A POÉTICA DO CORPO ENFERMO E O MANIFESTO POLÍTICO DE CAZUZA NA REDEMOCRATIZAÇÃO BRASILEIRA

DANIEL VANDERLEI MARCUCCI

RESUMO
O presente artigo de opinião tem por objetivo analisar a produção poética e musical do compositor e cantor Cazuza durante a segunda metade da década de 1980, articulando sua obra tardia ao panorama político e social da redemocratização brasileira. O método adotado consiste na análise hermenêutica de letras selecionadas — com foco em "Brasil", "Ideologia" e "O Tempo não pára" — em consonância com a contextualização histórica do período da Nova República e o advento da epidemia de HIV/Aids. Defende-se que a trajetória do artista e a exposição de sua finitude transcenderam o âmbito do relato biográfico íntimo, convertendo-se em um dos mais viscerais manifestos políticos da redemocratização. Conclui-se que o corpo enfermo do poeta operou como a metáfora definitiva de uma nação assolada por crises institucionais, éticas e econômicas, mantendo uma atualidade analítica indispensável para a compreensão das fraturas estruturais do Brasil contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Cazuza; Redemocratização; MPB; Corpo Político; HIV/Aids.

ABSTRACT:
This opinion article analyzes the poetic and musical production of the Brazilian composer and singer Cazuza during the second half of the 1980s, articulating his late artwork with the political and social landscape of the Brazilian redemocratization. The approach consists of a hermeneutic analysis of selected lyrics — focusing on "Brasil", "Ideologia", and "O Tempo não pára" — aligned with the historical context of the New Republic and the emergence of the HIV/Aids epidemic. It is argued that the artist's path and the public exposure of his finitude transcended the scope of an intimate biological diary, becoming one of the most visceral political manifestos of the period. This study concludes that the poet's ailing body operated as the ultimate metaphor for a nation plagued by institutional, ethical, and economic crises, maintaining an indispensable analytical relevance for understanding the structural fractures of contemporary Brazil.

KEY-WORDS: Cazuza; Redemocratization; MPB; Political Body; HIV/Aids.

INTRODUÇÃO

A década de 1980 no Brasil, frequentemente rotulada sob o estigma econômico de "década perdida", representou, em contrapartida, um dos períodos de maior efervescência cultural, social e política da história republicana do país. O processo de abertura política, conduzido de forma "lenta, gradual e segura" pelo regime militar ao longo de quase uma década, culminou na transição para a chamada Nova República, despertando no imaginário coletivo uma onda inédita de otimismo, euforia e promessas de justiça social. Conforme aponta a historiografia contemporânea (SCHWARCZ; STARLING, 2015), o movimento cívico pelas Diretas Já, entre 1983 e 1984, embora frustrado em sua resolução legislativa imediata pela rejeição da Emenda Dante de Oliveira, selou um pacto indissolúvel entre a sociedade civil organizada e o desejo de reinvenção democrática. Esse macro-contexto político, contudo, trazia em seu cerne profundas e violentas contradições: a euforia decorrente do fim da censura prévia e do retomar das liberdades civis coexistia com o fantasma asfixiante da hiperinflação, o desemprego galopante, o endividamento externo e a permanência de estruturas oligárquicas tradicionais que perpetuavam, sob novas roupagens, o abismo do contraste social e a exclusão econômica da maioria da população.

Nesse cenário de transição incompleta e tateante, a cidade do Rio de Janeiro emergiu novamente como o epicentro das transformações estéticas, comportamentais e políticas da juventude urbana brasileira. Longe dos gabinetes burocráticos de Brasília, a efervescência das ruas cariocas encontrou refúgio e vazão em espaços como o Circo Voador, fincado no coração boêmio da Lapa,

