O mal do século – A Aids e o Rock Brasil

The evil of the century - Aids and Rock Brazil

Renan Santos Mattos
Graduado em História – PUC/RS
renansnatos@gmail.com

Resumo: O presente artigo tem por objetivo apresentar a representação que os indivíduos fazem da Aids na experiência da enfermidade. Nesse sentido, analisaremos como o rock and roll, na versão brasileira dos anos 80, aborda o contexto de surgimento da AIDS, a partir das letras de Renato Russo e Cazuza. Para atender tal perspectiva, partimos do pressuposto que a AIDS modificou o fluxo comunicacional entre artistas, produções, mídia e público, e busca-se levantar algumas reflexões a partir dos fragmentos dessa época, possibilitando, neste recorte, a visibilidade das posturas frente à epidemia.
Palavras chave: AIDS; música; Renato Russo; Cazuza; relatos de experiência

Abstract: The present article has for objective to present the representation that the individuals make of the AIDS in the experience of the disease. In this direction, we will analyze as the rock and roll, in the Brazilian version of years 80, approaches the context of sprouting of the AIDS, from the letters of Renato Russo and Cazuza. To take care of such perspective, we leave of the estimated one that the AIDS modified the comunicacional flow between artists, productions, media and public, and searchs to raise some reflections from the fragmentos of this time, making possible, in this clipping, the visibility of the positions front to the epidemic.
Keywords: AIDS - music – Renato Russo - Cazuza - experience stories

As reflexões iniciais desse artigo remetem-nos a lugares comuns, porém imprescindíveis. A constatação de que a doença pertencente à história e suas relações intrínsecas com a renovação dos paradigmas historiográficos. Assim, cada vez mais, os olhares convergem para as atitudes de homens e mulheres frente ao adoecer. Trata-se, portanto, de um fazer historiográfico que vislumbra refletir sobre a historicidade da doença, percebendo-as como pertencentes a um mundo cultural particular, pois as representações e práticas em torno desses fenômenos estão inseridas em um contexto e nas vivências de uma época.

Nesse sentido, a doença como objeto da História emerge como um fenômeno social, capaz de trazer à tona os aspectos simbólicos de uma determinada população. Desta forma, a história das doenças instala-se como um território a ser explorado. Ítalo Tronca, pontua que a

enfermidade rompe suas fronteiras de tangibilidade e se mistura com os aspectos da linguagem e da cultura, formando um rico mosaico de representações sociais. Ele assim explica (2002, p.199):

> Da perspectiva de uma História Cultural, a doença, sobretudo as grandes doenças, e sua memória, revestem-se de um caráter 'delirante', no sentido de que as linguagens que as instituem e representam descolam-se do seu referente material e criam uma outra doença, uma espécie de ser simbiótico que reúne os traços do do fenômeno biológico juntamente com os da cultura.

A partir do entendimento da doença sob a ótica historiográfica, iniciaremos a discussão de nosso objetivo nesse artigo, que se propõe a evidenciar como os artistas do denominado rock Brasil abordaram a experiência do adoecimento, pretendemos justapor a versão oficial da AIDS e o testemunho a fim de demonstrar as impressões de quem experimentou viver em tempos de Aids.

AIDS: estigmas e metáforas

O início da década de 1980 é marcado pelo surgimento de uma doença misteriosa e sem precedentes, até então desconhecida do círculo da medicina e da saúde pública, para qual não se conhecia nem causa nem cura, e cujo efeito era devastador para o organismo afetado: A Aids.

Nesse momento, por nosso foco voltar-se para a narração das experiências do adoecimento, discorreremos sobre alguns problemas quanto à construção social da doença. A AIDS e suas metáforas. Considerando que os primeiros casos notificados nos Estados Unidos, revelaram um número significativo de homens e homossexuais, que apresentavam sintomas diversos que diagnosticavam um conjunto de enfermidade, logo se associou a enfermidade com a prática homossexual. À medida que outras pessoas começaram a mostrar sintomas semelhantes, o grupo-alvo recebeu outros componentes, como os Usuários de Drogas Injetáveis (UDI), os hemofílicos, os/as profissionais do sexo, os bissexuais, os estrangeiros (como os haitianos) e assim, o "grupo de risco" havia se constituído.

Desta forma, a doença transcende seus aspectos biológicos. Ela carrega conotações sociais. A patogenia agrega em sua simbologia medos e angústias, por suscitar temas como a morte, sexualidade e o corpo. Num viés conservador, ela evidenciou muitos discursos moralistas que a viam como punição pela revolução sexual de décadas anteriores. A partir de

um olhar mais progressista, contudo, a AIDS trouxe questionamentos sobre as práticas sexuais e a luta contra essa doença se tornou metáfora pela democracia sexual (Parker, 2000).

Como pontua Barata (2006), nenhuma outra patogenia foi pauta de tantas discussões científicas, governamentais e sociais Quanto a sexualidade humana, é oportuno mencionar que ganhou contorno mais nítido através desta síndrome. "O HIV se tornou o limite, uma forma de adequação, uma necessidade de orientar, controlar e regular as práticas de prazer. Tudo pretensamente em nome da saúde e da vida" (LIANA, 2008, p.30).

Nesse contexto, o estigma refere-se ao processo social, em que uma determinada pessoa acaba sendo significada a partir de um atributo não valorizado socialmente. Tal atributo dá-se a partir da diferença que ela possui e esta diferença é vista como negativa, e, consequentemente, desprezível.

