que imaginaram a morte como a noiva desejada? Mas a hora é partida/dilaceramento, instauradora de uma célere e paradoxal, porque mortífera,

caminhada para a vida. Como “boa partida” se sua partida será resultado de um sofrimento degradante?

A tiros vamos pra vida
Então, vamos pra vida.

Convite/ordem/apelo desesperado, que se manifesta num tom agressivo, num ritmo acelerado, como uma urgência, o caminhar para a vida não é isolado. A primeira pessoa do singular, marca dominante do poema, agora cede espaço ao nós. A primeira pessoa do plural denuncia o caráter social da AIDS: a doença que se assemelha à guerra. E a guerra é de muitos, é plural e é inútil e: “a tiros”. O poeta sabe da ambigüidade morte/vida, mais morte do que vida. Não quer assumi-la sozinho.

A AIDS, por ser contagiosa, conduz ao isolamento social. Inicialmente tida como uma doença de homossexuais, atinge todos os sexos, idades, culturas, lugares, classes sociais, e foi vista socialmente como a doença ligada ao sexo, às drogas, à promiscuidade.

“Então”, introduzindo o último verso, é a insistência, o ilusório convencer a si e aos outros de que é possível a vida, mercê dos tiros. A primeira pessoa do plural, subitamente instaurada nos dois últimos versos significa também o ambíguo incluir-se do poeta entre os “poetas e loucos cantores do porvir”. Ânسيا de vitória sobre a morte? Conquista da permanência? Ou um arrastar dos outros à inexorabilidade de um futuro, cuja marca predominante é a morte — e que talvez nem será?

2.4. O apelo do Blues no jogo das vozes: uma outra canção

Num outro número, Cazuza canta “Blues da piedade”¹⁰⁵ em parceria com Sandra de Sá. Eles estão sentados em bancos de madeira. A imagem é registrada em plano médio. Num segundo momento, os cantores são focalizados por trás. A canção é dividida. As vozes, ora separadas, ora juntas. A câmera focaliza os músicos. Em um momento Frejat¹⁰⁶ se aproxima. Uma criança é registrada na platéia durante esta canção. A criança anônima acompanha o espetáculo. Seu olhar parece compenetrado, sério.



Cazuza inicia a canção:

Agora eu vou cantar pros miseráveis
Que vagam pelo mundo,
Pra essas sementes mal plantadas
Que já nascem com caras de abortadas
Pras pessoas de alma bem pequena

¹⁰⁵ A canção "Blues da piedade", composta em Boston, foi lançada no disco *Ideologia* em 1988. A versão analisada acontece durante o show realizado ao vivo no Canecão, em outubro de 1988. Na ocasião, Cazuza divide com Sandra de Sá a canção. Em 1991, Sandra de Sá a regrava e, em 1995, é a vez de Cássia Eller.

¹⁰⁶ Roberto Frejat, um dos mais importantes parceiros de Cazuza, musicou, além de outras, a canção "Blues da piedade". Em um momento anterior a esta canção, no vídeo, Frejat, sentado ao lado de Cazuza, comenta "Esta coisa de parceria é meio de você encontrar uma pessoa que case o jeito de querer dizer as coisas. E eu acho que a gente tem um canal legal".

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!

Vamos pedir piedade

Senhor! Piedade!
Lhes dê grandeza e um pouco de coragem

Quero cantar só para as pessoas fracas
Que estão 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
Vamos pedir piedade
Senhor, piedade!
Pra essa gente careta e covarde.
Lhes dê grandeza e um pouco de coragem

Terminada a canção Sandra de Sá se levanta e beija Cazusa na boca. A imagem é congelada. O desejo de cantar um blues para as pessoas fracas, caretas e covardes. Este blues, porém, tinha que ser cantado na praça, anunciado pelo pastor/arauto das verdades celestes. Na praça não como lugar de encontro, mas de debates, tribuna do povo, lugar de anúncio/denúncia. “Somos iguais em desgraça”: não há grupos de riscos. Somos todos

vítimas da nossa própria ignorância. Por isso “Senhor piedade”. O beijo sela o pacto, mas também é a traição: “Piedade!” As imagens de crianças têm sido utilizadas para sugerir a idéia de futuro. O “blues da piedade” denuncia a impossibilidade do futuro em decorrência das misérias humanas. Talvez a imagem da criança remeta à idéia de inocência como contraponto ao suposto “vício” causador da miséria denunciada na canção. Cazuza dirige-se para a platéia. Parece acusá-la em seu lamento. A platéia aparece, participando da cena como personagem. A cena do beijo é congelada.



2.5. Nos caminhos de Orfeu: Cazuza e a Canção

Na encenação da canção “A orelha de Eurídice”,¹⁰⁷ personalidades do mundo artístico são registradas pelas câmeras, dividindo a cena com o cantor.

O nome Eurídice evoca o mito de Orfeu, que, segundo a mitologia, foi um extraordinário cantor, poeta e músico. Sua voz, ao entoar suas canções, era tão melodiosa que acalmava até mesmo os homens mais rudes, e os animais ferozes repousavam mansamente a seus pés. Seu canto é capaz de competir com o das sereias, livrando assim os marinheiros de seus encantamentos.

Orfeu é apaixonado por Eurídice, sua noiva, filha de Apolo. No dia de seu casamento, enquanto ela caminha, Aristeu tenta violentá-la e, no desespero de livrar-se dele, ela cai e pisa em uma serpente escondida, morrendo ao ser picada.

Orfeu, que jura procurá-la entre os mortos, pega sua lira e desce ao inferno. Sua melodia conquista e inebria os deuses e os monstros, guardiães da porta da morada dos mortos. Comovidos pela paixão, Hades e Perséfone entregam-lhe Eurídice, impondo-lhe a condição de não olhar para ela, enquanto não deixassem o inferno. Após concordar, Orfeu começa a caminhar de volta ao mundo dos vivos, seguido por sua amada, que vem logo atrás. Próximo à saída do inferno, a curiosidade de Orfeu é maior, e ele olha para saber se sua amada realmente está ali. No mesmo instante, Eurídice desaparece para sempre no inferno.

Orfeu permanece fiel a Eurídice e evita as mulheres. Estas, revoltadas por sua indiferença, matam-no, lançando pedaços de seu corpo esquartejado ao rio. Sua cabeça e sua lira vão parar na ilha de Lesbo. Os habitantes fazem-lhe um túmulo de onde muitas vezes, contam, sai o som da lira de Orfeu.

No vídeo Cazuzza está de pé. O saxofonista divide a cena. Cazuzza canta:

Você na multidão
Você é diferente
Suas mão me acenam
Nem parecem ter morrido
Cheias de presentes
Caixas coloridas

Trouxe uma orelha envolta
Num pano vermelho
É a prova, meu amor
Me espera sem uma orelha
Vou correndo, vou agora
Resgatar o meu amor

No asfalto quente
Do aeroporto
Como uma miragem
É a alma que castiga o corpo
Esta é a mensagem
Na paisagem destorcida
Pelos aviões que sobem

Você voltou pra me ajudar
E eu fico mais feliz
Mas ainda não estamos salvos
O ar tá pesado
Não é só a cicatriz
Que identifica o ser amado

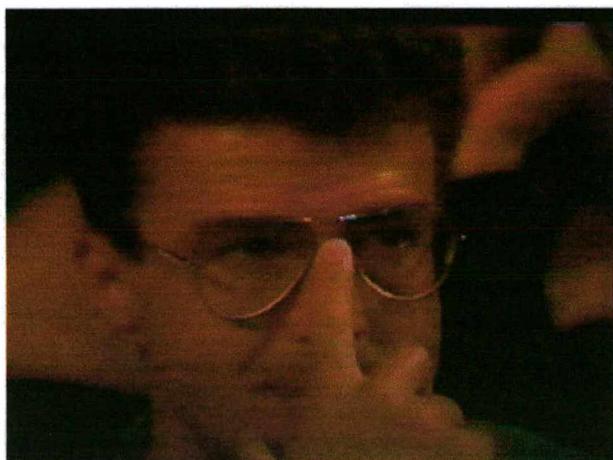
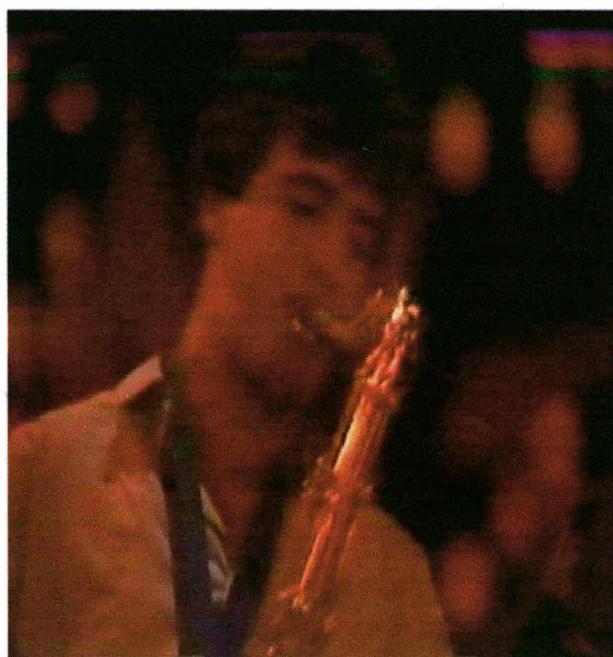
Temos que ter idéias juntos
Temos que achar uma maneira

É que agora tá chovendo
Uma chuva sem vento
E há meia hora ventava
Vamos fugir pra dentro
Há meia hora ventava
E tínhamos coragem
E eu já tou cansado
De não gostar de mim

Cazuzza aponta para a platéia. Malu Mader, séria, olha para Cazuzza. Cláudia Abreu também. Leiloca está junto a Carlos Augusto Strasser, que é focalizado sorrindo. Strasser

¹⁰⁷ A canção "A orelha de Eurídice" foi composta por Cazuzza (letra e melodia) e apresentada no disco

morreu com AIDS, tempos depois de Cazuzza. Carlos Alberto Riccelli coloca os dedos na parte central dos óculos, parecendo olhar atentamente para Cazuzza. Denise Dumond é registrada, observando atentamente Cazuzza. Encenação ou compenetração? Todos parecem compenetrados. Uma solene adoração? Aplaudem. O aplauso tem hora e tempo demarcados. Dentre os escolhidos, registrados na platéia, estas personalidades do mundo artístico mais uma vez legitimam Cazuzza, e são legitimadas por ele. São os escolhidos pela câmera, mesmo do outro lado do palco, estão no espetáculo a fazer parte do seu show.