e nas ondas de rádio da Fluminense FM, carinhosamente apelidada de "A Maldita". Esses polos tornaram-se os irradiadores do chamado BRock — o rock brasileiro dos anos 80 —, um movimento estético e mercadológico que deslocou o eixo da canção de protesto tradicional, fortemente marcada pela MPB dos anos 70, para uma linguagem decididamente urbana, pop, direta, internacionalizada e visceral. De acordo com a análise fundamental de Hollanda (1987), essa nova geração de músicos e letristas não buscava as utopias revolucionárias socialistas ou as metáforas herméticas e cifradas exigidas pelo período mais duro da ditadura, mas sim a tradução imediata e sem filtros do cotidiano, do tédio juvenil, das dinâmicas de consumo, da liberação sexual e das liberdades individuais. É no coração desse Rio de Janeiro dos anos 80, cindido entre a celebração hedonista da praia e a escalada da violência urbana e do tráfico de drogas, que a figura de Agenor de Miranda Araújo Neto, Cazuza, se consolida como a voz poética mais afiada, contraditória e representativa de sua geração.

A trajetória biográfica e artística de Cazuza encontra-se intrinsecamente conectada às flutuações, aos auges e às decadências de sua época. Inicialmente como vocalista e principal letrista da banda Barão Vermelho, o jovem poeta personificava o hedonismo inconsequente, a busca desesperada pelo afeto livre, a boemia inconformada e o deboche sistemático contra o conservadorismo burguês e a moralidade hipócrita da zona sul carioca. No entanto, à medida que a década avançava e o artista ingressava em sua carreira solo a partir de 1985, o micro-contexto de sua existência sofreu um impacto avassalador que redirecionaria completamente a gravidade de sua lírica: o diagnóstico positivo para o HIV/Aids. Em um período histórico profundamente marcado pelo desconhecimento científico generalizado, pela ausência de tratamentos antirretrovirais eficazes e por um preconceito moral e religioso de proporções violentas, as dissidências sexuais, como a homossexualidade e a bissexualidade, eram sumariamente patologizadas e criminalizadas pela mídia de massa e pelos setores tradicionais da sociedade brasileira, que rotulavam a síndrome sob o epíteto cruel e segregador de "câncer gay" ou "peste gay" (SANTOS, 2018). O choque do diagnóstico impôs ao artista uma escolha ética, estética e política existencialista: o recolhimento na vergonha privada ou o confronto escancarado na arena pública.

Ao optar pela exposição corajosa e pública de sua condição de saúde em um momento de extrema vulnerabilidade, Cazuza promoveu a fusão definitiva e explosiva entre o seu viés íntimo e o viés coletivo, transformando o sofrimento estritamente privado em um acontecimento político de massa. A agonia física do cantor, sistematicamente capturada e amplificada pelas lentes invasivas e sensacionalistas da imprensa de entretenimento, passou a espelhar, de forma quase simbiótica, a própria agonia de um projeto de nação que desmoronava sob o peso da corrupção endêmica, do fracasso retumbante dos sucessivos planos econômicos e do trauma coletivo da morte precoce de Tancredo Neves antes mesmo de sua posse. A metáfora do "País Doente" ganhou materialidade trágica no próprio contorno físico do poeta, que empunhava o microfone em palcos lotados e programas de televisão de audiência nacional ostentando uma visível debilidade física, lenços na cabeça e cadeira de rodas, mas munido de uma potência discursiva e de uma lucidez política renovadas. Houve, fundamentalmente, uma radical e irreversível quebra do silêncio institucionalizado sobre os corpos marginalizados, a sexualidade e a finitude humana no interior da cultura de massas do Brasil.

Diante desse rico e complexo panorama intersecional, delineia-se o escopo analítico e crítico deste trabalho. Esse artigo de opinião defende que a obra tardia de Cazuza não foi apenas um diário íntimo de sua finitude, mas sim o manifesto político mais visceral da redemocratização brasileira, onde o corpo enfermo do poeta tornou-se a metáfora definitiva de uma nação em crise.

