



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA CLÍNICA E SOCIAL**

Agis Bechir Elias Junior

**“PARA QUEM NÃO SABE AMAR, FICA ESPERANDO ALGUÉM, QUE
CAIBA NO SEU SONHO”**. Uma leitura psicanalítica da
obra musical de Cazuza.

**BELÉM
2010**

Agis Bechir Elias Junior

**“PARA QUEM NÃO SABE AMAR, FICA ESPERANDO ALGUÉM, QUE
CAIBA NO SEU SONHO”**. Uma leitura psicanalítica da
obra musical de Cazuza.

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Psicologia Clínica e
Social da Universidade Federal do Pará
para obtenção do título de Mestre em
Psicologia Clínica e Social.
Orientador: Prof. Dr. Ernani Chaves

BELÉM
2010

Agis Bechir Elias Junior

**“PARA QUEM NÃO SABE AMAR, FICA ESPERANDO ALGUÉM, QUE
CAIBA NO SEU SONHO”**. Uma leitura psicanalítica da
obra musical de Cazuza.

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Psicologia Clínica e
Social da Universidade Federal do Pará
para obtenção do título de Mestre em
Psicologia Clínica e Social.

Julgada em: 26/08/2010

Conceito: _____

Banca Examinadora

Prof. Ernani Chaves (Presidente)
Universidade Federal do Pará (UFPA)

Prof. Dra. Roseane Freitas Nicolau (PPGP)

Prof. Dra. Isabela Guimarães Guerra Leal (ILC)

“Há de haver algum lugar. Um confuso casarão. Onde os sonhos serão reais e a vida não. Por ali reinaria meu bem, com seus risos, seus ais, sua tez. E uma cama onde à noite sonhasse comigo talvez”.

“Um lugar deve existir. Uma espécie de bazar. Onde os sonhos extraviados vão parar. Entre escadas que fogem dos pés. E relógios que rodam pra trás. Se eu pudesse encontrar meu amor não voltava jamais...”

A Moça do Sonho
(Chico Buarque / Edu Lobo)

RESUMO

Este trabalho consistiu em um exercício de interpretação psicanalítica da obra musical de Cazusa. Dividida em três períodos: Barão Vermelho, carreira solo e carreira solo sob o signo da AIDS. Buscou-se uma escuta, na qual o intérprete está implicado na produção de um novo sentido. Desse modo, utilizou-se a proposta metodológica da psicanálise implicada, buscando-se aproximações entre a psicanálise e a arte poética, explorando nesse entrelaçamento, a dimensão do desamparo (*Hilflosigkeit*), do excesso como soluções que reparam os efeitos da castração, como se se tratasse de um defeito na constituição narcísica e, finalmente, a finitude, que para Cazusa anunciou-se antecipadamente, impondo a ele um novo modo de pensar e lidar com o fim. Levou-se em conta que Freud, em seus textos sobre arte, admite que ela, tal qual os sonhos e chistes, é projeção do inconsciente e que posteriormente a concebe dentro dos limites da “compulsão à repetição” do “eterno retorno do mesmo” como uma subjetividade regida para além do princípio do prazer. Por fim, encontra-se que o “Eu Lírico” do poeta aponta para a falta absoluta de solução para condição humana diante de sua fragilidade, para o lugar do vazio da significação do próprio ser e de sua existência.

Palavras-chave: Amor. Desamparo. Excesso. Finitude.

ABSTRACT

This work consisted of an exercise of psychoanalytic interpretation of the Cazuza's musical work. Divided in three periods: Barão Vermelho Band, single career and single career under the sign of the AIDS. One was looked for it listens, which the interpreter is implicated in the production of a new sense. It gave way, the methodological proposal of the psychoanalysis was used implicated, being looked for approaches between the psychoanalysis and the art poetic, exploring in that interlacement, the dimension of the abandonment (Hilflosigkeit), of the excess as solutions that repair the effects of the castration, as if it was treated of a defect in the narcissus constitution and, finally, the finitude, that Cazuza previous announce to himself, imposing him a new way of to think and to work with the end. It was taken in it counts that Freud, in his texts about art, admits that the art, just as the dreams and jokes, it is projection of the unconscious and that later the arte becomes conceived inside of the limits of the compulsion to the repetition of his eternal return as a subjectivity governed for besides from the principle of the pleasure. Finally, It is that the I Lyrical of the poet it appears for the it lacks absolute of solution for human condition before his fragility, for the place of the emptiness of the significance of the own to be and of his existence.

Keywords: Love. Abandonment. Excess. Finitude.

SUMÁRIO

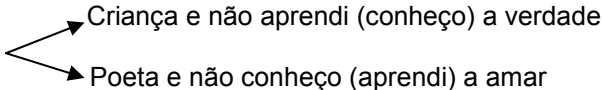
INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO 1 - A POESIA DE CAZUZA NO GRUPO DE ROCK BARÃO VERMELHO	20
1.1 <i>TODO AMOR QUE HOVER NESSA VIDA... E HAJA AMOR PARA DAR CONTA DA FALTA</i> : a escuta do desamparo na poesia de Cazuzza	22
1.2 <i>MAIOR ABANDONADO</i> : o maior desamparado	32
1.3 <i>BETE BALANÇO</i> : uma poesia encomendada	40
CAPÍTULO 2 - A POESIA DE CAZUZA NA CARREIRA SOLO	46
2.1 <i>EXAGERADO</i> : uma poesia do excesso	49
2.2 <i>COMPLETAMENTE BLUE</i> : a paixão como excesso	54
2.3 <i>O NOSSO AMOR A GENTE INVENTA</i> : um amor inventado pra se distrair.	62
2.4 <i>MINHA FLOR MEU BEBÊ</i> : um contraponto entre o amor e a morte	68
2.5 <i>FAZ PARTE DO MEU SHOW</i> : tudo que aprendi de amor esta aqui	74
CAPÍTULO 3 - A POESIA DE CAZUZA NA CARREIRA SOLO SOB O SIGNO DA AIDS	79
3.1 <i>O TEMPO NÃO PARA</i> : ele me ultrapassa	84
3.2 <i>COBAIAS DE DEUS</i> : a onipotência abalada	88
3.3 <i>IDEOLOGIA</i> : um ser que se desconhece	92
3.4 <i>PRECISO DIZER QUE TE AMO</i> : o amor romântico na poesia de Cazuzza..	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
REFERÊNCIAS	112

INTRODUÇÃO

Cazuza se autodefinia, na canção *Malandragem*, como um poeta que não sabia amar, dizia ele nesta poesia:

Pois sou criança e não conheço a verdade

Eu sou poeta e não aprendi a amar.

Eu sou (o poeta) 

A perspicácia do autor em aproximar a criança do poeta e a verdade do amor, evoca a ideia de que no amor até o poeta é realmente analfabeto, completamente impossibilitado de algum conhecimento que garanta alguma permanência.

Pensa-se realmente na nossa cultura que uma criança desconhece a verdade, tanto que sua função enquanto *cidadã* é limitada. A verdade deverá ser então construída com o crescimento, com o contato que estabelece com as pessoas. Verdade, no entanto, falha, fraturada, que diz o que pode, e não o que quer e o que deseja. Verdade forjada na convivência e na possibilidade de manter a sobrevivência.

O poeta, porém, é aquele que por meio das palavras revela ideias comumente aceitas como ficção, como algo sonhado, imaginado, abstrato. Podendo aprisionar, libertar, manter sob jugo ou liberar o objeto de seu dizer poético. Em alguma medida, tanto o poeta quanto a criança brincam. O poeta com as palavras e a criança com a realidade, buscando sempre a satisfação que os deixe gratificados. Culturalmente, aceita-se que uma criança desconheça a verdade, todavia, um poeta que não *sabe amar* é uma ideia que vai na contramão do que se pensa empiricamente sobre *ser poeta*.

Ao *poeta romântico*, é atribuída uma inspiração. Inspiração que o impulsiona a dizer algo sobre seu desejo amoroso e, embora outros temas embalem seu jogo de palavras, o amor é o tema recorrente que mantém fronteiras estreitas com o dizer poético.

O poeta Cazuza, de outro modo, se consagra como artista, ocupando o lugar da transgressão, subvertendo a ordem social reinante, que mudava timidamente, transformando um regime autoritário, eminentemente repressor num outro nascente que se queria dizer aberto e disposto à discussão. O certo é que, Cazuza, com suas

palavras fortes, seus ditos poéticos acalorados, suas oposições nas palavras, conseguiu, pela sua poesia transmitir posições antes proibidas e rejeitadas, dizendo coisas que permaneciam à sombra até então. Tornou-se, dessa maneira, pelo seu jeito irreverente e poeticamente agressivo um ícone do *rock* brasileiro dos anos 1980.

Após as décadas de 1960 e 1970, quando o país vivenciou grandes transformações econômicas e sociais, ultrapassando a ingenuidade coletiva dos anos 1950 para as dificuldades políticas da ditadura militar, iniciou-se a década de 1980, com a população mais esclarecida sonhando com reabertura política e com a volta à democracia.

A década de 1980 foi marcada pela efervescência do cenário político nacional, no sentido da distensão da ditadura militar, com o processo de abertura política, a campanha das *Diretas já!* em 1984, devolvendo ao povo brasileiro a liberdade de expressão e de imprensa, depois de um longo período de censura oficial e vários desalentos ocorridos por conta disso.

Nesse tempo, o Brasil acordava de um período repressivo que se configurava como um sistema *comandado* por militares. Esse tempo se via caracterizado principalmente pela repressão, que levou o povo a se calar e se manter numa atitude de obediência e de respeito. Respeito, que era entendido como um interdito à liberdade de expressão, tanto no âmbito das palavras como no do comportamento. Era preciso se manter *cego, surdo e mudo* para que se garantisse o percurso com o mínimo de integridade física e psíquica. O excesso nas palavras, nos gestos e no comportamento era visto como ameaçador da ordem e sinalizador da perda do controle.

Passando a limpo a década de 1980, encontramos um país que se propunha a fazer melhorias políticas, no entanto, a economia não apresentava indicadores animadores; o país conviveria com índices econômicos nada razoáveis e inflação crescente, tudo fazendo crer que nada poderia melhorar em curto prazo.

As lideranças culturais e políticas deflagraram o movimento das *Diretas já!* em 1983 e 1984, empolgando o país com a campanha pela eleição direta para presidente da República, mas, infelizmente, nosso Congresso não teve coragem para aprová-la: teríamos ainda eleições indiretas, e Tancredo Neves foi eleito em janeiro de 1985. Simbolizou essa vitória a vontade da sociedade civil contra o candidato dos militares e a retomada do respeito à vontade popular. Lamentavelmente, Tancredo adoeceu,

vindo a falecer sem tomar posse em 21 de abril do mesmo ano, causando imensa comoção popular. Assumiu o vice José Sarney.

Na economia, tivemos que conviver com diversos planos econômicos de promessas mirabolantes, mas poucos resultados: Plano Cruzado em 1986, Plano Cruzado II em 1987 e Plano Bresser no mesmo ano. Evidentemente tantas mudanças desestabilizaram a economia e a maioria das empresas foi prejudicada; a inflação atingia 365% ao ano sem perspectivas de diminuição.

Em 1988, foi promulgada a nova Constituição, ratificando definitivamente o estado de direito no país. Apesar da euforia da maioria da população, críticos mais esclarecidos indicavam haver mais *benefícios* que *obrigações* na nova Carta Magna. Anos mais tarde, comprovou-se tal desequilíbrio com o terrível aumento das contas *a pagar* do governo.

Em 1989, realizou-se a primeira eleição direta para presidente da República em quase 30 anos, vencida por Fernando Collor de Mello. Muitos críticos passaram a chamar os anos 1980 de "a década perdida" pelos avanços que o Brasil deixou de fazer nas áreas social e econômica.

Sobre o movimento cultural dos anos 1980 Dércio Fragoso (2009, s.p.) diz:

Nas artes, em particular no cinema tivemos a consagração de Fernanda Torres no Festival de Cannes, recebendo o prêmio de melhor atriz de 1986 pelo filme "Eu sei que vou te amar".

O sucesso das telenovelas brasileiras crescia assustadoramente e o Brasil de comprador de enlatados de televisão passou a exportador de novelas com muito sucesso; nossas musas televisivas eram Luiza Brunet, Xuxa, Luciana Vendramini e Vera Fisher.

Evidentemente os movimentos musicais brasileiros foram influenciados pelas dificuldades da economia e da educação que iniciou um processo de forte declínio com a criação desenfreada de escolas e cursos de baixa qualidade.

O fenômeno do crescimento das bandas de *rock* nos Estados Unidos e Inglaterra tiveram impacto no Brasil com a criação de inúmeros grupos musicais, as chamadas "bandas". Nessa onda surgiram: "Blitz", "Barão Vermelho", "Paralamas do Sucesso", "Titãs", "Ultraje a Rigor", "RPM", "Legião Urbana", "Engenheiros do Hawaii", "Kid Abelha", "Ira!", "Capital Inicial", "Camisa de Vênus", "Biquini Cavado" e muitos outros.

Em janeiro de 1985 acontece no Rio de Janeiro o "Rock in Rio" mega evento reunindo as mais diversas tendências musicais do mundo, com bandas brasileiras e internacionais.

É dentro dessa *panaceia* cultural que surge a banda de *rock* Barão Vermelho cujo vocalista Cazuza transformar-se-ia no ídolo da geração dos anos 1980, tornando-se a partir daí o Poeta da Juventude Brasileira.

Influenciado por questões sociais, Cazuzza, dentro de suas inúmeras composições, ora se manifesta como *mais um na multidão*, porém com possibilidade de grito, clamor, convocando o *povo* a repetir seus versos, *Brasil mostra tua cara, quero ver quem paga pra gente ficar assim*, ora revelando o caráter trágico do humano por meio de composições em que a dor do desamparo se reverte em sintoma e produção de excesso, demonstrando a fragilidade da condição humana frente a sua existência.

A proposta do estudo dessa obra, circunscrita aos períodos da década de 1980, inicialmente no Barão Vermelho, entre os anos de 1982 a 1985, na carreira solo, de 1985 a 1988 e finalmente na carreira solo sob o signo da AIDS de 1988 a 1990, é a de estabelecer diálogo entre literatura e psicanálise.

Trata-se de uma proposta inicialmente simples e complexa ao mesmo tempo. Simples por causa da disseminação da música de Cazuzza, que se consagrou como poeta e compositor e tem sua obra constantemente revisitada, simples também por sabermos que a obra de um determinado compositor tem sempre o caráter circunstancial que marca a canção popular, fazendo-a assumir, segundo Adélia Bezerra de Menezes (2002, p. 17): “[...] uma dimensão quase que ‘Jornalística’ de reflexo direto dos acontecimentos”. Complexa a partir do ponto em que se tomou como fundamento metodológico a psicanálise implicada, “em que a interpretação psicanalítica do que quer que seja implica o intérprete na sua formulação mesma.” (FRAYZE-PEREIRA, 2006, p. 64).

Desse modo, a interpretação de uma cena literária, aqui poética, não vai se diferenciar do vivido pelo homem comum, ela passa a dar uma realidade ao personagem que, no seu discurso, presentifica a linguagem do desejo inconsciente, possibilitando alguma inteligibilidade sobre as nuances do subjetivo.

Ora, se o poeta desperta a palavra adormecida no berço da fala cotidiana, o psicanalista leva alguém para além de sua realidade cotidiana, para além dos significados usuais da linguagem. Ambos enxergam situações corriqueiras sob um ângulo diferente e descobrem nas ações banais novos sentidos abortados pelo hábito e pelo uso.

E é por meio da atenção flutuante, que pressupõe uma clínica, ou seja, um analista inclinado sobre um paciente tendo como viga mestra do processo a

transferência¹ que há a possibilidade de criar um novo sentido, que não é intrínseco à obra analisada, mas produzido a partir da escuta do analista.

Segundo João Frayze Pereira (2006, p. 73):

[...] assim como cabe à escuta do psicanalista permitir o livre curso das associações do paciente, é característico da psicanálise implicada trabalhar com a manifestação singular da obra na relação com o intérprete/espectador. Neste sentido, a dinâmica da psicanálise implicada não é muito diferente da que acontece na clínica psicanalítica concreta.

É o inconsciente do psicanalista que é o seu instrumento de trabalho, e, por isso, qualquer pretensão de objetividade torna abusiva sua prática. A psicanálise subverte o cógito cartesiano, descentrando o sujeito de si mesmo, apresentando-o como um desconhecido ante si, alguém que não é senhor de seu próprio destino. Podemos deduzir daí que o sujeito da psicanálise é disfarçado se revelando nas lacunas, nas fraturas e nas falhas do discurso.

Sendo a obra literária, produção de um poeta, e a interpretação o ofício do psicanalista, há uma íntima implicação neste encontro entre quem interpreta e quem é interpretado, porém uma obra literária, enquanto escrita não tem inconsciente, logo, não associa, a associação será do psicanalista.

Renato Mezan (1995, p. 71-72) ressalta que:

É Freud quem o diz, na *Gradiva*; se a interpretação concerne a um inconsciente, e aqui só o intérprete possui inconsciente este terá que reconhecer que a interpretação diz respeito antes de tudo a ele próprio, e só por essa mediação ao texto interpretado. Ela não é nem mais nem menos verdadeira por causa dessa passagem necessária: se ilumina o texto e acrescenta algo à nossa compreensão dele, é porque – e não apesar de que – é fruto de um trabalho de leitura que nega os dados imediatos por meio das associações despertadas pelas ressonâncias deste texto no inconsciente do intérprete.

Dessa forma, devemos admitir com Adélia Bezerra de Menezes (1995, p. 60-61) que: “em se tratando de texto literário, se é verdade que o próprio texto não associa, temos que nos socorrer no contexto – que, no caso, respalda tal interpretação.”

¹ Termo progressivamente introduzido por Sigmund Freud e Sandor Firenczi (entre 1900 e 1909), para designar um processo constitutivo do tratamento psicanalítico mediante o qual os desejos inconscientes do analisante concernentes a objetos externos passam a se repetir, no âmbito da relação analítica, na pessoa do analista colocado na posição desses diversos objetos. (ROUDINESCO, Elisabeth. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988, p. 766-767).

E assim podemos dizer que a interpretação do que quer que seja, envolve o intérprete na sua formulação. Trata-se, então, de uma interpretação que, segundo André Green (1983, p. 215): “revela abertamente as falhas de sua leitura e os limites de sua auto-análise”.

Comprometendo pessoalmente o intérprete, a prática psicanalítica sobre as obras não se pode fazer do exterior por aqueles que – segundo o mesmo autor – “só conhecem a psicanálise dos livros” ou, ainda, segundo Green (1983, p. 213-214), por aqueles que procuram “aquisição rápida e eficaz do poder interpretativo do analista, poupando-se de atravessar as florestas negras ou os pântanos do inconsciente”.

Ora, esse caráter da prática psicanalítica coloca a psicanálise da arte fora dos limites de uma simples psicanálise aplicada, pois não se restringe a uma verificação do método ou dos conceitos da psicanálise. Sugere um modo de trabalhar muito peculiar que se poderia designar mais precisamente de *psicanálise implicada*. (FRAYZE-PEREIRA, 2006).

Podemos, a partir disso, afirmar que a pessoa de Freud e que o inconsciente de Freud estão implicados nos seus escritos e em toda sua obra, não sendo descartada a dimensão singular do indivíduo da experiência psicanalítica por uma pretensa objetividade científica, muito pelo contrario, é pela dimensão subjetiva do intérprete que um novo sentido se construirá.

Renato Mezan (1995, p.73) afirma que: “O que interessa à psicanálise é o movimento pelo qual cada leitor pode descobrir algo do seu próprio complexo de Édipo, e em geral sobre sua própria vida psíquica, por ocasião de uma leitura.” Desse modo, estão implicados nesse processo de descoberta, não só a obra analisada, como o inconsciente do analista.

Cabe agora abrir um parêntese e esclarecer que Freud, no texto *O Inconsciente* (1915/2006, p.19), lembra que: “só é possível conhecer o inconsciente quando ele sofre uma transposição ou tradução para o consciente”. O que o define não são os seus conteúdos, mas como ele opera, dando forma a esses conteúdos, que são chamados por Freud de *representações (Vorstellung)*, são os representantes das pulsões, ou, como diz Garcia-Roza (1994, p.177): “inscrições da pulsão nos sistemas psíquicos”, daí pode-se afirmar que as representações são originadas do recalçamento que produz o inconsciente a partir do contato do indivíduo com a cultura.

As representações podem ser de coisas e de palavras. As representações de palavra pertencem somente aos sistemas Pré-consciente-Consciente (*Pcs-Cs*), enquanto as representações de coisa pertencem ao inconsciente. Desse modo, a *linguagem* do inconsciente só pode ser dita quando o indivíduo é posto na cultura ou toma contato com os objetos da realidade.

Vejamos o que Freud diz no texto *O Inconsciente* (1915/2006, p. 49):

Uma representação (*vorstellung*) consciente abrange a representação de coisa (*sachvorstellung*) acrescida da representação de palavra (*wortvorstellung*) correspondente, ao passo que a representação (*vorstellung*) inconsciente é somente a representação de coisa (*sachvorstellung*). O sistema inconsciente contém os investimentos de cargas referentes à coisa (*sache*) que faz parte do objeto; na verdade esses são os primeiros e verdadeiros investimentos de carga no objeto.

Podemos concluir pelas afirmações de Freud que as representações de palavra, quando no sistema *Pcs – Cs* são as representações de coisa acrescida da fala que provêm da percepção sensorial, no entanto, essa fala organizada do sistema *Cs* nada mais é do que a transformação do processo psíquico primário em processo psíquico secundário.

Sabemos de antemão que o processo psíquico primário é regido pelo Princípio do Prazer e o processo psíquico secundário pelo Princípio da Realidade, podemos concluir, então, que o processo psíquico secundário está limitado pela censura e pelo recalque, sendo dito por meio da linguagem somente o que é sobre investido.

Aqui, Freud (1915/2006, p. 49) mais uma vez esclarece que:

O sistema *Pcs* surge quando essa representação de coisa, ao ser vinculada às representações de palavra que lhe correspondem, recebe uma camada de sobreinvestimento de carga. Assim, podemos supor que são os tais sobreinvestimentos de carga, o fator que leva a uma organização psíquica mais elevada e possibilita a substituição do processo primário pelo processo secundário dominante no *Pcs*.

Desse modo, o inconsciente opera sob o regime do Princípio do Prazer no qual predominam os mecanismos de deslocamento e condensação, estando em termos econômicos com a energia circulando livremente, o que lhe confere um caráter aparentemente absurdo e que se manifesta, por exemplo, nos sonhos.

Devemos agora recorrer a Lacan, que em sua revisita à obra de Freud, desmistificou alguns pontos até então mantidos como sagrados pelos seus seguidores, dentre eles, o primado do Complexo de Édipo.

Nesta perspectiva, Claudia Riolfi (2009, p.16) afirma que:

Lacan construiu uma psicanálise do ser falante. Explicou que, ao se tornar falante, o animal humano perde o que teria sido sua vida instintiva, por meio de um processo chamado de simbolização. Como resultante desse processo, instaura-se um processo de regulação das relações humanas. O desejo do homem deixa de ser natural e passa a ser mediado pelo simbólico.

O homem, aqui, inserido na cultura (o simbólico) adquire através dela a capacidade de se expressar através da fala, porém para Lacan (1953/1998, II) fala e linguagem não são elementos da mesma ordem. Na fala, os sentidos devem manter-se estáveis para haver comunicação, porém a linguagem seria um sistema simbólico que funciona por dois dispositivos básicos, a metonímia e a metáfora. Nesse sentido, Adélia Bezerra de Menezes afirma (1995, p.23) que “Lacan, retomando e desenvolvendo indicações de Jakobson, [...] assimila o deslocamento à metonímia e a condensação à metáfora”.

Portanto, é a linguagem, como relata Riolfi (2009, p.18) “que, como um sistema combinatório que tem leis próprias, operando pela metáfora e pela metonímia, nos impõe restrições quanto à lógica do sentido”.

Desse modo, pela teoria inaugurada por Lacan, a psicanálise amplia seu campo, concebendo a tripartição dos registros da apreensão da realidade humana. Ao imaginário corresponde a instância das identificações e das relações duais. Ao simbólico, a nomeação que introduz distância na relação dual. Ao real, ao que é impossível de ser simbolizado, ao inominável (RIOLFI, 2009, p.16).

Voltando a Freud, podemos depreender que a imagem se encontra na raiz do verbal. O pensamento é integrado pela *representação de coisas*, sistema inconsciente, diferenciada em um processo originário da representação de palavra, sistema *Pcs-Cs*. As representações inconscientes formam um percurso de acordo com as leis da linguagem apresentando um caráter de imagens, quando investidas pelo desejo que ao percorrer este circuito, como uma descarga elétrica, as aciona, produzindo uma corrente de visibilidade.

No caminho do desejo, a *representação de coisa* impregna-se pela palavra, tornando-se acessível ao indivíduo, tornando-se consciente. Essa impregnação pela palavra é sonora, sensorial, visual e corporal, ampliando, assim, o significado proferido. Antes da palavra, existe algo que não é a palavra. O pensamento pensa o que *já era* e é esse *era* que captura a palavra. A poesia, então, é o desenho das palavras, não para pintar, mas para se descobrir. O poeta é o artífice desse desenho que com seu circuito de desejo produz um sentido sobre aquilo que está anterior ao que é dito, aquilo que pertence ao pensamento e se transfigura em forma de linguagem escrita.

Depois desse parêntese, poderemos encontrar muitas aproximações entre poesia e psicanálise. Sendo a poesia uma *linguagem escrita*, por ela o poeta encontra meios de conciliar o princípio do prazer com o princípio da realidade.

Adélia Bezerra de Menezes (1995, p.14-15) afirma que:

O poeta é aquele que, fazendo estalar os limites do real, tenta fazer aflorar aí o princípio do prazer, tenta trazer ao plano da linguagem a imagem do desejo. Pois a arte, como afirma Freud, é uma reconciliação dos dois princípios: do prazer e da realidade.