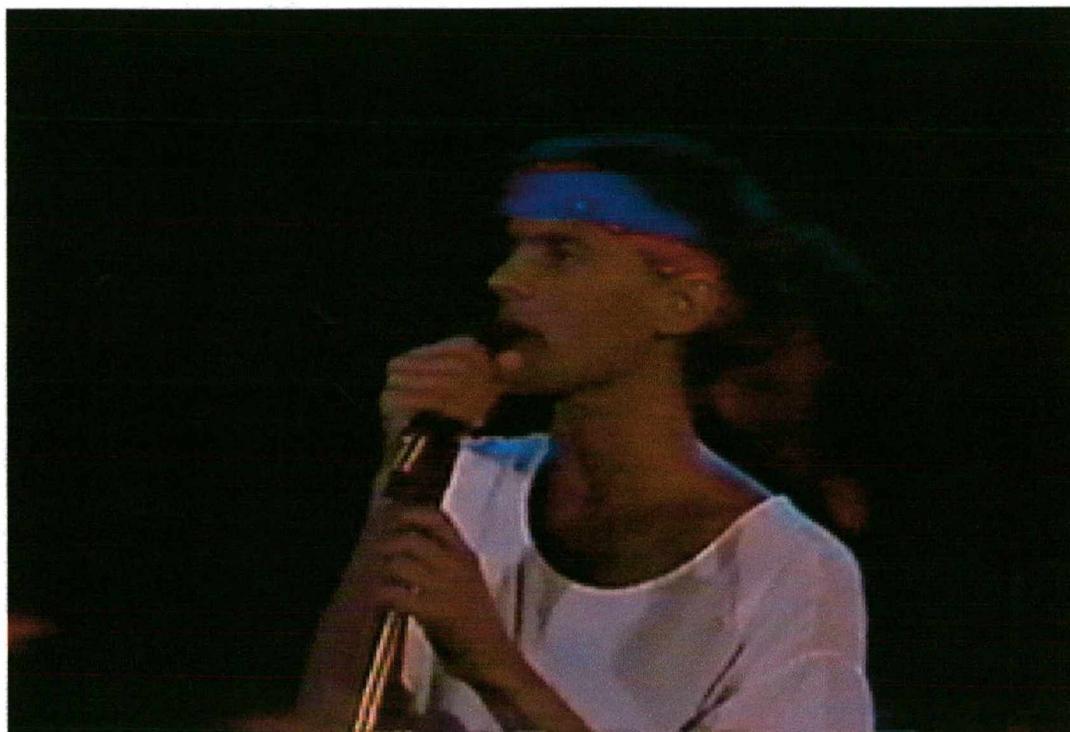
José Miguel Wisnik, em *O som e o sentido*, ao abordar o som e como a humanidade faz e fez uso dele, afirma que o som é “um sinal de movimento que passa através da matéria, modificando-a e inscrevendo nela, de forma fugaz, o seu desenho”.¹⁰⁸ Ele é “presença e ausência”, está impregnado de silêncio, pois há tanto silêncio quanto ruído no som, e é assim, por esta dicotomia, que ocorre a possibilidade da existência da música. Existência que é capacitada a “traduzir” para uma escala sensorial, “através das vibrações perceptíveis e organizáveis das camadas de ar, e contando com a ilusão do ouvido, mensagens sutis sobre a intimidade anímica da matéria”.¹⁰⁹ Desta maneira, a música, construída por sons em eternas presenças e ausências, poderá, pelas vibrações, animar o corpo, agindo sobre este e sobre a mente simultaneamente.

No vídeo, o som da voz de Cazuza, como feixes de luzes, produz os versos que interpenetram os instrumentos que o acompanham. A bateria, soando com um pulso acelerado e pluriforme, parece responder aos versos da canção. O saxofone, por sua vez, soa como uma reflexão tardia.

A canção promove um turbilhão de imagens, onde ecoam as vozes de Orfeu “Vou correndo, vou agora/ resgatar o meu amor”, e Eurídice “Você voltou pra me ajudar/ e eu fico feliz”. Como num *brainstorming*: “suas mãos me acenam/ caixas coloridas/ pano vermelho/ a prova do meu amor/ sem uma orelha/ vou correndo/ no asfalto/ uma miragem/ alma que castiga o corpo/ é a mensagem/ aviões que sobem/ você voltou/ eu fico feliz/ ainda não estamos salvos/ é só a cicatriz/ temos que ter idéias juntos/ agora tá chovendo/ sem vento/ há meia hora ventava/ fugir pra dentro/ tínhamos coragem”. Neste emaranhado de expressões parece haver uma tentativa de harmonizar o caos. Apesar de Orfeu ter descido aos infernos, ele não conseguiu resgatar a sua amada.

¹⁰⁸ José Miguel Wisnik. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo; Companhia das Letras, 1989. p.15.

¹⁰⁹ Idem, p. 26.



Pelas imagens do vídeo, constatamos o público compartilhando aquele instante. Talvez por isso os aplausos do público, no final da canção, parecem mais entusiasmados. Podemos perceber tensão e perplexidade. Cazuza, pela doença, vive seu inferno, mas lhe restaram as canções.

**Se achar que eu estou derrotado!
Saiba que ainda estão rolando os dados
Porque o tempo
O tempo não pára**

Cazuza

3. E O TEMPO NÃO PÁRA...

3.1. Sobre o tempo e as canções e as mesmas novidades...

Imersa no oceano do tempo, a humanidade foi aos poucos tomando consciência dele, que passou a ser um dos seus maiores enigmas. Embora não conseguindo retê-lo, tentou fixá-lo e medi-lo, desde eras mais remotas. Nos ritos mortuários do homem de Neandertal, na Europa, entre os anos de 70000 e 35000 a.C., aparecem indícios desta consciência, através dos registros sistemáticos das fases da lua, da migração da caça, da posição do sol, entre outros.¹¹⁰ Mais tarde, entre os anos 2000 e 3000 a.C., surgiram os observatórios ou calculadores, como o Stonehenge, monumento megalítico localizado em Salisbury Plain, Inglaterra, que, acreditava-se, serviam para fixar e prever as datas das cerimônias religiosas, os eclipses do sol e da lua, além de outros fatos. Artefatos menos monumentais de medição de tempo surgiram mais tarde. As civilizações da antigüidade oriental conheceram o relógio do sol e o relógio d'água.¹¹¹ Quanto ao ocidente, foi na Europa, no século XIV, que surgiram os relógios de uso doméstico e/ou individual, restritos às famílias reais e aos abastados. A partir do século XVI, começa a popularizar-se. O relógio concede ao homem a consciência de que o tempo passa e, de certa forma,

¹¹⁰ Edward T. Hall. *A dança da vida: a outra dimensão do tempo*, Lisboa. Relógio Água, 1996, p. 143.

também o materializa. Com ele adquirimos a ilusão de, ao medir o tempo, estabelecer domínio sobre ele.

O tempo e o espaço aparecem na história como fontes do poder social. Grande valor tem sido atribuído aos medidores de tempo, com as quais a elite pretendeu organizar e reorganizar a humanidade. Organicamente, diz-se que para cada indivíduo, pelo seu biorritmo, há um tempo específico, e o desejo de dominar e até parar este tempo faz-se presente também na literatura. No *Fausto*, de Goethe, o protagonista negocia sua alma com Mefistófoles em troca de poções que lhe proporcionariam poderes, juventude. Este texto demonstra a vontade do homem de reter seu tempo orgânico. Oscar Wilde, em *O Retrato de Dorian Gray*, percorre caminho semelhante. Extremamente vaidoso e influenciado por Lord Henri, Dorian Gray desvia para a tela a passagem do tempo; assim, somente no quadro eram registradas as mazelas e o envelhecimento da personagem.