A POÉTICA E A CRÍTICA SOCIAL: A DESILUSÃO DA JUVENTUDE

A produção artística de Cazuza em sua fase solo madura, especialmente concentrada nos álbuns de estúdio Ideologia (1988) e Bur-

guesia (1989), além do antológico registro ao vivo O Tempo não pára (1988), marca o esgotamento definitivo das ilusões utópicas e ingênuas que sustentaram o advento da Nova República. A transição democrática, que prometia através do discurso das elites uma refundação ética e social do Estado brasileiro, revelou-se, para a juventude que amadurecia naquela transição de década, um frustrante arranjo de continuidades oligárquicas e conciliações por cima. Ao analisar minuciosamente a canção "Ideologia", lançada em um momento de profunda desilusão coletiva, Cazuza explicita o vazio existencial, filosófico e político que acometeu os sujeitos que cresceram sob a égide de do silenciamento da censura e que, ao conquistarem finalmente a liberdade jurídica do voto e da expressão, depararamse com a ausência de grandes narrativas emancipatórias, projetos de futuro ou lideranças confiáveis. Como bem aponta Ortiz (1988), a cultura de massas no Brasil, ao integrar-se aceleradamente ao mercado transnacional de consumo globalizado, tendeu a pasteurizar as manifestações de rebeldia juvenil, transformando o engajamento político e a contestação social em produtos de prateleira mercantilizáveis. Cazuza reage a essa captura mercantil por meio do esvaziamento irônico de suas próprias certezas.
Na arquitetura textual da letra de "Ideologia", os versos iniciais evidenciam essa crise estrutural de referenciais que assolava o sujeito da redemocratização:

"Meu partido / É um coração partido / Minhas ilusões estão todas perdidas /
[...] Meus heróis morreram de overdose / Meus inimigos estão no poder /
Ideologia / Eu quero uma pra viver". (CAZUZA, 1988)

O "coração partido", deslocado poeticamente para o lugar do "partido político", surge como o sintoma psicossocial do desencanto profundo com as vias formais de representação partidária que se reorganizavam após a abertura. A constatação cortante de que os "inimigos estão no poder" funciona como uma denúncia direta do caráter conservador e pactuado da transição brasileira, onde os antigos sustentáculos civis e políticos da ditadura civil-militar se reciclaram rapidamente no novo tabuleiro democrático sem passar por qualquer processo de responsabilização histórica ou transição de justiça. A busca desesperada por uma ideologia "pra viver" não reflete, portanto, um desejo nostálgico de dogmatismo político ou alinhamento cego às cartilhas ideológicas bipolares da Guerra Fria, mas sim a necessidade existencial premente de um sentido ético e humanitário mínimo que preenchesse o vácuo niilista deixado pelo fracasso das utopias revolucionárias de esquerda e pelo cinismo pragmático do modelo gerencialista e neoliberal que começava a apontar no horizonte econômico da América Latina.
Esta indignação ética adquire contornos ainda mais explícitos, estruturais e sociológicos na icônica faixa "Brasil", que se transformou no hino involuntário do descontentamento civil do final dos anos 80. Nela, Cazuza despe a formação histórica nacional de suas mitologias ufanistas tradicionais — como o mito da democracia racial, a cordialidade do homem brasileiro e a generosidade da pátria mítica — e expõe as engrenagens brutas da desigualdade socioeconômica, do racismo estrutural e da corrupção institucionalizada. O Brasil cantado por Cazuza não possui qualquer relação com o país tropical, harmônico e abençoado por Deus celebrado pela propaganda oficial da ditadura ou pelas vertentes românticas da MPB; trata-se, sim, de uma autêntica cleptocracia patrimonialista onde a sobrevivência individual do cidadão comum depende da conivência com a injustiça ou da submissão ao "jeitinho" imoral. O eu lírico assume uma postura de violenta recusa ao pacto de silêncio das elites:

"Não me convidaram / Pra esta festa pobre
Que os homens armaram /Pra me convencer
A pagar sem ver / Toda essa droga
Que já vem malhada / Antes de eu nascer"
Brasil! / Mostra a tua cara / Quero ver quem paga /
Pra gente ficar assim". (CAZUZA, 1988)