Ainda sobre isso, Freud afirma no texto *O interesse científico da psicanálise* (1913/2006) que a arte forma um reino intermediário entre a realidade que interdita o desejo e o mundo da fantasia que o realiza, considerando que:

O objetivo primário do artista é libertar-se e, através da comunicação de sua obra a outras pessoas que sofram dos mesmos desejos sofreados, oferecer-lhes a mesma libertação. Ele representa suas fantasias mais pessoais plenas de desejo como realizadas; mas elas só se tornam obra de arte quando passaram por uma transformação que atenua o que nelas é ofensivo, oculta sua origem pessoal e, obedecendo as leis da beleza, seduz outras pessoas com uma gratificação prazerosa (FREUD, 1913/2006, p. 189).

O artista, então, com sua obra, busca uma auto-liberação, partilhando por meio dela (da obra de arte) com outros indivíduos as mesmas restrições do desejo. O artista, nessa medida, daria forma, em sua obra, às suas fantasias narcísicas e eróticas (RIVERA, 2005)

Freud, repetidamente em seus textos, aproxima a neurose da criação artística, porém, mostra que a neurose é universal na medida em que o psiquismo se funda pelo conflito, sendo a criação artística um sintoma possibilitado por ele, no

entanto, a criação traz consigo uma ilusão artística, representada pela fantasia, que, nesse momento, torna-se o meio pelo qual o desejo se realiza.

Portanto, devemos considerar que toda e qualquer forma de literatura é um modo de interpretar, ainda que fantasiosamente, constituindo-se também em uma outra forma de entender uma interpretação já dada pela cultura, afinal, o artista está inserido em um contexto histórico e social. Aqui, vale ressaltar que Cazusa, nas suas poesias, reflete o panorama cultural da década de 1980, mostrando por elas uma forma de se pensar esse contexto.

Freud em *Mal estar na civilização* (1930/2006) mostra, sobretudo, a capacidade que a arte teria de reconciliar o homem, que sacrifica seus desejos em prol da civilização com a cultura, reforçando assim seus laços de pertencimento.

Agora, após longo desvio, retornamos à canção *Malandragem* de Cazusa para tecer algumas considerações sobre ela e procurar explicar o porquê dessa poesia ter sido citada no início do texto.

Pois sou criança e não conheço a verdade
Eu sou poeta e não aprendi a amar.

Retomo, aqui, a comparação entre a criança e o poeta. Freud, no texto *Escritores criativos e devaneio* (1908[1907]/2006), pergunta-se em que fonte o poeta se embriaga para criar suas obras e compara o trabalho do escritor ao da criança que brinca e encena criativamente, ação que lhe proporciona um prazer prévio. Compara, também, o poeta ao adulto em devaneio com seu fantasiar propiciador de cenas, dentro de certos limites, o abismo do real que ali subjaz.

Criança e poeta, aqui, como na canção de Cazusa, encontram-se em busca do prazer, do desconhecido, de aprender. Conhecer a verdade, portanto, é conhecer a realidade. Nesse sentido, a criança antecede a realidade, cria refúgios que premeditam o prazer e é isso que o poeta relata. Aqui ele tem que aprender a amar, um poeta que aprende a amar alcança o conhecimento, realiza o seu desejo e deixa de ser poeta pelo acesso à completude, porém é a incompletude que o faz poetizar ou, como diz Freud no texto acima referido, que o faz devanear e se manter poeta.

Diante disso, podemos conceber a arte como um episódio exposto da vida psíquica e cultural. Como representante da vida psíquica, ela admite a possibilidade de alguma satisfação, uma forma de simbolizar a cultura, renunciando, assim, a gratificação pulsional, ou melhor dizendo, disvirtuando essa satisfação.

Encontramos ressonâncias disso que foi dito na obra de Freud que utilizou, a arte, muitas vezes, para discutir suas idéias e demarcar seus conceitos. Em *Dostoiévski e o Parricídio* (1928 [1927]/2006), por exemplo, texto que escreveu como prefácio do livro *Os irmãos Karamassovi* de Dostoiévski, ele aponta novos esclarecimentos sobre o complexo de Édipo. Em *Uma Lembrança da Infância de Leonardo da Vinci* (1906/2006) faz uma revisão no seu modo de pensar a sublimação. Neste sentido, Freud pôde, pela arte, não só estabelecer vínculos com a psicanálise, como demonstrar que, por ela, o inconsciente atua, não apenas se manifestando, mas também impulsionando novos direcionamentos à teoria.

Freud valorizou a pintura, a escultura e a literatura e declarou que os poetas estavam na sua dianteira, já que seriam os primeiros verdadeiros estudiosos do inconsciente. A diferença entre o conhecimento de Freud e o dos poetas devia-se simplesmente ao fato de que os poetas tinham procedido por intuição, ao passo que ele conseguira fazer uma análise sistemática.

Portanto, circunscreveremos nossa análise à obra musical de Cazuza, a partir da qual, discutiremos alguns aspectos de reflexão sobre a arte, especificamente a poesia, como via legítima de revelação do inconsciente e conseqüentemente como desvelamento da vida psíquica.

Cabe enfatizar, entretanto, que as composições de Cazuza serão encaradas aqui somente como poesias. Sabemos de antemão que uma música é uma palavra cantada composta por letra e melodia que formam um todo indivisível. Separá-los, privilegiando somente a poesia, significará em certa medida, uma destruição do conjunto, sobretudo porque a música é produtora de significado. No entanto, devemos considerar que as composições de Cazuza alcançam grande parte dos brasileiros contemporâneos, tornando-se assim impossível, na maioria dos casos, lerem tais letras sem cantar mentalmente a música, conforme nos indica Adélia Bezerra de Menezes (2001, p.15).

Ao escolher a obra musical de Cazuza, levamos em conta que a sua produção poética encontra-se *viva* e permanece no imaginário do grande público, além de ter percorrido esses quase trinta anos com um poder de renovação muito grande, comprovando sua vitalidade.

Até hoje, ainda podemos encontrar programas, filmes, livros que recapitulam a sua obra, permitindo que ela se mantenha atual e em constante movimento. Dessa

forma, pudemos encontrar aqui um solo fértil para estabelecer uma análise psicanalítica.

E é bom afirmar que a psicanálise se familiarizou com a literatura. Em muitos de seus escritos, Freud enfatiza essa relação, demonstrando que por outra via, a do desejo, aquela que se mostra sutilmente por entre os espaços vazios da escrita, nos intertextos, é a que faz revelar o poder que arte tem de mobilizar afetos, que conscientemente, seriam obscuros.

Portanto, pretender vincular a obra de Cazuzza com a Psicanálise é criar a possibilidade de dizer alguma coisa que pode parecer absurda, no sentido não só do afastamento cronológico entre os autores, como da possibilidade de se poder encontrar no estilo musical de Cazuzza evidências expressas de conceitos psicanalíticos.

Freud, ainda em *Escritores criativos e devaneios* (1908[1907]/2006) afirma que o analista e o escritor exploram o mesmo terreno, bebem na mesma fonte. Ambos alcançam o resultado por uma única via, a do inconsciente. Desse modo, apresentam aproximações na descrição do psiquismo humano, tanto pelo sentimento quanto pela observação, o que importa é o sentido que se revelará, produzindo um enfoque novo que possivelmente se constituirá em uma nova reflexão.

Pretende-se, nesta dissertação, abandonar as possibilidades de *tornar consciente o inconsciente* e também de destruir as resistências para apenas focar o estilo existencial, a posição subjetiva adotada pelo *eu-lírico* do poeta encontrado nas letras das músicas frente ao que a teoria psicanalítica possibilita sobre o entendimento do mundo (BIRMAN, 1999).

No primeiro capítulo, trataremos da infância poética de Cazuzza, o período do Barão Vermelho, em que era considerado cantor de *rock* sem se negar romântico e atraído pela *dor de cotovelo*. Nesse espaço, que vai de 1982 a 1985, Cazuzza compôs músicas que se eternizaram. Era ele realmente que as compunha, escrevia a poesia e os músicos se encarregavam de colocar a melodia, na maioria das vezes o Roberto Frejat. Nessa fase, compôs *Todo amor que houver nesta vida*, *Maior abandonado*, *Bete balanço*, poesias com teor melancólico que revelam um *eu-lírico* desamparado. Essas poesias clamam por proteção revelando que é pelo *outro* ou pelo reconhecimento do outro que nos constituímos.

No segundo capítulo, já com Cazuzza na carreira solo, mostraremos o quanto ele se dispunha a ser romântico. Poderemos notar que, nessa fase de 1985 a 1988,

Cazuza compôs músicas que se tornaram hinos representativos de uma época. *Exagerado, Completamente blue, O nosso amor a gente inventa, Minha flor, meu bebê, Faz parte do meu show*, estas canções apresentam um *eu* apaixonado, aquele que mostra que amar muitas vezes transborda e que este excesso transbordado revela a dor da existência. Aqui, as poesias são de cunho romântico, um romantismo individual, aprendido e recebido por Cazuza. Nesse período de sua carreira, ele descobre que está contaminado pelo HIV e, por isso, começa a percorrer um novo caminho, dando à vida e às poesias um novo sentido.

Esse novo caminho percorrido por Cazuza se configura com a certeza da finitude. Nesse ponto, de 1988 a 1990, vamos encontrar poesias marcadamente melancólicas, às vezes pessimistas, outras vezes otimistas ao extremo. O certo é que Cazuza sabia que o fim se aproximava e seu estado de espírito foi expresso em muitas canções, entre elas, *O tempo não para, Cobaias de Deus, Ideologia*. Em todas elas, Cazuza recita uma espécie de reclamação, de lamúrio contra a vida que fatalmente o fez compreender que a onipotência é uma ilusão que pertence aos imaturos.

Cabe ressaltar que, nesse terceiro e último capítulo além de encontrarmos um *eu* sacrificado, submetido à *vontade da vida*, iremos, olhando toda sua obra, entender que o romantismo de Cazuza é dividido. Divisão revelada por aquilo que ele canta de amor. Canções românticas que ele escreveu e cantou, que delatavam um *eu* que pedia e dava amor como sabia. Em outras, que ele fez para cantarem, geralmente mulheres, aparece um *eu* disposto a se envolver com o amor romântico, àquele comunicado pela cultura.

Dessa forma, canções como *Preciso dizer que te amo, Mais feliz, Mulher sem razão e Companhia* vinculam a paixão amorosa feminina ao amor romântico, revelam mulheres apaixonadas, abandonadas e sofridas e, outras vezes, comedidas e inteiradas com o amor. Não poderíamos deixar de associar, aqui, a poesia de Cazuza com a de Chico Buarque.

E é o amor que toca e inspira Cazuza. É o amor que demarca a sua obra musical. Amor que observaremos em vários aspectos, no âmbito do desamparo, do excesso, da finitude e da paixão feminina, vinculada ao amor romântico. É por essa via, a do amor, principalmente, que Cazuza se revela pela sua escrita, e é, por ela, que nortearmos nossa análise.

CAPÍTULO 1 - A POESIA DE CAZUZA NO GRUPO DE ROCK BARÃO VERMELHO

O Barão Vermelho surge em 1981, com a pretensão de formar um grupo de *rock*. Este cenário apresentava um Brasil, ainda sob a égide do regime militar, mas que buscava alcançar autonomia e se recompor de anos de ditadura, predominando ainda a repressão e o silêncio. Os anos 1980 nascem com uma discreta tendência à abertura. A população mais esclarecida sonhava com a abertura política e com a volta da democracia.

É nesse contexto que Cazuzza inicia sua carreira como vocalista do grupo de *rock* Barão Vermelho. Sua voz rouca, adequadamente berrada, agradou muito, rapidamente o grupo que só tocava *covers*, começou a compor e apresentou um repertório próprio.

Nasce, então, um compositor, que é considerado ainda como um poeta emblemático, disposto a transgressão pela linguagem contundente, ultrapassando a posição de simples vocalista de um grupo de *rock* para atingir o estatuto de poeta do *rock* brasileiro. “Suas atitudes irreverentes e declarações espalhafatosas, fizeram com que aparecesse cada vez mais como artista e personalidade” (CAZUZA, 2009).

Mesmo que espalhafatosa e visceral, sua poesia se constitui como uma obra que se caracterizou por marcar uma época. Uma linguagem que contagia e influencia a escuta, marcando definitivamente o cenário cultural da MPB. Até hoje, muitos intérpretes fazem releitura de suas composições que é constantemente retrabalhada.

Entendemos, pela psicanálise, que a linguagem de um poeta, expressa pela sua escrita, revelará algo do inconsciente. Assim, Freud considerou em *Delírios e Sonhos na Gradiva de Jansen* (1907/2006, p. 20):

Os poetas são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais o nosso saber escolar ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da psique, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência.

Portanto, para Freud, a linguagem poética mostra a capacidade que o poeta tem de se expressar liberto de amarras, propiciando fluência de palavras que, dispostas em polos opostos, fazem emergir o inconsciente. No entanto, organizadamente não poderiam ser enunciadas de forma poética, pois pertenceriam à outra lógica, uma que não escapa da censura enquanto agência mediadora. O Poeta, dessa forma, acorda a palavra que dorme no berço da fala cotidiana e a faz produzir, criar, fazer-ser e fazer-sonhar.

É no alicerce da subjetividade, da linguagem, que se cunha a gênese da relação entre Psicanálise e Literatura e precede em muito à tomada de alguns mitos gregos, de personagens da Literatura, por Freud, na construção de seus pilares teóricos: Édipo, Narciso, entre outros. Antecede, também, a seu encantamento pelas artes ao tentar analisar esculturas, literatura e pinturas à luz da Psicanálise. Foi ainda sob a égide da neuropatologia, em suas investigações sobre as afasias, que o pai da Psicanálise deslocou a perspectiva de suas pesquisas científicas para a luz da linguagem e associou esta compreensão à formulação do conceito de psiquismo.

Dessa forma, houve um percurso realizado por Freud, que inicialmente criou o que ficou conhecido como Aparelho de Linguagem (*Sprachapparat*) no *Estudo sobre as Afasias* (1891/2006). Nele, Freud considerou a *Parafasia* como uma perturbação da linguagem, na qual o discurso bem arrumado é invadido ou atropelado por uma má formação, ocorrendo que uma palavra adequada seja substituída por outra menos adequada. Posteriormente no *Projeto para uma Psicologia Científica* (1895/2006), Freud considera que a memória, desde o começo, está presente, que mesmo a descarga dita primária não se faz sem a função secundária (fuga ao estímulo e ação específica) e, portanto, sem a memória. Finalmente em 1900, com *A Interpretação dos Sonhos*, Freud inaugura o conceito de aparelho psíquico e, a partir daí, vem nos mostrar que é na relação com o *outro* enquanto falante que o aparelho de linguagem se forma, e não na relação ao outro enquanto objeto do mundo, como afirma Garcia-Roza (1993, p. 41) “mesmo o outro, enquanto objeto do mundo, só se constitui como objeto a partir da linguagem”.

Podemos argumentar, então, que a poesia, enquanto linguagem do poeta e o sonho como narrativa do sonhador, encerram um sentido pleno de experiências infantis, podendo tanto um quanto o outro, dar lugar a diferentes interpretações. No

sonho e na poesia, a linguagem é sobredeterminada², e, dessa forma, é a imagem do desejo que é simbolizada.

O poeta é aquele que, fazendo estalar os limites do real, tenta fazer aflorar aí o princípio do prazer, tenta trazer ao plano da linguagem a imagem do desejo, nos alerta Menezes (1995, p.14). Desse modo, a arte é uma forma de aproximar o princípio do prazer do princípio da realidade.

Encontrar o desejo na linguagem poética é estabelecer vínculo entre psicanálise e arte. A leitura psicanalítica é feita pela interpretação³, que revela e desvenda o inconsciente, trazendo uma mensagem que pode ser encontrada nas fraturas e impasses de um texto literário.

1.1 *TODO AMOR QUE HOVER NESSA VIDA...* E HAJA AMOR PARA DAR CONTA DA FALTA: a escuta do desamparo na poesia de Cazuza

Haverá, nesse tempo do Barão Vermelho, uma poesia de Cazuza que não lhe deixou fugir do rótulo de romântico autêntico. Desde aí, em suas poesias já se anunciava um *eu lírico* com as características que o consagrariam na carreira solo: amor, solidão, *dor de cotovelo*, abandono, demonstrando sua originalidade enquanto poeta.

A proposta dessas canções, talvez despretensiosas, considerando que o primeiro disco do Barão Vermelho foi gravado em dois dias, acabou demonstrando a força da poesia de Cazuza desde então. Obviamente, foi necessário que sua força poética pudesse ser identificada por outros intérpretes e foi assim que a canção *Todo Amor que houver nessa vida*, do primeiro disco do Barão, foi incluída no repertório do *show* de Caetano Veloso, que disse antes de cantá-la: “Cazuza é cem por cento autêntico” (ARAÚJO, 2001, p. 40).

² Termo empregado em filosofia e psicologia para designar, conforme as modalidades próprias de cada objeto, uma pluralidade de determinações que geram um dado efeito. Essa palavra foi usada por Sigmund Freud, em particular, na *Interpretação de sonhos*. (ROUDINESCO, 1988, p. 718).

³ Termo extraído do vocabulário corrente e utilizado por Sigmund Freud em *A Interpretação dos Sonhos* para explicar a maneira como a psicanálise pode dar uma significação ao conteúdo latente do sonho, a fim de evidenciar o desejo inconsciente de um sujeito. Por extensão, o termo designa qualquer intervenção psicanalítica que vise a fazer um sujeito compreender a significação inconsciente de seus atos ou de seu discurso, quer estes se manifestem através de um dito, um lapso, um sonho, um ato falho, de uma resistência, da transferência, etc (Ibdem, p. 388).

A identificação do público com essa poesia pela interpretação de Caetano Veloso foi fundamental para popularização do grupo Barão Vermelho. Este fato, o da identificação do público com a poesia do artista, é o lugar do encontro entre psicanálise e literatura, diz Adélia Bezerra de Menezes (1995, p. 16-17):

Psicanálise e literatura, assim, radicam nesse solo comum: leitura do humano. No entanto, o homem é um animal social – velho truísmo – e há que se levar em conta, ao lado das instâncias do indivíduo, o grupo social, e os mecanismos da criação cultural. E a psicanálise aí toma seu lugar, na linha de uma interpretação da cultura.

Admite-se, portanto, que o homem está inserido num contexto cultural, e que a cultura representa, no conceito de Lacan, o *grande Outro*⁴. Os *pequenos outros*, aqueles mais próximos e mais influentes na formação do indivíduo (mãe, pai, ou quem lhes faça a função) são os que inserem o indivíduo nessa mesma cultura, adquirindo eles, importância vital para o seu desenvolvimento.

Diante disso, é possível realizar a leitura psicanalítica de uma poesia, pois o texto literário expressa sempre um pensamento, uma ideia, um enunciado, que carregam todos eles componentes individuais e componentes culturais. Logo, “a transformação da psique humana equivale à sua transformação numa psique marcada pela cultura” (MEZAN, 1987, p. 62).

Cabe ressaltar, entretanto, que a identificação do público com a poesia tem relação com o que Freud falou no ensaio *Escritores criativos e devaneio* (1908[1907]/2006), em que distingue dois componentes do prazer estético: “um prazer propriamente libidinal que provém do conteúdo da obra” à medida que esta nos permite realizar nosso desejo (o que fazemos por identificação com a personagem ou com algum elemento do assunto tratado na obra), “É um prazer proporcionado pela forma ou posição da obra”, que se oferece à percepção não como um objeto real, mas como uma espécie de brinquedo, de objeto intermediário, a propósito do qual são permitidos pensamentos e condutas com os quais o espectador pode se deleitar sem auto acusações nem vergonha.

⁴ Jacques Lacan utilizou o termo Outro para designar um lugar simbólico – o significante, a lei, a linguagem, o inconsciente, ou ainda, Deus – que determina o sujeito, ora de maneira externa a ele, ora de maneira intra-subjetiva em sua relação com o desejo. Pode ser simplesmente escrito com maiúscula, opondo-se então a um outro com letra minúscula, definido como o outro imaginário ou lugar da alteridade especular. Mas pode também receber a grafia grande Outro ou grande A, opondo-se então quer ao pequeno outro, quer ao pequeno a, definido como objeto (pequeno) a. (Ibidem, p. 558).

Podemos depreender do que foi dito, que a identificação do grande público com o trabalho do artista servirá de parâmetro para que se possa não só trabalhar a sua obra, mas também encontrar nela evidências claras de que reflete algum momento cultural e artístico. O que será dito pelo artista, confrontar-se-á e encontrará lugar na escuta do grande público que, a partir daí, consagrará tanto o artista quanto a obra.

A música de Cazuza, dessa maneira, foi um marco cultural representativo de um tempo. Tempo em que nasceu se criou e amadureceu. Até hoje, passados quase vinte anos de sua morte, ainda podemos encontrar nessa obra uma linguagem atualizada, mesmo considerando o surgimento de novos artistas e compositores e os grandes avanços tecnológicos acontecidos nas últimas décadas, como a *internet* e a pirataria dos discos. A obra de Cazuza permaneceu e conseguiu ultrapassar esses anos todos, mesmo que sua produção tenha se resumido há oito anos.

E é a partir desse esclarecimento que podemos nos apropriar dessa obra para encontrar uma linguagem poética delimitada por temas que interessam, pois, se assim não fosse, não persistiriam e eternizariam a obra.

Temas como as dores de amor, os desencontros, as conquistas, a agressividade, a paixão, a *dor de cotovelo*, todos eles espelham o indivíduo na sua cultura, mostrando que a dor de amor e sua forma de acontecer, de modo geral, são culturais, porém as nuances individuais serão pinçadas pela singularidade da interpretação em que a sutíliza e o invisível surgirá pela produção de um novo sentido. Sentido esse, dado pelo intérprete da obra.

Dessa forma, adotar a teoria psicanalítica, como eixo teórico possibilitará uma interpretação circunscrita ao individual e ao cultural, mostrando, como já foi dito, que o indivíduo é marcado definitivamente pela linguagem, que o torna um ser do mundo, um ser da cultura. Logo, reafirmamos que a psique é marcadamente cultural, e que as mazelas do homem pelo produto de sua linguagem pertencem ao que foi recebido pela cultura, antes, a representação objeto depois a representação palavra, já disse Freud nos *Estudos sobre afasias* (1893).

Poderemos, a partir de agora, *escutar* o desamparo (HILFLOSIGKEIT) na obra poética de Cazuza no período em que foi vocalista do grupo de *rock* Barão Vermelho.

Iniciar-se-á essa exposição esclarecendo o significado usual do termo *desamparo* como *falta de amparo*, *abandono*, enquanto amparo como ação ou efeito

de amparar, proteger, socorrer... Poderemos, então, dizer que desamparo designa a condição de ausência de ajuda, algo sem proteção, em que não há refúgio ou alguém a quem se possa solicitar auxílio. Logo, o desamparo é um termo que chama pelo outro, é necessária a presença do outro para que se obtenha o amparo, a proteção.

Desamparo pode ainda ser entendido como separação e transformação, remetendo à idéia de separação daquilo que sustentava para impedir de cair (a mãe), assim como da transformação dessa proteção. Pode ainda ser o enfrentamento de uma condição de ausência de ajuda, de solidão, que é fundamental para o desenvolvimento infantil, assim como a maneira pela qual a função materna é exercida será determinante na constituição psíquica do indivíduo (MENEZES, 2008).

É interessante notar que Luiz Hanns, em seu *Dicionário comentado do alemão de Freud* (1996, p. 228), vai dar grande destaque à questão da *Hilflosigkeit*: “É antiga a idéia em Freud de que o excesso de *Reize* é vivido pelo sujeito como algo avassalador, que o leva ao estado de desamparo (*Hilflosigkeit*).” Esse termo é carregado de intensidade e expressa um estado próximo do desespero e do trauma. Um estado que é semelhante àquele vivido pelo bebê, o qual é incapaz, pelas próprias forças, de remover o excesso de excitação pela via de satisfação, sucumbindo à *Angst*.

A canção *Todo Amor que Houver Nessa Vida*, considerada como uma obra prima, já foi gravada por Gal Costa, Caetano Veloso, Leila Pinheiro, Cássia Eller, Maria Bethânia, entre outros, foi “a que deu a poesia de Cazuza um poder de comoção muito grande” (ECHEVERRIA, 2001, p. 40). Por ser uma canção romântica, escapa do universo do *rock*, porém demonstra o seu caráter absolutamente poético, referindo em seus versos iniciais a necessidade de um amor que aplaque a falta, pela diminuição da angústia do desamparo e a busca da completude.

Eu quero a sorte de um amor tranqüilo
 Com sabor de fruta mordida
 Nós na batida, no embalo da rede
 Matando a sede na saliva
 Ser teu pão, ser tua comida
 Todo amor que houver nessa vida
E algum trocado pra dar garantia

E ser artista no nosso convívio
 Pelo inferno e céu de todo dia
 Pra poesia que a gente não vive
 Transformar o tédio em melodia
 Ser teu pão, ser tua comida
 Todo amor que houver nessa vida
E algum veneno antimotonía

E se eu achar a tua fonte escondida
 Te alcanço em cheio, o mel e a ferida
 E o corpo inteiro como um furacão
 Boca, nuca, mão e a tua mente não
 Ser teu pão, ser tua comida
 Todo amor que houver nessa vida
E algum remédio que me dê alegria

O poeta traz uma repetição insistente em todas as estrofes dos versos *ser teu pão, ser tua comida, todo amor que houver nessa vida*, caracterizando um pedido de amor delimitado pela alimentação. *Ser teu pão ser tua comida*, devorar, ingerir, pertencer, entrar, incorporar e permanecer amparado remetendo a uma escuta de um pedido de proteção, de um amor associado a incorporação. O alimento fortalece o corpo, o amor fortalece o espírito. O caráter absolutamente oral⁵ da fala do poeta se traduz sob a forma de associação entre ingerir alimento (biológico, instintivo) para obter a garantia do amor (psíquico).

A estrofe inicial desta canção fala do reencontro do amor perdido, porém um reencontro fundado na incorporação, *com sabor de fruta mordida*, pela boca. Um amor vivido na infância, no embalo da rede, o ninar, o acalantar, colocar nos braços e por fim *matar a sede na saliva*. É pela boca o encontro com a satisfação e através dela o do objeto de desejo amoroso. A angústia emerge para ser aplacada por uma troca que garanta a permanência da satisfação.