Nestas obras há, além de outras características, a tentativa de criar, mesmo que por vias diferentes, maneiras de tornar eterno o presente para o corpo. O tempo é o ser desconhecido que preenche a infinitude e a eternidade. Algumas sociedades distribuíram o tempo em passado, presente e futuro, onde o presente é o instante suspenso entre duas coisas: o passado e o futuro.¹¹² Desta forma, só o presente seria materializável. Um presente eterno era o que desejavam também estas personagens.

A idéia de materializar o tempo aparece também na arte pictórica. Nas telas, os relógios foram apresentados das mais diferentes maneiras; algumas os retratam seguindo fielmente suas imagens concretas, outras lhes atribuem as mais diversificadas e audaciosas formas. Uma delas pertence ao movimento surrealista, *La persistencia de la memoria* (los relojos blandos), obra de Salvador Dali, pintada em 1931.¹¹³ Ao observar os três relógios

¹¹¹ Idem, p. 144.

¹¹² Nádía Julien, op cit p. 483.

¹¹³ Nathaniel Harris. *Vida e obra de Dali*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995, p. 20.

disformes, pode-se sugerir que o artista, de certa forma, aprisionou aquele instante exato, através dos ponteiros parados. Mas só o tempo marcado pelo relógio duro está associado ao tempo mecânico, que Dali estaria contestando através dessa representação. Os relógios que parecem derreter mostram que ainda assim o tempo não pára, escorre.

Stephen W. Hawking, em *Uma breve história do tempo* lembra que, “De acordo com um certo número de cosmologias originais e com a tradição judaico-cristã-mulçumana, o universo começou num tempo não muito distante e finito”.¹¹⁴ Assim sendo, o passado dos tempos teria uma data fixa. Aristóteles e Isaac Newton conceberam o tempo como algo absoluto. Poder-se-ia medir o intervalo de tempo entre dois acontecimentos, obtendo-se o mesmo resultado, desde que se usasse um marcador de tempo preciso. A teoria da relatividade se opõe a essa noção de tempo absoluto. De acordo com ela “cada indivíduo tem sua própria medida pessoal de tempo, que depende de onde se está e de como se desloca”.¹¹⁵ Desta maneira, o tempo torna-se individual, restrito, e até mesmo subjetivo.

Em *Sequel to history*, Elizabeth Ermarth, em referências às concepções teóricas sobre o tempo histórico, mostra que a palavra tempo ainda permanece usada largamente, de muitas maneiras. O tempo histórico é algo do passado. O passado está sempre sendo visto em um outro lugar do futuro. Ermarth sustenta que os historiadores do período medieval não concebiam ainda a continuidade entre os acontecimentos/eventos. Para eles, tudo se desenvolvia em função e em relação de subordinação às existências divinas, às verdades absolutas, eternas. Foi a Renascença que instituiu o fluxo contínuo de acontecimentos distintos entre passado, presente e futuro, o pensamento de que o passado e o presente se comunicam.

¹¹⁴ Stephen W. Hawking. *Uma breve história do tempo*, Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p.29.

¹¹⁵ Idem, p. 59.

Em *O tempo não pára*, o diálogo dos tempos — acenado pela renascença — entre fatos distintos, entre épocas diferentes, imprime a comunicabilidade não só ao fluxo do tempo de Cazuzu, mas também ao tempo do observador. O tempo presente é ativado no instante em que é acionado este vídeo. Assim, mesmo pelo viés da imagem virtual, apresenta-se o fluxo contínuo e a comunicabilidade do passado e do presente, uma vez que as imagens foram registradas num tempo que se situa no passado em relação àquele que assiste ao vídeo.

Gostaria de observar que o vídeo, apesar da concepção de linearidade instituída pela cultura moderna, possibilita cortes no tempo, pelo uso serial de imagens, proporcionando, portanto, uma liberdade em relação às concepções de tempo passado, presente e futuro, apresentadas por Ermarth.

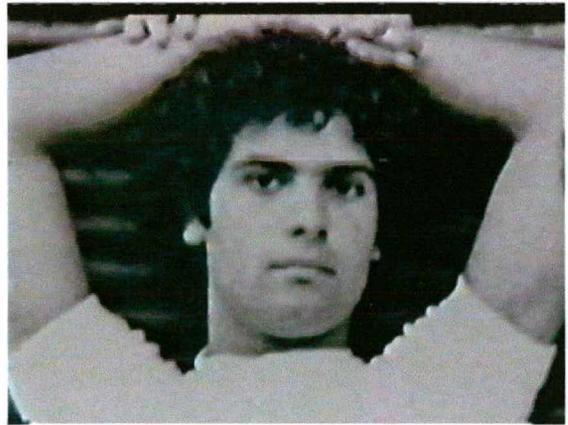
A edição das imagens para as telas do cinema ou da televisão assemelha-se à função da memória, ou seja, de recuperar o tempo sobre o qual não temos controle. A sucessão de imagens organizadas na montagem do vídeo não consegue repetir o tempo, mas busca realizar naqueles que assistem o desejo de materializar suas esperanças. Considero, assim, que a ordenação do tempo proposto no cinema e no vídeo — que desorienta a cronologia dos fatos retratados, misturando o passado e o presente — sugere, de certa forma, a tentativa de controlá-lo e de enquadrá-lo.

No vídeo *O tempo não pára*, pela proposta de subversão do tempo linear das imagens, observo que este é usado como espetáculo. Ao assistirmos aos shows, às entrevistas, constatamos, conforme comentei, a alternância de datas, que são costuradas, em um vídeo que apresenta imagens reais de tempos distintos. Já a partir dos créditos iniciais, aparecem as primeiras imagens, um *pot-pourri* de fotos da infância de Cazuzu, durante vinte e cinco segundos. Em *off*, alguns versos da canção homônima que, entre

outros versos, referem-se ao futuro que repete o passado, e ao tempo como "um museu de grandes novidades", um tempo que paradoxalmente não pára e continua o mesmo. É dado início ao show do tempo. O espetáculo do tempo orgânico de Cazuza: da sua saúde, da sua doença. Espetáculo das suas performances, das suas canções. Setenta minutos que condensam e apresentam sua infância, sua juventude e sua fase adulta. Como também seus estilos, sua versatilidade, sua capacidade de deixar marcas, mesmo em um curto espaço de tempo. Seu início e quase fim.



As imagens iniciais do pout-porri de fotos me conduziram à reflexão de Nelson Schapochnik, em “Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade”. Para ele a imagem fotográfica, ao aprisionar um momento, permite sua rememoração no presente. A eficácia da fotografia está na “capacidade de mesclar a estranheza do que mostra com a intimidade de nossa memória”.¹¹⁶ Aparece explícita a idéia de resgatar, para o presente, o passado de Cazuzu.



Assim, em *O tempo não pára*, percebo que a existência das fotografias, além de mostrar momentos da infância e da adolescência de Cazuzu, pode reforçar também a idéia de solenizá-lo, de eternizá-lo, ao trazê-lo, menino/adolescente, ao presente. E, principalmente, para quem não o conheceu e/ou acompanhou sua carreira, as fotografias conduzem não só à contemplação, mas também ao estranhamento, se as compararmos com as imagens do final de sua carreira, de sua vida.

¹¹⁶ Nelson Schapochnik, “Cartões postais, álbuns de família e ícones da intimidade, em Nicolau Sevcenko. Op. cit., p. 459; pp. 423- 512.

Uma das especificidades de *O tempo não pára* é mostrar imagens de Cazuzza em suas diferentes fases, por diferentes meios: fotografias, depoimentos, shows. Pela utilização dos recursos de edição, extraindo diferentes tempos e espaços, o vídeo consegue efeitos que remetem também à idéia de simultaneidade, de um tempo peculiar, um tempo subjetivo. *O tempo não pára* lê Cazuzza nos seus vários tempos e mostra que nem seu tempo, nem o próprio Cazuzza, param.

Há um fragmento do show no *Rock'n Rio*, onde Cazuzza canta, juntamente com a platéia, os versos que compõem o refrão da canção "Pro dia nascer feliz":

Pro dia nascer feliz
Pro mundo inteiro acordar
E a gente dormir, dormir

Seus gestos sugerem agressividade. Cazuzza se movimenta com agilidade e vigor. A melodia é de um rock, os versos sinalizam esperança, antíteses.

Cena seguinte, fragmento da canção : "Eu queria ter uma bomba".¹¹⁷

Eu queria ter uma bomba
Um flit paralisante qualquer.

Cazuzza arremessa uma granada de brinquedo, arrancada do microfone. A granada é supostamente acionada a partir do gatilho retirado com a boca. Há irreverência, idéias de aventura, de destruição, sugeridas a partir destas imagens. A granada poderia representar a palavra. A palavra que destrói, que consome e é consumida, que é mutável. O adjetivo "paralisante" toca a idéia de eterno, do que é estático, do perpetuado, do aprisionado. Cazuzza queria ter uma bomba, um flit paralisante qualquer: ter uma bomba que paralisa. O tempo não pára, e a realidade atropela.

¹¹⁷ A canção "Eu queria ter uma bomba" foi lançada em 1989, no disco *Melhores momentos de Cazuzza e Barão Vermelho*.



Na cena seguinte, ao som da canção “Bete Balanço”,¹¹⁸ Cazuzza aparece brigando, sendo carregado por um homem musculoso.¹¹⁹ Na seqüência, Cazuzza está de pé, em um lugar escuro e sombrio, entre algumas pessoas cabisbaixas, cantando versos da canção “Milagres”.¹²⁰

Que tempo mais vagabundo
Esse agora
Que escolheram pra gente viver?