A metáfora da "festa pobre" funciona como uma alusão profundamente irônica e ácida aos arranjos oficiais do poder, às celebra-

ções da nova elite política da Nova República e aos discursos grandiloquentes de modernização que tentavam mascarar a miséria absoluta que se alastrava pelas periferias do país. Ao recusar-se a "pagar sem ver toda essa droga", o letrista demonstra uma fina compreensão sociológica de que a corrupção, o endividamento e a desigualdade no Brasil não são desvios de conduta contemporâneos e isolados, mas sim práticas estruturais herdadas, uma engrenagem que "já vem malhada" (viciada e predeterminada pelas elites) antes mesmo do nascimento dos sujeitos daquela geração. Ao exigir, nos versos seguintes, que o país "mostre a sua cara", o compositor opera um desmascaramento crítico que encontra eco direto nas reflexões contemporâneas da historiadora Lilia Schwarcz sobre o autoritarismo e as permanências da violência de Estado e da exclusão na sociedade brasileira (SCHWARCZ; STARLING, 2015)

O poeta indaga de forma assertiva quem fi-
nancia e quem lucra diretamente com a manutenção deliberada da ignorância e da miséria ("quero ver quem paga pra gente ficar assim"), apontando o dedo indicador para a cumplicidade ativa das elites financeiras, dos monopólios de comunicação e da classe política na perpetuação do subdesenvolvimento planejado.

Essa iconoclastia poética visualizou sua tradução cênica mais potente na turnê do álbum "O Tempo não pára", sob a direção minuciosa de Nelson Motta. No palco, a performance de Cazuza funcionava como uma extensão direta de sua crítica social, subvertendo a lógica do espetáculo de massa tradicional no Brasil. Vestindo roupas leves, muitas vezes apenas uma bermuda e uma camiseta herética, e ostentando uma faixa na cabeça que remetia tanto aos guerreiros marginais quanto aos doentes hospitalizados, o artista utilizava seu próprio corpo debilitado como um elemento cenográfico de confrontação. A iluminação expressionista do show recortava sua silhueta magra contra o fundo escuro do palco, criando uma atmosfera que oscilava entre a celebração dionisíaca e o ritual fúnebre. Ao cantar "Brasil", a interpretação cazuzeana abandonava o tom puramente melódico e assumia uma dicção rasgada, quase sôfrega, na qual o erro vocal e o cansaço respiratório não eram falhas técnicas, mas sim escolhas estéticas deliberadas para evidenciar a exaustão de uma juventude traída pelas promessas institucionais. Essa teatralidade do desgaste, conforme as leituras da sociologia da cultura urbana, operava um curto-circuito na estética limpa e pasteurizada que as gravadoras tentavam impor ao pop rock nacional daquele período, transformando o palco da canção em um palanque de agitação artística e dissidência política.

Por fim, a síntese definitiva dessa postura de enfrentamento histórico e recusa ao niilismo passivo cristaliza-se na faixa "O Tempo não pára", canção que batizou o show dirigido por Nelson Motta que marcou a despedida dos palcos do cantor. Longe de adotar uma postura de resignação fúnebre diante da decadência biológica pessoal ou do colapso coletivo da nação, Cazuza utiliza o microfone para reiterar a necessidade absoluta da memória histórica e da dialética social. O tempo, na lírica madura cazuzeana, deixa de ser uma categoria meramente romântica ou cronológica e passa a ser compreendido como uma força histórica implacável, revolucionária, que desmascara as tentativas contínuas das classes dominantes de congelar as estruturas sociais através da amnésia coletiva imposta:

"Disparo contra o sol
Sou forte, sou por acaso
Minha metralhadora cheia de mágoas
Eu sou um cara
[...]
Eu vejo o futuro repetir o passado
Eu vejo um museu de grandes novidades
O tempo não pára
Não pára, não". (CAZUZA, 1988)