Winnicott, no livro *O Brincar e a Realidade* (1975) se refere à idéia de *embalo*, presente também na poesia como objetos transicionais⁶. Quando o bebê, ainda em estado bastante primitivo, entra em contato com o mundo, experimentando angústia e satisfação. Ele diz (1975, p. 11) que o estudo dos objetos transicionais “inclui

⁵ Freud, em 1905, nos Três Ensaio sobre a Teoria da sexualidade definiu a noção de estádios. Pré genital (oral e anal) e genital, em função da evolução do sujeito e de sua relação com quatro zonas erógenas que se distribuíam por quatro regiões do corpo: oral, anal, uretro-genital e mamária. No estágio oral o prazer sexual está ligado a excitação da cavidade bucal e a sucção (comer/ser comido). (Ibdem, p.193).

⁶ Winnicott utilizou a expressão objetos transicionais para designar um objeto material (brinquedo, animal de pelúcia ou pedaço de pano) que tem para o bebê e a criança um valor eletivo, que lhe permite efetuar a transição necessária entre a primeira relação oral com a mãe e uma verdadeira relação de objeto. (Ibdem, p. 554).

também o tema do embalo, tanto o movimento rítmico do corpo da criança quanto o embalo próprio dos berços e do acalanto humano”.

Winnicott (1975, p.18-19) alerta que o destino dos objetos transicionais é:

Que sejam gradativamente desinvestidos, de maneira que, com o curso dos anos, se torne não tanto esquecido, mas relegado ao limbo. Com isso quero dizer que, na saúde, o objeto transicional não vai para dentro; tampouco o sentimento a seu respeito necessariamente sofre repressão. Não é esquecido e não é pranteado. Perde o significado, e isso se deve ao fato de que os fenômenos transicionais se tornaram difusos, se espalharam por todo território intermediário entre a “realidade psíquica interna” e o “mundo externo”, tal como percebido por duas pessoas em comum, isto é por todo campo cultural.

É o bebê, portanto, que elege os objetos transicionais como forma de reconhecimento do mundo, busca de adaptação e de segurança. No entanto, esses objetos deverão ser renunciados e dissipados ao longo do desenvolvimento, devem perder a importância, porém manifestar-se-ão culturalmente pelo brincar, pelas apreciações artísticas e na perda do sentimento afetivo e do sentimento religioso.

A metáfora do *sabor da fruta mordida* engloba todo prazer almejado pelo poeta, toda satisfação possível de ser adquirida. Reedita o amor primitivo, aquele primeiro que se experimentou quando se estava completamente dependente do outro para poder sobreviver. A ausência desse amor causa desconforto, desespero, trauma. A partir daí, far-se-á qualquer coisa para que esse outro permaneça ao lado satisfazendo, mesmo que seja por *algum trocado pra dar garantia* dessa permanência. A troca, aqui, revela o desamparo e dependência originais do ser humano. Esse é o contexto da incorporação do objeto do desejo. A ideia permanece, levando-se em conta que a *fruta mordida para matar a sede na saliva* deverá ser uma fruta que promova a salivagem, ou seja, a produção de saliva que poderá ser obtida se o sabor da fruta for levemente ácido, semelhante ao leite materno. Trata-se aqui de uma necessidade, da ordem do biológico, saciar a sede, sem a qual o indivíduo morre.

Entendendo *incorporar* como reunir ou juntar num só corpo, conjunto ou estrutura, sugerindo completude, amparo, o contrário de abandono e desamparo. Aproximamos esse termo daquilo que Melanie Klein chamou em sua teoria de fase oral sádica. Hanna Segal (1975, p.15) adverte que:

Na fase oral sádica, a criança ataca o seio de sua mãe e o incorpora, ao mesmo tempo como destruído e como destrutivo – “um seio interno perseguidor e mau”. Isso, segundo Melanie Klein, constitui a raiz primitiva do aspecto persecutório e sádico do superego. Paralelamente a essa introjeção, em situações de amor e gratificação, a criança introjeta um seio amado e amoroso ideal, que se torna a raiz do aspecto ego-ideal do superego.

Observa-se que, nas considerações de Melanie Klein, o bebê, em suas fases mais primitivas, estabelece relações parciais de objeto que envolve amor e ódio. Amor quando gratificado, ódio quando frustrado, essas relações ambivalentes vão perdurar ao longo de toda vida, “nessa passagem do amor primário (indiferenciação entre sujeito e objeto) às relações de objeto (objetos diferenciados e separados) – de um lado o prazer excitado e o medo, de outro a esperança confiante” (FIGUEIREDO, 2009, p. 80). É ainda importante notar que a ambivalência é decorrente da falta de garantia de estabilidade, da incapacidade de sobrevivência. *Eu quero a sorte de um amor tranqüilo, sem ambivalência.*

Freud considera no texto *Pulsões e seus destinos* (2006/1915, p.161) que:

A partir da história de como surgem e se desenvolvem as relações do amor, fica claro que este se manifesta com freqüência de modo “ambivalente”, isto é, acompanhado de moções de ódio contra o mesmo objeto. Este ódio mesclado ao amor provém, em parte, das etapas preliminares do amor não totalmente superadas.

Assim, a idéia de *matar a sede na saliva*, sendo gratificado por algo que falta, remete a um amor dessa época, um amor circulado pelo ódio que o antecede, já que o nascimento rompe com a segurança, colocando o indivíduo no mundo, indefeso e incapaz, colocando-o no âmbito da dependência do outro.

Freud, desde o *Projeto para uma psicologia científica* de 1895/1896 - um texto ainda pré-psicanalítico - fala sobre a *Vivência de Satisfação*, chamando atenção para o estado de desamparo e dependência original do ser humano. Desamparo no sentido de abandono, falta de proteção, solidão. Dependência no sentido da necessidade do outro que lhe preste ajuda e que esteja ao seu lado para garantir a sobrevivência.

Freud (1895) mostra que, quando necessitado, o bebê precisa de ajuda externa que libera uma descarga motora, produzindo uma ação interna, levando-o ao choro ou a uma agitação motora, que não alivia e nem elimina a sua tensão. A

tensão do bebê só é diminuída por uma ação específica do ambiente externo, que não pode ser executada pelo seu organismo ainda precoce.

O bebê, então, ao receber essa ajuda externa fica apto, por meio de reflexos, a executar imediatamente no interior de seu corpo ações com a finalidade de eliminar o estímulo interno desagradável. Essa eliminação, por ação de um outro, faz com que o bebê experimente a *vivência da satisfação*. Nesse momento, uma inscrição de prazer é inaugurada deixando, segundo Freud, uma marca psíquica que se configura como a primeira experiência de satisfação, essa marca psíquica de memória será sempre *relembrada* quando o indivíduo estiver em estado de privação.

A partir da *vivência de satisfação*, Freud introduz a ideia de que o princípio do prazer é o regulador da vida mental e o desamparo original é inerente à condição humana, sendo o humano incapaz de diminuir sua tensão interna sozinho, daí a necessidade de se manter dependente para sobreviver, ocasionando na vida do indivíduo uma série de vicissitudes, como, por exemplo, a gênese da sexualidade e de todos os seus efeitos.

Dessa forma, *matar a sede na saliva* é a forma que o bebê encontra para diminuir sua tensão pela presença do outro que o alimenta, tornando-o menos susceptível à angústia.

Nessa perspectiva, Menezes (2008, p. 36) afirma que:

O desamparo infantil implica para o bebê, uma abertura ao mundo adulto, ao mundo do outro. Há a vivência de uma primeira experiência de satisfação, que é propiciada pela intervenção de um outro. Nesse sentido, essa abertura é necessária, tendo em vista seu caráter inaugural do psiquismo que, em última instância, funda-se no desamparo inicial. Sob esse prisma, o encontro com o outro se inscreve como o processo de desejo, desse modo, o desejo surge onde antes havia se manifestado o desamparo e a impotência.

E é do desejo que o poeta fala na sua narrativa, desejo que circula pelo enfeite das palavras, transbordando algumas horas pelo vacilo das ideias que numa frase parecem querer recobrir uma infinidade de sentidos, dos quais, o que escapa, demonstra sutilmente uma condensação que distorce a lógica da linguagem, revelando que o inconsciente pertence a uma ordem que escapa da dimensão da razão.

Então o poeta diz: *E ser artista no nosso convívio*. Artista produz algo para ser apreciado, representa uma ideia produzindo alguma coisa que não necessariamente

o revela na ordem da consciência e sim na ordem do inconsciente. Conviver artisticamente é produzir sentidos diferentes, é ser multifacetado, representar papéis, se adaptar ao outro, entrar em fôrmas apesar da rotina e repetição no *convívio*, isso é declarado por ele (o poeta), acabou o romantismo, não se vive mais poeticamente, apesar de ter que ser artista para conviver. Vive-se *pelo inferno e céu de todo dia*, horas no paraíso, horas na treva e, assim, pretende-se *transformar o tédio em melodia*, dar sonoridade ao tédio, *cantar* a vida e transformá-la em som, às vezes alto demais que apaga a possibilidade da autoescuta. Finalmente, para manter-se completo encontrar *algum veneno antimonotonia*, no entanto, veneno mata, pode ser fatal.

Encontramos, aqui, um discurso poético ornamentado por figuras de oposição caracterizando paradoxos, pela aproximação de ideias com possibilidades contrárias.

1º Paradoxo: Ser artista no convívio (viver a dois) / viver sem poesia;

2º Paradoxo: viver no inferno (treva) / viver no céu (paraíso);

3º Paradoxo: Tédio (sentimento de enfado, lassidão, vazio) / Melodia (sonoridade, música);

4º Paradoxo: Veneno (substância que altera ou destrói as funções vitais) / monotonia (em um só tom, enfadonho, fastidioso).

O poeta brinca com as palavras por meio de paradoxos. Melodia (dar ritmo, sentido musical) ao tédio e tomar algum *veneno antimonotonia* para que a relação produza um sentido, pois seria o veneno que mataria o tédio e o enfado, reproduzindo uma relação ideal, sem conflito, realização do desejo. No entanto, é o desejo que impulsiona a vida e é por causa da *falta* que o indivíduo sobrevive. Veneno, aqui, aparece para que o desejo não se realize, afinal, o veneno não salva e sim destrói. Salvar a monotonia da relação seria realizar o desejo. O veneno antimonotonia cumpre sua função: a de manter a defesa contra a realização do desejo. O desamparo se revela pelo discurso recheado de oposições.

A oposição, a contradição é uma das características do inconsciente. O improvável toma lugar pela lógica distorcida e caótica da realidade psíquica e não mais a lógica da realidade externa, assim no “inconsciente pode coexistir, lado a lado, duas representações contraditórias, sem que isso implique a eliminação de uma delas” (GARCIA-ROZA, 2004, p.182).

Freud (1915/2006, p. 37) esclarece que, “no inconsciente não há lugar para negação, para a dúvida, nem diferentes graus de certeza. Esse gênero de restrição só se instala a partir do trabalho da censura”. Notamos que a censura faz a fronteira entre o inconsciente e o pré consciente, vigiando, impedindo e monitorando o que deve e o que não deve passar à consciência, produzindo um indivíduo marcado pela divisão, pelo conflito.

É importante notar a tragédia da experiência humana na voz do poeta, mostrando um homem cindido pelo conflito entre opostos e, vale ressaltar, opostos inconciliáveis. Pagar (adquirir por troca que tenha algum valor) garantindo assim a alegria, a felicidade, a plenitude. Felicidade ainda não se encontra para vender, no entanto, o desejo de que exista a venda da felicidade circula as palavras produzindo algo que não existe.

Não antes de submeter o seu objeto de desejo, *encontrar a sua fonte escondida*. Fonte por onde jorre o desejo em que possivelmente estarão os sinais de garantia de entrelaçamento, de fusão, de aprisionamento, alcançando o lugar mais doce e mais sangrento do objeto, *alcançando o mel e a ferida*, negando, no entanto, a sua mente, apoderando-se do seu corpo, *boca, nuca, mão e a tua mente não*.

Podemos observar, nos versos finais das três estrofes da poesia de Cazusa, que ocorre um trajeto delimitado por palavras que denotam a dependência do outro pela troca, pelo conserto, pela solução a qualquer custo. Uma dependência externa, revelada por soluções trágicas e exageradas.

E algum trocado pra dar garantia (compra, posse, incorporação)
 E algum veneno antimonotonia (ilusão de realização do desejo)
 E algum remédio que me dê alegria (submeter, subordinar)

Trocado, veneno e remédio. Trocado para apreender, comprar, possuir o objeto (incorporar). Veneno antimonotonia para manter o objeto (permanecer, realizar o desejo) e remédio para entorpecer o objeto (submeter, subordinar), garantindo, assim, o amparo e a completude. É interessante perceber que veneno e remédio são opostos, mas um remédio pode se tornar veneno potencial se for usado de forma inadequada ou com dose elevada. Assim, o remédio, tanto quanto o veneno, pode matar, mostrando que, dessa forma, realidade psíquica destrói a realidade externa.

1.2 MAIOR ABANDONADO: o maior desamparado

Márcia Neder no artigo *O sentido que transborda* (2009, p. 6) afirma que “o uso da linguagem aprisiona vultos e espectros que as associações do psicanalista, da criança e do poeta liberam, e acabam provocando um impacto, uma emoção, um prazer estético.”

A canção *Maior Abandonado* brinca com o termo *menor abandonado*, usado corriqueiramente na cultura. Uma afirmação poética impactante a primeira vista, pois, considera-se que somente os *menores* é que são abandonados; os *maiores* não poderiam ou não deveriam mais estar desprotegidos ou abandonados. A poesia cumpre aqui a sua função, arejar e dar frescor às palavras que estão enfraquecidas pelo uso.

Cazuza diz sobre a canção *Maior abandonado* (2001, p. 78):

O maior abandonado é a pessoa de maior que esta solta no mundo, precisa de proteção do governo e não tem. É também aquele que esta vivendo o trauma dos 18 anos. É quando você fica mais carente, porque sabe que está ficando mais velho e ainda não é muito safo.

Eu tô perdido

Sem pai nem mãe
Bem na porta da tua casa

Eu tô pedindo

A tua mão
E um pouquinho do braço

Migalhas dormidas do teu pão

Raspas e restos
Me interessam

Pequenas poções de ilusão

Mentiras sinceras me interessam
Me interessam, me interessam

Eu tô pedindo

A tua mão
Me leve para qualquer lado
Só um pouquinho

De proteção

Ao maior abandonado

Teu corpo com amor ou não
Raspas e restos me interessam

Me ame como a um irmão
Mentiras sinceras me interessam

Nesta poesia, há uma interposição entre o particípio *perdido* e o gerúndio *pedindo*. *Eu tô perdido, Eu tô pedindo*. Perdido sem pai nem mãe, e pedindo a mão, a proteção dos braços. Ora, vimos anteriormente que desamparo é falta de proteção, aqui isso se configura de maneira clara. Pede-se proteção contra o desencontro, mas desencontro com quem? Com os pais, que abastecem a criança de proteção no âmbito do Narcisismo primário. Retomamos o desamparo no âmbito da castração.

Cabe ressaltar que é pelo desamparo que se instituirá um tipo específico de relação da criança com seus pais e com o mundo adulto, no qual estará necessariamente colocada em uma posição de dependência, na medida em que precisa de ajuda para viver, é ele ainda que inaugura a humanização.

Freud em *Inibições, Sintomas e Angústia* (1926/2001, p. 86) afirma que:

Os perigos do mundo externo têm maior importância para o humano, de modo que o valor do objeto que pode somente protegê-lo contra eles e tomar o lugar de sua antiga vida intra uterina é enormemente aumentado. O fator biológico, então estabelece as primeiras situações de perigo e cria a necessidade de ser amado que acompanhará a criança durante o resto de sua vida.

Freud expõe, dessa maneira, a angústia do indivíduo frente aos perigos, alertando que a supervalorização do objeto, está diretamente ligada à necessidade de reconstituição do amparo primitivo, fornecido pelos pais. Dessa forma, a supervalorização provoca grande dependência do objeto, na medida em que esse objeto guardado na fantasia é o que garante a proteção.

Entretanto, é necessário que a mãe dirija os desejos dela a outros objetos para que se realize o corte. A entrada de outros em cena, no caso, o pai, promoverá esse corte, mostrando à criança que suas *fantasias de onipotência* não podem se realizar, e que o objeto motivo de proteção está na fantasia.

É a castração que dá suporte ao indivíduo para se movimentar na cultura, para dar conta de si, mesmo que demonstrando que existe uma falta fundamental, que lhe acompanhará por toda vida. É o momento do acesso ao simbólico como diz Menezes (2008, p. 70): “a criança, por meio da castração, pode exercer um controle sobre o objeto perdido”, na medida em que suporta a frustração e que entende que os *outros* poderão lhe interditar, sem, no entanto, o incapacitarem.

É pela castração que o indivíduo ingressa na cultura, ela apoia a operação simbólica e humanizadora. Nesse sentido, a castração priva a pulsão de satisfação imediata, levando o objeto alvo da pulsão ao *recalque* ou a *sublimação*.

No caso do recalque, Freud nesse texto (1915/2006, p.178) afirma que:

A pulsão que está submetida ao recalque poderia ter sido satisfeita, porém tal satisfação seria, em si, sempre prazerosa; porém, ela seria incompatível com outras exigências e propósitos, e desse modo, acabaria por gerar prazer em um lugar e desprazer em outro. Então, uma condição para que ocorra o recalque é que a força que causa o desprazer se torne mais poderosa do que aquela que produz a partir da satisfação pulsional, o prazer.

Ora, se defesa foi um termo usado por Freud como sinônimo de recalque, ela dá indícios de um possível perigo implicando em resistência da pulsão para atingir o seu alvo. Nesse sentido, há o predomínio da força que impede a pulsão de ser satisfeita. Não é só o prazer que ela busca, mas, acima de tudo, o desprazer, então o recalque ocorre a partir do *Eu*. O *Eu*, para se defender do desprazer, rechaça a representação pelo recalque, permanecendo o indivíduo sob o domínio da força pulsional que a desvia, produzindo aquilo que se conhece como sintoma, sonhos, chistes. No entanto, a pulsão pode ter outro destino que é a sublimação que, como Freud afirma, “descreve algo que ocorre com a pulsão” (1915, p.113) e não com o *Eu*, sendo “um processo que ocorre na libido objetual e consiste no fato de a pulsão se lançar em direção à outra meta, situada em um ponto distante da satisfação sexual.” (2006/1915 p.112). É pela sublimação, como destino dessexualizado da pulsão, que Freud encontra o lugar das produções artísticas.

Assim, o verso *eu tô pedindo a tua mão, me leve para qualquer lado, só um pouquinho de proteção* revela a falta de suporte para o enfrentamento da realidade. Pedir a proteção ao maior abandonado sugere que esse maior, o *maior de idade*, que provavelmente circularia pela cultura com algum suporte para a frustração, sucumbe, frente à impossibilidade de alteridade, de afastamento, de um olhar higiênico, demonstrando pela resistência, que o recalque se apresenta organizando processos defensivos em que a regressão do *maior*, de fato, expressa um *menor* na realidade, configurando-se, aqui, um sintoma.

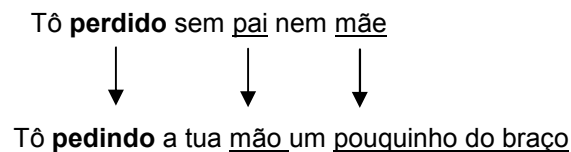
Dessa forma, esses modelos teóricos concebidos por Freud culminam com a seguinte afirmação: “o que o humano projeta diante de si como seu ideal é o substituto do narcisismo perdido de sua infância, durante a qual ele mesmo era seu

próprio ideal” (1915, p.112). Querendo, de qualquer forma, retornar a esse tempo, *pequenas porções de ilusão/ mentiras sinceras me interessam/ me leve para qualquer lado*, versos que expressam o pedido desse retorno.

Portanto, aqui é o recalque, o destino dado a esse narcisismo primitivo perdido na infância. De um lado, o mito *Narciso* da perfeição e completude da infância e, do outro, o esfacelamento desse estado pelo surgimento de outro mito, o do *Édipo* que implanta a lei por meio do reconhecimento de impedimentos e interdições, portanto, a passagem do *Narciso* ao *Édipo*, dolorosa, resistente e penosa é por via da castração.

A castração, então, seria a perda da ilusão do mito do amparo, ilusão paradisíaca do narcisismo primário. Ela significa, exatamente, o trânsito do imaginário, fálico e onipotente para o simbólico, o mundo da realidade externa.

Tô perdido/ sem pai nem mãe/bem na porta da tua casa/Eu tô pedindo a tua mão e um pouquinho do braço. Esses versos exaltam a mãe e o pai e dão a eles a responsabilidade da proteção do abandono. Ao pai, pede-se a mão (que ajuda e ampara, algo de material, provedor), à mãe, pedem-se os braços (que afaga e acalenta, agrada e que dá amor). É a dor da castração não sustentada (medo da castração), o fracasso frente à lei, o pedido de retorno da proteção paterna, retorno aos braços da condição narcísica, onipotente e infantil e o abandono definitivo da dor e sofrimento do *Édipo* que abre para o crescimento, tolerância a frustração e experiência de alteridade.



Existe a necessidade de ligação com os pais, sem eles não é possível nem se alimentar e, por isso, parte-se a uma busca extrema pelo amparo que se consolida nos versos seguintes: *Migalhas dormidas do teu pão/ raspas e restos me interessam*. Qualquer coisa interessa diante do medo da castração e do tamanho da falta: *restos, raspas, migalhas*. É o alimento que se quer. Da ordem da necessidade vital, mostrando que o funcionamento psíquico é pelo processo primário em que predomina o princípio do prazer e o medo da castração, revelando um grito de desamparo sob forma de angústia.

Em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), Freud esclarece que as relações da criança com seus cuidadores, geralmente a mãe, são fonte constante de excitações e satisfações sexuais, partindo das zonas erógenas. A mãe transmite à criança sentimentos que derivam de sua própria vida sexual, abraçando-a, ninando-a, considerando-a, sem nenhuma dúvida, como substituto de um objeto sexual completo. Nesse sentido a vida, enquanto possibilidade, é transmitida pelo erotismo das figuras parentais.

Insisto nesse ponto por perceber, nessa poesia, um pedido de amparo e de proteção e por considerar que a metáfora do *maior abandonado* revela uma angústia diante da castração que se configura por uma perda da capacidade de lidar com o crescimento, com o desprendimento da proteção inicial. Desta maneira, é que podemos perceber a importância que as figuras parentais adquirem na passagem do Narciso ao Édipo.

É necessário aqui, que a mãe desempenhe sua função de maneira satisfatória, para que a criança perca a ilusão de onipotência implantada no narcisismo primário, que em seu cerne simula um controle mágico do mundo, em que a satisfação imediata é o destino da pulsão. No entanto, é necessário a destruição desse estado por uma crescente desilusão da criança, favorecendo um entendimento do mundo como frustrador e decepcionante, mostrando que o mundo ilusório é da ordem da fantasia e que o real é aquele do suporte do sofrimento e da dor. Assim: “É preciso que o objeto idealizado de amor seja dado como verdadeiramente perdido para que se possa tolerar a realidade do desamparo: a condição do limite, da finitude, da solidão, do inominável do resto do pulsional” (MENEZES, 2008, p. 71).

Desse modo, a função materna satisfatória ou *good enough mother*, a mãe suficientemente boa de Winnicott deveria ser traduzido para “suficientemente, mas não muito”. Benhaim (2003, p. 13) alega que “dá a esse bom resultado um estatuto ideal, mais do que precário”, considerando que o ódio vital é necessário para que a mãe não esteja submersa de angústia pela demanda da criança e que possa alimentá-la nem muito, nem pouco. Ele acrescenta ainda que “o ódio é o que poderia estruturar o amor materno como um amor que autoriza a criança a viver” (BENHAIM, 2003, p. 13).

Voltando à poesia, poderemos observar versos que expressam a ilusão correspondente a essa fusão (mãe/filho) limitando as palavras. *Mentiras sinceras me*

interessam/pequenas poções de ilusão. Encontramos novamente o ornamento linguístico do paradoxo. Mentiras não são verdades, portanto, não são sinceras, considerando que a mentira é fraude, erro, ilusão e sincero é verdadeiro, autêntico. Percebemos novamente aqui, o jogo da contradição nas palavras. As mentiras são para iludir, para dizer que o contentamento é com o erro, com o engano. O desamparo se mostra pela expressão do *mal-estar*, forjada pela situação de abandono, no entanto, esse *mal-estar fala* de excesso não simbolizado, evidenciado pela permanência da ilusão.

Aqui, podemos associar a relação materna descrita anteriormente. É a mãe suficientemente boa que se encarrega do processo de desilusão.

Winnicott, em *O Brincar e a Realidade* (1975, p. 26) esclarece que:

Desde o nascimento, o ser humano está envolvido com o problema da relação entre aquilo que é objetivamente percebido e aquilo que é subjetivamente concebido e, na solução desse problema, não existe saúde para o ser humano que não tenha sido iniciado suficiente bem pela mãe.

Poder afirmar: o que é objetivamente percebido é aquilo visto pela criança, e o que é subjetivamente concebido é sentido pela criança, é considerar que um outro do mundo externo apresenta a ela o simbólico, coloca para ela um mundo desiludido, fora da dupla (mãe/filho). É a mãe suficientemente boa que faz isso, ela (WINNICOTT, 1975, p. 25) “começa com uma adaptação quase completa às necessidades do bebê, e, à medida que o tempo passa, adapta-se cada vez menos completamente, de modo gradativo, segundo a crescente capacidade do bebê em lidar com o fracasso dela” aí é que está o processo de desilusão, onde “o palco está pronto para as frustrações” (WINNICOTT, 1975, p. 28).

É necessário que o indivíduo experimente a frustração para que possa se constituir sujeito. Sujeito do mundo, ou seja, aquele que pode pela castração, transitar sem que, para isso, haja necessariamente uma importante perda que se materialize sob a forma de revolta.

Cazuza, segundo Lucinha Araujo, sua mãe, experimentou essa revolta e se mostrou, desde os doze anos conflituoso e intempestivo, o que causou a ela mal-estar, que se revelou sob a forma de impotência de lidar com o filho.

Ela diz em *Só as mães são felizes* (1997, p. 91):

A pior constatação de minha vida foi descobrir que meu filho viveria apesar de mim. Era tamanha a responsabilidade que sentia em relação a ele que, de repente, quando ele se transformou numa pessoa pensante – e, de modo geral, com uma cabeça muito diferente da minha –, me percebi totalmente impotente. Os conflitos em casa começaram a se intensificar a partir dos 12 anos de Cazuza. Meu descontrole data do início da era da mentira.