Seffner (1995) aponta as contribuições de Goffman quanto aos tipos de estigma suscitados pelo evento de saúde. Nesse sentido, o autor desta inicialmente os juízos relacionados às deformações físicas. O segundo tipo estende-se para os vícios, o homossexualismo, o desemprego frequente, determinadas crenças e paixões e são nomeadas culpas de caráter individual. Já o terceiro se relaciona com os estigmas tribais, decorrentes de fundamentos de raciais e religiosos.

A AIDS, portanto, ao longo de sua pandemia, pode permear por estes três tipos de estigma. A imagem concebida do doente de AIDS como esquelético, de cabelos ralos, com a pele amarelada e com manchas diversas, ratificou a "cara" da síndrome. Assim, um tipo de estigma se enquadra aqui. A doença construiu-se a partir das suas principais primeiras vítimas: bi/homossexuais, profissionais do sexo, Usuários de Drogas Injetáveis (UDI), sendo que todos se enquadram no estigma "desvio". As populações caribenhas e africanas, ainda hoje, e as haitianas, no início da epidemia sofreram/sofrem com a estigmatização do tipo três, vinculados a etnia.

O estigma, segundo Aggleton e Parker (2001), estabelece fronteiras de convivências. Logo, estigmatizar representa estabelecer poder, significa categorizar as pessoas a fim de garantir o sentimento de superioridade, sacramentar as diferenças. Desta maneira, o estigma transforma diferenças em desigualdades sociais. Ele surge estrategicamente, obedecendo ao contexto sociocultural. A estigmatização faz parecer que as desigualdades são plausíveis, se alimenta de um discurso discriminatório, e esta hierarquia entre os estigmatizados e os não estigmatizados assume um tom "natural".

Como complemento dessa estigmatização da AIDS, tem-se as imagens produzidas pela doença. Assim, voltamo-nos para as conclusões incitadas por Sontag (2007) quanto ao processo de metaforizarão da AIDS. Por metáfora, entende-se uma operação em que uma determinada coisa é chamada por outra, por ambas serem vistas como unívocas ou com bastante semelhança. A morte é uma das metáforas da AIDS, assim como o castigo, a vergonha, a "doença do outro" (PARKER e AGGLETON, 2001). A doença denuncia a vulnerabilidade humana;

A ideia da morte pode ser agravada pela imagem de uma morte sofrida, com decadência física. Aqui, surge a representação do doente da AIDS na fronteira entre a vida e a morte. "Seu corpo distante da vitalidade ao mesmo tempo em que o coração ainda bate (LIANE, 2006, p.32)". E, como escreve Feltrin (2006, p 93), O sangue, emanante corpóreo de vida, na medida que irriga e percorre as veias, leva e espalha o vírus causador da mortífera síndrome. Por portar a inevitabilidade o vírus HIV tornou-se sinônimo de morte, alegoria de um tempo que se encerrava..

Logo, as "deformações físicas", como emblemas da morte anunciada, são socialmente negativos. Não obstante a isso, no contexto atual, o controle do corpo denota o controle da moral (ORTEGA, 2008). Desta forma, a/o soropositiva/o é alguém que não tomou os devidos cuidados de si, não adotou as condutas adequadas para manter seu corpo imune à infecção de um vírus.

O castigo, como metáfora, ocupa pelo menos duas posições. A primeira diz respeito ao fato de que como a doença é sexualmente transmissível, ela pode ser prevenida, quando a pessoa se descobre infectada e percebe isso como uma punição por não ter empregado os métodos de prevenção, por ter sido "relapsa". A segunda posição reside no fato de se tratar de uma infecção sexual e sanguínea. Assim o castigo viria para "corrigir" ou mostrar que o comportamento anterior estava "errado", seja ele ocasionado pelo uso de substâncias intravenosas ilegais, seja derivado da prática sexual "imoral".

A vergonha, como metáfora, guarda similitude com a punição, por comumente a AIDS ser relacionada com comportamentos ditos desviantes. A vergonha é o resultado de se ter agido fora das regras, com um comportamento não ideal. Assim, ela está presente na identidade exposta da portadora, nas especulações acerca de suas condutas. Tem nítida relação com a culpa (SONTAG, 2007).

Como "doença do outro" se quer dizer que a AIDS, muitas vezes, é vista como uma moléstia que pertence a outros grupos, os "desviantes": os bi/homossexuais, os travestis, os transgêneros, os/as profissionais do sexo, os/as usuários/as de drogas. Assim sendo, a estigmatização dos/as portadores/as do HIV faz com que eles sejam vistos culpados/as pela sua infecção, inclusive merecedores dela. Logo, a partir do testemunho musical pretendemos trazer a representação que os indivíduos fazem da Aids, construída na experiência viver com aids.

A música como testemunho: a explosão do Rock

Ao focarmos a música e sua historicidade, deparamo-nos com uma série de problemas de ordem conceitual, pois

> uma composição musical é um novelo de muitas pontas. Ao circular socialmente, ela, em seu modo perpétuo, pode ser inclusive ponto de convergência e de contestações, espaço aberto para a pluralidade de significados e para a incorporação de vários sentidos, até mesmo conflitantes entre si. (PARANHOS, 2004, p.24)

Consequentemente, ao se analisar uma letra, é preciso levar em conta uma gama de possibilidades. Dificilmente, constataremos um consenso acerca do teor abordado, pois "não há vestígio histórico mais envolvente, ainda que não raras vezes, mais imperceptível, enquanto conceitualidade do que a música em determinados períodos" (WISNIK; SQUEFF, 1982, p.15). Logo, almejamos refletir quanto ação dos seres humanos diante das difíceis realidades às quais são colocados em determinados contextos históricos, suas experiências pessoais. Assim, tais documentos permitem "revelar zonas obscuras das histórias do cotidiano dos segmentos subalternos" (NAPOLITANO, 2000, p. 08).