A expressão "museu de grandes novidades", uma das construções metafóricas mais brilhantes da história da literatura musical brasileira, traduz com precisão científica o conceito historiográfico de modernização conservadora ou conciliação das elites, que caracteriza cada uma das rupturas e transições institucionais brasileiras — desde a Independência, passando pela Proclamação

da República e pelo fim da Era Vargas, até chegar à queda da Ditadura Militar. As "novidades" institucionais (novas constituições cidadãs, novas moedas, novos partidos, novos discursos) funcionam historicamente como mecanismos de engenharia social e transformações superficiais projetadas justamente para que as velhas oligarquias agrárias e financeiras permaneçam rigorosamente intocadas no topo do poder político. No entanto, ao afirmar de forma categórica que "o tempo não pára", Cazuza resgata a vitalidade intrínseca da juventude, dos corpos dissidentes e dos marginalizados como agentes legítimos de atrito e fricção na engrenagem histórica, recusando terminantemente o conformismo fatalista mesmo diante do diagnóstico iminente da morte física e social.

O CORPO, O AFETO E A EPIDEMIA: A QUEBRA DE TABUS

A originalidade estética e o verdadeiro impacto político da intervenção cultural de Cazuza não se circunscrevem apenas à sua crítica social explícita das estruturas do Estado ou das mazelas macroeconômicas da Nova República; residem, fundamentalmente, na politização radical do corpo, da intimidade e do afeto. Ao tematizar de forma explícita o amor marginal, as vivências homoeróticas e a bissexualidade sem se valer dos filtros tradicionais da caricatura cômica, da metáfora vergonhosa ou da culpa judaico-cristã da herança colonial, o poeta desafiou de forma frontal e sem precedentes a moralidade patriarcal da família tradicional brasileira — pilar invisível, porém robusto, de sustentação do conservadorismo político nacional. Conforme pontua Santos (2018), a homofobia estrutural e institucionalizada no Brasil da década de 1980 utilizou-se de forma oportunista do surgimento assustador da epidemia de HIV/Aids para instaurar um autêntico regime de punição divina e controle biopolítico da sexualidade, isolando os sujeitos infectados em guetos de invisibilidade, morte social, silêncio e vergonha pública. A doença era apresentada como a prova material do desvio moral de corpos que desafiavam a heteronormatividade compulsória. Cazuza subverteu radicalmente esta lógica de exclusão e policiamento dos corpos ao trazer a crueza do desejo, da carne e da paixão física para o centro geométrico de sua obra poética de massas. Em composições viscerais como "O Nosso Amor a Gente Inventa", "A Orelha de Eurídice" e "Solidão, Que Nada", o afeto é despido de qualquer verniz idealista e tratado a partir de sua imperfeição crônica, de sua efemeridade inerente e de sua intensidade essencialmente urbana, distanciando-se de forma definitiva dos idealismos românticos da estética burguesa tradicional. O amor em Cazuza configura-se como um ato de resistência existencial puro, uma afirmação soberana de vida que se contrapõe de forma direta à necropolítica do preconceito médico-social. Quando o diagnóstico de sua soropositividade se torna de conhecimento público através de sua própria voz, o corpo do artista assume uma dimensão pública e política de proporções cataclísmicas para a cultura brasileira do período.

Conforme a teorização clássica desenvolvida pelo filósofo Michel Foucault (1979) acerca dos mecanismos da biopolítica e do biopoder, o controle minucioso dos corpos, da saúde, das orientações sexuais e das patologias constitui uma das formas mais sofisticadas, capilares e violentas de exercício do poder estatal e de dominação social nas sociedades modernas. O Estado e suas instituições médicas reguladoras operam definindo quem é "saudável" e quem é "patológico", utilizando a doença como justificativa científica para o isolamento e a desumanização do outro. Ao exibir sem pudor sua magreza extrema na capa de revistas de circulação nacional, suas marcas dermatológicas na pele provocadas pelo sarcoma de Kaposi e sua debilidade física progressiva nas apresentações públicas, sem jamais submeter-se ao papel passivo e piedoso de "vítima conformada", Cazuza operou uma fissura profunda nos dispositivos de poder da biopolítica. Ele transformou o próprio corpo enfermo em um espaço soberano de contestação, rebeldia e orgulho identitário.