É importante reter, da declaração de Lucinha Araujo, algumas afirmações, em que poderemos nos apoiar para produzir um sentido na sua obra. Ela diz: *meu filho viveria apesar de mim, ele se transformou numa pessoa pensante (...) início da era da mentira*. Todas estas, são afirmações significativas de uma mãe que acolheu Cazuza, que lhe apresentou o mundo, que lhe transmitiu um sentido pelo seu aparelho de linguagem. Dessa forma, do que ela tinha medo, era daquilo que no fundo sabia que ia acontecer. Ele viveu realmente, viveu intensamente, mesmo com a mãe circunscrevendo seu espaço. Ele também se transformou numa pessoa, pensando o mundo e seus sentimentos. A Prova disso tudo, é sua vasta obra poético musical e a *era das mentiras* se consolidou, afinal ele afirmou em sua poesia: *mentiras sinceras me interessam pequenas poções de ilusão, as ilusões foram todas perdidas*.

A canção *Maior Abandonado* fala da pura ilusão. *Mentiras sinceras me interessam/ Pequenas poções de ilusão/ Me ame como a um irmão/ Teu corpo com amor ou não*, todos estes versos forjam uma situação de contentamento com o engano. Parece ser necessário o engano para se livrar do *mal-estar* do desamparo.

Pro dia nascer feliz, outra canção importante do repertório de Cazuza, nesta mesma época, gravada por Ney Matogrosso que também impulsionou a carreira do Barão Vermelho e a capacidade poética de Cazuza, novamente observemos em seus versos a conformação com migalhas, com restos, enfim, com *pouco*, com a oscilação entre o prazer e o desprazer, com uma inconstância. Neste sentido, podemos usar uma afirmação de Freud (1915/2006, p. 42):

Se o inconsciente é rechaçado pela censura [...] seus derivados podem contornar essa censura. Eles podem organizar-se em alto grau e, no pré consciente, crescer até atingirem certa intensidade de carga de investimento, mas depois, quando tiverem ultrapassado determinado nível de intensidade e quiserem impor-se a consciência, eles serão reconhecidos como derivados do inconsciente e recalçados outra vez na nova barreira da censura situada entre o pré consciente e consciente.

Assim o poeta em *Pro dia nascer feliz* fala de um *vaivém*, de uma presença/ausência de um afeto e de um recalque. O Afeto é a presença o recalque é a ausência:

Procurando vaga uma hora aqui, a outra ali no vai-e-vem dos teus quadris
Migalhas dormidas do teu pão, raspas e restos me interessam

Ambos os versos demonstram um rastro de contentamento, uma satisfação momentânea, uma inconstância de sentimento. *Procurar vaga* é procurar um lugar vazio, que não esteja ocupado, no *vaivém dos teus quadris* se é *vai e vem* a presença não é constante. Uma hora vai e a outra vem num movimento de *presença* e *ausência*, demonstrando na linguagem poética que esse *pouco* é um afeto recalcado que se traduz sob a forma de *migalhas dormidas, raspas, restos*. Dessa maneira, o desejo cuida de minimizar o desamparo, seja por *pouco* ou somente o *vem* acha-se a *vaga*, mesmo que por *pequenas porções de ilusão, por migalhas, raspas, restos*.

Cabe ressaltar, a repetição encontrada no verso *Teu corpo com amor ou não*, que poderá estar associada ao verso *Boca, nuca, mão e a tua mente não* da canção anterior, parecendo haver para o poeta uma separação entre o corpo e o amor, como se fossem entidades divididas.

Podemos observar essa comparação das duas canções nos versos abaixo:

Teu corpo com amor ou não (Maior Abandonado)



Boca, nuca, mão e a tua mente não (Todo amor que houver...)

A renúncia à subjetividade do outro, retendo pra si somente os aspectos objetivos, os que dão volume, peso, quantidade, subverte a capacidade da consciência que é a de dar qualidade, textura, cor, sonoridade à palavra e concebe o indivíduo como dividido.

Ora, sabemos pela psicanálise que o amor é *do indivíduo* e não *para o indivíduo*, portanto, o amor é fundado no corpo, junto com a inscrição da pulsão, revelando que a capacidade de amar é regulada pela consciência que qualifica o *amor-representação*, o da representação coisa. É a consciência que nomeia o amor,

porém, é o recalque originário que inaugura a subjetividade pelo acesso ao simbólico.

É importante ressaltar, outra vez, a supremacia do Princípio do Prazer, rastros do inconsciente em detrimento da castração, do reconhecimento da diferença, evocando os aspectos já comentados sobre incorporar e devorar o objeto. Estar com o outro, se origina da relação objetual. Para encontrar o objeto, o ambiente deve permitir existir, estar vivo com os objetos que constituem o meio. Podemos amar e odiar o mesmo objeto, sem o aprisionar e nem o destruir, podemos ser amados e odiados sem morrer, enfim, podemos sobreviver ao desamparo e, mais, este parece estar no fundamento de nossa própria existência.

Portanto, é na relação com os pais, ou com quem os substitui já imersos na cultura e portadores de afeto e linguagem, que se abre para a criança às possibilidades de constituir-se enquanto subjetividade. A humanização da criança depende das potencialidades desse encontro.

1.3 BETE BALANÇO: uma poesia encomendada

Adélia Bezerra de Menezes (1995, p. 34) afirma que: “se o sonho é aferido à poesia, pode-se dizer que lidar com a memória remete-nos inevitavelmente a ficção.”

A canção *Bete Balanço*, segundo Cazuzza (2001, p. 96): “é uma música encomendada [...] só tem a ver comigo na melodia em que eu também sou jovem e estou começando.”

Ela foi gravada para o filme *Bete Balanço* em março de 1984. É uma canção composta para uma ficção, seguindo o perfil da personagem título do filme. Referi a citação de Adélia Bezerra de Menezes para reafirmar as articulações entre literatura e psicanálise como o espaço pelo qual o inconsciente se precipita enquanto leitura do humano, tanto no individual quanto no social. Neste panorama, a memória é remetida ao desejo e à fantasia.

Portanto, uma poesia encomendada parece ser descompromissadamente não autoral. Chico Buarque (apud HOMEM, 2009, p. 39-40) diz:

Todo mundo gosta [...] de querer ligar canções ou obras à vida de seus autores, o que glamoriza a biografia, mas empobrece a imaginação [...] O que acontece também é que você pode fazer canções e depois atribuir, dar de presente [...] “Ah! Essa foi pra você”. Você pode fazer uma canção pra determinada pessoa e tal [...] A canção é feita pensando na pessoa, mas o que vem depois, as palavras que estão ali, não são biográficas.

Dito isso, retorno a Adélia Bezerra de Menezes (1995, p. 34) que afirma:

Freud mostra com uma clareza cristalina o quanto uma lembrança, revestida com todos os apanágios da veracidade, pode ser uma construção, uma ficção. A memória não é confiável, faz-nos concluir ele, porque contaminada pelo desejo. Pois bem: a intuição das relações entre o “rememorar” e o “inventar” ronda o espírito humano, bem antes das indagações da psicanálise.

O que podemos reter das afirmações acima é que, apesar da canção *Bete Balanço* ter sido *encomendada*, não vai escapar do inconsciente do poeta que a escreveu, apresentando as mesmas falhas e fraturas daquelas ditas autorais, em que o poeta se posiciona diante de sua inspiração, compromete-se e assume como sua, a obra. Não que Chico Buarque tenha se descomprometido com sua obra, mas por mais que o poeta tenha um objeto de inspiração, essa inspiração vem de algo produzido por ele, como nos sonhos que pertence ao sonhador, a poesia pertence ao poeta.

A respeito dessa analogia entre sonho e poesia, Adelia Bezerra de Menezes (1995, p. 23) mostra de forma interessante essa relação: “[...] rende muitíssimo colocar em paralelo os processos do trabalho de sonho com os processos de elaboração poética: condensação, deslocamento e figurabilidade. [...] Lacan assimila o deslocamento à metonímia e a condensação à metáfora.”

Vejamos a poesia *Bete Balanço* que foi *encomendada* para o filme *Bete Balanço*, mas não antes de entender o enredo da película.

“Bete é uma garota de Governador Valadares, recém aprovada no vestibular e cantora eventual do Bar da cidade. Liberada na relação sexual com o namorado gosta de teatro e sonha com um espaço maior para o seu prazer, na batalha do trabalho e da vida.

A música atrai Bete para o Rio de Janeiro, pouco antes de completar 18 anos. Tudo o que experimenta, então, é a inevitável sucessão de coisas boas e más: a redescoberta de Paulinho; a violência urbana; a chance como modelo; o carinho da

desconhecida Bia; a decepção com o dono da gravadora; um novo namorado, Rodrigo; e a batalha constante pela música.

Bete é cheia de conflitos, mas tem o 'pique' da jovem que acredita naquilo que gosta e vai em frente, porque sabe que precisa satisfazer seus impulsos.

As relações com Paulinho, Rodrigo e Bia seguram o astral e Bete consegue uma chance como cantora de um conjunto de *rock*.

Novos tombos, revelações e sempre a busca do inusitado. Tudo diferente do que foi sonhado, mas invariavelmente estimulante para uma menina iluminada, de 'cabeça feita'.

A canção Bete Balanço:

Pode seguir a tua estrela
O teu brinquedo de 'star'
Fantasiando um segredo
No ponto a onde quer chegar...

O teu futuro é duvidoso
Eu vejo grana, eu vejo dor
No paraíso perigoso
Que a palma da tua mão mostrou...

**Quem vem com tudo não cansa
Bete balança meu amor
Me avise quando for a hora...**

Não ligue pr'essas caras tristes
Fingindo que a gente não existe
Sentadas, são tão engraçadas
Dona das suas salas...

**Quem tem um sonho não dança
Bete Balanço Por favor!
Me avise quando for embora...**

Novamente aqui, encontramos no jogo de palavras um arranjo linguístico ornamentado por figuras de paradoxo. Cabe ressaltar, que a preferência dada ao paradoxo à antítese é por considerar que as oposições são absurdas. Assim, encontramos versos como: *eu vejo grana, eu vejo dor* ou ainda *no paraíso perigoso*. *Grana*, dinheiro, possibilitaria uma vida confortável e tranquila, no entanto, o que se anuncia é a dor. Paraíso é um lugar de delicias, aprazível é o contrário de perigoso. O jogo de palavras, aqui, explicita situações de desamparo, dor e angústia frente à instabilidade financeira, forjando um acesso ao castigo.

Nesse sentido, é importante perceber que é a angústia do desamparo que é concebida como o núcleo da situação de perigo, *paraíso perigoso*. O bom, o satisfatório é perigoso, o dinheiro produzirá a dor nos olhos do poeta. Dor de ter que se deparar com os interditos do mundo. Bete encontra um empresário que a engana. Tudo isso a angústia.

A angústia é dita nos versos *fantasiando em segredo/ o ponto aonde quer chegar*. Fantasiar não é realizar, o ponto de chegada é incerto. Ela sabe, quer que o fim seja o sucesso, mas ele chegará? A angústia pelo desconhecido sinaliza uma situação de perigo, temor do desconhecido, criando uma expectativa do que poderá acontecer, sem, no entanto, poder prever.

A Angústia, diz Didi-Huberman (apud PEREIRA 1998, p. 227), “é o lugar onde o que vemos aponta para além do princípio do prazer, é o lugar onde ver é perder e onde o objeto da perda, sem recurso nos olha. É o lugar da inquietante estranheza”. Desse modo, Freud (1926/2006, p. 99) afirma: “a vinculação da angústia com a expectativa pertence à situação de perigo, ao passo que sua indefinição e falta de objeto pertencem a situação traumática de desamparo”.

Assim sendo, ter um futuro duvidoso com *grana*, mas também com *dor*, provoca angústia traumática, que se impõe, segundo Birman (2009, p. 94): “quando o indivíduo não pode se antecipar ao perigo pela mediação de antecipações temporais e simbólicas dos acontecimentos futuros”.

Quem vem com tudo não cansa / Bete balança meu amor. Obviamente que a luta é incansável, luta para atingir um objetivo e a repetição inevitável. Bete balança, sacode, vai e volta, meu amor...alcança o teu objetivo, nem que para isso precise ir, vir e repetir. Nota-se que a repetição assume aparência de uma compulsão, insistência, imperativo, se impondo, apesar da dor. Bete balança meu amor. *Meu amor* é incentivo, apoio para luta.

Freud, em *Além do princípio do prazer* (1920/2006), enunciou que a repetição era da ordem da dor e não do prazer, retirando o princípio do prazer do lugar de primazia que ocupava no psiquismo. Inaugurou, assim, um novo dualismo pulsional em que a pulsão de vida ficou submetida a uma outra pulsão, a pulsão de morte, que silenciosa buscava a descarga. A pulsão de morte é uma pulsão sem representação. Neste momento, o conceito de inconsciente é subvertido, fornecendo a psicanálise uma nova forma de pensar o funcionamento psíquico.

É somente com a *Pulsão de Morte* que se opõe a *Eros*, pulsão sexual a serviço da vida, que encontramos o poder ameaçador e destruidor de *Tanatos*, na qual a libido esta desligada. Neste sentido, Birman (2009, p. 93) afirma que “a repetição por atos é uma maneira de repetir um acontecimento traumático, no qual a pulsão de morte se encontra em estado livre, já que não mais regulada pela pulsão de vida.”

Quem tem um sonho não dança/Bete Balança, por favor / me avise quando for embora. O sonho garante a força para lutar por um objetivo, *não dança* aqui, pode ser não desistir, não perder, se alimentar do sonho e ir embora chamando-se de Bete Balança, uma cantora consagrada.

Quem vem com tudo <u>não cansa</u> /Bete <u>balança</u> meu amor/Me avise quando <u>for a hora</u>
<div style="display: flex; justify-content: space-around; width: 100%;"> <div style="text-align: center;">↓</div> <div style="text-align: center;">↓</div> <div style="text-align: center;">↓</div> </div>
Quem tem um sonho <u>não dança</u> /Bete <u>Balanço</u> Por favor/Me avise quando <u>for embora</u>

Não cansa (luta, repete) – Não dança (alcança, realiza)
 balança (verbo) – Balanço (substantivo) trocadilho

Há semelhanças de sentido nos versos das três canções analisadas. Assim, os três versos *Algum veneno antimotononia / Mentiras sinceras me interessam / Eu vejo grana, eu vejo dor no paraíso perigoso*, constroem oposições marcantes e remetem a realização do desejo. No entanto, de alguma forma, esse desejo não se realiza, mostrando que é a falta que permeia a existência, e que, sendo o desejo a *falta daquilo que a gente nunca teve*, o desamparo vai circunscrever a experiência humana.

Freud (1930/2006) vai situar basicamente a relação que o homem tem, neste momento moderno, ou como diz Birman (2009, p. 71) “contemporaneidade- que se pode denominar modernidade avançada, hipermodernidade ou pós modernidade, de acordo com as diferentes tradições teóricas” com o impossível domínio frente ao outro, frente à natureza e frente ao corpo. É a partir das modalidades de encontro do homem com o impossível (veneno antimotononia, mentiras sinceras, paraíso perigoso) que vão se desdobrar as elaborações sobre o sintoma, seja individual, ou seja da ordem do sintoma social.

Nesse ponto, concordamos com Pereira (2004, p. 43) que diz:

Freud se aproximou do texto literário considerando sempre algo irreduzível, deixando-se encontrar, interrogar, em alguns momentos, pelos textos que traziam não as costuras harmônicas, redondas, mas as ficções que apontavam os lugares do estranhamento, das fraturas, do recalcado, do que ele encontrava, de outro lado, na experiência de escuta/formulação recente do inconsciente.

CAPÍTULO 2 - A POESIA DE CAZUZA NA CARREIRA SOLO

Em 1985, às vésperas de entrar em estúdio para gravar o quarto disco do Barão Vermelho, Cazuza decide sair do grupo para seguir carreira solo, realizando assim, aquilo que sempre o inspirou, a mistura de *rock* com canções românticas. Cazuza dizia: “Quando pintou o Barão eu tinha tudo para não dar certo. Nunca fui cantor, eu gostava de compor”.

A saída do *Barão* fez emergir com maior vigor a sua capacidade poética, criando canções como *Codínome beija flor* que se tornou um ícone como poesia romântica dos anos 1980, consagrando Cazuza como compositor romântico, transformando-o em mito e a canção em hino de uma nova geração que nascia.

Sobre a canção *Codínome beija flor* Ezequiel Neves (2009, p. 3) escreveu:

“Codínome beija flor era uma das letras mais geniais de Cazuza, sensível ao extremo, algo de um poeta da maior categoria. O fato é que além de “Exagerado” ter se tornado uma espécie de “grife” de Cazuza, “Codínome beija flor” transformou-se em um sucesso eterno.

Essa nova geração trazia consigo, resíduos de um sistema eminentemente repressor, limitador das palavras e da expressividade artística decorrentes de anos de ditadura militar. No entanto, era necessário força nas palavras e gritos ao dizê-las, não da forma romântica do início da década, mas de forma mais inflamada e visceral, configurando um momento artístico pelo qual se deveria saber lidar com a *liberdade*. Nesse sentido, ainda aqui, algumas expressões artísticas podiam ser proibidas.

O próprio Cazuza, nesse tempo, teve a canção *Só as mães são felizes* proibida de ser executada nas rádios. Sobre ela, ele disse (CAZUZA, s.d.): “Só as mães são felizes é uma homenagem às pessoas que vivem o lado escuro da vida, aquelas que preferiram trocar o escritório pela rua, que resolveram viver e escrever a vida”.

Cazuza se considerava mais letrista que cantor. Ele era produto de uma geração que viveu uma infância e adolescência sob o imperativo da repressão. Como lidar, agora, com o anúncio da liberdade, num país como o Brasil da década de 80,

recém saído de um período repressivo? Esse era um questionamento importante dos jovens dessa geração. Cazuzza respondia dizendo que (MANCHETE, 1985, p. 1):

Exagerado é um disco agressivo, mas eu acho que a gente tem que ser agressivo, porque estamos numa época muito agressiva, a direita esta agressiva. Fiz análise dois anos e tenho uma coisa edipiana mesmo, e de electra também... a minha ligação é forte com os dois, meu pai pelo lado da vida, e com a minha mãe pelo lado mágico. Minha mãe é mais uma coisa energética, cósmica, meio louca, ela entende tudo o que eu faço, não explico mais, pro meu pai eu já explico.

E ele, já havia transformado isso que falou sobre os pais, em canção, a letra de *Maior abandonado* reflete esse pensamento de Cazuzza ao referir em seus versos da necessidade de amparo amoroso que refletisse o dos pais. É bem determinado por ele dessa forma, *eu to perdido sem pai nem mãe/ bem na porta da tua casa/ eu tô pedindo a tua mão e um pouquinho do braço*, nesta canção, os pais são chamados em nome do objeto de amor.

Portanto, viver sendo artista, poeta, compositor, nesse contexto, é procurar palavras que dêem sentido a esse novo panorama, a um *início de liberdade* a uma *liberdade tímida* e ainda aprender a conviver com o *final da fila*, ou *a comer a última fatia do bolo*, apreender o sentido de tudo isso e procurar o significado dado pelo poeta. Encontrar outro mais atual e menos comprometido com o desejo de se livrar da repressão é o que importa.

Não se trata de decifrar, escalonar as palavras, mas sim, encontrar um outro sentido. Sentido de quem lê relaxadamente as poesias, com atenção flutuante: “leitura flutuante não é uma leitura negligente e sim atenta a tudo que se supõe perturbar a expectativa do leitor” diz Andre Green (1992, p.16) sem, no entanto, procurar as causas que irão resolver determinada problemática. A intenção é produzir um novo sentido, uma forma nova, que está diretamente ligada a quem está lendo a poesia.

Renato Mezan (1995, p. 68) esclarece sobre isso:

A obra é feita para ser lida por alguém que não é o seu autor, e comporta não uma pluralidade de significados que o deciframento viria desvendar, mas uma potencialidade de suscitar novas significações mediante o trabalho da leitura, e que só vêm a ser se esse trabalho for realizado.

É necessário esclarecer, deste modo, que quem dá sentido a poesia é quem a lê e que os vínculos estabelecidos com a teoria psicanalítica se dão a partir daí.

Assim, “Trata-se de uma interpretação que não é exaustiva e que é posta a prova ao ser comunicada, pois, nessa comunicação o analista revela abertamente as falhas de sua leitura e os limites de sua auto-análise” (GREEN, 1992, p.18).

Notamos, dessa forma, que a via encontrada pelo poeta é a da agressividade, como ele mesmo declara acima, que une o indivíduo à cultura. Ele admite que a agressividade é a forma que encontra para se colocar frente às situações que enfrenta nesse novo panorama que se estabelecia nos anos 80, também considerado agressivo. Época em que o Brasil fazia parte do dito *Terceiro Mundo*, países falidos, devedores, ocupando sempre o último lugar.

A consequência disso seria a *auto estima* comprometida do povo Brasileiro. Considerado um povo desacreditado e sem seriedade. Obviamente, que esses rótulos dados aos Brasileiros poderiam interferir de maneira importante na sua produção artística e no seu prestígio no cenário cultural, tanto dentro, como fora do país. Sabemos da ligação do indivíduo com a sua cultura e, portanto, poderemos entender que essa marca se refletirá em todos os setores de manifestação cultural, inclusive, e principalmente, nas produções artísticas que poderiam ser a forma de expressar esses conteúdos.

Cazuza, nesse aspecto, conseguiu por meio de sua poesia dizer em conjunto o que deveria ser dito pela juventude desse tempo, e foi por isso que sua genialidade enquanto poeta se consolidou nessa época, mantendo-se até os dias atuais. A identificação do grande público com sua poesia o coloca na vanguarda da transformação do *rock* propriamente dito, o *hard rock*, ao *pop rock* da atualidade, com caráter algumas vezes romântico.

Ele afirma (2001, p. 109) no início de sua carreira solo: “Hoje eu sei que vendo meu bacalhau, mas meu lance mesmo é a poesia, que mastigo e vomito no público”. Nas entrelinhas, Cazuza sabia que sua poesia tinha um grande valor, o valor do bacalhau. E sabia também que era pela boca, através do *matar a sede na saliva* que poderia fazer, produzir, dar sentido a alguma coisa, seja mastigando e engolindo, seja devolvendo ao público pelo vômito.

Nasce, assim, o disco *Exagerado* no qual, segundo Echeverria (2001, p.111): “Cazuza estava diante de novos desafios, queria reviver, mais uma vez, a experiência de ser um filho único a enfrentar a vida na arte”.

2.1 EXAGERADO: uma poesia do excesso

A canção *Exagerado*, carro chefe do novo disco, vira um grande sucesso e, com ela, espalha-se uma mensagem, em que o amor beira o precipício pelo uso de metáforas de exagero mostrando, uma vez mais, o caráter arrebatador e contagiante do poeta que novamente é capturado pelo grande público.

Exagerado virou logo um *hit* de sucesso, ela diz em seus versos:

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

Paixão cruel, desenfreada
Te trago mil **rosas roubadas**
Pra desculpar minhas **mentiras**
Minhas **mancadas**

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

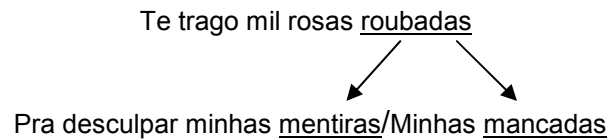
Eu nunca mais vou **respirar**
Se você não me notar
Eu posso até morrer de **fome**
Se você não me **amar**

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

Que por você eu largo tudo
Carreira, dinheiro, canudo
Até nas coisas mais banais
Pra mim é tudo ou nunca mais

Exagerado evoca um amor desesperado com *paixão cruel e desenfreada*. Mas por que será que a paixão é cruel? Por mostrar-se arrebatadora e possuidora da capacidade de levar o indivíduo aos extremos, a lugares considerados marginais, *roubar, mentir, morrer, matar* e revelar sua fantasia amorosa, *adoro um amor inventado*. O Amor pertence a ele. É como ele imagina e quer. É a forma de dizer sobre sua paixão, sobre ser passional.

A paixão é sem freio, sem possibilidade de parar. É a necessidade de chegar em algum lugar, mesmo que trazendo *mil rosas roubadas* para perdoar *minhas mentiras e mancadas*.



Uma transgressão é utilizada para desculpar outras transgressões. Roubam-se rosas para perdoar mentiras e mancadas, garantindo o amor. É importante notar que transgressão, aqui, está relacionada com o que não é aceito culturalmente, portanto, transgredir seria ultrapassar, quebrar, infringir as normas culturais colocando-se sobre elas. Então, roubar, para desculpar mentiras e mancadas seria um *ato de excesso*. Excesso referente a um passo à frente da lei, que se sobrepõe àquilo que a cultura permite realizar.

O título da poesia *Exagerado*, definitivamente traz o excesso, o exagero, a desmedida na fala do poeta. É pela palavra que o poeta exprime e demonstra todo seu sofrimento apaixonado e sua incapacidade de conter tais sentimentos produzem um sofrimento, uma paixão, uma passividade.

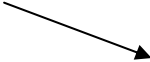
Birman (2009, p. 71) se refere ao excesso como a preponderância da pulsão de morte sobre a pulsão de vida, estando esta última comprometida e submetida indiscutivelmente pela outra, produzindo, assim, uma passividade que impossibilita o sujeito de realizar processos de subjetivação efetivos, diz ele:

[...] sem a expulsão parcial da pulsão de morte o psiquismo permanece passivo e submergido pelo excesso, destituído de instrumentos que possibilitem a transformação do excesso em sintoma de modo que possam circular no campo da fala e da linguagem. O desamparo perde a sua potência de vir a ser, ao não poder mais contar com o outro para sua atividade, transformando-se, enfim em desalento.

Sabemos, pela teoria psicanalítica, que o recalcado se manifesta pela apresentação de um sintoma. Em *Mal estar na civilização* (1930) a concepção Freudiana de um sintoma aponta para dimensão da subjetividade, na medida em que traz, em si, uma mensagem do conflito individual e familiar do indivíduo, assim como social, já que a construção do psiquismo se dá no entrelaçamento da pulsão e da cultura.