Os anos de 1980 marcam a consolidação do rock no cenário musical brasileiro. E assim, o rock brasileiro pode emergir naquela década, com um novo jeito de ser, ousado, contestador e geograficamente disperso, pois esse gênero musical se espalhou de norte a sul do país, chamando a atenção de uma considerável parte da juventude brasileira. Tal questão, pode ser visto como a forma de se fazer expressar da juventude no período de redemocratização (FELTRIN,2006).

O rock Brasil tem suas origens do movimento punk[1] que explodiu na Inglaterra em 1977. E surgiu sob o lema do *faça-você-mesmo. Assim, a estética punk*[2] e o faça você mesmo penetraram no Brasil entre 1979 e 1982. Era o momento da abertura política, da redemocratização após o regime militar. As crises econômicas que sacudiram configuram-se como elementos de conjunções entre os jovens. Assim, o *punk* conquista tanto a juventude operária de Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro quanto às camadas medianas de Porto Alegre, Curitiba e Brasília diante do processo de empobrecimento e sem perspectivas, pelo menos até 1986 com o efêmero *Plano Cruzado* da classe média.

Diante dessas considerações, chega-se a duas constatações. Tanto o cenário fonográfico quanto das concepções estéticas e temáticas foram alteradas. A Música Popular Brasileira (MPB) entrou em crise de vendas. O *rock caiu* no gosto da juventude de classe média, parcela da população consumidora que movimentou o mercado nos anos de 1980. Tematizando questões vivenciadas por jovens, dialogando com a sociedade, compõe um amplo mosaico do mundo pós-ditadura, que evocava esperança e decepções.

Daphieve esclarece aspectos importantes sobre o papel e as características do rock brasileiro dos anos oitenta no cenário político-cultural brasileiro daquela década:

> O que era então este tal de BRock [termo cunhado pelo crítico na tentativa de "classificar" o rock brasileiro dos anos oitenta]? Era o reflexo retardado no Brasil menos da música do que da atitude do movimento punk anglo-americano: do it your self, ainda que não saiba tocar, ainda que não saiba cantar, pois o rock não é virtuoso. Era um novo rock brasileiro, (...) falando em português claro de coisas comuns ao pessoal da sua própria geração: amor, sexo, política, polaroides urbanas, dores de crescimento e maturação – mensagens transmitidas pelas brechas do processo de democratização (1995, p.23).

A década de oitenta trouxe ainda no âmbito político, distintas formas de atuação que não se restringiram às tradicionais. Dessa maneira, as manifestações culturais da juventude estavam voltadas, nesse período, para uma forma de atuação espetacular no espaço urbano (Abramo, 1994) em que o estilo e os elementos que o compõem (dentre os quais a música é

[1]Sem uma tradução muito literal e ela começa a ser usada no início do século XX como um adjetivo pejorativo. "Lixo", "o que vem do lixo" ou mesmo "prostituta' são algumas traduções possíveis. Por isso o nome *punk* para designar uma geração de jovens sem perspectivas e desamparadas pela sociedade e pelo Estado. O *punk*, essa vertente do *rock*, passou a ter sua importância dilatada, pois acabou por se configurar como um importante mecanismo de expressão dos adolescentes da classe trabalhadora inglesa. (DEMARCHI,2006)

[2]O som punk, prima pelo minimalismo, pela aspereza, pela busca de uma música simples e rudimentar. Daí o lema internacionalmente conhecido deste movimento: *do it your self* ("faça você mesmo"). O *punk rock* (a música punk) é isso, *fazer você mesmo* com os recursos disponíveis, trazer de volta a música para o cotidiano dos jovens urbanos. Os três acordes, ao som da batida seca da bateria e do baixo. (DEMARCHI, 2006).

um dos principais) revelam-se expressões de visões críticas da sociedade, configurando-se como um modo de atuação não institucionalizada na esfera pública. Acrescentando a tal contexto uma outra forma de atuação política.

O quadro geral das bandas de maior sucesso naquele período era caracterizado por três vertentes: São Paulo, berço das bandas Titãs, Ultraje a Rigor e Ira!; Rio de Janeiro, onde surgiram Paralamas do Sucesso, Blitz, Barão Vermelho, RPM, Kid Abelha & Os Abóboras Selvagens, além de cantores como Lobão e Lulu Santos; e Brasília, onde foram criadas a Legião Urbana, Capital Inicial e Plebe Rude. Como cenas secundárias, figuravam outras capitais, como por exemplo, Porto Alegre, na qual surgiu a banda Engenheiros do Hawaí. Em geral, excetuando-se as bandas de São Paulo, todas as outras acabaram por se estabelecer no Rio de Janeiro, local em que a indústria fonográfica se firmou.

Renato Russo e Cazuza despontam no cenário musical como porta-vozes dessa geração. Assim, estabelecer uma relação entre AIDS, anos de 1980, e *rock* nacional é forçosamente fazer referência a ambos, evidenciando suas experiências de adoecimento. Partimos do pressuposto que a AIDS "modificou o fluxo comunicacional entre artistas, produções, mídia e público, e busca-se levantar algumas reflexões em cima dos fragmentos remanescentes dessa época que, como 'resíduos culturais', permitiram, neste recorte, a visibilidade das posturas frente à epidemia" (GOMES, 2008,p.212).