A exposição dessa corporeidade dissidente e enferma ganhou contornos de manifesto estético quando Cazuza permitiu que sua

imagem fosse registrada pelas lentes da mídia impressa sem os retoques da vaidade comercial. A histórica capa da revista Veja, que trazia o rosto do poeta visivelmente marcado pelo avanço da síndrome sob a manchete "Cazuza: Uma vítima da Aids agoniza em praça pública", provocou uma clivagem na opinião pública brasileira. Se, por um lado, o aparato editorial buscava a espetacularização da dor e a reiteração do pânico moral em torno da doença, por outro, a altivez do olhar do artista na fotografia desarmava a narrativa de derrota. Na esfera das Artes Visuais e dos estudos de performance, essa imagem pode ser compreendida como um ato de guerrilha semiótica: o corpo que a sociedade conservadora desejava esconder nos limites assépticos dos hospitais ou nos guetos da marginalidade sexual impunha-se, de forma incontornável, nas bancas de jornais de todo o país. O choque provocado por aquela imagem não decorria apenas da constatação da finitude biológica do ídolo, mas da recusa do sujeito em performar a vergonha ou o arrependimento que a moralidade burguesa dele exigia. Cazuza utilizou a engrenagem do espetáculo de massas para implodir os tabus do silenciamento epidemiológico, ressignificando o estigma em emblema de resistência cultural.

A crueza estética com que o tema da finitude biológica, da decadência celular e da morte é abordado atinge seu ápice em composições perturbadoras de seu último álbum duplo em vida, Burguesia, como nas faixas "Burguesia" e "Cobaias de Deus". O poeta recusa-se categoricamente a retroceder diante do horror da decomposição material ou da iminência trágica do fim; ao contrário, utiliza a ironia e o sarcasmo ácido para desmascarar a comoção hipócrita da sociedade burguesa que o cercava e a cobertura jornalística abutre dos meios de comunicação que mercantilizavam a contagem regressiva de seus dias de vida. A reivindicação intransigente do direito à própria dor, à manutenção do desejo sexual na vigência da doença e à livre manifestação do corpo doente representou uma revolução cultural e política de impacto tectônico no silêncio sepulcral que o Brasil conservador e assustado tentava impor aos pacientes diagnosticados com Aids. A soberania e a lucidez de sua voz artística nos meses finais de sua existência demonstraram de forma cabal que, mesmo fragilizado em suas funções biológicas internas, o indivíduo pode manter-se politicamente altivo, intelectualmente indomável e esteticamente revolucionário. A dor estritamente privada, portanto, converteu-se em uma poderosa pedagogia pública, forçando a nascente democracia brasileira a encarar de frente suas profundas mazelas sanitárias, éticas, humanitárias e de direitos humanos.

CONCLUSÃO

A análise sistemática e aprofundada da produção artística tardia de Cazuza permite concluir, de forma inequívoca, que sua relevância histórica e estética ultrapassa em larga escala as fronteiras tradicionais da historiografia musical da MPB e do rock nacional. O percurso analítico traçado ao longo deste artigo de opinião entre o macrocontexto da redemocratização brasileira e o micro-contexto de sua dramática condição de saúde evidenciou um artista que recusou terminantemente o papel passivo de mero espectador das transformações de sua época. Ao amalgamar de forma radical e sem precedentes a sua agonia biológica pessoal à desilusão política coletiva que marcou os anos finais da Nova República, Cazuza legou à cultura brasileira um dos testemunhos estéticos mais pungentes de insubmissão ética e coragem existencial. Sua tese poética central confirmou-se na história: o corpo do poeta fez-se carne, sangue e verbo de uma nação estruturalmente fraturada, expondo sem anestesia as feridas abertas de uma jovem democracia que nascia sob o signo trágico da conciliação das elites e da perpetuação da exclusão social.