Em decorrência disso, o sintoma que seria efetivamente a via de escoamento encontrada pelo psiquismo do *mal-estar*, interpretado por meio da linguagem e do discurso, passa, agora, a *excesso pulsional* que se configura em diferentes modalidades de perturbações psíquicas, demonstrando os impasses nos processos de subjetivação. Dessa maneira, o excesso pulsional é diretamente descarregado sobre o corpo, como diz Birman (2009, p.71): “sob a forma de passagem ao ato”.

Podemos observar que a canção *Exagerado* se refere a atos, ações, encenações que o poeta irá executar(atuar) para prender seu objeto de amor, *morrer de fome, mendigar, roubar, matar*.

Eu posso até morrer de fome/Se você não me amar
 (atos, atuação)
 Por você eu largo tudo/Vou mendigar, roubar, matar

Deve-se observar, aqui, que a ação, o ato, a encenação é dirigida para um outro que não é um qualquer, que é o objeto de desejo, constituindo aquilo que Freud (carta 52 a fliss) falou: “um outro pré histórico e inesquecível, que nenhum outro posterior alcança”.

A afirmação de Freud, leva-nos a pensar que a ação rememora, remete a uma situação traumática, reproduzindo algum registro da experiência de satisfação sob a forma de ativação da imagem mnêmica da experiência de satisfação pelo desejo. Desta forma, a fantasia evoca esse outro pré histórico que nos habita.

Santos (2002, p. 83) complementa que: “o impulso à ação é chamado *Wiederholungszwang* (compulsão à repetição) que substitui o impulso de recordar. A proporção entre resistência, repetição e recordação é: quanto maior a atuação, maior a resistência e menor a recordação”.

O poeta diz: *Adoro um amor inventado*. Inventado por ele, pela sua experiência, logo é um amor já vivido, mas esquecido. Não é um amor encontrado na diferença e sim um amor produzido pelas marcas psíquicas de experiências vividas anteriormente, aprisionando-o a uma repetição, sem, no entanto, permitir uma recordação. Inventar é criar algo *novo* é *produzir*, no entanto, aqui, podemos dizer *re-produzir*. E, mais uma vez a linguagem vai dar conta das produções do inconsciente.

Berlinck (2000, p. 28) afirma que:

A busca incansável da normalidade para sempre perdida é a mais potente central geradora de energias no ser humano, que o leva as mais incríveis invenções, que são sempre sintomas, isto é, tentativas mais ou menos fracassadas de cura do excesso, da dor, do *phatos*, do sofrimento.

Dessa forma, segundo Pereira (2004), quando o simbólico já não dá conta do campo das representações, emerge o excesso, sob as múltiplas formas de compulsão, a fim de expulsar do psiquismo o excesso pulsional e, aqui, o que está em causa segundo Birman (2009, p.72), “é sempre a passagem ao ato e o registro no corpo”. Nesse sentido, podemos argumentar que o que não é representado é excessivo e produz um *mal-estar*, reproduzindo o encontro do homem com o impossível, o indizível, com o que Lacan chamava de *real*.

Neste sentido, Pereira (2004, p. 42-43) afirma que:

Quando o simbólico [...] já não dá conta do campo das representações, emerge um excesso. Excesso que vai ter que achar novas formas de expressão não só no que se refere ao conteúdo, mas também a forma. O excesso de que se trata, isso que escapa ao recobrimento e ao mesmo tempo interroga, produz, mal estar, é relacionado com que em Lacan se apresenta como a emergência do real. O real, para Lacan, é o impossível. Há sempre algo irreduzível. A noção do real vai ser fundamental para a clínica psicanalítica, pois todo recobrimento sintomático ou fantasmático se dá em cima do real.

Então, excesso poderia ser o sintoma não simbolizado, algo que o recobre, considerando que o excesso é da ordem da compulsão a repetição. Repetição que se manifesta sob a forma de atuação, configurando-se como uma maneira de repetir acontecimentos traumáticos, nos quais, a pulsão de morte se encontrava em estado livre, não mais regulada pela pulsão de vida.

Freud afirma em *Lembrar, repetir, (per) laborar* de 1914 que, vencidas as resistências o caminho estaria livre para reconstituição da história do sujeito, porém, em *Além do princípio do prazer* (1920/2006), ele está muito mais cético em relação ao fato de o analista poder impedir a repetição, apontando logo a resistência.

Outra novidade, nesse texto de 1920, é que a resistência não provém do recalçado e sim do *Eu*. Freud passa a considerar a partir daí que o *Eu* possui representações que podem tornar-se inconscientes, no entanto, só conclui sua teoria em 1923 com o texto *o Eu e o Id*. Vale ressaltar, que as experiências repetidas são as que causam feridas narcísicas como a perda do amor e o fracasso vivido pela

criança no abandono do narcisismo primário. É o narcisismo que, sustentado numa fragilidade essencial, está destinado a fracassar e, portanto, produzir desprazer.

Desse modo, as cicatrizes narcísicas produzem desprazer e estão relacionadas à idéia de que o *amor de si* gera uma estabilidade no aparelho psíquico, no entanto, esse *amor de si* vem do reconhecimento do outro. Então, o que ele ama é aquilo que o outro lhe apresenta sobre si. É o outro que valida esse amor, portanto, os fracassos amorosos se estendem pela vida das pessoas, caracterizando o *eterno retorno do mesmo* que Freud admite como sendo uma compulsão à repetição, que sobrepuja o princípio do prazer.

Dito isso, podemos, agora, antes de entrar propriamente no tema paixão amorosa, encontrado na canção *Completamente Blue*, tecer alguns comentários que possam justificar a leitura dessa poesia como estado excessivo do apaixonamento.

A forma de escrever e ler um texto, uma poesia, um romance está diretamente ligada à produção de sentido dado pelo leitor e pelo escritor. Esse sentido, porém, só é tomado de forma contextualizada. A obra musical de Cazuza encontra-se interligada de modo que, em uma poesia poderemos encontrar similaridades com outra poesia, às vezes, de forma alusiva, outras vezes as metáforas se repetem, demonstrando que o processo de significação é mais complexo do que parece.

Assim, esse jogo de sentidos revela uma particularidade da atividade da linguagem que se configura no que é dito e no que pode querer ser dito. Dessa maneira, é possível reconstituir o sentido por meio do que se quer dizer na poesia. Entre o que é dito e o que se quer dizer há um distanciamento, existindo perdas, derivações e ditos que se sobrepõem ao próprio dito, explicações que não são dadas, vazios e silêncios que se manifestam nas poesias.

Podemos concluir, portanto, que a linguagem em relação ao significante não diz nada, mas descreve algo que precisa ser reconstituído, procurando fazer compreender o movimento que se encontra por trás das palavras, dos ditos, a dinâmica que os faz funcionar (ROMERO, 2009, p. 25).

Podemos, a partir de agora, observar que na canção *Completamente blue* encontramos algo obscuro, fantasmático, uma certa estranheza que aponta para o retorno do recaiado subjetivo do poeta ao relatar seu estado de apaixonamento. Dessa forma, esta canção consegue trazer à tona vestígios de um amor apaixonado,

revelado pela produção de um excesso que em nada difere do modo de dizer na canção *Pro dia nascer feliz*.

2.2 COMPLETAMENTE BLUE: a paixão como excesso

Nilo Romero (2001, p. 150) diz sobre a canção *Completamente Blue*:

Esta música carrega o sentimento de angústia blasé de algumas pessoas diante do estilo de vida do final do século XX, em que você pode fazer o que quiser, mas a satisfação interior é cada vez mais difícil de ser conseguida. Penso que a maior virtude da canção é a perfeita combinação do clima da música com o da letra.

A canção *Completamente blue* foi composta por Cazuza e diz em seus versos:

Tudo azul
Completamente blue
Vou sorrindo, vou vivendo
Logo mais, vou ao cinema
No escuro, eu choro
E adoro a cena

Sou feliz em Ipanema
Encho a cara no Leblon
Tento ver na tua cara linda
O lado bom

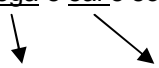
Como é triste a tua beleza
Que é beleza em mim também
Vem do teu sol que é noturno
Não machuca e nem faz bem

Você chega e sai e some
E eu te amo assim tão só
Tão somente o teu segredo
E mais uns cem, mais uns cem

Tudo azul, tudo azul
Completamente blue
Tudo azul

Como é estranha a natureza
Morta dos que não têm dor
Como é estéril a natureza
De quem vive sem amor, sem amor

Observamos nessa canção, assim como na canção *Pro dia nascer feliz* um jogo de palavras revelando uma oscilação (dúvida) entre a presença (ter) e ausência (não ter). No entanto, na canção *Completamente Blue* nos é apresentado um estado de apaixonamento típico, expressado pela dependência e entrega ao objeto, declarando sua passividade e seu aprisionamento. Já a canção *Pro dia nascer feliz* demonstra somente um movimento de oscilação entre o *ter* e o *não ter*. Não estando, aqui, o objeto explicitamente declarado.

Você chega e sai e some/E eu te amo (objeto) assim tão só

 Procurando vaga uma hora aqui, outra ali/ No vai-e-vem dos teus quadris

Logo, nos versos *Você chega e sai e some, e eu te amo assim tão só*, da canção *Completamente Blue*, o objeto aparece, reina na fantasia a partir do que é declarado de amor. No entanto, na canção *Pro dia nascer feliz*, nos versos *Uma hora aqui, outra ali* o objeto não está determinado, ele aparece e desaparece *no vai-e-vem dos teus quadris*, e ainda pede repetição *me dê de presente o teu bis, pro dia nascer feliz*, buscando encontrar a felicidade na presença do objeto, porém qualquer um, e não necessariamente o objeto de amor referido na outra poesia.

A paixão amorosa (*Verliebtheit*) é um dos temas que Freud aborda na primeira teoria da libido no texto *Introdução ao Narcisismo* (1914/2006). Sobre a paixão, Freud se refere dizendo que o *Eu* sofre um empobrecimento, de tal modo que é engolido pelo objeto, *Você chega e sai e some, e eu te amo assim tão só*, configurando um estado de total aprisionamento do sujeito pelo objeto. *Tento ver, na tua cara linda, o lado bom*, Freud nos alerta em seu texto que, “estado de paixão consiste em um transbordamento da libido sobre o objeto, [...] se baseando nas condições de amor vigentes na infância, de modo que tudo aquilo que pode realizar essa condição infantil de amor será idealizado” (2006/1914, p.118). Idealizado, aqui, refere-se à ideia recalcada, e, nesse sentido, estar apaixonado é reeditar um amor vivido na infância.

Você chega e sai e some, e eu te amo assim tão só, aqui é vivida a paixão. Causa ou consequência desse estado, o determinante da paixão é sempre o mesmo desde que a palavra existe: sofrer. Num primeiro tempo, corporal, o sofrimento designado pela palavra *paixão* passou progressivamente para um sofrimento moral,

o da alma. O Poeta diz *como é triste a tua beleza que é beleza em mim também*, mostrando a necessidade de fusão com o objeto, ocasionando o sofrimento.

O apaixonado, bem como aqueles que lhe são próximos, desconhecem as causas íntimas do drama no qual foram mergulhados, e com muita freqüência ficam reduzidos a sofrer as consequências ou a tentar, bem ou mal, reduzir as devastações. *Como é triste a tua beleza/Que é beleza em mim/ também/Vem do teu sol que é noturno/Não machuca e nem faz bem*, a paixão aparece com outra lógica, ou com uma lógica distorcida.

Beleza triste, sol noturno são metáforas de desolação de um ser do sofrimento. É que o indivíduo capturado pela paixão aparece a seus próprios olhos e aos dos outros como despossuído de si mesmo, não tendo mais o domínio nem de seus pensamentos, nem de seus atos.

Sou feliz em Ipanema/Encho a cara no Leblon/Tento ver na tua cara linda/O lado bom. Você é tudo para mim. Desse modo, o indivíduo apaixonado recebe a mensagem de forma invertida. É a mensagem do pequeno homem dirigida ao outro materno: *Quero ser tudo para você*, como não pode realizar essa louca aspiração, o indivíduo apaixonado fica inconsolável, insistindo na necessidade desse amor.

Na verdade, o que pode ocorrer com o apaixonado é aquilo que Freud falou sobre o melancólico, que ele sabe quem perdeu (a pessoa desaparecida), mas não sabe o que perdeu (o objeto da fantasia). Assim, pode-se comparar o melancólico com o apaixonado: ele sabe *quem* ama, mas não *o que* ama no seu objeto.

A paixão se funde com o sofrimento e com a dor, configura um estado de aprisionamento, de dependência do objeto de amor, portanto, convocar a dor como parte dos infortúnios ocasionados pelo estado de apaixonamento é *re-produzir* um sentido já vivido.

Como é estranha a natureza morta dos que não têm dor/ como é estéril a certeza de quem vive sem amor. Encontrando com duas metáforas que conclamam a paixão: *natureza morta*, objeto sem vida, sem ânimo, sem vigor ou ainda *estéril*, impossibilidade de germinar, de produzir, renascer.

É necessário sentir dor para viver, o apaixonado sente dor, sente a dor do abandono. Aquele que se dá ao abandono, no entanto, é a dor que permite ao humano se deparar com sua incapacidade de existir, mostrando que sua existência se encontra ameaçada por algo interno ou externo, constituindo-se como um

sentimento sinalizador que pode revelar sua incompletude, remetendo-o a sua finitude.

Por outro lado, a dor pode marcar o momento em que o indivíduo precisa se defender contra algo vindo, tanto de dentro quanto de fora. Muitas vezes, essas ameaças são excessivas, sobram, derramam e acabam se tornando desproporcionais às ameaças que a causaram, revelando que o psiquismo é extenso e atemporal (VOLICH, 1999).

É a dor que separa o indivíduo da loucura, ela faz fronteira com a desmedida, com o excesso. Nesse sentido, ela permite a simbolização que impede o indivíduo de morrer, fazendo emergir a certeza de que amor e ódio se acompanham no percurso da vida.

De fato, Birman (1997, p. 33) relata que “se o sujeito não é a causa de si mesmo e apenas pode advir a partir do outro [...] implica um estabelecimento de uma dívida inefável com as potências que lhe ofereceram as possibilidades de ser produzido”.

Desse modo, sendo a paixão uma reedição de um amor infantil é familiar, porém, estranho, por determinar um estado de impotência e desamparo, reproduzindo uma situação anterior, regulada pelo *eu ideal* em confronto com o *ideal do eu* e *supereu*. Esse é o contraponto que marcaria definitivamente o indivíduo produzindo *mal-estar*.

É esteril a certeza de quem vive sem amor, é vazia essa certeza, ela não prolifera, não floresce. É necessário amar, segundo o poeta, para florescer, produzir sentidos na vida. A esterelidade vira fecundidade pelo amor do outro. Paixão que se alimenta da necessidade insaciável de ser amado, para preencher a falta; processos aos quais, o interdito edípico faz barragem e objeção.

O apaixonado aspira à abolição dos limites individuais no horizonte de uma fusão em que se dissolvam as formas e os nomes. É o que dá à paixão essa marca de morte do início ao fim. *No escuro eu choro, encho a cara no Leblom, eu te amo assim tão só*. Metáforas de desolação, revelando que o indivíduo apaixonado busca a convicção ilusória de ser amado e o ardor dessa busca do objeto sedutor originário, constitui a base comum de todos os delírios passionais.

É preferível o antagonismo, nunca redutível entre o *eu narcísico*, que possibilita uma compreensão de si, no âmbito da imaginação fértil, de onipotência,

constância e imortalidade, do que as incertezas do sujeito do desejo e da inspiração verdadeira que brota desse estranho encontrado no fundo de cada um de nós.

Dessa forma, esboça-se aqui, a oposição entre *amor de si* e *amor do outro*, outra maneira de se referir às figuras metapsicológicas do *eu ideal* e *ideal do eu*, assim como, entre os processos psíquicos narcísicos e alteritários (BIRMAN, 1997, p. 33).

Um dos subprodutos da paixão amorosa é a redução da auto estima. Freud (1914/2006, p.116) afirma que o apaixonado fica numa postura humilde: “Quem ama já sacrificou, por assim dizer, uma parcela de seu narcisismo, e o único modo pelo qual o indivíduo agora pode substituí-lo é sendo amado”. No entanto, a paixão é uma revivência infantil de um amor que ampara porque não deixa morrer, é um amor estendido para os pais, que como protetores, serão a extensão deste amor.

Este amor, por conseguinte, está neles também, porém, nunca reviveremos esse amor em ninguém, não o amor primitivo. Qual será então o amor que aplacará a paixão e elevará a auto-estima? Possivelmente o amor que encontraremos em nós mesmos, ou aquele amor realizado em um objeto diferente de nós, aquele que amamos na diferença e na semelhança balizados pelo Édipo, pela possibilidade de encontrar a si mesmo.

Freud ainda afirma (2006/1914) que “o desenvolvimento do eu consiste em um processo de distanciamento do narcisismo primário e produz um intenso anseio em recuperá-lo, a libido se desloca em busca de um ideal de Eu, que foi imposto a partir de fora”. A partir daí corre-se atrás da realização desse ideal.

É importante notar que, na poesia de Cazusa, o amor não se realiza, configurando um estado de *preamor*. Pré de antes, amor que não se realiza por ser precoce, fica na esfera da fantasia, é um *amor fantasma*, no *vaivém*, no *entra e sai*, na *compra* e na *venda*, no reino das invenções e nas mentiras.

Seus versos descrevem: ***mentiras sinceras*** me interessam, ***pequenas poções de ilusão*** (Maior Abandonado), ***você chega e sai e some*** (Completamente Blue), ***o teu amor é uma mentira que a minha vaidade quer*** (O nosso amor a gente inventa), ***eu preciso dizer que te amo te ganhar ou perder sem engano*** (Preciso dizer que te amo), ***se você quer prender*** o seu amor, ***dê liberdade a ele*** (Companhia). Todos eles, simulam uma contradição. Uma oposição sempre se impõe, situações de contraponto entre duas palavras que fazem oposição, *mentiras/sinceras*, *chegar/sair*, *ganhar/perder*, *prender/soltar*.

Há uma continuidade semântica nas poesias. A produção de um sentido que se estende imprimindo uma marca poética característica em que o amor é mostrado frágil, temeroso e impossibilitado de acontecer. Nota-se que, “quando a libido está recalçada, o investimento amoroso é sentido como uma gravíssima diminuição do eu e a satisfação amorosa torna-se então impossível”, afirma Freud (2006/1914, p. 117). Os paradoxos exprimem uma incerteza, uma dúvida entre ir ou não, deixando o indivíduo paralisado frente ao desamparo. *Paixão cruel desenfreada*, a paixão maltrata, doi, corroi e não tem limites.

A fim de demarcar a característica poética de Cazusa, podemos recorrer às composições de Roberto Carlos. Nelas, encontramos um amor que ultrapassa, um amor realístico. Ele nasce, se realiza e acaba. Um exemplo evidente é o da canção *Os seus botões* que em seus versos relatam restos de um amor vivido, realizado: *Nos lençóis macios/amantes se dão/travesseiros soltos/ roupas pelo chão/ braços que se abraçam/ bocas que murmuram/ palavras de amor/ enquanto se procuram.* Ou ainda na canção “Proposta”: *Eu te proponho/ Não dizer nada/ Seguirmos juntos a mesma estrada/ Que continua depois do amor/ No amanhecer.* Ambas, expressam um amor apaixonado que se realizou, parece não haver o peso da *paixão excessiva* e sim a revelação da possibilidade de um “amor feliz que venha a ocorrer no mundo real, sendo ele capaz de corresponder ao estado originário no qual não há como diferenciar a libido objetal da libido do eu” (FREUD, 1914/2006, p. 117).

Vinícius de Moraes, também em suas composições, exalta o amor mostrando que a dor é necessária, porém justificada pela presença de um objeto que satisfaz, ele diz na poesia *Felicidade*: *A felicidade é como a gota de orvalho/ numa pétala de flor/ brilha tranquila/ depois de leve oscila/ e cai como uma lágrima de amor [...] A minha felicidade está sonhando/Nos olhos da minha namorada/É como esta noite, passando, passando/Em busca da madrugada/Falem baixo, por favor/Pra que ela acorde alegre com o dia/Oferecendo beijos de amor.*

A metáfora da gota de orvalho, revela uma felicidade frágil que poderá, ser desfeita a qualquer momento com a oscilação, remetendo ao movimento do vento, e não há dúvida quanto a sentimentos. Para o poeta, a lágrima de amor é tão sensível quanto a gota de orvalho, porém ambas brilham e brilham mesmo. A proximidade com a realidade, o arranjo linguístico que produz sentidos delicados, culmina com a demonstração do pedido de silêncio para impedir sua amada de despertar, para que

ela desperte naturalmente, pois assim, ela estará alegre como o dia ensolarado e oferecerá beijos de amor como o sol ilumina a penumbra da noite.

Podemos observar em Cazusa que o *sol noturno*, da canção *completamente blue*, demonstra a obscuridade do objeto da paixão, mostrando que a paixão no âmbito do recalque forja uma situação de desolamento, no entanto, o sol, que se refere ao anúncio de um novo dia claro, convidando o objeto de amor a despertar alegre e oferecer beijos de amor, revela a correspondência de amor do objeto que eleva o autoconceito.

Realizou-se essa comparação para elucidar que a produção de sentido é dada por quem lê e escreve, e que a psicanálise tendo como eixo temático o inconsciente, recorre sempre ao que falta, as falhas e tropeços que podemos encontrar para preencher as lacunas. Em outras palavras, podemos afirmar que um significante descreve, não diz. Logo, na linguagem o *dizer* contém indícios que permitem tentar reconstituí-lo, mas jamais apreendê-lo por completo: o *querer dizer* é *indizível*, diz Romero (2009).

Muitas vezes, a produção de sentido sobre uma poesia, sobre um sonho, pode dar lugar a diferentes interpretações. Aquilo que o discurso manifesto exala em termos de informação oculta um outro sentido, não manifesto, que é o do desejo inconsciente. Incessantemente, aqui, repetiremos essa busca pelo desejo, esse encontro que poderá forjar uma verdade, muitas vezes, uma verdade inventada, reconhecida no encontro do poeta com seu leitor.

Cazusa na canção *O nosso amor a gente inventa*, possui um amor inventado e afirma que “seus versos são baseados no drama amoroso de um amigo. Eu vampirizo meus amigos” Echeverria (2001, p.114). Neste contexto, a outra pessoa não é reconhecida como alguém com quem é possível estabelecer trocas e sim como um *fornecedor de afetos*, tal qual a mãe que cuida de uma criança pequena.

Amor, mentira, poesia, são palavras que retornam na escrita de Cazusa, assim como os arranjos linguísticos, recheados de oposições e paradoxos, persistem sublinhando a característica poética de Cazusa, estabelecendo um percurso em que poderemos encontrar afinidades metafóricas na sua linguagem poética.

Assim, a repetição é o *eterno retorno do mesmo*, enfim, a compulsão a repetir e a regredir, demonstrando a importância da força da resistência no trabalho da psicanálise e conseqüentemente colocando à prova a paciência do analista.

Observa-se, então, que “a inimiga nesta guerra é a neurose e sua prodigiosa força” (CHAVES, 2001, p. 8).

É importante admitir que a problemática que se anuncia aqui no exercício de interpretação, no ato de *psicanalisar* é a de como traçar um percurso admissível para que as forças pulsionais encontrem seus destinos de satisfação no universo psíquico e no campo da alteridade, sabendo-se que o amor é sempre permeado pelo ódio, mostrando que a relação com o outro é marcada pela ambivalência, e a resultante disso, é o mal estar civilizatório.

Não foi à toa que Freud em *Totem e Tabu* (1913/2006), inaugurou essa problemática, recorrendo a mitos para afirmar que o pai, enquanto agente interditor, proíbe que o filho tenha acesso ao gozo sexual com a mãe, revelando, a partir daí, o caráter eminentemente ambivalente do indivíduo, tornando desejado aquilo que se tornou tabu, que reúne dois significados importantes: o sagrado e o proibido.

Assim, Freud afirma que a base do tabu é uma ação proibida, para cuja realização existe forte inclinação inconsciente. A neurose é o preço que se paga para sair da barbárie. Todos nós guardamos o pai assassinado da *horda primeva* como recordação latente desse desejo assassino em relação aos demais, demonstrando que aquilo que se tornou tabu provoca tentação.

Cazuza afirma justamente essa passagem em sua estória romântica:

O teu amor é uma mentira que a minha vaidade quer

E o meu poesia de cego, você nem pode ver

Minha vaidade, poesia de cego, ambas as metáforas descrevem o invisível, o não revelado. A vaidade quer o quê? Aquilo que é vão, ilusório. É realmente um amor inventado, impregnado de desejo ambivalente que dá em troca uma poesia de cego. Palavras que não conseguem se expressar para o outro, enfim, um amor da ordem do desejo inconsciente.

Uma estória romântica remete ao fracasso amoroso, estabelecendo em sua linguagem um novo sentido que deverá, a partir de agora, circunscrever às composições de Cazuza um estilo romântico, encontrado nas batidas de *rock'n'roll*, com uma versão contemporânea da *dor de cotovelo*.

Amores perdidos, impossíveis, que lhe foram sempre tão familiares na infância e na adolescência. Dessa forma, Cazuza trás dentro de suas composições

uma atualização temporal do infortúnio amoroso que antes era cantado nos sambas canções de Maysa, Dolores Duran, Lupiscinio Rodrigues, entre outros.

2.3 O NOSSO AMOR A GENTE INVENTA: um amor inventado pra se distrair

No tempo, da canção *O Nosso amor a gente inventa*, Cazuza revela que o mundo só dá certo se estiver a dois, e, a partir daqui, ele torna-se um *romântico incorrigível*, fazendo suas canções adquirirem um teor levemente conceitual, que revela um marca poética característica. No entanto, dentro de suas declarações, uma parece importante, pois contradiz esse teor conceitual em sua obra, “Não me venha falar em conceitos e outras *babaquices*. Detesto conceito. Arte, qualquer arte que seja conceitual pra mim é *merda* [...]. Em música adoro ouvir qualquer bobagem e já sair cantando” (CAZUZA, 2010), porém encontramos novamente uma batalha entre o Eu e o Outro, ou entre o *Eu ideal* e o *Ideal de Eu*.