A AIDS e o Rock: o mal do século e as experiências do adoecimento

Nosso ponto de partida remete-nos à sensação de insegurança experimentada com o advento da AIDS, sensações que podem ser percebidas também nas canções do *rock* nacional. *AIDS* , do cantor Léo Jaime, transita por essas sensações de angústia e medo:

> É a última moda que chegou de Nova York
> E deve ser bom como tudo o que vem do norte
> A sua mãe vai gostar
> O seu pai vai achar moderno
> É mais quente que o inferno
> Essa onda é de morte
> New wave, patins, lennon and tennis nike
> Walk man, big mac, fender strato caster
> Vai pegar, vai pintar até na novela das 8
> E você vai copiar, vai copiar, vai copiar

Aids, não tente colocar band-aids[3]

Tanto a letra da canção quanto a entoação pretendida pelo cantor, ambas, ratificam tal perspectiva, atrelando a insegurança e desinformação sobre a AIDS; A ironia, conforme Feltrin (Ibidem, p.88), "envolve um jogo de palavras portadores de dúbia significância, articulado a um contexto sócio-histórico relacionado. Assim, o entendimento está relacionado a uma comunidade discursiva, em outras palavras, dentro de um determinado grupo que partilha um conjunto de referências comuns." Léo Jaime representa a AIDS como uma exportação imperialista dos Estados Unidos", entendendo como a metáfora da doença estrangeira e do outro[4].

Por sua vez, é em Cazuza e Renato Russo que constatamos potencialidades de análise quanto às experiências do adoecimento. Posturas distintas, e conectadas de uma mesma geração, frente ao impacto atônito da descoberta de presença do vírus do HIV em seu corpo. O testemunho dramático da espera da morte, incerta e temerosa, paralela ao desejo incompatível de estar vivo.

No caso de Cazuza, além de ter sido a primeira figura pública a assumir ser portador do vírus, constata-se em sua trajetória as manifestações do avanço da doença em seu corpo. Seu definhamento, sua "agonia em praça pública", como evidenciou, de forma absolutamente sensacionalista, a revista *Veja* em 26 de abril de 1989, alimentaram ainda mais os temores coletivos, não só pela inevitabilidade da morte, como pela associação de morte sofrida.

Logo, os sentimentos de liberdade presentes no contexto da redemocratização sofrem um processo de retração. É nessa lógica que devem ser entendidos os seguintes versos: "Eu sou um cara/ cansado de correr/ na direção contrária/ sem pódio de chegada ou beijo de namorada". Vida privada e contexto político se mesclam, ao som mórbido e pesado, proferindo: "mas se você achar que eu to derrotado, saiba ainda estão rolando os dados[5]".

O LP Ideologia[6], lançado 1988, composto sob o impacto da descoberta do vírus HIV, cujas as letras e a forma com que o artista as interpreta remetem ao contexto vivenciado pelo artista. Na canção que leva o mesmo nome do álbum, novamente é possível inferir que assim como se anunciava o fim da vida de Cazuza, um tempo histórico findava.

[3]Léo Jaime. AIDS. In: *Phoda C*. Polygram, 1984.
[4] Sobre a temática Ver Sotang, 2007.
[5] ".*O tempo não para*. In: –. *O tempo não pára.* Rio de Janeiro: Som Livre, p1988.
[6]CAZUZA. *Ideologia.* Rio de Janeiro: Som Livre, p1988.

Meu prazer
Agora é risco de vida
Meu sex and drive
Não tem nenhum rock and roll
Eu vou pagar a conta do analista
Pra nunca mais saber quem eu sou
Ah! Saber quem eu sou[7].

Ao igualar prazer ao risco de vida, os versos de *Ideologia* enaltecem *as* desilusões partilhadas, o fim das alternativas existenciais, cantadas em tom melancólico e pessimista.. Não só o encerramento e a morte do amor livre, pregado pelas gerações passadas, como também a homo-afetividade, diante do estabelecimento do grupo de risco, indicavam, assim, a perda de certo sentido com a emergência da AIDS.

Boas Novas[8], do mesmo disco, suscita também um conjunto de elementos plausíveis de interpretar o impacto da AIDS nos anos de 1980. Os arranjos da canção composta por versos rápidos e uma pulsante melodia em perfeita cumplicidade com a interpretação de Cazuza trazem, também em tom de ironia, as "boas novas" ao mundo. Como um profeta, o artista proclama o novo, uma nova abertura.

Eu trago boas novas
Eu vi a cara da morte
E ela estava viva, viva
Eu vi a cara da morte
Ela estava viva-viva.
Direi milhares de metáforas rimadas
E farei
Das tripas, coração
Do medo, minha oração
Pra não sei que deus, "H"
Da boa partida
Na hora da partida
A tiros de vamos pra vida
Então vamos pra vida[9].

O ritmo acelerado da canção parece expressar um desejo de não haver demora nem sofrimento com a morte. Há, contudo, alterações na voz e no ritmo da canção, trazendo a contradição e o conflito da vontade de vida, com a morte inevitável. "Então vamos pra vida". Cazuza finaliza a canção persuadindo para vida e de maneira emblemática encerra seu

[7] CAZUZA. Ideologia. In: *Ideologia.* Rio de Janeiro: Som Livre, p1988. .
[8] Sobre a temática Ver Sotang, 2007.
[9] Cazuza. Boas Novas. In: *Ideologia*. Polygram, 1988..

anúncio cantando com a palavra "vida". A AIDS ironicamente aparece como potência de vida.

Assim, embora a letra seja de Lobão, foi na voz de Cazuza que a canção *Vida louca, vida* ficou conhecida. Tal canção traz apontamentos que a doença incita uma vivência intensa, constante e exagerada das experiências, pois era preciso viver tudo ao mesmo tempo, antes que a AIDS o levasse. A parte do refrão, vida louca, vida / vida breve é falada por Cazuza, na tentativa de confirmação do sentido da letra.