A impressionante perenidade da obra poética de Cazuza e sua incômoda atualidade analítica no Brasil contemporâneo residem fundamentalmente no fato de que os fantasmas sociais e políticos denunciados com tanta fúria por suas letras ainda não foram historicamente superados pela sociedade brasileira. O "museu de grandes novidades" continua a operar em pleno vigor nas esferas institucionais dos três poderes, onde reformas de fachada, escândalos de corrupção

sistêmica e crises éticas recorrentes repetem ciclicamente os velhos pactos coloniais de impunidade e privilégio das elites econômicas, mantendo a esmagadora maioria da população permanentemente à margem da "festa pobre" do desenvolvimento nacional. Do mesmo modo, as intensas disputas biopolíticas em torno dos direitos sexuais e reprodutivos, o ressurgimento de ondas virulentas de neoconservadorismo moral e religioso e a persistente estigmatização de minorias sexuais e de grupos vulneráveis na saúde pública demonstram de forma cabal que o chamado urgente de Cazuza para que o "Brasil mostre a sua cara" permanece como uma tarefa histórica, civilizatória e artística absolutamente inacabada. Sua produção musical tardia, portanto, não deve jamais ser lida através das lentes simplistas de um monumento nostálgico ou folclórico dos anos 80, mas sim como um mapa crítico indispensável, um diagnóstico clínico preciso e um manifesto estético-político permanente, cuja audição e estudo permanecem vitais para decifrar os enigmas, as contradições e as dores profundas do Brasil do tempo presente.

Em última análise, a permanência da obra de Cazuza no cenário estético e político contemporâneo demonstra que suas composições transcendem o valor de mero documento histórico da transição democrática brasileira. Ao confrontarmos as líricas de "Brasil" e "O Tempo não pára" com as encruzilhadas sociais, éticas e institucionais que tensionam o país na atualidade, evidencia-se que o "museu de grandes novidades" denunciado pelo poeta continua a operar como um diagnóstico preciso da nossa realidade. A persistência de estruturas de exclusão, o espetáculo midiático que pasteuriza o debate público e a reiteração de velhos arranjos políticos sob novas roupagens digitais comprovam que a "festa pobre" estruturada pelas elites ainda cobra seu preço das novas gerações. Portanto, resgatar a produção cazuzeana sob a ótica dos estudos de performance e das artes visuais não significa apenas exercitar um olhar nostálgico sobre o pop rock dos anos 1980, mas sim acionar um dispositivo crítico indispensável. A urgência de sua voz, que transformou a própria vulnerabilidade do corpo enfermo em um manifesto de insubmissão, permanece viva como um convite perene para que o país, despido de suas máscaras institucionais, finalmente mostre a sua cara e enfrente suas contradições históricas.

REFERÊNCIAS

CAZUZA. Brasil. Intérprete: Cazuza. In: IDEOLOGIA. Rio de Janeiro: Philips/PolyGram, 1988. 1 faixa sonora.

CAZUZA. Ideologia. Intérprete: Cazuza. In: IDEOLOGIA. Rio de Janeiro: Philips/PolyGram, 1988. 1 faixa sonora.

CAZUZA. O Tempo não pára. Intérprete: Cazuza. In: O TEMPO não pára. Rio de Janeiro: Philips/PolyGram, 1988. 1 faixa sonora.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do Poder. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Cultura e Participação nos Anos 80. São Paulo: Brasiliense, 1987.

ORTIZ, Renato. A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.

SANTOS, Carlos Alberto dos. Os Corpos do Rock: Gênero, Sexualidade e a Epidemia de Aids na Imprensa Brasileira dos Anos 80. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. Brasil: Uma Biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.