Numa visão apocalíptica, o poeta, em versos que denunciam inconformismo e desesperança, indaga o tempo presente através de imagens e da voz que atuam como

¹¹⁸ A canção foi lançada em 1984, no disco *Maior abandonado*.

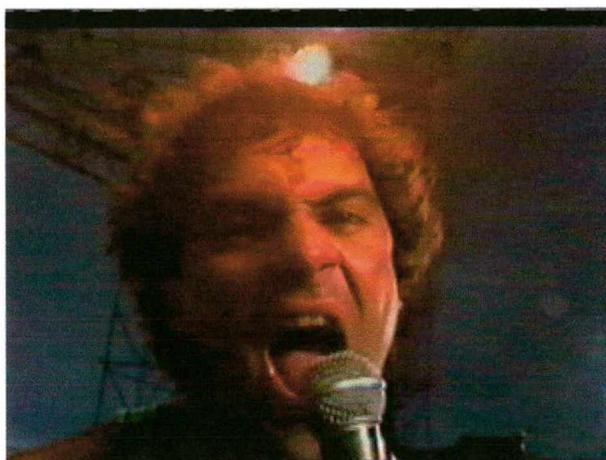
¹¹⁹ Cena estudada no capítulo anterior.

¹²⁰ Canção lançada no disco *Maior abandonado*, em 1984.

referentes da interdependência entre indivíduo e ambiente, projetando o conceito de um tempo vagabundo, sem destino, que lega aos que nele vivem apenas a vagabundagem, o sem-nexo, o sem-rumo.

Novamente, no show do *Rock`n Rio*, os versos agora são da canção "Medieval":

Será que eu sou medieval?
Baby, eu me acho um cara tão atual
Atual



A sonoridade das palavras, da rima pobre destes versos carregam o conflito, a antítese, entre os adjetivos medieval/passado e atual/presente. O senso comum convencionou “medieval” como fechado, estagnado, ultrapassado, contrapondo-se ao “atual”, que remete à idéia de mudança constante, novidade, inovação. Não estaria Cazuzza sugerindo que o medieval é o atual? É o adentramento numa Idade Média atual? Qual a relação entre a peste negra e a AIDS, que já foi retratada na grande imprensa como a peste *gay*? De novo a manifestação de um Deus irado diante dos pecados da humanidade?

Na seqüência, Cazuzza aparece sentado em frente a um computador. A tela do computador, por uns instantes, é a lente da câmera/tela da TV. Cazuzza olha fixamente a

tela e canta versos de "Exagerado":

Exagerado, jogado aos teus pés
Eu sou mesmo exagerado
Adoro um amor inventado



Pela relação entre as imagens a que remetem estes versos e o adjetivo “exagerado”, o poeta assume o papel de “fingidor” (Fernando Pessoa).¹²¹ Na cena, a tela do computador registra o nome *Cazuza*. *Cazuza* canta sentado em frente a ela. Em sua *performance*, interage com a tela do computador, com a câmera. *Cazuza* canta:

O teu amor é uma mentira
Que a minha vaidade quer

O versos da cena seguinte sugerem uma articulação paradoxal com os anteriores, na medida em que o poeta propõe a reinvenção do amor ao proclamar: "Adoro um amor inventado"; porém o amor correspondido é “uma mentira”, a ilusão que se esvai.

¹²¹ Alusão ao poema Fingidor de Fernando Pessoa: "O poeta é um fingidor
finge tão completamente
que chega fingir que é dor
a dor que deveras sente"

Em Afrânio Coutinho. *Fernando Pessoa: o eu profundo e os outros eus*. Rio de Janeiro; Nova Fronteira, 1980, p.104.

Na outra cena, parecendo estar num bar, em frente a uma dose de bebida, Cazuza canta, parece dialogar, denunciar quem o observa.

Que só eu que podia
Dentro da tua orelha fria
Dizer segredos de liquidificador

Nos versos, os segredos de liquidificador na orelha fria, a velocidade, a destrutividade entram em consonância irônica com elementos que o moralismo conservador considera arquétipos da destruição do homem: sexo, bebida. Ou seria apenas uma alusão à dor de cotovelo?

Em seguida, em meio a um jogo rápido, imagens multifacetadas de Cazuza com chapéus de diversos tipos representando ícones da sociedade de consumo, culminam com uma bandana amarrada em sua cabeça. Numa fração de segundos — o tempo da última imagem —, sintomas da AIDS são mostrados: a magreza de seu rosto, a pele escura e o pouco cabelo, encoberto pela bandana. O verso de “Ideologia” dialoga com as imagens, permanecendo explícita a ironia dirigida à sociedade burguesa: “Ideologia, eu quero uma pra viver”.



Num total de dois minutos e trinta segundos, este vídeo consegue, até esse momento, pela fragmentação, condensar nove canções. Todo esse turbilhão de

imagens, excetuando o último instante, registram um Cazuzza saudável. Se o tempo das canções foi comprimido, o tempo dos verbos nos versos das canções apresentadas estão, na sua grande maioria, no presente do indicativo, excetuando-se o infinitivo; não há presença do tempo futuro.

Essas canções foram composta em um tempo em que Cazuzza não se sabia portador do HIV. Ou, pelo menos as imagens o apresentam, conforme comentei, saudável. Sua seleção e edição promoveram estes momentos no vídeo, que foi editado no ano da morte de Cazuzza. O tempo individual de Cazuzza torna-se subjetivo a partir desta edição. Pois, de maneira peculiar, a presença das imagens de Cazuzza saudável e os versos das canções fragmentadas conseguem proporcionar a possível leitura de um não futuro. Do tempo presente, tal como o hoje, o agora, o instante, o instantâneo, o cronos, o tempo que faz gerar e que consome o futuro, fica a vontade de permanecer no presente.

3.2. O tempo e a canção Exagerado

Os acordes iniciais dos instrumentos com um ritmo forte, bateria de rock pulsante, mas com o tempo recortado por um arranjo apocalíptico de sax e teclado, anunciam o que, na verdade, viria a se configurar numa canção leve, dançante — perfeita para abrir um show. O solo de sax — que nos remete ao jazz — se insere na estética pop, sopro da alma apaixonada e eufórica. Com a guitarra, vem o exagero das frequências altíssimas e escalas ascendentes que produzem um aumento de tensão.

Juntamente com os acordes, as imagens fora do palco (imagens de pessoas do mundo artístico, como Maitê Proença e Frejat, entre outros) dão início ao clipe da canção

“Exagerado”. O ritmo é tão intenso quanto a própria seleção de imagens.

Cazuza aparece no palco. Seu rosto exterioriza alegria. Seus movimentos ensaiam passos de uma dança. As roupas que veste são brancas. A platéia, cantando e dançando, corresponde ao sorriso do cantor. A pouca luminosidade do palco contrasta com a luz sobre a platéia, exagerada.

Os versos da canção iniciam com um clichê do discurso amoroso: “Amor da minha vida”. O desenvolvimento da idéia sugerida pelo título, “Exagerado” acontece já na primeira estrofe, onde o poeta define um início para o passado — “Nossos destinos foram traçados/ Na maternidade”, e determina o futuro do seu amor: “Daqui até a eternidade”. A decisão de destinos, a partir do nascimento, sugere, nesta estrofe, a arbitrariedade do destino, o determinismo instaurado num tempo passado. O amor é o mesmo em todos os tempos. Nada é inusitado, tudo já foi determinado. Ironia? O som da bateria prevalece sobre os dos outros instrumentos, acompanhando os conjuntos de versos da canção (excetuando o estribilho), como se estivessem reafirmando o que está sendo dito. A voz humana tem sua continuidade no som do instrumento. No final de cada estrofe o saxofone sobressai, confirmando ou respondendo aos versos:

Amor da minha vida
Daqui até a eternidade
Nossos destinos foram traçados
Na maternidade

Outros clichês denunciam que o discurso não traz o novo, traz o já-dito, a desgastada “Paixão cruel”. O título ecoa na expressão coloquial, “exagerada” — “Te trago mil”. Os versos denunciam a busca do perdão: simbolicamente a palavra “rosas” pode significar amor, paixão. Na canção, ironicamente, as “rosas” oferecidas são “roubadas”. O roubo dá idéia de transgressão. Daí a ironia:

Paixão cruel, desenfreada
Te trago mil rosas roubadas

Pra desculpar minhas mentiras
Minhas mancadas



A confissão pela reiteração, em “Exagerado”, é absorvida pela ironia, há adoração de um sentimento que não existe: “Adoro um amor inventado”. A tentativa de provocar impacto pela imagem instaurada no verso “jogado aos teus pés” é, ao mesmo tempo, desestruturada, na medida em que sinaliza que esta atitude seria mera representação. A denúncia desta simulação aparece no verso “Adoro um amor inventado”, que remete a um tempo presente e passado, a um amor que não existe, que não existiu, a não ser na esfera do simbólico. Assim, ao mesmo tempo em que declara a paixão, a canção sinaliza a falsidade do amor declarado.