> Perde logo a noção do perigo
> Todos os sentidos
> Você passa mal
> Vida louca vida
> Vida breve
> Já que eu tudo posso, te levar
> Quero que você me leve
> Vida louca vida
> Vida imensa
> Ninguém vai nos perdoar [10]

Nesse trajeto, culpa, medo e morte interceptam-se. O tom confessional, autobiográfico, relega a canção seu caráter de refugio, de ressignificação. Nesse sentido, a canção Cobaia de Deus traz essa perspectiva, enfatizando a questão do corpo e sua desfiguração, quando artista canta:

> Se você quer saber como eu me sinto/ Vá a um laboratório ou labirinto. Seja atropelado por esse trem da morte/ Vá ver as cobaias de Deus/ Andando na rua pedindo perdão/ Vá a uma igreja qualquer/ Pois lá se desfazem em sermão/ Me sinto uma cobaia, um rato enorme/ Nas mãos de Deus mulher/ De um Deus de saia Cagando e andando, Vou ver o ET/ Ouvir um cantor de blues/ Em outra encarnação/ Nós, as cobaias de Deus/ Nós somos cobaias de Deus/ Nós somos as cobaias de Deus/ Me tire dessa jaula, irmão, não sou macaco/ Desse hospital maquiavélico/ Meu pai e minha mãe, eu estou com medo/ Porque eles vão deixar a sorte me levar/ Você vai me ajudar, traga a garrafa/ Estou desmilingüido, cara de boi lavado/ Traga uma corda, irmão (Irmão, acorda!) Nós, as cobaias, vivemos muito sós/ Por isso, Deus tem pena, e nos põe na cadeia/ E nos faz cantar, dentro de uma cadeia/ E nos põem numa clínica, e nos faz voar/ Nós, as cobaias de Deus/ Nós somos cobaias de Deus

Logo, é possível destacar simbolicamente os fortes indícios da cultura cristã que ensina "que a tristeza é uma maneira/ Da gente se salvar depois" e se faz presente como

[10]Lobão. Vida Louca Vida. In: *Vida Bandida*. Polygram, 1987.

atenuante da culpa, e o caminho da salvação. Não obstante, a prisão vivenciada pelo estado físico e emocional do autor é amenizado pelo cantar, e, por conseguinte, quando o artista escreve.

Tais sentimentos também se fazem comuns em outras canções. Em "A inocência do prazer[11]", percebemos um eu-lírico ávido pelo perdão e pela salvação. Como se não houvesse mais necessidade do castigo: "Tudo é possível no amor/ Só não volta a infância perdida/Só não nos livramos de morrer à toa" [12]. Busca-se um tempo novo que instaura uma inocência do prazer, sem a culpa, sem a condenação mas "*la inocencia, por la inexorable lógica subyacente em todo término que expressa un relacion, sugiere culpa"* [13].

Em outro trecho o artista ratifica tal postura: "Já passou, fomos perdoados, Por todos os deuses do amor, Acabou, podemos ser claros, Como era antes, seja lá como for, Alguém tentou desesperadamente, Sentir algo decente Sou feliz, pois já fui julgada" [14]. Novamente se estabelece uma relação com a doutrina cristã: a necessidade do sofrimento como forma de purificação e de salvação. Algo próximo ao que Cazuza confessa forma irônica em "Um trem para as estrelas":

> Estranho o teu Cristo, Rio Que olha tão longe, além Com os braços sempre abertos Mas sem proteger ninguém/ Eu vou forrar as paredes/ Do meu quarto de miséria/ Com manchetes de jornal/ Pra ver que não é nada séri/o Eu vou dar o meu desprezo/ Pra você que me ensinou Que a tristeza é uma maneira Da gente se salvar depois. [15]

Cazuza ainda lançaria um pedido de perdão e piedade coletivos, a sua própria necessidade de salvação. Tal prerrogativa explicita-se em "Blues da Piedade", onde a necessidade salvação pressupõe toda confissão através da escrita. Como, pontua Silveira (2008), a letra deixa transparecer, a piedade para o *nós* e para o *eu* que se escondem no *outro*. Nos versos encena-se a busca do perdão para as falhas do *eu*, dramatizado numa voz no plural que encobre a vergonha e a culpa de uma voz no singular:

[11]CAZUZA, "A via crucis do corpo", In: ECHEVERRIA, 2001, p.339. Letra escrita por Cazuza a partir de um conto de Clarice Lispector, para a trilha sonora do filme homônimo de José Antônio Garcia. .
[12] SONTAG, 2003, p.47.
[13]CAZUZA *apud* ECHEVERRIA, 2001, p.261. Música gravada originalmente por Dulce Quental, em 1987. Foi regravada por Cazuza em 1989 para o disco *Burguesia*, mas excluída da seleção final do álbum.
[14]CAZUZA. "Um trem para as estrelas". Cazuza [compositor]. In: –. *Ideologia.* Rio de Janeiro: Som Livre, p1988.
[15]Sobre a temática Ver Sotang, 2007.

> Agora eu vou cantar pros miseráveis/ Que vagam pelo mundo derrotados /Pra essas sementes mal plantadas/ Que já nascem com cara de abortadas /Pras pessoas de alma bem pequena /Remoendo pequenos problemas/ Querendo sempre aquilo que não têm.
> (...)
> Vamos pedir piedade Senhor, piedade /Pra essa gente careta e covarde/
> Vamos pedir piedade Senhor, piedade/ Lhes dê grandeza e um pouco de coragem[16]

Em Cazuza, constata-se que as confissões tomam o tom "exagerado", marca do autor. No entanto, percebe-se seu caráter de confessor sincero de suas culpas. Era preciso manter-se vivo e a vida foi mantida pela escrita e pelo canto. "Porque o meu canto é a minha, solidão/ É a minha salvação/ Porque o meu canto é o que me mantém vivo" [17]

Já em Renato Russo a AIDS provocou um movimento bastante inverso. A reclusão tanto para com o público, quanto para as manifestações dessa epidemia. Assim, em suas letras a enfermidade passa a significar *morte*, *tempestade*, *destruição*[18]. Renato Russo, diferentemente de Cazuza, jamais trouxe a conhecimento o fato de ser portador da síndrome.