Poderemos admitir que Cazuza tenha um estilo que produz um conceito muito particular à sua obra. *O nosso amor a gente inventa* retorna com a dor de amar em versos cada vez mais consistentes, *felizes eufóricos* ou *amargurados*, mas sempre de uma profundidade reconhecível, mostrando que a vida é realmente um enigma, às vezes mágica, às vezes bela, mas tão desprevenida que um dia acaba. Cazuza transmite, nessas canções, um sentimento que lhe é próprio, “transmitindo novamente aqui com clareza e na exata estética de uma modernidade nunca pensada, sempre e apenas intuitivamente revelada” (ECHEVERRIA, 2001).

O nosso amor a gente inventa vira uma balada romântica daquelas que se eternizam, consolidando o caráter romântico de Cazuza, sem, no entanto, apartá-lo do meio cultural em que vive. Impregnado por um romantismo decorrente da cultura, prevalece a ideia de que a felicidade é alcançada com a união amorosa e que um fracasso amoroso transtornará o indivíduo, tornando a vida um desastre, recheada de amargura, dor e sofrimento.

Ela diz em seus versos:

O teu amor é uma **mentira**
 Que a minha vaidade quer
 E o meu, **poesia** de cego
 Você não pode ver

Não pode ver que no meu mundo
 Um troço qualquer morreu
 Num corte lento e profundo
 Entre você e eu

O nosso amor a gente inventa
 Pra se distrair
 E quando acaba, a gente pensa
 Que ele nunca existiu

O nosso amor a gente inventa, inventa

Te ver não é mais tão bacana
 Quanto a semana passada
 Você nem arrumou a cama
 Parece que fugiu de casa

Mas ficou tudo fora do lugar
 Café sem açúcar, dança sem par
 Você podia ao menos me contar
 Uma estória romântica

O nosso amor a gente inventa
 Pra se distrair
 E quando acaba, a gente pensa
 Que ele nunca existiu

O nosso amor a gente inventa/ pra se distrair/ e quando acaba a gente pensa/ que ele nunca existiu. Texto profético? Não em se tratando de amor e dor. Talvez pudéssemos completar que ele nunca existiu porque parou de doer, mas existirá mais tarde na alma de um outro com a mesma intensa dor.

O amor é inventado. Produzido, é inventado mesmo e criado na fantasia. Pertence ao amante projetado num amado, no entanto, esse amante constrói, redimensiona, produz algo novo.

Retornaremos, aqui, ao aparelho de linguagem (Sprachapparat) de Freud, para dizer que as palavras adquirem seu significado pela relação que a imagem acústica do complexo representação/palavra mantém com a imagem visual do complexo formado pelas associações de objeto, mostrando que a percepção é decomposta em imagens elementares (visuais, táteis, acústicas) que, juntas, vão formar o complexo de associação de objeto.

O mundo, então, por si só, não é capaz de produzir um aparelho de linguagem. *Dizer* alguma coisa é algo complexo, porque contém um não *dizer*

esfumaçado. É somente frente a outros aparelhos de linguagem que um novo sentido do *dizer* será produzido. Este rudimento do aparelho psíquico anuncia como necessária a relação com um outro *dizer*, sem a qual a relação no mundo com seus objetos, perderia o sentido. E aqui está a justificativa para um *amor inventado* correspondendo a um amor pleno de sentidos imprimido por um poeta na relação com o simbólico.

E, mais uma vez, encontramos o indivíduo sendo presa do simbólico para produzir o significante. O significante que se consuma pelo caminho escorregadio, percorrido pelas imagens (acústicas, visuais, táteis) do objeto, muitas vezes deslocadas, trocadas, que vão pela palavra inaugurar um novo *dizer*. Esse caminho escorregadio que as imagens percorrem, às vezes, se deslocam, outras vezes, condensam, desfocando, trocando, acumulando ou disfarçando o sentido. Foi a isso que Freud, na *Interpretação dos Sonhos* (1900), chamou de deslocamento e condensação, e que Lacan, na sua revisita à obra Freudiana, concebeu como correspondentes a metáfora e metonímia, encontrando um indivíduo assujeitado pelo significante.

Portanto, *amor inventado para se distrair* é aquele amor *mal-dito*, que dispersa o sentido da dor sentida pela paixão, aquele que desfoca para mais tarde ser esquecido, ainda que, para isso, percorra uma trilha em que as oposições, oscilações, dúvidas, sofrimento e dor sejam as pedras do caminho.

Retornaremos ao amor no âmbito da paixão, paixão concebida pela psicanálise como sinônimo de *pathos*, de sofrimento, de excesso, desmedida, reconhecendo que ela, a psicanálise, encontra-se incessantemente confrontada com a questão das paixões para traçar o limite e o relevo de seus objetos: os discursos de sofrimento. Freud descobriu que os sintomas constituem o modo de amar do neurótico, revelando a tragicidade do humano frente a sua passividade, seu sofrimento, sua paixão.

Um *amor inventado* revela o ideal do amor com um *Eu* desamparado, faltoso e incompleto, mostrando que o amor não preenche a falta e o vazio e sim exarceba a falência do sujeito frente ao irrealizável. Por mais que o ser humano insista em municiar sua existência pela via do amor, o desencontro prevalece e as palavras faltam.

Na cultura há vasto material sobre o amor, desencadeando uma variedade de efeitos que gravitam em torno da busca incessante de um sentido para a vida. O

amor dá esse sentido, não somente para vida, mas principalmente para o sexo, sendo um dos recursos do humano frente à falência da estrutura.

A fim de costurar o texto e estabelecer os vínculos pertinentes do que já foi e será dito, retornaremos ao tema paixão, aqui considerada como amor paixão no âmbito do *mal-estar*.

A poesia de Cazusa demonstra que o amor expresso é aquele que permeia as relações, um amor que resolve, acalma e abranda o infortúnio do *pathos* do sujeito frente a sua derrocada. Como ele próprio diz em seus versos *O teu amor é uma mentira que a minha vaidade quer e o meu poesia de cego você nem pode ver*. A pintura romântica desses versos revela, novamente, a relação entre o amor idealizado, aquele vivido no narcisismo primário, paradisíaco, da ordem da fantasia por pertencer à vaidade. Aquele que acontece sozinho, que é desejado mas não realizado e o do outro, aquele que também se despedaçou e desapareceu, tanto que, a metáfora *poesia de cego* é usada para que o amor se mantenha invisível e inexistente. Este contexto poético, evoca um desencontro, um rompimento, um amor que se acabou, que se dissolveu no esquecimento e abandono.

A poesia inteira em suas metáforas reproduz um rompimento. Um desencontro que, nas palavras do poeta, se configura como um término tipicamente romântico. *Te ver não é mais tão bacana como a semana passada*. O interesse, a necessidade de aproximação se desvanece, a pressa das atitudes vai dar conta de uma urgência na separação. *Você nem arrumou a cama/ parece que fugiu de casa*, saiu rápido. Descompromissadamente deixou a cama desarrumada, como desarrumada está a relação.

Para que a organização se o decompasso tomou conta da relação? *Mas ficou tudo fora de lugar, café sem açúcar, dança sem par*. A vida a dois perdeu a doçura, o caminhar agora é individual, o par acabou, não quer mais dançar a melodia romântica da relação.

Vale comentar que essa poesia consegue, por metáforas, evocar sentidos para o não dito:

poesia de cego	—————▶	fechar os olhos ao outro
café sem açúcar	—————▶	o amargor da vida a dois
dança sem par	—————▶	o abandono
amor inventado	—————▶	o domínio da fantasia sobre a realidade

Concebe-se, assim, a fantasia como uma produção individual, um reservatório psíquico em que tudo o que se deseja se realiza, mostrando uma forma de o desejo se realizar sem envolver mais ninguém a não ser a si mesmo.

Cazuza repete em outras composições essa referência à fantasia. Ele diz em *Blue da Piedade: Pra quem não sabe amar, fica esperando alguém que caiba no seu sonho*, alguém que represente um ideal construído na individualidade, e vai mais além, *como varizes que vão aumentando como insetos em volta da lâmpada*, varizes que tomam as pernas, impedindo que o caminho se abra pela interrupção do fluxo ou insetos que se concentram ao redor da luz, quanto mais o tempo passa, mais insetos se aglomeram em volta dela interrompendo a luminosidade. É revelado, aqui, claramente a idealização do amor no âmbito da fantasia.

A fantasia permite que o desejo se utilize de ocasiões do presente para construir, segundo moldes do passado, um quadro do futuro. No caso do poeta, uma experiência presente irá despertar uma lembrança anterior, normalmente infantil, da qual se originará um desejo que vai ao encontro da obra criativa. “A própria obra revela elementos da ocasião motivadora do presente e da lembrança antiga”. (FREUD, 1908 [1907]/2006, p.141)

Freud (1914/2006) vai mostrar que, com frequência, os objetos de amor são selecionados a partir de uma opção narcisista. O narcisismo vai ceder diante do aumento progressivo dos investimentos objetais, sem, no entanto, deixar de se fazer presente nestes mesmos investimentos.

Com isso, Freud promove uma reviravolta conceitual nas ideias contidas nos dois primeiros artigos do que chamou de *Contribuições à psicologia do amor* (1910/2006; 1912/2006).

As escolhas amorosas de base narcísica sugerem a importância do narcisismo na constituição subjetiva. Podemos mesmo dizer que essas escolhas colocam o narcisismo como ponto de balizamento de um modo de subjetivação. Neste sentido, a relação do sujeito com o outro passa a carregar a marca indelével de um narcisismo que é ele próprio a condição de possibilidade desta relação. Nas palavras de Freud, “há um investimento libidinal original do eu, parte do qual é posteriormente transmitido aos objetos” (1914/2006, p. 83).

É na passagem do Narcisismo para o investimento objetal o momento de entrada no mundo mediado pelo simbólico. É aqui que se encontra a possibilidade

de renúncia ao estado narcísico para ingressar na cultura, essa passagem se dá pelo abandono movido pela ameaça de perda de amor.

Na cultura, o amor é celebrado como o alicerce das relações, o mandamento maior *Amar ao próximo como a si mesmo* é uma lei universal comum à maioria das religiões, que conclama os homens ao amor incondicional. Essa forma de contação, imposta pelas religiões, coloca o homem refém de si mesmo e de seu próximo. Freud, porém, postula a pulsão de morte que faz da agressividade algo pertencente à essência do humano e é ela (a agressividade) que explica os efeitos mais devastadores e paradoxais que observamos ao longo da civilização, por isso Cazusa diz *Vamos pedir piedade, senhor piedade, lhes dê clareza e um pouco de coragem*.

Em *Mal-Estar na civilização* (1930/2006) Freud descreve o papel do amor na busca pela felicidade e discute as relações conflituosas entre o amor e a cultura moderna e sobre o mal estar cultural a partir da oposição entre Eros e Tânatos.

Porém, como conceber esse homem atormentado pelo desejo de incesto e parricídio, herdado do pai da *horda primeva* pela via da identificação? Somente pedindo piedade realmente, clemência para um ser supostamente superior criado como representante do perdão e da redenção.

A aspiração à felicidade consiste tanto na procura de intensos prazeres quanto na evitação da dor e do desprazer. Trata-se do programa do Princípio do Prazer que resulta em algo absolutamente irrealizável.

Afirma Freud (1930/2006, p. 89-90):

Uma atitude psíquica que busca satisfação em amar e ser amado chega de modo bastante natural a todos nós; uma das formas através das quais o amor se manifesta – o amor sexual – nos proporcionou nossa mais intensa experiência de uma transbordante sensação de prazer, fornecendo-nos assim um modelo para nossa busca da felicidade....nunhum ser humano pensaria em abandonar esse caminho da felicidade por qualquer outro.É que nunca nos achamos tão indefesos contra o sofrimento como quando amamos, nunca tão desamparadamente infelizes como quando perdemos nosso objeto amado ou o seu amor.

A felicidade sentida como prazer se contrapõe à infelicidade ou desprazer. A medida que se perde o objeto de amor, o desamparo aumenta, e o homem encontra-se irremediavelmente sofrido. O transitório, o pontual fica do lado do prazer e da felicidade, enquanto o sofrimento e a infelicidade parecem ser a marca da vida humana. Assim, Cazusa afirma em *Faz parte do meu show: Faço promessas malucas tão curtas quanto um sonho bom*, revelando que um sonho bom é curto e

passageiro, um intertexto do *mal-estar*, um pouco de sonho revigora, nutre o sujeito da dor e do sofrimento, sendo este o lugar ocupado pelo amor como parte do *show* concebido pelo poeta.

Isso tudo, explicaria o *mal-estar* do ser humano e seu recurso ao amor enquanto ser da falta e do desejo irrealizável, em sua busca por objetos incapazes de trazer a satisfação plena. Essa falta, porém, é refletida na linguagem, fazendo do discurso amoroso um discurso de dor e sofrimento, muitas vezes de excesso e desmedida. São nas lacunas do discurso produzidas pela linguagem que podemos encontrar aquilo que só pode vir à tona na metáfora do vazio, que é o lugar da incompletude.

Que quem ama nesta vida, às vezes ama sem querer, que a dor no fundo esconde uma pontinha de prazer. Minha flor, meu bebê é uma canção melosamente romântica que revela que a dupla amor e dor tem uma pontinha de prazer, um prazer no sofrimento, num desencanto amoroso.

2.4 MINHA FLOR MEU BEBÊ: um contraponto entre o amor e a morte

Minha flor, meu bebê é o título da canção que evoca de imediato uma associação entre flor e bebê. A flor como a parte mais frágil da planta, a parte que cheira e que fecunda. O bebê, a condição mais frágil do indivíduo, o que chora e que inspira cuidado, ambos, flor e bebê necessitam de cuidado, de amparo. Nascimento e morte se entrecruzam nas palavras do poeta. Nascimento representado pelo bebê e morte como o símbolo de carinho e despedida, representado pela flor que se entrega ao morto no funeral.

Amor que nasce e um dia morre. O amor materno deverá morrer no psiquismo para que se renove e renasça em um novo eleito. Cazuzza (2001, p.188) considera que essa canção é “uma música carinhosa [...] a letra tem umas imagens cruéis porque retrata aquele relacionamento em que você mais protege do que ama uma pessoa que é mais frágil que você”. É a mãe que protege o bebê desamparado, é ela que investe o bebê daquele amor de si estendido, uma parte de si no outro representado pelo bebê.

Dizem que tou louco / Por te querer assim
 Por pedir tão pouco / E me dar por feliz
 Em perder noites de sono / Só pra te ver dormir
 E me fingir de burro / Pra você sobressair

Mais uma vez, devemos considerar a importância atribuída ao amor materno na poesia de Cazusa, remetendo ao que Freud considera sobre a necessidade da função da maternagem na distribuição do circuito pulsional pelo psiquismo. Devemos considerar, no entanto, que a mãe cultural é aquela representada pela dedicação, renúncia e total devoção ao filho, uma mãe que escapa deste modelo não é considerada mãe. Há, assim, uma distinção bem pontuada entre a mãe e a mulher.

À mãe é negado o prazer e a satisfação, lhe é dado somente a incubência de amar o filho e renunciar a si. Uma mãe que se posicione de outra forma é rechaçada pela cultura, discriminada e criticada. A mulher, nesse contexto, é aquela que se permite ao prazer, é a *mulher da vida*. Aquela que de qualquer forma também, e muito mais, é discriminada. Desse modo, em muito poucas circunstâncias, a mulher vai escapar desse jogo de rótulos discriminatórios.

Obviamente que é na cultura que isso se dá. Culturalmente a mãe é santa, afinal ela concebe um novo ser que deverá ser amparado, cuidado, amado, enfim, cabe à mãe esse esforço de se manter transmitindo esse amor para seus filhos, para, mais tarde, os meninos, principalmente, irem buscá-lo no braço de suas eleitas.

É esse amor recebido pela mãe que se quer de volta, esse amor incondicional, pleno, renunciador. Porém, claro está que esse é o amor que se aprende na cultura, ele é entendido como verdadeiro amor, é buscado como ideal de amor e esse mesmo que se transmite como certo, verdadeiro e bom.

Dessa forma, ser louco por querer tanto, receber pouco e se sentir feliz é o protótipo da mãe cultural, aquela que renuncia ao desejo. É o amor que o poeta aprendeu a sentir.

Nessa medida, cria-se na cultura um amor inconsistente. Inconsistente porque o objeto de amor também é faltoso, constituindo essa trama, uma tentativa de fazer desaparecer a falta original do desejo, propagando o *mal-estar* inevitável que nos assola, colocando o amor num lugar indevido, o de apaziguador desse *mal-estar*.

Freud (1914/2006) comentou a situação paradoxal do amor, afirmando que se o encontro amoroso proporciona, por um lado, um certo apaziguamento ao alimentar a ilusão da completude perdida, por outro lado, implica sempre um efeito de logro, pois basta amar para que o indivíduo se reencontre com esse espaço vazio estrutural, na medida que o que lhe falta (amante), o objeto (amado) também não tem, e aqui encontra-se o caminho do mal estar.

Em outro verso dessa canção, é reafirmado o amor aprendido e esse mesmo amor é dado de volta ao objeto, expressando uma forma desprendida, nobre, renunciadora de si em prol do amado, demonstrando que aquilo que se dá é aquilo que se quer receber, e que ambos são repassados pelas *mães*: a mãe e a cultura.

Assim sendo, ele diz:

Dizem que tou louco / Que você manda em mim
 Mas não me convencem, não / Que seja tão ruim
 Que prazer mais egoísta / O de cuidar de outro ser
 Mesmo se dando mais / Do que se tem pra receber

É interessante observar que as palavras do poeta traduzem exatamente o que se pensa do amor na cultura, apesar da loucura de amor expressada pela renúncia de si, *dizem que tou louco / que você manda em mim*, esse reconhecimento é chancelado culturalmente como a forma de se manter longe do mal estar, é por isso que *mas não me convencem*. “Convencem”, verbo na terceira pessoa do plural, demonstrando que, apesar da renúncia de si, eles (a cultura) não convencem que seja tão ruim.

Reconhecendo sua incapacidade de renúncia de si, o poeta diz: *que prazer mais egoísta o de cuidar de outro ser, mesmo se dando mais do que se tem para receber e é por isso que te chamo minha flor, meu bebê*, unindo amor e morte e mostrando que quando muito se dá e pouco se recebe, o excesso se revela como o aumento do vazio, ou seja, um vazio excessivo. Esse excesso se converterá em mal estar que, quando não simbolizado, circulará devolvendo ao indivíduo qualquer coisa na forma de sintoma.

A respeito do amor e da morte, nessa canção, é interessante notar que Freud em *Além do Princípio do Prazer* (1920/2006) nos fala de uma perturbação, um incomodo, um certo mal estar, que dará lugar à manifestação da angústia, um afeto que se manifesta no corpo e para o qual não se tem representação, mostrando à

criança a ida e vinda do objeto amado (a mãe). É este jogo que estrutura a presença-ausência de um objeto desejado e que vai convocar o seu corpo a entrar no jogo original da linguagem.

Que quem ama nessa vida / Às vezes ama sem querer
 Que a dor no fundo esconde / Uma pontinha de prazer
 É porisso que eu te chamo / Minha flor meu bebê

Amar sem querer, dor que esconde prazer são frases representativas de um excesso, de um *descomprometimento* do indivíduo com seus sentimentos de dor e amor. Ora, se Freud (1920/2006) afirma que “é preciso deixar o paciente reviver um certo fragmento de sua vida esquecida e cuidar para que ele conserve algum discernimento que lhe permita distinguir entre aquilo que parece ser realidade e o que, de fato, é apenas reflexo de um passado esquecido”, podemos considerar que esse descomprometimento revela algo já vivido pelo indivíduo, mostra que esse amar sem querer é um amar necessário para sobrevivência do indivíduo desamparado, e que a dor é uma repetição do abandono.

Assim, afirmar que a *dor, no fundo, esconde uma pontinha de prazer*, é a dor de um amor perdido. Perdido para sempre, demonstrando que: “a perda do amor e o fracasso legaram um dano permanente ao nosso sentimento de si na forma de uma cicatriz narcísica [...] constituindo a mais importante contribuição ao frequente sentimento de inferioridade dos neuróticos” (1920/2006, p.146).

O poeta consegue expressar seu entendimento de amor, ele dá esse amor que recebeu. Uma ilusão paradisíaca, demonstrando que “a pulsão recalcada jamais renuncia à sua completa satisfação, a qual consiste na repetição de uma experiência primária de satisfação” (1920/2006, p.165) e é essa repetição que consagra a pulsão de morte instituída por Freud. É nesse sentido, que a *dor no fundo esconde uma pontinha de prazer*, revelando que “a pulsão peleja até chegar por desvios diversos a obter uma satisfação direta ou ao menos uma satisfação substitutiva [...] o que normalmente teria sido uma possibilidade de sentir prazer, será sentido pelo Eu como desprazer” (1920/2006 p.138) revelando a necessidade da dor para o crescimento subjetivo do indivíduo.

Pontuar a dor como necessária ao crescimento é entendê-la como o *eterno retorno do mesmo* é dar destino criativo a esse retorno, a essa repetição, procurando simbolizá-la, deixando-a que venha e vá.

Vanessa da Matta na canção *Vermelho* traça o trajeto da dor já vivida como pertencente ao indivíduo, como parte de sua história, não se surpreendendo com o novo e expressando um caráter eminentemente saudável da dor, diz ela:

Gostar de ver você sorrir
Gastar das horas pra te ver dormir
 Enquanto o mundo roda em vão
 Eu tomo o tempo
 O velho gasta solidão
 Em meio aos pombos na Praça da Sé
 O pôr do Sol invade o chão do apartamento

Vermelhos são seus beijos
 Que meigos são seus olhos
Ver que tudo pode retroceder
Que aquele velho pode ser eu
No fundo da alma há solidão
E um frio que suplica um aconchego

Vermelhos são seus beijos
 Quase que me queimam
 Que meigo são seus olhos
 Lânguida face
 Seus beijos são vermelhos
 Quase que me queimam
 Que meigos são seus olhos
 Lânguida face

Ver que tudo pode retroceder
 Que aquele velho pode ser eu
 No fundo da alma há solidão
 E um frio que suplica um aconchego.

Especificamente os versos que se seguem servem à nossa análise:

O velho gasta solidão / Em meio aos pombos na praça da sé
 Vermelho são seus beijos / Que meigos são seus olhos
 Ver que tudo pode retroceder / Que aquele velho pode ser eu
 No fundo da alma há solidão / E um frio que suplica um aconchego

Os beijos são vermelhos e não meigos, e os olhos são meigos e não vermelhos. Olhar (sentir) o vivido (o velho) com meiguice é diferente de chorar pelo que passou, é o choro que deixa os olhos vermelhos. A lástima torna-se saudável, ou seja, conveniente e benéfica à saúde. Diferente do saudosismo, gosto do passado com tendência a superestimá-lo, gerando uma dor incompreendida.

Ver que tudo pode retroceder, que aquele velho pode ser eu é entender a repetição do velho, do acontecido se encontrando nele e admitindo definitivamente que, no fundo da alma, há solidão sim. Solidão do desamparo, da separação e da

instituição definitiva da incompletude, mostrando que a necessidade de amparo é inerente à condição humana. Amparo que poderá ser dado por um outro ou por si, afinal é expressa existência de *um frio que suplica um aconchego*.

Há uma brincadeira nessa canção entre o velho (idoso) e o velho (antigo), *o velho gasta solidão em meio aos pombos na praça da sé*, divide sua solidão com os pombos, com os outros. Solidão que lhe pertence que é original e não adquirida.

Olhando a Canção *Minha Flor, meu Bebê* e comparando-a com a canção *Vermelho*, poderemos pontuar algumas considerações, basta analisar os versos que se seguem para encontrar sentidos que se contrapõem.

E me fingir de burro (atuação) / Pra você sobressair (o outro)



O velho gasta solidão (atuação) / Em meio aos pombos na praça da Sé (os outros)

ou

Em perder noites de sono / Só pra te ver dormir (Cazuza)

Gostar de ver você sorrir / Gostar das horas pra te ver dormir (Vanessa da Matta)

Ambos os versos se dirigem ao outro e expressam a forma de o poeta lidar com o sentimento de si e com o seu sentimento para com o outro. Fingir-se de burro é se negar, obscurecendo o Eu para que o outro se sobressaia, porém isso tem um preço que poderá ser o aumento do vazio existencial, produzindo um excesso. Esta posição subjetiva expressa a polaridade entre a pulsão de vida e a pulsão de morte, ou como refere Freud (1920/2006, p. 174), “trata-se do amor objetal, o qual nos revela a polaridade entre o amor (ternura) e o ódio (agressão)”.

No entanto, gastar solidão e distribuí-la é poder falar aos outros dessa solidão, é admiti-la como constituinte do indivíduo, é fazer da dor um recurso criativo para poder senti-la, afinal, quem gasta a solidão é o velho, o vivido. Freud (1920/2006, p.181) afirma que “o anseio por prazer manifesta-se com muito mais intensidade no início da vida psíquica do que posteriormente. Em uma fase mais madura, quando a soberania do princípio do prazer já estiver muito mais assegurada, ainda assim terá que ser domado”, a insistência do princípio do prazer é constante, mostrando que o conflito, independente de qualquer tempo e coisa manter-se-á.

E é por isso que amor doído, mal sentido, pode se transformar em ódio. Comentaremos, aqui, o que Freud escreveu como um dos destinos da pulsão, ou seja, a transformação do conteúdo, e é nesse campo que podemos dizer que a ambivalência se circunscreve (1915/2006). Freud afirmou isso levando em conta que ambos os sentimentos amor e ódio são dirigidos ao mesmo objeto e dessa forma são sentimentos próximos por conter a mesma matriz. É aqui que se instala definitivamente a ambivalência de sentimentos.

É o advento do objeto que traz a dor e, conseqüentemente o ódio como subproduto dessa dor. Assim, no período dominado pelo narcisismo, quando o *Eu* é o objeto de investimento das pulsões, a satisfação é dita autoerótica, o mundo externo ocupa alguma ou nenhuma importância.

Por exigência do princípio do prazer, o *Eu* é obrigado a introjetar os objetos do mundo externo que se constituem como fonte de prazer e projetar para o mundo externo aquilo que lhe causa desprazer, logo, uma parte do mundo externo é incorporada ao *Eu*, enquanto que outra parte, fonte de desprazer, é projetada e vivida como hostil pelo *Eu*.