Exagerado
Jogado aos teus pés
Eu sou mesmo exagerado
Adoro um amor inventado

Os versos passam a idéia de renegação, caso o amor não seja correspondido. Um amor que supostamente é mais importante do que a vida, embora sugira, num primeiro momento, o resgate da temática romântica, da vida condicionada à paixão, ou mesmo de uma ameaça infantil caricaturada através de personagens de desenhos animados que trancam a respiração e mudam de cor até que alguém ou algo os faça parar. Portanto, apesar do caráter lírico dos versos, caracterizados também pela repetição do pronome “Eu” e da conjunção condicional “Se”, corrobora-se esta afirmativa; a ironia é instaurada. O poema vai, aos poucos, construindo-se pela ilustração e pela qualificação desta primeira pessoa do discurso.

Eu nunca mais vou respirar
Se você não me notar
Eu posso até morrer de fome
Se você não me amar

Por você eu largo tudo
Vou mendigar, roubar, matar
Até as coisas mais banais
Pra mim é tudo ou nunca mais

A repetição do refrão reitera o sentimento contraditório da encenação, da adoração de um amor que não existe:

Exagerado
Jogado ao teus pés
Eu sou mesmo exagerado

Nos versos seguintes, a presença da atitude fáustica, “Que por você eu largo tudo/ Carreira, dinheiro, canudo”. No poema de Goethe, Fausto negocia sua alma com Mefistófoles em troca de saberes e poderes ilimitados. Na canção, os versos proclamam uma situação contrária. Com a idéia paradoxal de “tudo ou nunca mais”, que também se torna antitética à “eternidade”, apresentada na primeira estrofe, o eu lírico conclui seu discurso, negando-o. Desta forma, tudo foi desinstaurado, na medida em que os apelos

que os próprios versos da canção haviam construído são desmontados. Tudo se esvaiu, se diluiu.

Pra mim é tudo ou nunca mais
Exagerado

No vídeo, a imagem e a canção que começam com o verso “Amor da minha vida” anunciam o amor e denunciam a representação, num discurso tonal, com verbos no tempo presente, finalizando-se com o verso “Exagerado”, proferido num tom de voz gutural e prolongado. Os instrumentos, que a cada estrofe continuavam mais altos que a voz de Cazuzza, calaram-se antes. O tempo de sua voz foi maior. Porém, maior do que ela foi a imagem que ficou congelada por alguns instantes. O show é finalizado. A imagem permanece.

3.3. “ O tempo não pára”: a penúltima canção

Homônima do vídeo, a penúltima canção, “O tempo não pára”, é apresentada em dois momentos. O primeiro acontece com imagens de pessoas anônimas caminhando na rua, com a canção no fundo. Cazuzza inicia os versos. Sua expressão é de preocupação, nenhum sorriso. Cazuzza canta. Há alternância entre imagens de Cazuzza e das pessoas na rua. Todas sérias, até mesmo a criança que brinca com um caixote de madeira. A platéia não é mostrada. Há platéia? As imagens na rua, registro do abandono, um jogo de imagens que remetem à idéia da solidão. A solidão nos rostos anônimos, jogo de espelhos na tela mágica. Estar só como invenção da modernidade. Cada pessoa mostrada sugere expressões como “buscar o tempo”, “procurar o tempo”, “ocupar o tempo”, “perseguir o

tempo”. O tempo todo, o tempo. Cazuzza canta: “O tempo não pára”. Na parte inferior da tela, a data 12/88. Cazuzza canta o último verso de “O tempo não pára”.

Recomeça o outro clipe da mesma canção. Cazuzza aparece saindo de um carro. Em primeiro plano, mãos da platéia aplaudindo. A luz que o ilumina é azul. Nos primeiros quatro versos da canção, o poeta se mostra guerreiro, numa luta de sentimentos, onde a dor, a “mágoa”, é sua arma.



Os primeiros sons da canção soam como uma batucada tribal ou como trovões ou tiros que explodem, troncos ou blocos de concreto que desmoronam numa cadência arrastada, num ritmo lento.

Disparo contra o sol
Sou forte, sou por acaso
Minha metralhadora cheia de mágoas
Eu sou o cara

O contorno do rosto de Cazuzza, olhando para o mar, para o infinito, é projetado, junto com sua imagem no show, onde predomina o azul. Cazuzza canta que está cansado

de correr na direção contrária. Anuncia, citando Drummond às avessas, que quer desistir de ser “gauche” na vida. Num verso diz “Eu sou um cara”, no outro “Eu sou mais um cara”. Não há vitória, nem lugar de destaque. Talvez a vontade de descer do carro em movimento na contramão. Reconhecimento de que fez a escolha errada?

Cansado de correr
Na direção contrária
Sem pódio de chegada ou beijo de
namorada
Eu sou mais um cara

Cazuza está no camarim, em frente ao espelho, sua imagem está em meio às mensagens escritas em batom. Cazuza coloca a maquiagem/máscara, que o diferencia da condição de um cara qualquer, registrada nos versos anteriores. O artista coloca sua máscara, a representação é anunciada. Nos versos, a recusa da perda. Nas *performances*, o estar de pé, o ato de cantar, demonstra que Cazuza ainda está no jogo, na vida. Não há vencedores ou vencidos. Há esperança, pois o tempo ainda não parou. Os dados ainda estão rolando.

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

Na seqüência, sua imagem está dentro de um túnel movimentado. As imagens retrocedem. Os carros são projetados de ré. A luz do túnel fica distante. A imagem de Cazuza é triplicada. Suas palavras são antitéticas. Denunciam a hipocrisia dos sentimentos. Está farto da caridade dos que o detestam. A compaixão o irrita. Duvida dos sentimentos dos que o rodeiam. E se não fosse a ameaça da doença? Todos estariam com ele? Carpideiras festejam a morte anunciada. Caráter espetacular do trágico.

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

Cazuza aparece de lado, e duas imagens suas o acompanham cantando de frente. Novamente, Cazuza é triplicado. Na melodia, os momentos de maior tensão são representados pelo estribilho, onde o arranjo de vocal feminino e o instrumental futurista e apocalíptico lembram as canções de *Us and Them* e *Comfortably*,¹²² de Pink Floyd.

A primeira imagem de Cazuza se dilui. Nos versos há acusação e denúncia. A idéia de ratos na piscina desfigura metaforicamente a limpeza, o dinheiro, em pobreza, sujeira, que convivem na sociedade.

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

Cazuza representa um cego caminhando na praia. Ele sorri, brinca com a cena. A ironia acontece pela articulação entre as imagens e os versos. A metáfora da AIDS é instaurada. A AIDS aparece como uma doença que progride, uma doença do tempo. A censura à vida, à esperança: a morte certa. O tempo traz a morte. A morte é a velha novidade, e o futuro repete o passado. Novamente o paradoxo, “museu/grandes novidades”. A intensificação da idéia de fugacidade do tempo.

¹²² Músicas dos álbuns *The dark side of the moon* e *The wall*, respectivamente, do conjunto britânico Pink Floyd.



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

A canção é interrompida. Ney Matogrosso¹²³ fala sobre Cazuzu. Palavras de carinho, de admiração. Termina dizendo: “Eu entendo bem o Cazuzu, acho que a gente é da mesma falange”.

A canção é retomada. Imagens de pessoas caminhando na rua, semelhantes às do clipe anterior. Sem esperança, os versos da canção denunciam que dias não são vividos, que o tempo é rápido demais, e a procura de algo é vã pois é impossível encontrar o que se busca.

Eu não tenho data pra comemorar
Às vezes os meus dias são de par em par
Procurando agulha no palheiro

¹²³ Ney Matogrosso é o diretor do show *O tempo não pára*.

Sua imagem se confunde com as das pessoas na rua. Nos versos, sofrimento conotado nas antíteses:

Nas noites de frio é melhor nem nascer
Nas de calor, se escolhe: é matar ou morrer
E assim nos tornamos brasileiros

Entre todas as imagens, a de Cazuza prevalece em primeiro plano. A luz que o ilumina é amarela. Cazuza, em plano médio, representa gestos em câmera lenta. É iluminado por luzes vermelhas. Versos denunciam a realidade e se repetem:

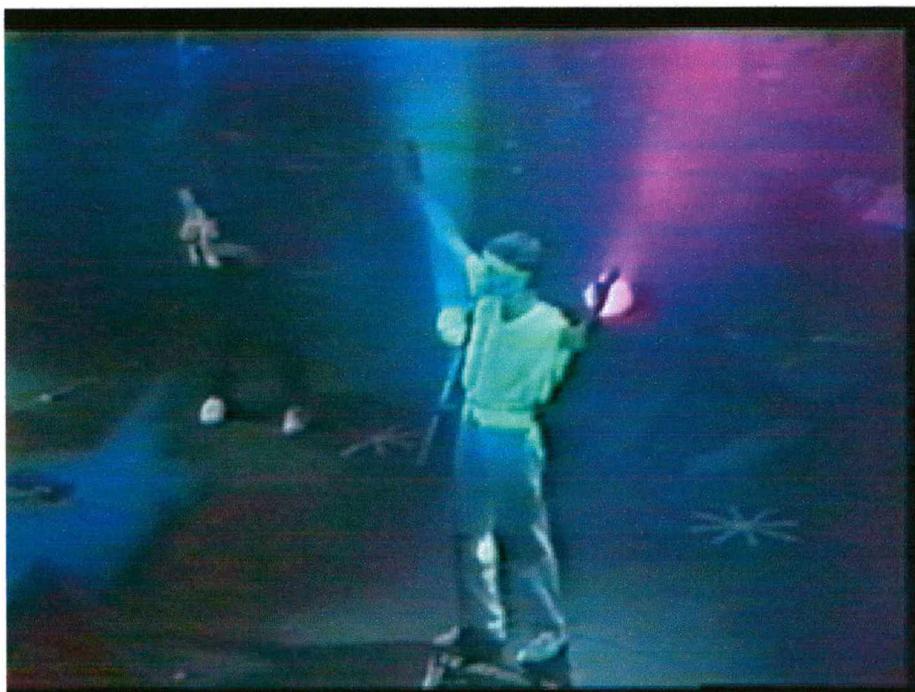
Te chamam de ladrão, de bicha, maconheiro
Transformam o país inteiro num puteiro
Pois assim se ganha mais dinheiro
A tua piscina tá cheia de ratos
Tuas idéias não correspondem aos fatos
O tempo não pára