Em suas letras, portanto, a tensão e os conflitos ganham outras perspectivas. A doença se faz presente de forma indireta. Nesse sentido, já na terceira parte da canção Metal Contra as Nuvens, num lirismo agressivo, nota-se o desconcerto e os anseios do sujeito que vivencia a experiência da Aids e defronta-se com os conflitos internos do corpo e do espírito:

> É a verdade o que assombra/ O descaso o que condena/, A estupidez o que destrói/. Eu vejo tudo o que se foi E o que não existe mais. Tenho os sentidos já dormentes, O corpo quer, a alma entende. Esta é a terra-de-ninguém Sei que devo resistir – Eu quero a espada em minhas mãos. Sou metal - raio, relâmpago e trovão.
> Sou metal, eu sou o ouro em seu brasão. Sou metal: me sabe o sopro do dragão. Não me entrego sem lutar – Tenho ainda coração. Não aprendi a me render: Que caia o inimigo então. [19]

Logo, detecta-se no discurso e na melodia variante, entre suavidade e agressividade, a presença viral que gradativamente corrompe o corpo. Como acontecimento que leva à culpa, o sujeito resiste entre os destroços de suas agonias e procura se encontrar, quando tudo parece

[16] CAZUZA. "Blues da piedade". Cazuza [compositor]. In: –. *Ideologia.* Rio de Janeiro: Som Livre, p1988.
[17]CAZUZA. "Quando eu estiver cantando". Cazuza [compositor]. In: –. *Burguesia*. Rio de Janeiro: Polygram, p1989.
[18]Ver Gomes, 2008.
[19] LEGIÃO URBANA. "Metal contra as nuvens". R. Russo [compositor]. In: –.*V*. Rio de Janeiro: EMI, p1991.

perdido. O acontecimento alimenta a culpa, que assim é expressa na canção que subtende logo em seguida a salvação pelo amor. Como percebemos na canção a seguir:

> O que há de errado comigo? Não consigo encontrar abrigo Meu país é campo inimigo E você finge que vê, mas não vê
> (...)
> Dai-me de beber, que tenho uma sede sem fim.
> Olhe nos meus olhos, sou o homem-tocha Me tira essa vergonha
> Me liberta dessa culpa Me arranca esse ódio
> Me livra desse medo. Olhe nos meus olhos, sou o homem-tocha E esta é uma canção de amor,
> Esta é uma canção de amor. [20]

No sentido da busca da salvação pela escrita e pelo amor, os versos finais de "Perfeição" – inserem-se nessa dimensão:

> Venha, meu coração está com pressa/ Quando a esperança está dispersa/ Só a verdade me liberta/ Chega de maldade e ilusão. Venha, o amor tem sempre a porta aberta/ E vem chegando a primavera - Nosso futuro recomeça: Venha, que o que vem é perfeição[21].

O ávido anseio pelo renascimento presente no álbum *O descobrimento do Brasil*, que também é título de uma das canções, sem qualquer referência direta à nação, respalda-se na serenidade e simplicidade da descoberta um novo *eu*, que se refere para a necessidade de descoberta de um novo Brasil.

Por outro lado, em *A tempestade ou O livro dos dias*, lançado em agosto 1996, a experiência da AIDS traduz-se em amargura e um pessimismo indelével que limita o campo de possibilidades em relação ao futuro tanto para si quanto para juventude do Brasil, enunciando novas perspectivas artísticas e de reflexão. Nesse artigo, nosso foco volta-se para a questão das relações com a doença.

O disco se inicia com um convite ao público:

> Vamos falar de pesticidas
> e de tragédias radioativas
> de doenças incuráveis
> vamos falar de sua vida[22]
> [...]

[20]LEGIÃO URBANA. "A fonte". R. Russo [compositor]. In: –. *O descobrimento do Brasil.* Rio de Janeiro. EMI, p1993.
[21]LEGIÃO URBANA. "Perfeição". R. Russo [compositor]. In: –. *O descobrimento do Brasil.* Rio de Janeiro. EMI, p1993.
[22]LEGIÃO URBANA. "Natália". R. Russo [compositor]. In: –. *A tempestade*. Rio de Janeiro: EMI, p1996.

Mesmo trazendo as angustias dessa tarefa de escrever uma canção que ainda consiga representar a crença "num novo dia/na nossa grande geração perdida/ nos meninos e meninas/ nos trevos de quatro folhas". E diante da paisagem "cinza" se estende da melodia à letra, da letra à harmonia, da harmonia à voz; e o arranjo instrumental que começa e termina sem variações. "Natália" finaliza com um fio de esperança: "quem sabe um dia/ eu escrevo uma canção pra você" ao mesmo tempo que enaltece a busca pela desoberta de uma ética, capaz de gerenciar os relacionamentos humanos.