Podemos antever aqui o indivíduo cindido entre a atração e a repulsa, conforme nos mostra Freud (1915/2006, p.159) “se o objeto se torna fonte de sensações prazerosas [...] é incorporado ao *Eu*”, no entanto, quando o objeto causa desprazer, “haverá uma tendência que se esforça por aumentar a distância entre o objeto e o *Eu* [...] neste caso, sentimos repulsa pelo objeto e o odiamos”.

Admitir que a dor sentida pelo abandono antecede o ódio é poder sugerir que ela carrega consigo algo capaz de diminuir o sentimento de si, que o objeto se encarrega de desvendar quando abandona e renega o indivíduo, nesse ponto, o objeto que causava satisfação, passa a causar dor, sendo repulsado pelo *Eu*.

2.5 FAZ PARTE DO MEU SHOW: tudo que aprendi de amor esta aqui

Cazuza, na canção *Faz parte do meu show*, uma música de muito sucesso em 1988, pois foi o tema que embalava o amor de Solange por Afonso, na novela *Vale Tudo* de Gilberto Braga, diz em um de seus versos: *Se eu te escondo a verdade, baby é pra te proteger da solidão*. Este verso traduz um sentido que se

desloca da mãe para o objeto de amor, sugerindo o quanto é importante para o humano desamparado investir num objeto mesmo que este investimento se encontre impregnado de sentimentos infantis.

Muitas vezes, é preciso mentir para não ferir, a mãe faz isso. O *baby* é o bebê, o objeto de amor é tratado como criança. Nesse ponto, é preciso entender que a mentira materna é para proteger a criança do desconforto de sua ausência. Freud em *Além do Princípio do Prazer* (1920/2006) narra a história de uma criança que brincava com um carretel. Ele associou esta brincadeira infantil com a presença/ausência da mãe. O ato de arremessar o carretel e gritar *fort* e o ato de trazê-lo de volta com o grito *da*, considerando a brincadeira completa como desaparecimento e retorno da mãe. Freud pondera que (2006, p.142) “a criança renuncia a satisfação pulsional, por permitir a partida da mãe sem manifestar oposição”, no entanto, ele continua, “não é possível que a partida da mãe fosse agradável ou mesmo apenas indiferente para a criança” seria necessário que “o ir embora fosse condição da alegria do reaparecimento” sendo esse, segundo Freud, o verdadeiro propósito da brincadeira.

Cazuza na canção *Faz parte do meu show*, atua com esse amor, o materno, embora assuma a posição do amante apaixonado, suas palavras não negam um retorno de um amor recebido na infância, aquele que cuida, aquele que ampara, aquele que lamenta quando se ausenta, enfim, aquele amor incondicional. Seus versos dizem:

Te pego na escola e encho a tua bola com todo meu amor
Te levo pra festa e testo teu sexo com ar de professor
Faço promessas malucas tão curtas quanto um sonho bom
Se eu te escondo a verdade, baby, é pra te proteger da solidão

Se eu te escondo a verdade, baby, é pra te proteger da solidão, a proteção materna é para amparar. É para dizer à criança que a solidão é passageira, é para diminuir a angústia da separação. Nesse sentido, a mentira é contada para recompensar a ausência e parcelar a satisfação pulsional, aplacando a sensação de desproteção.

Quando o poeta se autodenomina professor, produz um sentido que engloba uma superioridade, um suposto saber, *testo teu sexo com ar de professor* pode sugerir um conhecimento maior, uma experiência, uma supremacia sobre o objeto

que indefeso se submete à presença e ausência do indivíduo, tanto é que pegar na escola evoca uma relação de cuidado e comprometimento.

Como já foi dito, o amor do poeta é aquele aprendido, é o amor que ele conheceu e que *re-produz* para transmitir ao seu objeto. Observamos, então, uma inversão, antes o pedido de amor, *eu quero a sorte de um amor tranquilo com sabor de fruta mordida*, agora um amor *re-produzido* para o objeto sob a forma daquele amor aprendido, ele diz então: *Faz parte do meu show, meu amor*, faz parte do meu repertório, daquilo que experimentei de amor.

Convém lembrarmos que Freud (1920/2006, p. 144) adverte que “a reprodução que emerge tem sempre como conteúdo um fragmento da vida sexual infantil, ou seja, do complexo de Édipo e de seus sucedâneos”. Sendo, por isso, que o recalco se repete como sendo uma vivência do presente. O amor, desta forma, é aquele já vivido, porém, esquecido, no entanto é pela recordação desse amor que o infantil retorna, forçando sua presença pela repetição, mostrando que tendências mais arcaicas atuam além do Princípio do Prazer.

O *show* de Cazuza acontece dessa forma, *fazendo promessas malucas tão curtas quanto um sonho bom*. Um sonho, que por ser sonho, dura pouco, uma repetição da vivência infantil no âmbito da poesia, reafirmando o que Freud (1920/2006, p. 143) considera quando afirma que, “mesmo sob o domínio do princípio do prazer, existem meios e caminhos suficientes para transformar o que em si é desprazeroso em objeto de recordação e de processamento psíquico”.

É nesse contexto que devemos observar que o aparelho psíquico materno é o mediador do aparelho psíquico do infante, dessa forma, o outro originário de todos nós é a mãe, se constituindo nas palavras de Birman (2009, p. 127) “no outro do infante no seu começo de vida”, aquela que retira a criança da fase autoerótica, fase em que os circuitos pulsionais se subjetivam. “Pela subjetivação, o circuito da pulsão começaria a se interiorizar, deslocando-se do registro do fora para o do dentro”. Birman (2009, p.127).

Assim, quando Cazuza diz em seus versos: *encontro um abrigo no peito do meu traidor*, é se encontrar com o *outro* que lhe mostrou que *os outros* existem, mas faltam e que podem desaparecer e retornar. Quando retornam afagam, quando desaparecem, traem. Dessa forma, encontrar prazer no peito do traidor remete a

repetição de uma vivência desagradável porque um ganho de prazer de outra ordem, que seja a ilusão da completude, se vincula a essa repetição.

Culturalmente falando, é importante notar que essa trama amorosa encontra-se muito bem instalada e estruturada em nossas vidas. Vale, portanto, salientar, que o modelo de amor assumido pela cultura é aquele que serve para garantir a oportunidade ilusória da completude. Sem dúvida, o amado é uma pessoa, mas é, primeiramente, e sobretudo, essa parte ignorada e inconsciente de nós mesmos, que desabarará se a pessoa desaparecer, mostrando o quanto é frágil a condição humana.

Luis Alfredo Garcia Roza no programa Espaço Aberto na Globo News (06.02.2010) afirma tacitamente que muito do que se escreve é a expressão da ética do autor, embora muitas vezes o teor não seja autobiográfico, a ética do escritor encontra-se ali, nas obras. Neste sentido, a visão de mundo é transmitida pela escrita. Há momentos, entretanto, nos quais o inconsciente vaza as defesas de forma evidente e uma palavra ultrapassa, preenchendo as lacunas deixadas pelo discurso do poeta.

Cazuza, em sua trajetória artística, mantém uma característica poética com marcas firmemente definidas que se impõem mesmo que em fases diferentes da sua atuação artística, e o mais importante disso tudo é que os acontecimentos de sua vida são refletidos em suas composições. O amadurecimento profissional o fez visitar lugares não permitidos pelo *rock*, revelando um compositor romântico, eclético e inteiramente ligado no seu meio social, assim, pôde, por meio de sua obra, subverter valores ao misturar ritmos musicais, que, aceitos pelo público, viraram canções de grande sucesso.

Grande sucesso de público, esse é o que a poesia de Cazuza encontra, mostrando que o inconsciente é instância ativa que nos faz o que somos, sujeitos linguageiros, sempre em busca de sentido que a própria linguagem nos nega alcançar. Nesse sentido, buscar e imprimir significado às palavras compõe a nossa sina, para muitos a poesia de Cazuza tornou-se imortal e representativa evocando sentidos os mais diversos, já que na fala há uma distância intransponível entre querer dizer algo e dizê-lo de fato.

O fato é que, estando o indivíduo prisioneiro de um sentimento que aplaca a falta, ele tudo faz para mantê-lo, conservando a ilusão da completude e falando

sobre isso sem levar em conta que a nossa fala gira sempre em torno de um engano incorrigível, porque o ouvinte entende segundo a sua verdade.

Verdade que, surpreendentemente, um dia desaparecerá demonstrando que o indivíduo, além de faltoso e incompleto é finito, terminará um dia, e, com ele, morrerá tudo aquilo que ele disse, pensando que não sabia dizer.

CAPÍTULO 3 - A POESIA DE CAZUZA NA CARREIRA SOLO SOB O SIGNO DA AIDS

Chico Buarque na canção *Dura na Queda*, interpretada por Elza Soares fala de superação. Fala de dor com possibilidade de recomeço, um fim que se anuncia pelo extremo sofrimento, no entanto, ao mesmo tempo em que o fim se anuncia, um renascimento surge.

Os versos demonstram a possibilidade de uma renovação por meio do uso da dor como impulsionadora de uma nova fase da vida, ele diz:

A dor não presta / Felicidade, sim
O sol ensolarará a estrada dela / A lua alumiará o mar
A vida é bela / O sol a estrada amarela
E as ondas, as ondas, as ondas, as ondas

Saber da possibilidade de superação de um período de vida sombrio, mas que não põe termo na existência é uma coisa, porém, saber que esse mesmo período sombrio terminará com o fim da existência é outra. Como se apresentará o indivíduo que se vê acometido por um mal incurável, um término sem superação, sem possibilidade de ultrapassagem? Isto aconteceu com Cazuzza, que numa época em que a AIDS era a sentença de morte, adquiriu a doença, sabendo de antemão que sua vida acabaria com data anunciada.

Ora, todos nós sabemos que um dia inevitavelmente teremos um fim, embora não saibamos quando, porém, no início, a AIDS se configurou como uma morte certa, um fim que provavelmente aconteceria em pouco tempo. Dessa forma, saber a data do fim da existência, ou pelo menos saber que ela estará próxima, traz a certeza da finitude, ainda que essa seja uma certeza que todos nós temos, procuramos fugir dela.

Para Cazuzza, essa certeza veio aos 34 anos, em meio a um grande sucesso de público e de crítica, no momento em que adquiria uma maturidade artística que o estava levando a consagração enquanto poeta e músico.

Uma de suas composições dessa época revelam o temor do desconhecido, a insegurança diante da chegada desse momento. A canção *Eu Agradeço* é uma

redenção frente à finitude, é um passar a limpo suas concepções, sua vida, seu desamparo. Um dos versos mais significativos dessa canção dizem:

Se eu vejo a luz e vivo a escuridão / E não estou pronto pro grande momento
 Se eu vejo a luz e vivo a escuridão / Agradeço mas não me lamento
 Por negar também a tua presença / Peço licença pra cantar o amor
 E não esperar jamais a recompensa / Eu, agradeço, senhor

Frente a um mal incurável, só resta ao indivíduo se render à sua finitude e permanecer cativo de uma última força que lhe remeterá ao desconhecido. Força que poderá se configurar como a demonstração do reconhecimento de um ser milagroso, considerado como criador de todas as coisas. Ver a luz é estar vivo, viver a escuridão é se deparar com irreconhecível do desconhecido, é considerar que a consciência se apagou, é um lugar que os olhos não podem alcançar. É perder a certeza do controle, é ser levado para onde não se sabe onde vai dar.

Freud em *Futuro de uma ilusão* (1927/2006, p.24) alerta que “o penoso enigma da morte contra o qual remédio algum foi encontrado e provavelmente nunca será [...] uma vez mais nos traz à mente nossa fraqueza e desamparo”, portanto estar numa situação limite em que o narcisismo é gravemente prejudicado põe o homem em situação de desvantagem, o levando à procura de consolação.

Esse estado provoca no indivíduo um abalo no sentimento de si, demonstrando mais uma vez que é desamparado. Novamente aqui, o desamparo vivido na infância retorna sob a forma de impossibilidade individual de realizar alguma ação que o tire desta situação, resta então um retorno a busca do amparo em Deus. Freud (1927/2006, p. 26) considera que “Deus mantém sua triplice missão: exorcizar os terrores da natureza, reconciliar os homens com a crueldade do destino, particularmente a que é demonstrada na morte”.

Conceber Deus, nesse momento extremo, como um ser da providência benevolente, aplaca o desamparo, torna-o mais tolerável. Por outro lado, poderemos crer que o local desconhecido para onde nos encaminharemos depois da morte é uma subida a um grau mais evoluído da vida, desse modo poderemos ser levados a pensar que “a própria morte não é uma extinção, não constitui um retorno ao inanimado inorgânico, mas o começo de um novo tipo de existência que se acha no caminho da evolução para algo mais elevado” (FREUD, 1927/2006, p. 27).

Cazuza, nessa fase de sua vida escreveu alucinadamente, “à medida que seu estado piorava, ao contrário de se deixar esmorecer ante a perspectiva do inevitável, Cazuza, ciente do pouco tempo que lhe restava, passou a trabalhar o mais que podia”. Desse modo, produziu canções com forte teor melancólico, que falavam de temas como: Deus, dor, morte, arrependimento, redenção.

A partir de seu reconhecimento de que estava com AIDS, sendo uma das primeiras personalidades públicas a fazer isso, Cazuza mais uma vez se posicionou de maneira contundente ao reconhecer que era um indivíduo com a morte anunciada. Nesse momento, uma das canções que mais expressaram a sua condição individual foi *O tempo não para*, que em seus versos dizem da vontade do poeta em se manter vivo sem, no entanto, poder fazê-lo.

A AIDS, nessa época, era uma doença mortal e carregava consigo a possibilidade de mostrar no corpo a sua presença, se constituindo por isso, como um mal circunscrito a perda do sentimento de si. Ela era evidente, todos podiam ver, se manifestava na pele, na queda de cabelos, na perda de peso. Por se constituir num mal incurável, detonava no indivíduo a sensação de um fim inevitável que se antecipava pela perda das características corporais.

É importante comentar o lugar ocupado pelo corpo dentro da psicanálise. Sabemos de antemão que essa divisão instituída pela concepção do paralelismo psicofísico era corrente na época da criação da metapsicologia psicanalítica. Desse modo, tudo que acometia o corpo era enviado à medicina, e, já aqui, a psicologia nascente se apoderava do que não era corporal, entenda-se o mental. “Com efeito, com a redução do corpo ao registro biológico, o mesmo aconteceu com a problemática do afeto, reenviado para o registro da natureza e da animalidade” (BIRMAN, 2000, p. 56).

Ficou-se, portanto com a idéia, até hoje, do indivíduo repartido, sendo o corpo da área médica e a mente, o psiquismo da área psicanalítica. Se a AIDS se manifesta no corpo, por meio de alterações que se tornam visíveis, ela indiscutivelmente, abala o indivíduo como um todo, desse modo, é ingenuidade pensar nessa separação.

Freud mesmo concebeu as pulsões como o “conceito limite entre o psíquico e o somático”, desconsiderando assim, essa divisão, afinal ele relatou que as histéricas eram neuróticas, e que o sintoma era convertido para o corpo, mostrando que essa separação era impertinente. “Esse remanejamento conceitual é

fundamental para que se possa conceber a idéia de um corpo tecido na encruzilhada dos destinos pulsionais” (BIRMAN, 2000, p. 60).

Cazuza, desse modo, considerou que produziu a AIDS para si. Em 1989 numa entrevista ele diz: “sempre fui muito destrutivo, eu achei que tinha AIDS, eu quis ter AIDS”. Ao admitir isto, Cazuza também admite a preponderância da pulsão destrutiva em si, de sua afinidade com a aproximação do perigo, levando-nos a associar àquilo que Freud pensou sobre Dostoievski (1928 [1927]/2006, p.184) “o seu comportamento destrutivo foi dirigido contra sua própria pessoa (para dentro, em vez de para fora), encontrando assim sua expressão como masoquismo e sentimento de culpa”, e Cazuza admitiu sua culpa numa entrevista de 1988, “eu luto contra um sentimento de culpa cristão que tenho” (CAZUZA, 2009).

Uma doença com essas características, pelos seus efeitos no corpo, consegue fazer o indivíduo se deparar com sua transitoriedade, somado a isso, a AIDS surge com a pretensão de eleger seus acometidos, ou seja, eram os indivíduos dos *grupos de riscos* os mais infectados, os homossexuais, os hemofílicos e os usuários de drogas injetáveis. Isto teve uma importância grandiosa no desenvolvimento dessa patologia, outorgando-lhe um estigma e um preconceito grandioso.

As pessoas do *grupo de risco* tinham maior probabilidade de adquirir esta doença, considerada até então, mortal. Homossexuais, drogados e hemofílicos, esses eram os indivíduos suspeitos, aqueles que invariavelmente eram mais susceptíveis à doença.

Nessa época, a AIDS ficou conhecida como *Peste gay* ou *Câncer gay*, a homossexualidade, então, se viu sitiada por mais um tipo de preconceito, a de ter comportamento sexualmente promíscuo e desviante, pois o sexo anal beneficiava a transmissão do vírus. Ora, isso passou a ser evidente, ninguém mais podia esconder era manifestado no corpo. A carga imposta aos *denominados homossexuais* foi tamanha que se admitir homossexual era aprender a lidar com a possibilidade de morrer de AIDS.

Assim, o início da epidemia colocou os homossexuais como os vilões potencialmente capazes de adquirir e transmitir o vírus, e ainda, trouxe a questão para discussão, a partir do momento que era explícito, por meio da AIDS, quem era e quem não era homossexual, muita gente teve que se declarar nessa época. Se

declarar era revelar, dizer de seu desejo sexual. Circunscrevia-se, a partir de então, a possibilidade de se divulgar a preferência sexual pela evidência da AIDS no corpo.

Eribon (2008, p. 56) afirma que:

Para muitas das pessoas atingidas, não era apenas a soropositividade ou a AIDS que eram difíceis de 'dizer', mas também, é claro, a homossexualidade, embora a vergonha de ser homossexual fosse reforçada pela vergonha de ser doente e doente de uma doença que reforçava a vergonha de ser homossexual.

Se por um lado, a AIDS atingiu em cheio o homossexual, por ter sido denominada de *peste gay*, por outro, confirmou que a sexualidade é como chamou Freud (1905) nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, "perverso e polimorfa". Perverso por não ter um objeto definido. Polimorfa por apresentar uma variedade de formas, ou seja, não ter um órgão único a se direcionar.

Nesse sentido, foi necessário que a epidemia seguisse um percurso, tortuoso e doloroso, para que, na atualidade os homossexuais pudessem dizer mais explicitamente de seus desejos. Nesse ponto, o reflexo da AIDS no corpo, inicialmente quando se pensava em *grupos de riscos*, revelou abertamente a *orientação sexual* das pessoas. No entanto, era preferível se dizer bissexual a homossexual. Bissexual tinha a salvaguarda de ser anormal, mas nem tanto, admitindo um desvio pela metade em vez de um desvio por inteiro.

Cazuza várias vezes, declarou-se bissexual, "Nunca escondi que sou bissexual. A AIDS não é uma epidemia e ninguém pode deixar de se amar por causa dela. Vamos usar camisinhas! Vamos resistir até que encontrem a cura para essa doença" (Jornal da tarde, abril 1988). Sabemos que essa forma de expressar a sexualidade, nessa época, só era possível, permitida e aceita por se tratar de uma personalidade pública de sucesso e com estatuto de transgressor.

Os homossexuais deveriam demarcar seus territórios, delimitado pelo público e privado. Publicamente deveriam se portar como heterossexuais para que pudessem desfrutar de uma vida social *normal*.

Dessa forma, o espaço público ficou reservado aos heterossexuais e a todos que se manifestassem dessa forma. Porém, para que os homossexuais revelassem seus desejos, foi necessária a criação de espaços denominados *guetos*, lugares em que, a expressão do desejo sexual do homossexual era autorizada. Caso extrapolassem esse território declarando abertamente seu desejo sexual, eram

tachados de exibicionistas. Este que falou de sua vida sexual abertamente rompeu com a situação normal e passou a adquirir um caráter eminentemente agressivo.

Cazuza, dentro do contexto que vivia, só poderia se dizer bissexual, e para isso foi necessário muita coragem. Eribon (2008, p.131) declara que: “é porque um homossexual deve por tanto tempo representar o que ele não é que ele não pode em seguida ser o que é senão representando-o”, portanto a agressividade imputada aos modos do homossexual nada mais é do que o avesso da vergonha implantada pela rejeição de sua natureza.

Cazuza dessa forma, foi na contra mão, declarando, mesmo acometido pela AIDS, sua decisão amorosa: “Para mim, o amor é o contrário da morte. Por isso não tenho medo de morrer. Eu estou amando. Estou amando um homem. Isso para mim é coragem. E é contra a caretice”. (janeiro, 1989)

Didier Eribom (2008, p.121) afirma que:

A orientação para ofícios literários, artísticos ou para os pólos mais “literários” ou “artísticos” das outras profissões [...] permitem continuar a viver numa certa marginalidade vivida desde a infância, ao menos numa certa distância, numa certa diferença – e também numa relação mais frouxa com o tempo social, quero dizer: a possibilidade de viver como eternos adolescentes ao reproduzirem essa marginalidade constitutiva.

Para Cazuza, a poesia era seu grito de liberdade, foi a sua forma de encontrar um afrouxamento dos laços que o oprimiam, nem que fosse de forma marginal. Seu grito não se calou, demonstrando pelas suas composições o quanto tinha a dizer de sua forma marginal de viver.

O seu último *show O Tempo não para* no Canecão em 1988 foi realizado com o poeta já doente, no entanto, este espetáculo que viajou por todo Brasil, muitas vezes revelava um Cazuza com um vigor cênico que deixava transparecer sua condição individual de quem lutava para se manter vivo.

3.1 O TEMPO NÃO PARA: ele me ultrapassa

Na canção *O Tempo não para* que, segundo Ezequiel Neves (2009) “fulmina o ouvinte com a mesma aura de celebração quase litúrgica que dominava o belíssimo

show", Cazuzza, já bastante fragilizado, mantém uma dignidade interpretativa de quem "vê a cara da morte e sente que ela está viva". Esta canção é um exemplo clássico de um desabafo, declarando em seus versos toda sua revolta contida e desesperançada frente ao irremediável.

Disparo contra o sol / Sou forte, sou por acaso
 Minha metralhadora cheia de mágoas
 Eu sou o cara / Cansado de correr
 Na direção contrária / Sem pódio de chegada ou beijo de namorada
 Eu sou mais um cara

Nesta poesia Cazuzza usa de toda sua ousadia para falar de sua revolta contida ao longo da vida. *Disparo contra o sol/ sou forte...*, evoca uma força sobrenatural, uma forma de revolta contra o mundo, uma revolta contra o astro da luz, aquele que ilumina e clareia os caminhos. É o desaguar de uma represa há muito contida, revelando seu caráter de andarilho da contramão. O que por muito tempo guardou mágoas por correr na direção contrária e sem ter ninguém o esperando.

Minha Metralhadora cheia de mágoas, metralhar é disparar contra algo. No verso de Cazuzza a metralhadora dispara mágoa. Mágoa de quê? Ou de quem? Ora, se magoa é um sentimento de tristeza ou desgosto causado por fato ou ação que nos fere moral ou emocionalmente poderemos supor que a mágoa revela uma revolta contra a vida, uma impossibilidade de percurso, uma interrupção brusca sem precedentes.

O pódio de Cazuzza foi sua poesia, foi poder ter a possibilidade de dizer poeticamente sua revolta, no entanto, o beijo de namorada (o prêmio) parece que nunca o esperou. O fato de correr na direção contrária sugere um pensar sobre sua caminhada tortuosa, na contra mão. E é por meio da poesia que ele se declara um transgressor que subverte sua ordem familiar para ocupar o lugar de poeta da ousadia.

Mas se você achar / Que eu tô derrotado
 Saiba que ainda estão rolando os dados
 Porque o tempo, o tempo não pára
 Dias sim, dias não / Eu vou sobrevivendo sem um arranhão
 Da caridade de quem me detesta

Mas se você achar que eu to derrotado / saiba que ainda estão rolando os dados. Sabemos pela psicanálise que o desejo é a mola propulsora do existir. Nesses versos, encontramos o desejo como motor da vida, no entanto a revelação do poeta é de uma dor de existir diante da derrota. A existência pura e simples, sem nenhuma ilusão ou véu. Ele diz: *vou sobrevivendo sem um arranhão, da caridade de quem me detesta*, configurando o limite do desejo em que a existência se converte no *puro existir*, só há espaço para a dor.

Podemos sugerir, a partir destes versos que, quando há uma condição de morte anunciada, revelando que a vida é finita, torna-se difícil manter o movimento do desejo. Revela-se aqui nas palavras do poeta que a vida perdeu seu principal combustível, o desejo. Ele diz ainda: *da caridade de quem me detesta*, é a doença, que ainda não habitando seu corpo por inteiro, lhe permite uma chama de vida em que só há espaço para dor.

Eu vejo o futuro repetir o passado / Eu vejo um museu de grandes novidades
 O tempo não pára / Não pára, não, não pára
 Eu não tenho data pra comemorar / Às vezes os meus dias são de par em par
 Procurando agulha no palheiro / A tua piscina tá cheia de ratos
 Tuas idéias não correspondem aos fatos / O tempo não pára.

O futuro repetir o passado, um museu de grandes novidades. Esses versos demonstram o quanto o poeta anda na contra mão, ainda aqui há uma repetição, uma projeção futura do antigo, se configurando como o *eterno retorno do mesmo*. Freud adverte (1927/2006, p. 15) “quanto menos um homem conhece a respeito do passado e do presente, mais inseguro terá de mostrar-se seu juízo sobre o futuro”, demonstrando que a compulsão à repetição se refere às experiências passadas que não incluem possibilidade alguma de prazer, nem mesmo para os impulsos que foram recalçados, se impondo esta pulsão como uma força demoníaca de forma completamente independente do princípio do prazer.

Podemos mesmo sugerir que, um museu de grandes novidades traz de volta as mesmas coisas com um novo ar, no entanto, são as mesmas coisas, confirmando aquilo que Freud afirma (1920/2006, p. 56) “seremos então compelidos a dizer que o objetivo da vida é a morte, e, voltando o olhar para trás, que as coisas inanimadas existiram antes das vivas”, portanto, o *tempo não para* ele caminha de volta ao estado inanimado, confirmando que a morte é o propósito da vida.