O pai de Cazuza e alguns artistas, no camarim, aparecem na tela. Os últimos versos da canção são proferidos:

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

Agora imagens do show, Cazuza dança ao lado dos músicos. O som instrumental o acompanha. Há um jogo de luzes, de imagens. Cazuza toca pessoas da platéia. Mais algumas cenas de seu camarim são projetadas. Amigos e familiares abraçam Cazuza. Termina a canção. Cazuza faz reverência ao público. Agradece. Sua imagem é congelada. Pára o tempo.

Cazuza, nesses instantes, encena e recria sua realidade. Imagem e voz proclamam que seu tempo é por demais efêmero. O vídeo mais uma vez condensa uma diversidade de imagens demarcadas por versos que falam de um tempo que não pára. A canção é única, apesar de ser apresentada em dois momentos; as imagens, porém, são múltiplas. Novamente a incidência do tempo presente. Do cronos que consome o futuro.



3.4. E o espetáculo continua... o tempo não pára.

A fita VHS que reproduz os vários momentos dos shows que Cazuza fez, na temporada de *O tempo não pára*, apresenta ainda outras canções, com outras imagens: “Faz parte do meu show”; “Exagerado”; “Vida louca, vida”; “Boas novas”; “Ideologia”; “O nosso amor a gente inventa”; “Vida fácil”; “Blues da piedade”; “Preciso dizer que te amo”; “Só as mães são felizes”; “Brasil”; “A orelha de Eurídice”; “Todo amor que houver nessa vida”; “O tempo não pára”; “Pro dia nascer feliz”. Aparecem também

fragmentos das canções: “Bete Balanço”, “Um trem pras estrelas”, além de entrevistas/depoimentos de Cazuzza, Frejat, Sandra de Sá, Marina Lima, Lucinha Araújo (mãe de Cazuzza), Gal Costa, Caetano Veloso e Ney Matogrosso.

As imagens iniciais deste vídeo, conforme indiquei no capítulo anterior, registram Cazuzza saudável, sem os sintomas da AIDS manifestos. Os instantes finais, no clipe da canção "Pro dia nascer feliz",¹²⁴ também retomam estas imagens. Na cronometragem, as imagens de Cazuzza saudável ocupam um tempo de 7:28 minutos, e as de Cazuzza com a doença manifesta, 55:40 minutos. O vídeo instaura a ruptura, pela quebra da ordem linear do tempo da vida, manifesta no corpo de Cazuzza. Apesar de vir contra a mudança que a idéia de futuro conota, pelo fato de as cenas finais repetirem imagens de um tempo passado, justamente por se dispor deste recurso que o vídeo desestrutura o transcurso do tempo linear. Assim o futuro no vídeo é a negação da expectativa do futuro, na medida em que restaura o passado (apresenta no final um clipe cronologicamente anterior) e subverte a predição do portador do HIV, com a doença manifesta. Como Cronos,¹²⁵ que engolia seus filhos na medida em que iam nascendo, o tempo absorve o futuro. Cazuzza está saudável na última cena, há vitalidade, energia.

Se o tempo do vídeo transgride a possível realidade, as canções, por sua vez, registram (des)esperança, paixão, nostalgia e contaminação. Cazuzza, em um instante, canta “Vida louca”, uma canção de Lobão. Alguns versos parecem refletir seu momento de vida.

Vida louca, vida

¹²⁴ São imagens do show do Barão Vermelho no *Rock in Rio*, em 1985.

¹²⁵ Conta a mitologia que Urano (Céu) temeroso em ser destronado por seus filhos, os devolveu ao seio materno na medida em que nasciam. Géia (Terra), querendo libertá-los, pedia ajuda aos próprios filhos. Dentre todos, somente Cronos (Tempo), o caçula, que odiava o pai, concorda em ajudar a mãe. Géia lhe deu uma foice, e à noite, enquanto Urano dormia, cortou-lhe os testículos. Assim, Cronos vingou a mãe, libertou os irmãos e assumiu o trono, porém tornou-se um déspota pior de que o pai. Sabendo do vaticínio de seu destronamento por um de seus filhos com Réia, sua esposa, Cronos passou a engoli-los na medida em que iam nascendo (o tempo que absorve o futuro). Réia, grávida, foge para a ilha de Creta. Assim nasceu seu filho Zeus. Logo depois, deu ao marido, em lugar do filho, uma pedra envolvida em uma manta, para ele engoli-la. Zeus, após terríveis lutas, destrona seu pai, Cronos. Junito Brandão. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1987. p. 200.

Vida breve
Já que eu não posso te levar
Quero que você me leve

As aliterações “louca/breve/levar/leve”, dissilábicas, curtas, conotam a rapidez da vida, e a impotência diante dos acontecimentos. A vida como dom dessacralizada pelo adjetivo “louca”. A vida louca é aquela vivida intensamente, condensada em pouco tempo. Na loucura a vida é “levada”. A vida breve é leve/levada, porém imensa. Viver intensamente parece imperdoável, quando as relações são débeis, quando o gozo é transgressor, pecado que não tem perdão. Para o senso comum, reforçado pelos meios de comunicação de massa, a AIDS, enquanto doença, é a condenação explícita do crime, da transgressão que não compensa. O que é dito é bendito, e todo o pecado deve ser castigado. Cazuzza empresta a imagem e a voz aos versos de Lobão e/ou se apropria deles. Os versos falam da vida, mas Cazuzza está vivendo a morte. Ele fala da alegria, mas vive a dor.

Vida imensa
Ninguém vai nos perdoar
Nosso crime não compensa¹²⁶

Há ironia, há ambigüidade em “Vida imensa”. A vida imensa é o que se deseja, mas, para quem quer ter sua dor aplacada, a morte rápida pode ser o caminho. A vida boa é curta, a vida sofrida é imensa. O sentimento de culpa também pode tornar a vida imensa, “ninguém vai nos perdoar”. Um crime para o qual se pede perdão, um crime para o qual não há compensação é um crime onde o criminoso é culpado e vítima.

A canção “Ideologia” apresenta, pela metáfora “coração partido”, a desesperança, o desamor, confirmados pela ausência de ilusão, mostrando assim a impotência diante da realidade.

O meu partido
È um coração partido
E as minhas ilusões estão todas perdidas

¹²⁶ Versos da canção "Vida louca,vida", de Lobão.

Outra metáfora da AIDS é registrada nos versos:

O meu prazer
Agora é risco de vida
Eu vou pagar a conta do analista
Pra nunca mais saber quem eu sou

O sexo, seu prazer, contamina, coloca-o no lugar de vítima e culpado. O HIV é o vírus invasor que se instaura e domina.

O desejo de reaver sua vida, mudar seu destino, está presente na canção “Todo amor que houver nessa vida”. Cazuzza, em ritmo tranquilo, agora entoa versos que se assemelham a uma oração.