Em "A via Láctea[23]", quinta canção do álbum, a AIDS emerge sob a forma de "tristeza" que "não é passageira", "um anjo triste" que de repente se aproxima, materializado através da febre que permanece "a tarde inteira", simbolizando os efeito no corpo, e uma visão de mundo estarrecedora, enfatizando que "tudo estar perdido". Nesse sentido, podemos dizer que a menção à galáxia onde estamos inseridos pode ser lida sob vários pontos, como destaca "ao espaço íntimo de dor e pranto, exposto pelos versos "e quando chegar a noite/ cada estrela parecerá uma lágrima"; à condição de solidão vasta e intransponível de cada um de nós; a iminência da partida individual para o infinito, para a morte, para o outro lado desconhecido por todo ser humano". Logo, a doença descortina-se através da "conversa" do "Eu" que articula *uma escrita de si* fragmentada, mediante o diálogo entre memória e os acontecimentos fisiológicos, mentais e espirituais — do corpo, da alma, da vida:

> Queria ser como os outros E rir das desgraças da vida
> Ou fingir estar sempre bem
> Ver a leveza das coisas com humor
> Mas não me diga isso
> É só hoje e isso passa
> Só me deixe aqui quieto
> Isso passa
> Amanhã é um outro dia
> não é

Também é em "A via Láctea" que a voz de RR se mostra afetada pela doença, a voz que parece dizer adeus, pedindo-lhe que evite as consolações comuns: "Não me diga isso/ Não me dê atenção/ E obrigado por pensar em mim". De resto, tais consolações não teriam mais sentido, já que as alternativas que por ventura possam existir são apenas hipóteses vagas e distantes.

[23]LEGIÃO URBANA. "A via Láctea". R. Russo [compositor]. In: -. *A tempestade.* Rio de Janeiro. EMI, p1996.

Por isso, a obra se transforma em despedida, como na letra de "O livro dos dias" (faixa 15); ou então incorporam um distanciamento poético capaz de ainda investir positivamente numa série de valores e ações individuais, que formam uma cantiga anti-pessimismo, anti-fim, como em "Sou Parsifal" (faixa 8), que saúda as coisas boas da vida (preces, saudades, flores, jardim, erva-cidreira, anjos, irmã) e declara, afinal: "ninguém vai me dizer o que sentir/ e eu vou cantar uma canção p'ra mim".

O mundo se fecha em torno da tentativa ora de expurgar essa dor ora de recapitular os valores cultivados na trajetória pessoal, destacando-se a necessidade de parecer/ser sincero, como em "Esperando por mim":

> Acho que você não percebeu
> Que meu sorriso era sincero
> Sou tão cínico às vezes
> O tempo todo
> Estou tentando me defender
> Diga o que disserem
> O mal do século é a solidão
> Cada um de nós imerso em sua própria arrogância
> Esperando por um pouco de afeição (faixa 13)

Até mesmo canções narrativas se mostram presentes esses sentimentos "Dezesseis", "Clarisse" e "La Maison Dieu" (do CD *Uma outra estação*) assumem a atmosfera negativa diane da perda de possibilidade de criar saídas para o desespero.

Se nas letras Renato Russo percebe-se essas questões, os dois trabalhos individuais em que se coloca como intérprete e instrumentista: *Stonewall in Concert* (1994), com canções em inglês, e *Equilíbrio Distante* (1995), em italiano, como pontua Gomes (2008), nota-se o músico que se coloca como intérprete tanto de sua história homoerótica quanto familiar, celebrando a primeira de acordo com uma orientação política e militante — lembremos que 50% dos direitos de *Stonewall* foram doados à campanha do antropólogo Herbert de Souza, o Betinho, em favor da erradicação da fome, e outros 25% à causa *gay*, mediada pelo Grupo Arco-Íris, do Rio de Janeiro; e a segunda, em concordância com a estabilidade afetiva, emocional, porém, distante, que a formação familiar lhe proporcionou.

Nesse sentido, tal posição politizada, evidencia-se a partir dos encartes de ambos os discos que trazem listas de ONGs e instituições de apoio a minorias, o que evidencia a vontade de não deixar morrer uma consciência de cidadania, do respeito pelo outro,

desenvolvida ao longo da carreira do músico — em *A tempestade ou o livros dos dias (1996)* e em *Uma outra estação(1196)* também há listas desse tipo no final dos encartes. Tais listas remetem a um investimento na ação individual e coletiva, lembrando também, indiretamente, o controle da epidemia e melhoria da qualidade de vida das vítimas da AIDS, que começavam a acontecer em meados dos anos 90, mas que não chegaram a repercutir na vida do músico.

Diante do apresentando, a conclusão, remete-nos a tentativas de sistematizações que aproximam a experiência do adoecimento em tempos de Aids de ambos os artistas. Dessa forma, constatamos em ambos os casos, novas questões e reflexões empreendidas, em decorrência da descoberta da doença.

Nesse sentido, autobiografia no estudo do HIV, como destacado por Nascimento (2007), forma moderna de confissão do homem, citando revelam importantes objetos de análise à medida que o ato de ao reside nesta vontade de falar, de assumir-se, vinculando a construção de uma identidade – a construção de si, de suas experiências, assim, este esforço de comunicação com o outro revela-se uma tentativa de conferir sentido à vida, as suas experiências de adoecimento.

Nesse sentido, a autora conclui:

> Esse gênero de literatura, ainda pontua a autora, possibilitou dar voz aos que viveram pessoalmente, de dentro da epidemia de Aids, o peso dessa doença nova e, no seu início, de alta letalidade, que dolorosamente expôs os limites da medicina contemporânea. Falar de doenças que estigmatizam, que forçam ao isolamento, à exclusão, e cujo desfecho, por falta de terapêutica eficaz, tende a ser fatal, implica em pensar o indivíduo frente à solidão da morte e suas estratégias na busca de vínculos de pertencimento (2005, p.166-167).

Cazuza e Renato Russo, em seu tom confessional e autobiográfico, canalizam e registram suas dores, culpas, medos, e a incessante a busca por redenção de suas escolhas. Nesse sentido, percebe-se o sujeito fragmentado que deseja, na materialidade da escrita e da melodia, a salvação. Almeja, portanto, encontrar aquilo que "o ajuste, o afine com seu tempo e espaço, e principalmente, daquilo que o coloque em sintonia com o corpo e o espírito, com interior e com a sociedade, com o particular e o público. O ajuste do desajustado" (SILVEIRA, 2008).

