

## 5.

### Considerações finais

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

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

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

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

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

---

<sup>1</sup> Como contra-exemplo, parece exemplar dessa situação os nomes fictícios Cazuzza e Lobão, criados por Agenor Miranda e João Luís Woerdenberg.

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

<sup>3</sup> Com Cazuzza, Arnaldo Antunes compôs “Não há perdão para os chatos”, lançado postumamente em 1991 no CD de Cazuzza, *Por aí*. De Cazuzza, Antunes gravou “Exagerado”, com versão desdramatizada para a música original do compositor carioca.

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

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

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

---

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

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

<sup>6</sup> Como foi analisado, ao compor “El desdichado II”, Lobão expõe um anseio de associar vida e obra ao transformar sua adaptação para o poema de Gerard de Nerval em uma autobiografia.

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

“tropicalismo”.<sup>14</sup> Já no exemplo do rock brasileiro, foi Arthur Dapieve quem nomeou o rock brasileiro através do termo *BRock*, unificando-o em um movimento estético dos anos de 1980.

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

<sup>16</sup> Por sua vez a Legião Urbana nomeou também o CD *Tempestade* de *Livro dos Dias*, com epígrafe de Oswald de Andrade.

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

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

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

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

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

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

---

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

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