Eu quero a sorte de um amor tranquilo
Com sabor de fruta mordida

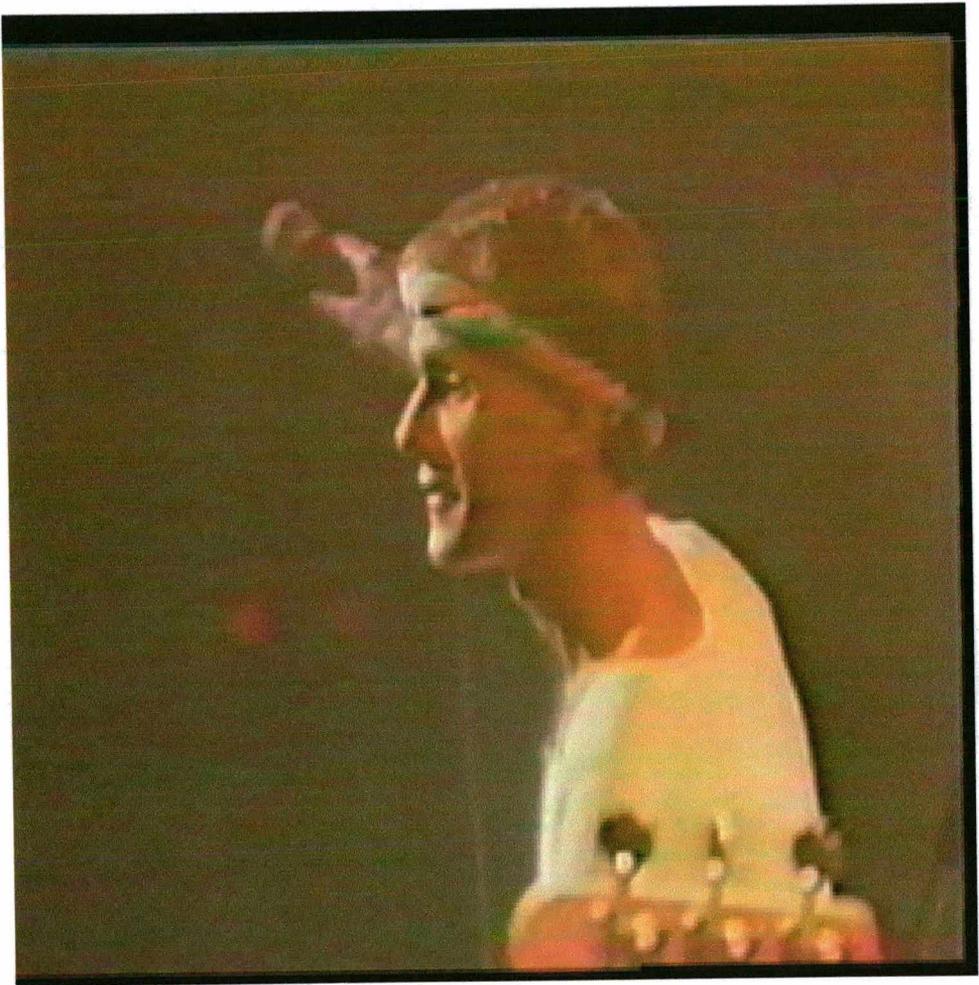
O desejo da harmonia, apesar de subvertido pela referência edênica da metáfora “fruta mordida”, é restaurado nos últimos versos desta canção: “Todo amor que houver nessa vida/ E algum remédio que me dê alegria”. Neles, o poeta registra o amor como necessidade do espírito, o remédio como necessidade do corpo. Dessa maneira, para o ser humano, a felicidade, a plenitude, só são obtidas através da sincronia, harmonia entre a matéria e o espírito, pois, tão importante quanto a “sorte de um amor tranquilo”, é o remédio que lhe dê alegria, e esta é a libertação de sua doença.

Transitando pelas metáforas da AIDS presentes nestas canções de Cazuzza, e a incidência maior do tempo presente constata-se o desejo do eterno presente, de um tempo infinito para o corpo.

Agenor/Cazuzza é o homem que hospeda em si a morte anunciada. Trava uma batalha vã pela manutenção da vida no corpo sobre o qual não tem controle, já que os fenômenos biológicos se tornaram imperiosos diante do desejo de continuar existindo. A

Cazuza só resta proteger-se pelos recursos cênicos e eletrônicos, deixando momentos de sua vida prisioneiros de uma fita VHS.

No mundo do espetáculo, os roteiristas brincam de deuses, e os diretores e editores/montadores recebem o poder de ressignificar a vida, usando as teclas, eliminando cenas, sobrepondo imagens, driblando a crueza da “vida”. A platéia aplaude e pede sangue. No mundo do espetáculo, na simulação da vida, dos sentimentos, onde se vende a dor e a alegria, a morte é mais cara do que a vida. Cazuza vale, em parte, porque falta pouco para o fim. Em algumas de suas canções, o seu drama. E, pelas imagens do vídeo, o futuro predito enquanto soropositivo, com a doença manifesta, foi o eterno presente, pois o corpo sadio encerra o vídeo, nas imagens da canção “Pro dia nascer feliz”. Para Cazuza o tempo parou em 1990. No vídeo, porém, seu tempo não pára, a cada vez que vemos a fita ao final de cada assistência podemos revê-lo, *ad infinitum*.



CONCLUSÃO

Pensar sobre o corpo é algo complexo. Os assuntos ligados a ele remetem, muitas vezes, a áreas diferentes do comportamento humano. O corpo é paradoxal, algo que se furta ao olhar ou que se expõe. É o espaço da dissimulação, do oculto, mas também do visível, do exposto, que pode, ou não, ser apreendido, dependendo do olhar que se lança sobre ele. Ler as múltiplas representações do corpo segundo os ritmos diversificados, e compreendê-las, constituiu uma das propostas desta dissertação.

Inicialmente, detive-me na inércia do corpo, em *A lição de anatomia do Dr. Tulp*, tela de Rembrandt, onde, apesar da vida extinta, pelo gesto do Dr. Tulp, uma significação se faz, ganha sentido o gesto que diseca, celebrando a ciência. É o ritual da indiferença humana em face de uma condição a que estamos todos predestinados, uma indiferença que imuniza o médico e sua equipe da partilha, da comunhão com a morte em que aquele corpo foi introduzido.

A partir daí, observei as funções e significações do corpo no vídeo, na sociedade do espetáculo, onde o corpo é transformado em mercadoria, conforme a lógica do modo capitalista de produção. Desta forma, transitei do espetáculo da tela ao vídeo, onde, pelos elementos recortados, registrou-se a funcionalidade do corpo, através das suas

significações sob a luz da AIDS e de suas metáforas.

Assim sendo, busquei articular as cenas recortadas para análise com a vida do artista Cazuzo. Constatei, também, que a sedução desencadeada a partir das imagens do corpo saudável, bem como a sedução das imagens do corpo magro, com a doença manifesta, portador do HIV, é estrategicamente apropriada pela indústria do espetáculo visando sua promoção.

Desta maneira, Cazuzo, o tempo todo, de corpo e voz, se oferece como mercadoria na indústria do espetáculo. Consciência do efêmero e busca de eternidade se misturam nas atitudes do artista. Cazuzo vive a morte e testemunha a vida numa explosão de esforço físico; prepara e anuncia a cerimônia da morte.

É aqui que se faz a diferença entre a tela de Rembrandt e o vídeo: naquela, o corpo inerte é objeto de outros corpos, voltados eles também, à morte, mas indiferentes a esse destino; no vídeo, Cazuzo é sujeito de seu ingresso no mistério, no desconhecido que é o morrer. Expõe-se ao público, definhando, e atende aos objetivos da mídia, da indústria cultural, mas este é um procedimento de liberdade, de escolha.

No segundo capítulo, assinalei a transposição do privado para o público, a curiosidade, a sedução e a apropriação das vidas dos “olímpicos” pela mídia. Através da análise da canção “Boas Novas”, pode-se perceber, pelas *performances* de Cazuzo no palco, chegando de branco (como um anjo), com “bandanas” vermelha e azul na cabeça, a figura da AIDS personalizada como a morte certa, no texto e no corpo. Um ar de certa neutralidade e o estudado distanciamento da realidade, através das palavras do artista, contrastam com os versos dos poemas/canções, em especial com os de “Boas novas”: “eu vi a cara da morte / e ela estava viva”.

Em outro instante, no jogo das vozes, na canção “Blues da piedade”, a denúncia da

morte em “somos todos iguais em desgraças”. A AIDS não é mais a doença de um “grupo de risco”, mas um mal que pode colocar em risco a vida de todos os seres humanos. Todos fazemos parte do show. Cazuzza canta “Senhor piedade”, e sela sua voz com um beijo em Sandra de Sá. E, ao aceitar e retribuir o gesto de Cazuzza, Sandra de Sá desestigmatiza o mito da condenação imposta pela AIDS.

Assim, como um anjo, Cazuzza anuncia seu próprio apocalipse. Tudo parece tomado pela idéia do rito. O movimento da câmera, as luzes, a postura cênica do artista tudo é armado para que seja celebrada a vinda do anjo que será exterminado. Cazuzza perde-se no céu de seus infernos porque não guardou o segredo dos deuses. Foi devorado no ritmo voraz da modernidade, que ele expressou e do qual é expressão.

No terceiro capítulo “O Tempo não pára: o tempo e a modernidade”, constatei, pela seqüência acelerada de fotos da infância de Cazuzza e pelas declarações de pessoas famosas ligadas a ele, além de familiares e do próprio Cazuzza, a construção de um enredo que objetiva presentificá-lo e, de certa forma, eternizá-lo.

Enquanto o vídeo registra a imagem do seu corpo com a doença manifesta, os versos de sua canção insistem: “se alguém achar que eu estou derrotado/ saibam que ainda estão rolando os dados/ porque o tempo...o tempo não pára”. A seqüência frenética de imagens imprime o movimento e a vitalidade ao produto que será consumido pelo grande público. Percebe-se contradição no que diz e no que faz. Expressou menosprezo pelo burguês, pela burguesia, no entanto elaborou um produto que será consumido por este segmento social. Cazuzza sabia que para cantar sua arte e, através dela sobreviver, necessitava daqueles cujo modo de vida repudiava.

Nas entrevistas que intercalam os clipes com as canções e as performances, Cazuzza fala de si, do seu tempo. A existência do homem, enquanto corpo orgânico, é demarcada

pelo tempo e pode ser subvertida pelos recursos tecnológicos que a eternizam, pois estes possibilitam a permanência do homem, mesmo que virtualmente, através de sua imagem, de sua voz

Logo, ao transitar pelo vídeo *O tempo não pára*, observei, pela imagem de Cazuzza contaminado pelo HIV, uma afirmação desta doença e, ao mesmo tempo, a tentativa de sobrepor-se a ela. Cazuzza ao mesmo tempo em que desejava se mostrar, expor-se, tentava ultrapassar seus limites.