Ao mesmo tempo, é possível aproximar a escrita de Renato Russo e Cazuza à medida que suas narrativas enunciam a tensão evocada pela brevidade da vida, a constatação da mortalidade, da condenação social, concebendo nem a tentativa de busca do tempo perdido, nem a espera da morte. A escrita desses dois autores ratifica o incômodo da mortalidade e o

desejo de estar vivo. Ambos fazem da escrita a própria vida ou da vida a própria escrita. A brevidade versus a intensidade resulta na construção do discurso exagerado, sentimental e apaixonante. A canção é o exagero de suas angustias e dores..

Cazuza e Renato Russo, apesar de suas posturas distintas diante da patogenia, demonstram em seus registros confessionais – poéticos e documentais a experiência de conviver com a Aids. A dolorosa companheira de viagem existencial e mundana. Posicionados na borda da história, narram os seus desajustes, as suas tristezas e sonhos. Reconstruindo esse discurso constatamos as singularidades e as condições de uma década para muitos vistas como "perdida". Como arquivo da vivência de uma geração, elucidam uma tensão importante na questão historiográfica: o sujeito e seu tempo histórico.

Referências

BARATA, Germana Fernandes. A primeira década da aids no Brasil: o Fantástico apresenta a doença ao público (1983-1992). Dissertação Mestrado - Departamento de história da USP – FFLCH, São Paulo, 2006. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-07072006-124258/?&lang=fr. Acessado em 17 Junho de 2010.

DAPIEVE, Arthur. Brock: O rock brasileiro nos anos 80. Rio de Janeiro. Editora 34, 1995.

GOMES, Alessandra Leila Borges. Infinitamente Pessoal - Modulações do Amor em Caio Fernando Abreu & Renato Russo. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2008.

MARQUES, M. C. C. A emergência política da AIDS/HIV no Brasil. Tese (Doutorado em História Social) – Departamento de história da USP – FFLCH, São Paulo, 2001.

MENDONÇA, Liana Souto Corrêa de. Histórias de enfrentamentos: as portadoras da infecção pelo HIV/AIDS em Pelotas (RS). Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Sociologia e Política. Universidade Federal de Pelotas, 2006.

NASCIMENTO, Dilene Raimundo do. As Pestes do Século XX: Tuberculose e Aids no Brasil – Uma história comparada. Rio de Janeiro, Editora Fiocruz, 2005.

_____. Narrativa Autobiográfica: A Experiência Do Adoecimento por AIDS. Revista de Humanidades. V. 07. N. 17, ago./set. de 2005 – pp 163-179

Disponível em: www.cerescaico.ufrn.br/mneme. Acessado em 17 de agosto de 2011

NAPOLITANO, Marcos. História e Música. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

ORTEGA, Francisco. O corpo incerto: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

PARKER, Richard; AGGLETON, Peter. Estigma, Discriminação e AIDS. Coleção ABIA. Cidadania e Direito, nº 1. Rio de Janeiro: Associação Brasileira Interdisciplinar de AIDS, 2001.

SONTAG, Susan. A Aids e Suas Metáforas. Trad. Paulo Henrique Brito. São Paulo, Companhia da Letras, 1989

SEFFNER, Fernando. AIDS, Estigma e corpo. In: FACHEL, Ondina. Corpo significado: ensaios de antropologia social. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.

SILVEIRA, José Roberto Renato Russo e Cazuza: A Poética da Travessia. Dissertação de Mestrado.Programa de Pos-Graduação em Letras. UFSJ. ,2007.

SOUZA, Fábio. Canções de um fim de século: história, música e comportamento na década encontrada (1978-1991). Dissertação de mestrado UFSC: Florianopolis, 2005.

TRONCA, Ítalo. As máscaras do medo: lepra e aids. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2000.

_____. Foucault e a linguagem delirante de memória. In: RAGO, Margareth, ORLANDI, Luiz B. Lacerda, NETO-VEIGA, Alfredo (Orgs.), Imagens de Foucault e Deleuze– ressonâncias nietzschianas, Rio de Janeiro, DP&A, 2002.

WISNIK, José Miguel; SQUEFF, Enio. Música. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

Discografia

CAZUZA. Exagerado. Rio de Janeiro: Som Livre, p1985. 1CD.

_____. Só se for a dois. Rio de Janeiro: Polygram, p1987. 1CD.

_____. Ideologia. Rio de Janeiro: Polygram, p1988. 1CD.

_____. O tempo não pára. Rio de Janeiro: Polygram, p1988. 1CD.

_____. Burguesia. Rio de Janeiro: Polygram, p1989. 2CDCAZUZA. Por aí. Rio de Janeiro: Polygram, p1991. 1CD.

_____. Preciso dizer que te amo - toda a paixão do poeta. Rio de Janeiro: Universal. p2001.

_____. Cazuza - o tempo na pára (trilha sonora do filme). Rio de Janeiro: Som Livre, p2004.

LEGIÃO URBANA. Legião Urbana. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1984.

_____. Dois. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1986.

_____. Que país é este 1978 / 1987. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1987.

_____. As Quatro Estações. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1989.

_____. Legião Urbana V. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1991.

_____. Música para acampamentos. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1992

_____. O descobrimento do Brasil. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1993.

_____. A Tempestade ou O livro dos dias. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1996.

_____. Uma outra estação. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1996/1997.

RUSSO, Renato. The Stonewall Celebration Concert. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1994.

_____. Equilíbrio distante. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1995