Na maior parte das cenas registradas no vídeo, vê-se a imagem de Cazuzza com os sintomas da doença em evidência. Nas entrevistas, os amigos, colegas de ofício, parentes e o próprio Cazuzza já sabiam de sua condição de portador do HIV. No entanto, não fazem qualquer referência. Como numa elegia, parecem celebrar, na presença, a sua ausência.

Como um Mozart comendo o Réquiem que deveria ser executado no seu funeral, Cazuzza se prepara para as seções necrológicas dos jornais, revistas e programas especiais de televisão, deixando imagens das suas canções, cenas do cotidiano, ao longo de sua breve existência e a promessa de permanência no grito “Viva Cazuzza!”, que a platéia fala pelos olhos atentos com que acompanha seus movimentos nos palcos dos shows que compõem o vídeo *O tempo não pára*. Como esfinge enigmática, Cazuzza instiga e desafia todos a decifrá-lo. Cazuzza lutou contra o tempo. Deixou o tempo como metáfora.

Apresento esta dissertação como sugestão de um caminho para outros textos que resolvam ler Cazuzza. Pois ficou de Cazuzza, para mim, o sentimento de que ele precisa ainda ser mais bem contado e, através dele, que seja reinterpretado/revisado um momento precioso da recente história sócio-cultural brasileiro. Um desafio que constantemente se atualiza, porque o tempo, o tempo não pára.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Angela, PORRO, Alessandro. "Cazuza uma vítima da AIDS agoniza em praça pública". *Veja*. São Paulo: Nº 17, Ed. Abril, 1989.

ALBERONI, Francesco. **O erotismo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

ALMEIDA, Tereza Virgínia de. **A ausência lilás da Semana de Arte Moderna**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998.

ALMONT, Jacques e outros. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 1995.

ARAÚJO, Inácio. **Cinema: o mundo em movimento**. São Paulo: Scipione, 1995.

ARICÓ, Maurício. **AIDS: mitos e verdades**. São Paulo: Ícone Editora, 1987.

ARIÈS, Philippe, DUBY, Georges. **História da vida privada: da primeira guerra até nossos dias**. São Paulo: Spicione, 1995.

_____. **O Homem diante da morte**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

ARRIGUCCI, Davi Junior. **Humildade, paixão e morte: a poesia de Manoel Bandeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BARKER, Francis. **The tremulous private body: essays on subjection**. London/New York: Methuen, 1984.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: L & PM, 1987.

BAUDRILLARD, Jean. **A troca simbólica e a morte**. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água; 1991.

_____. **Da sedução**. Campinas: Papyrus, 1991.

_____. **Tela total: mito-ironia do virtual e da imagem**. Porto Alegre: Sulina, 1997.

BEERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido se desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única: obras escolhidas II**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é o cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BIZZ. **Cazuza**. 1988.

BOCKEMÜHL, Michael. **Rembrandt: o mistério da aparição**. Köln: Taschen, 1989.

BRAITH, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

BRANDÃO, Junito. **Mitologia grega**, Petrópolis: Vozes, 1987.

CANDÉ, Roland de. **O convite à música**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

- CHAVES, Rita de Cássia Natal. **As escolas literárias**. São Paulo: Ática, 1988.
- CODO, Wanderlei, SENNE, Wilson A.. **O que é corporatria**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- COELHO, Nelly Novaes. **Literatura e linguagem**. São Paulo: Edições Quiron, 1976.
- COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- CRESPO, Jorge. **A história do corpo**. Lisboa: Difel, 1990.
- CUMMING, Roberto. **Para entender a arte**. São Paulo: Ática, 1996.
- DAUFOUY, Philippe, SARTON, Jean-Pierre. **Pop music/ rock**. Porto: Regra do Jogo, 1974.
- DELEUZE, Gilles. **La imagem-tiempo: estudios sobre cine 2**. Barcelona: Paidós Comunicacion, 1986.
- _____, GATARI, Félix. **O anti-édipo**, Lisboa: Assírio & Alvin, 1966.
- ECHERRIVA, Regina. **Só as mães são felizes**. São Paulo: Globo, 1997.
- ELÍADE, Mircea. **Imagens e Símbolos**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ERMARTH, Elizabeth Deeds. **Realism and consensus in the English novel: sequel to history**. New Jersey: Princeton University Press, 1983.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor? Veja: Passagens**, 1992.
- GAIO, Anna. "Cazuza: a volta por cima". **Manchete**, Rio de Janeiro: N° 1.942, Bloch Editores, 1989.

- GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 1991.
- GOETHE, J. Wolfgang. **Fausto**. São Paulo: Editorial Verbo, 1972.
- GORDON, Richard. **A assustadora história da medicina**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- GOTLIB, Natália Battella. **Clarice uma vida que se conta**. São Paulo: Ática, 1995.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos sentidos**. Rio de Janeiro: 34 - Letras, 1998.
- HALL, Edward. **A dança da vida: outra dimensão do tempo**. Lisboa: Relógio Água, 1996.
- HARRIS, Nathaniel. **Vida e obra de Dali**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.
- HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1996.
- HAUG, Wolfgang Fritz. **Crítica da estética da mercadoria**. São Paulo: UNESP, 1997.
- HAWKING, Stephen H.. **Uma breve história do tempo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- HELMAN, Cecil G.. **Cultura, saúde e doença**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.
- HUTCHEON, Linda. "Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l'ironie". **Poétique**, Nº 42, Paris: Ed Seuil, 1981.
- _____. **Irony's edge: the theory and politics of irony**. New York: Routledge, 1995.
- _____. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985.
- _____, Micheal Hutcheon. **Opera, desire, disease, death**. Nebraska: University Nebraska Press, 1996.
- INTERVIEW. **Cazuza**. 1988.
- ÍTALO, Calvino. **Palomar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

JAMESON, Fredric. **Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1995.

_____. **Marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

JULIEN, Nádía. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Rideel, 1993.

LIMA, Luís Costa (org.). **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

MANNERING, Douglas. **Arte de Rembrandt**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1987.

MILAN, Betty. **O que é amor**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

PAZ, Otávio. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEIXOTO, Fernando. **Maiakovski: vida e obra**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

PETRI, Valéria. **Sexo, fábulas & perigosas**. São Paulo: Iglu, 1988.

PLAYBOY. **Cazuza**. Editora Abril. 1985.

RAGO, Margarete e MOREIRA, Eduardo F. P.. **O que é taylorismo**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

RENNÓ, Eduardo Daró e J.C. Bruno. **Vozes do Brasil: Cazuza**. São Paulo: Martin Claret, 1990.

REVISTA MPB. "Compositores: Cazuza uma viagem ao encontro da vida e carreira do poeta dos anos 80". São Paulo: Globo, 1996.

RODRIGUES, Apoenan. **Crônica de um exagerado**. Isto é. São Paulo: Nº 1450, Ed. Três, 1997.

RODRIGUES, José Carlos. **Tabu do corpo**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

- SANTANA, Afonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1986.
- SCHALL, Marly. "Cazuza prova que, para ele, o tempo não pára". *Amiga*. Rio de Janeiro: Nº 992, Bloch Editores, 1989.
- SEVCENKO, Nicolau. **História da vida privada no Brasil: república da belle époque à era do rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SEVERIANO, Jairo, MELO, Zuzi Homem de. **A canção no tempo: 85 anos de músicas Brasileiras: de 58 a 85**. São Paulo: Editora 34, 1998, v.2.
- SHOW DE SUCESSOS: **Cazuza**. São Paulo: Imprensa, 1990 .
- SHOW DE SUCESSOS: **Frejat**. São Paulo: Imprensa, 1987
- SHOW DE SUCESSOS: **Gil**. São Paulo: Imprensa, 1987.
- SONTAG, Susan. **A AIDS e suas metáforas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- TATIT, Luís. **Lendo a canção**. São Paulo: Atual, 1986.
- VANOYE, Francis. **Ensaio sobre análise filmica**. Campinas: Papyrus, 1994.
- WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. São Paulo: Abril, 1978.
- VILLAÇA, Nílzia, GÓES, Fred. **Em nome do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- WIND, Edgar. **A eloquência dos símbolos**. São Paulo: Editora da USP, 1997.
- WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DISCOGRAFIA

CAZUZA. *Barão Vermelho*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1981.

CAZUZA. *Barão Vermelho ao Vivo*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1992.

CAZUZA. *Burguesia*. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1989.

CAZUZA. *Cazuza*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1985.

CAZUZA. *Cazuza e Barão Vermelho: melhores momentos*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1989

CAZUZA. *Ideologia*. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1988.

CAZUZA. *Maior Abandonado*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1984

CAZUZA. *Por Ai...* Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1991.

CAZUZA. *Só Se For A Dois*. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1987.

CAZUZA. *O Tempo Não Pára*. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1988.

CAZUZA. *Viva Cazuza*. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1992.

FLOYD, Pink. *The dark side of the moon e The wall*. Rio de Janeiro: Polygram, 1997.

FILMOGRAFIA

DEMME, Jonathan. *Philadelphia*. 1993.

GLEISER, Luis. *O tempo não Para*. 1990

KLEISER, Randal. *A Última Festa*. 1997.