Procurar agulha no palheiro revela toda dificuldade em que o poeta se encontra frente à finitude. Considerar que este retorno ao inanimado é necessário, é poder afirmar o fracasso da condição humana, condicionado pelo fracasso narcísico, mostrando que não basta querer, algo de maior nos ultrapassa, levando ao fracasso de nossas intenções. *As idéias não correspondem ao fato*, há um desequilíbrio tortuoso entre as idéias, os pensamentos, as intenções e os fatos da realidade, o que se apresenta, é aquilo que pode ser visto mostrado pelo corpo. Nesse ponto, é o *sujo* que habita o corpo do poeta, ele confirma a *piscina esta cheia de ratos*. Ratos que vivem em esgotos, se alimentam de material em decomposição sugerem uma deterioração da vida frente a um mal incurável.

Vale ressaltar o que Freud (1917/2006, p. 104) alerta em *Luto e Melancolia* que de modo geral “o ser humano [...] nunca abandona de bom grado uma posição libidinal antes ocupada.” sugerindo que qualquer perda, seja ela de um objeto ou de uma condição, é vivida como sofrimento da perda. Portanto, ter a imagem corporal engolida por uma doença provocará um desconhecimento de si.

Podemos, por isso, afirmar que, no processo do luto, o indivíduo está de uma maneira ou de outra confrontado com a castração, diante de um limite. A morte, portanto, impõe ao narcisismo um golpe significativo, mostrando a incapacidade do humano de impedir seu acontecimento, e o poeta relata: *eu não tenho data pra comemorar, às vezes os meus dias são de par em par* expressando seu desencontro, seu impedimento diante dos fatos.

Cabe lembrar, entretanto, que a arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno do vazio, ela por si só já é uma demonstração metafórica de um estado de sentimento. Nesse sentido Castiel (2007, p. 110) afirma que: “as obras de arte imitam os objetos que elas representam, mas sua finalidade não é representá-los [...] o objeto é instaurado em uma certa relação com a coisa que a presentifica ao mesmo tempo em que está ausente”, portanto a expressão de Cazusa em sua poesia qualifica seus sentimentos, impõe a eles uma ordem dada em decorrência de sua vivência da finitude, mostrando que sua forma de elaborar a perda é dando sentido a ela pela expressividade artística.

Em fevereiro de 1989, Cazusa assumia publicamente ser soropositivo. Numa época em que a prevenção da doença ainda não era tão difundida, esse foi um ato de extrema importância, conscientizadora para a sociedade, especialmente porque se tratava da primeira *personalidade pública brasileira* a fazê-lo. Assumindo uma

postura serena, o poeta não se deixou lamentar pelo inevitável, e passou a aproveitar o tempo que ainda lhe restava para compor compulsivamente. O álbum duplo *Burguesia* foi o último de sua meteórica trajetória, gravado quando ele já estava numa cadeira de rodas. Transitando entre o *rock* e a MPB, seu derradeiro registro discográfico vendeu 250 mil cópias e lhe garantiu mais um Prêmio Sharp de Música, pela canção *Cobaias de Deus*.

3.2 COBAIAS DE DEUS: a onipotência abalada

Na canção *Cobaias de Deus*, Cazuza põe em evidência sua religiosidade, sua constatação de que Deus existe e que leva as pessoas para sua morada. Nesse momento, o desamparo reeditado aos moldes dos protótipos infantis reclama sua presença e encontra em Deus o pai atual.

Ele mistura nesta poesia meio que laboratorial um processo químico em que Deus é grande chefe do laboratório, submetendo as pessoas as suas vontades e determinação. É como uma alucinação regada por ratos, clausuras, hospitais e novamente o tema da morte. Ela diz em seus versos:

Se você quer saber como eu me sinto
 Vá a um laboratório ou um 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 põe numa clínica, e nos faz voar
 Nós, as cobaias de Deus
 Nós somos cobaias de Deus
 Nós somos as cobaias de Deus

Cobaias são mamíferos muito usados em laboratório para fins experimentais, são usados para testar experimentos e depois descartados. Considerar o indivíduo como cobaia é poder admitir que exista alguma coisa que se superpõe a ele no sentido de determinação, controle e manipulação de seus atos e ações, mas não de sentimentos.

Não sabemos como os ratinhos de laboratório se sentem frente a um experimento, no entanto, enquanto experimentadores, podemos controlar e manipular seus atos e ações. Cazuzza no refrão de sua poesia, afirma: *nós somos cobaias de Deus*, ao considerar isso, sugere a existência de um ser que nos experimenta e que nós somos descartados depois do uso.

Sabemos pela Psicanálise que o discurso do desamparo delineou a posição de fragilidade estrutural do indivíduo, ao relacionar este à sua corporeidade, às ameaças da natureza e aos horrores gerados nas relações ambivalentes com os outros.

Birman (2001, p. 36) vai mais adiante ao afirmar que “seria porque os homens são frágeis, finitos e mortais que eles precisam criar todos os artifícios para o tamponamento daquelas marcas que se materializam [...] da suposta autosuficiência e da onipotência”.

Reconhecer que a onipotência humana é um mito, um engodo narcísico é poder perceber que o indivíduo vive uma fantasia permanente que só se dissipa diante de um fato que o coloque sob ameaça e lhe traga indícios de um fim que se aproxima. Desse modo, Cazuzza se viu diante desta ameaça e pôde reconhecer sua falência frente a sua estrutura, um dos versos desta canção marca definitivamente sua posição de ameaçado, *me sinto uma cobaia, um rato enorme, nas mãos de Deus mulher*.

Andando na rua pedindo perdão / vá a uma igreja qualquer..., estes versos demonstram a necessidade que o indivíduo tem de reeditar uma relação de poder frente a uma ameaça a um estado de desespero que abala sua onipotência,

mostrando sua incapacidade de sozinho se abastecer o que o impulsiona a recorrer a uma força superior.

Cazuza, em suas poesias, não se manifesta religioso e nem avesso à religiosidade, porém, em muitas de suas composições, principalmente as últimas, as metáforas religiosas são freqüentes, ora parece crer, ora parece questionar a religião e a Deus.

Sem saber qual sua posição frente à religiosidade, podemos usar uma afirmação de Freud (1927/2006, p. 30) em *Futuro de uma Ilusão*: “a civilização fornece ao indivíduo essas ideias, porque ele já as encontra lá; são-lhe apresentadas já prontas, e ele não seria capaz de descobri-las por si mesmo”.


A comparação no primeiro verso desta canção entre laboratório e labirinto é significativa, basta para isto entendermos a relação que o poeta estabeleceu entre as palavras. Tanto uma quanto outra remetem a idéia de desconhecimento. Laboratório lugar de experiências, alquimia, onde não podemos prever que resultados irão encontrar ao misturar substâncias. Labirinto lugar onde não se encontra a saída, no qual nos encontraremos perdidos. Ambas as palavras sugerem o desconhecido e logo em seguida um outro verso fala de morte, *seja atropelado por esse trem da morte*, mostrando a influência do desconhecido no sentimento do poeta.

O verso *Cagando e andando* é uma expressão popular de descomprometimento com alguma coisa, já falamos anteriormente do predomínio das pulsões destrutivas em Cazuza. Desse modo, este descomprometimento declarado do poeta sugere sua indisponibilidade em relação ao tratamento contra AIDS. Sua vida continuou a mesma, bebida, cigarro, noites em claro, tudo permaneceu da mesma forma ainda que o poeta estivesse com a saúde abalada. Por outro lado poderemos sugerir que a expressão “*cagando e andando*” é a sua forma de *dizer* a intensificação dos sintomas da doença, como a diarréia. De qualquer forma, Cazuza não cansou de expressar seus sentimentos em relação à doença “não gosto que me perguntem se estou com AIDS. Me faz lembrar uma coisa que eu quero esquecer [...] perdi dez quilos, perdi meus músculos e não os recuperei”. (CAZUZA, s.d.)

A relação intensa de Cazuza com os pais é mais uma vez pontuada nesta canção. *De um Deus de saia ou meu pai e minha mãe, eu estou com medo, porque eles vão deixar a sorte me levar*. Como já vimos anteriormente são os pais os

grandes protetores de Cazuzza. O *maior abandonado* que está perdido sem pai nem mãe mais uma vez chama pelos protetores, no entanto o Deus de saia sugere uma mistura de deus masculino com saia, vestimenta feminina, sugerindo dessa forma, uma mistura de sexo, expressando pai e mãe como os seus grandes salvadores. Admitindo o medo, ele pede aos pais que não o deixem ir sozinho rumo ao desconhecido.

Freud (2006/1928 [1927], p.190) adverte que “uma grande necessidade de punição se desenvolve no Eu, que em parte se oferece como vítima ao destino e em parte encontra satisfação nos maus tratos do Supereu (sentimento de culpa)”, desse modo o *Supereu*, como pais internalizados, sugere hostilidade ao *Eu*, mostrando que a punição vem na forma de castração, remetendo a uma redenção frente ao pai.

Traga uma corda,

 irmão (irmão, acorda!)

Esses versos remetem ao pedido de socorro do poeta, a corda (substantivo) aquilo que o poderá puxar, recolher de um lugar sombrio o trazendo de volta e tem que ser rapidamente, por isso, *acorda* (verbo), pedindo que o salvador desperte rapidamente, pois o tempo é exíguo, é necessária uma atitude rápida para salvá-lo.

Por isso, Deus, tem pena e nos põe na cadeia, Deus aqui é punitivo, no entanto, ele pune para salvar, pois tem pena, mas prende para que não se cometa mais nenhum desatino. O caráter punitivo adquirido por Deus é o mesmo que tem um pai que pune seu filho, desse modo, o *Supereu* implacável *manda a conta* e insere no indivíduo a necessidade de punição que se materializa quando ele se expõe a um perigo. Assim o indivíduo “fica exposto ao perigo de que essa pessoa mais forte mostre a sua superioridade sob a forma de punição”. (FREUD, 1930 [1929]/2006, p.128).

Cazuzza em inúmeras composições exalta este ser superior, e isso se intensifica após descobrir que estava doente. Muitas de suas composições ilustram isso, entre elas, podemos citar: *Blues da Piedade*, *Que o Deus venha*, *Ajudai Senhor*, entre outras.

3.3 IDEOLOGIA: um ser que se desconhece

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

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

O meu prazer
 Agora é risco de vida
 Meu sex and drugs não tem nenhum *rock 'n' roll*
 Eu vou pagar a conta do analista
 Pra nunca mais ter que saber quem sou eu
 Pois aquele garoto que ia mudar o mundo
 (Mudar o mundo)
 Agora assiste a tudo em cima do muro

[...]

Em *Ideologia*, o poeta consegue em uma única composição *falar* ao mesmo tempo de sua vida particular e de toda sua geração, descrevendo o que sente e o que o país sente e enfrenta num momento de desilusões e desesperança.

Cazuza (2001, p.166), sobre a canção *Ideologia*, diz “a letra de Ideologia fala sobre a minha geração e sobre como estou hoje. Eu achava que tinha mudado o mundo e que, dali para frente, as coisas avançariam mais ainda”. Há nessa canção um Eu desolado, uma mistura do estado emocional de Cazuza com a situação social em que se encontrava o Brasil nessa época, “uma inflação de 900% corroía a nossa economia, as denúncias de irregularidades e o assassinato de Chico Mendes cobriam de tristeza e desilusão o país” (ARAÚJO, 1997, p. 243).

Uma fase que se caracterizava por uma situação deplorável, o Brasil em estado de desencantamento e Cazuza sob o domínio da AIDS e sentindo os efeitos da droga AZT, que era a única droga com possibilidade de um mínimo controle na expansão da doença pelo corpo. “A ação do AZT, associada à vida de bebidas e

drogas que insistia em continuar levando, perturbou meu filho a ponto de ele passar a provocar situações incontroláveis” (ARAÚJO, 1997, p. 242).

Cazuza (2001, p. 166) define *Ideologia* como “comunidade, o contrário de solidão, união de pessoas, ser humano, luta pela sobrevivência, é uma grande maneira de todos se unirem. Desse modo, o sentido produzido por ele engloba tudo aquilo que está vivendo tanto pessoal quanto socialmente, mostrando que o seu coração está despedaçado e que é pela busca destas partes, que se reconstituirá.

Meu partido é um coração partido, partido político “de parte” que se associa para “parte” de pedaços, de dissociação. Devemos entender dissociação como desagregação, quebra e divisão em partes menores. É o reflexo de um Eu dividido, as partes do poeta que se perdem frente ao inevitável, tanto o seu país quanto o seu Eu encontram-se partidos.

E as ilusões estão todas perdidas, os meus sonhos foram todos vendidos. Devemos levar em conta aqui que o desencanto decorrente de sua situação existencial, tanto do Eu quanto da Cultura estão desencantados, amortecidos pelo sofrimento. Nota-se, dessa maneira, uma inversão de posição subjetiva, antes em *Maior Abandonado* e agora em *Ideologia*.

Pequenas poções de ilusão (Maior Abandonado) [...] me interessam;

E as ilusões estão todas perdidas (Ideologia)

Lá, em *Menor Abandonado* o poeta se satisfazia com pequenas poções de ilusão, aqui em *Ideologia* elas foram perdidas, junto com seus sonhos elas foram vendidas. Desse modo, poderemos sugerir um estado melancólico do poeta, principalmente em decorrência da doença que aos poucos contamina seu estado psíquico, demonstrando que o rancor contra o inevitável desaloja o amor pela ambivalência de sentimentos, onde estava o amor encobrindo o ódio, agora está o ódio a prevalecer sobre o amor. Há uma relação entre amor e culpa refletindo um Eu recoberto pela indignação. Todos os outros fracassaram não se vislumbra a cura da AIDS, nem tão pouco a mudança social do Brasil.

Que aquele garoto que ia mudar o mundo (mudar o mundo), frequenta agora as festas do grand mond. Aquele garoto, um garoto poderoso que possui a onipotência na fantasia. O fato de mudar o mundo sugere *poder de fazer*, o que

acompanha o indivíduo por toda sua existência, demonstrando o caráter precário da condição humana.

Evidentemente que *ideologia* é uma canção de protesto. Protesto contra uma impotência do poeta, a de viver, encontrar cura para doença, diminuir os sintomas, poder retornar à condição anterior e também a de mudar a condição precária e caótica do país. No entanto, essa sensação de impotência coloca o poeta em estado de alerta, configurando a apresentação de um Eu defendido, *meus heróis morreram de overdose, meus inimigos estão no poder*. Aqui está o poder que ele queria ter e que caso tivesse mudaria o curso dos fatos.

Reconhecer a impotência e a precariedade da condição humana é se reconhecer falho. É um golpe narcísico grandioso revelando que o humano, apesar da luta que trava contra si e contra os outros, para se manter sólido frente a sua condição de desamparado, é derrotado. Dessa forma, o estado de impotência promove uma mistura de sensações aterradoras.

Freud em *Mal estar na civilização* alerta que a fonte de nossos sofrimentos é de três origens: “de nosso próprio corpo, condenado a decadência e dissolução, e que nem mesmo pode dispensar o sofrimento e a ansiedade como sinais de advertência”. Observamos que o sofrimento por si só já se constitui uma dor e que, apesar disso, não escapamos da angústia diante de um perigo.

O meu prazer agora é risco de vida, meu sex and drugs não tem nenhum rock'n'roll, ou seja, tudo o que parecia prazeroso tornou-se perigoso. O prazer foi interditado, interrompido de maneira inesperada, mostrando que esse acesso precisa ser castrado. Caso não tenha sido, será de qualquer forma. É a castração que põe o indivíduo na esfera da impossibilidade. Impossibilidade que será vivida como furto, por causar desprazer. A tolerância ao desprazer dirá como o indivíduo viveu a castração.

Freud (1924/2006) em *O problema econômico do masoquismo* situa o masoquismo – ação de castigar a si próprio – como originário, pontuando ainda questões relativas ao sofrimento e ao castigo pela ação esmagadora do *supereu* sobre o eu. Cazuza ainda que doente, continuou mantendo seus hábitos anteriores. Bebia, fumava, e se mantinha como se nada tivesse. Tinha crises atrás de crises, era hospitalizado e recomeçava sua rotina. Desta forma seu auto castigo se consumava.

Falei anteriormente que onde estava o amor encobrindo o ódio, agora está o ódio a prevalecer sobre o amor evidenciando aquilo que Freud (1930 [1929]/2006, p. 127) relatou “a tensão entre o severo *supereu* e o *Eu*, que a ele se acha sujeito, é chamada sentimento de culpa; se expressa como uma necessidade de púnica”. Dessa forma pede-se *Ideologia para viver*, união, luta pela sobrevivência, cessação do sentimento de abandono. Este é o pedido do poeta nesse momento crucial de sua existência.

E é por isso que ele diz: “*eu vou pagar a conta do analista, pra nunca mais ter que saber quem sou eu*”, porque aquilo que ele pensava que sabia sobre si não é aquilo que ele sabe de fato e isso se perpetua sob a forma dos maus tratos que ele se imputa, expressando por atos seu descompasso entre o ser e o saber ser.

Lucinha Araújo (1997, p. 241) narra um de seus atos de descontrole na estréia do Show *Ideologia* no palco do Aeroanta em São Paulo, ela diz:

Cazuza discutiu com todos e, no auge do seu descontrole, enfiou o pé na porta de vidro do Eldorado, que se quebrou em pedaços. O segurança do hotel sacou uma arma e Cazuza resolveu enfrentá-lo, abriu a camisa e o desafiou:
- Atira, seu filho da puta! Vamos ver se você é homem mesmo para atirar!

Desse modo, é a partir da agressividade que se expressa o desconhecimento de si, essa parte escondida que todos nós temos, mas que negamos tê-la. Ainda que sua mãe e seus acompanhantes tentassem contê-lo, para Cazuza, era difícil admitir sua derrota se consumando e mais uma vez poderemos pontuar com Freud (1930 [1929], p. 85) que “uma satisfação irrestrita de todas as necessidades apresentasse-nos como o método mais tentador de conduzir nossas vidas; isso, porém, significa colocar o gozo antes da cautela, acarretando logo o seu próprio castigo”.

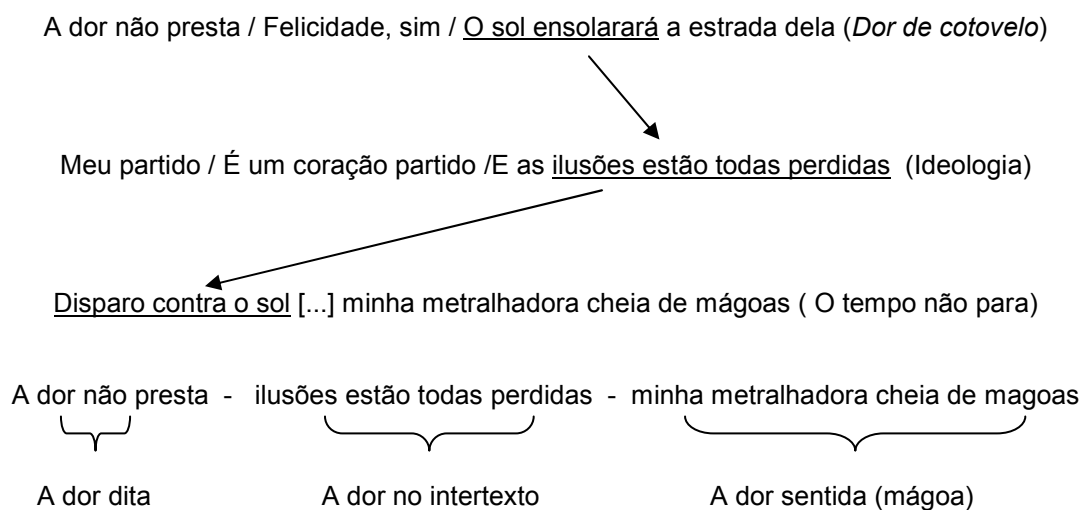
Portanto, *Ideologia* aponta que o desejo de viver requer um momento de transformação, apesar da vivência da destruição é hora de recomeçar, pedindo *ideologia*, é vontade de outra coisa, é hora de se diferenciar na repetição. Foi em torno desse resto, a partir do vazio que é a constatação da falta, objeto causa do desejo que Cazuza produzia sua obra.

Podemos pensar, a partir daqui, que a criação é um trabalho também da pulsão de morte, “a libido volta-se para o mundo externo arrastando a agressividade” (MIRANDA, 2001, p.161) reafirmando o que Freud pontuou em *Mal estar na*

Civilização (1930 [1929]/2006), “o sentimento de culpa surge em resposta à intenção de um ato agressivo, não necessariamente praticado.” Então, onde há culpa, há desejo.

Olhando a poesia de Cazuzza nesse período, podemos justificar o uso da canção “*Dor de cotovelo*” de Chico Buarque, referida no início do capítulo, que direciona um fim feliz, um recomeço possível depois de um período nebuloso. “Ideologia”, no entanto, aponta em outra direção, naquela em que há o predomínio do infortúnio frente a um mal incurável que, pelo menos, nesta ocasião, não se recuperará.

É evidente a diferença na produção de sentidos. Em “*Dor de cotovelo*”, metáforas de recomposição e superação, afirmando um período sombrio ultrapassado, *a dor não presta, felicidade sim*. Isto se confirma pelo sol iluminando a vida trazendo luminosidade que abrirá os caminhos para o percurso. Chico diz : *o sol ensolarará a estrada dela*, clareando e sugerindo a ultrapassagem da “fase negra”. Cazuzza em “O tempo não para” usa também a metáfora do sol para dizer, em contrapartida, que esta dentro de um período escuro, sem possibilidade de prosseguir por falta de visão e que por isso esta desolado: *disparo contra o sol, sou forte, sou por acaso, minha metralhadora cheia de mágoas*, ou ainda, em “Ideologia”: *meu partido é um coração partido, e as ilusões estão todas perdidas*. É bom pontuar que Cazuzza instala um estado atual, as ilusões não foram perdidas, elas estão perdidas, é o verbo “ser” no presente, sugerindo seu estado de desolação.



É por isso que a produção de sentido irradia o significante tomando dimensões diferentes, mostrando mais uma vez que o sentido é para pessoa e não da pessoa. Desta forma, Chico Buarque diz a dor e diz por que ela será ultrapassada ou já foi ultrapassada. Cazuza produz a dor arrastada nas entrelinhas para senti-la e permanece com ela denunciando-a como limitadora de seus sentimentos.

3.4 PRECISO DIZER QUE TE AMO: o amor romântico na poesia de Cazuza

Eu preciso dizer que te amo te ganhar ou perder sem engano. A canção *Preciso dizer que te amo* exalta o amor. Dizer que te amo é dizer o quê? É falar de si ou do outro?

Edmunson (2009, p. 98) entrega a resposta:

O amor – o amor romântico, a variedade arrebatadora da paixão – permite que o eu não seja dominado pelas vontades exigentes do supereu, mas pela vontade e pelo julgamento do amado. O amado suplanta o supereu, pelo menos durante algum tempo, e se derrama em uma gloriosa aprovação do amante, criando uma sensação quase mágica de bem estar.

Cazuza fez poesias suaves, delicadas que se enquadravam naquilo que é conhecido na cultura por amor romântico, o amor aprendido que engloba toda possibilidade de felicidade, completude e amparo. Seria ele, o remédio para todo questionamento que expusemos aqui na problemática da análise da poesia de Cazuza. Este amor possibilitaria ao indivíduo um estado de plenitude e realização, falseando momentaneamente o conflito.

É o inebriamento causado pelo amor que soluciona o conflito e o sofrimento do indivíduo, aplacando o *supereu*, tornando-o mais suave, menos severo em seus julgamentos e por isso mesmo, mais suportável. Dessa forma, este é o amor que é cantado pelos artistas, divulgado e propagado na cultura como o estigma a ser perseguido, “este estigma de uma unidade primordial a ser recuperada, atualizada apenas ilusória e precariamente a cada encontro amoroso marca significativamente não apenas a MPB, mas a poesia em geral: histórias de amor e desamor, sempre”, diz Adélia Bezerra de Menezes (2001, p.21).

E é nesse contexto de uma relação afetiva que poderemos flagrar o romantismo de Cazuzu, desdobrado em um dizer de amor recoberto por todos os seus componentes habituais, uma lírica ingênua, amorosa e apaixonada, expressando indubitavelmente um amor que se quer encontrar.

A fim de pontuar a posição subjetiva ocupada pelo amor na atualidade, recorreremos às considerações expostas por Jurandir Freire Costa no prefácio ao livro “Paixão e Ternura: um estudo sobre a noção do amor na obra Freudiana” de Ana Lila Lejarraga.

Aqui, não podemos deixar de considerar que se trata de um tema que movimentou a cultura, levando-se em conta que ele se expressa através da carga de idealização narcísica que carrega consigo, responsável pelos sentimentos de angústia, medo de perda, sofreguidão, posse exclusiva, desconfiança e ambivalência afetiva, típicos do estado de apaixonamento. Jurandir (2002, p. 11-12) pontua que:

As consequências psicológicas do apaixonamento romântico na atualidade são diversas das do romantismo do século XIX e primeiras décadas do século XX. Antes, uma vez extinto o *fuoco* da paixão, restava aos indivíduos a admiração e o respeito por terem realizado os elevados ideais de fidelidade, abnegação e dedicação ao outro, implícitos na moral do familialismo romântico. Agora, resta a espera aflita, a lacuna entre o que se teve e o que não mais se tem, a dúvida quanto à possibilidade do sonho romântico voltar a se repetir. Até lá, é a lenta agonia, a sensação de solidão, de fracasso emocional, de incapacidade para conquistar e reter o parceiro, em suma, o mesquinho sentimento de que a vida não vale a pena ser vivida.

É o que encontramos nessas poesias: anseio pela felicidade, tendo como passaporte o amor, em contrapartida o medo do sofrimento decorrente do amor. Na vida humana, entretanto, “de seres históricos, a condição é a carência, a incompletude, a fome, a falha” pontua Adélia Bezerra de Menezes (2001, p.145). Nessa medida é o desejo que precisa ser nominado, circunscrito na falta e no vazio, portanto, “importa distinguir necessidade de desejo: as necessidades são cumuladas, a fome e a sede são aplacáveis; o desejo não tem um objeto que o cumule, que o sacie que o satisfaça; o desejo é irremediável”. (MENEZES, 2001, p. 146). É aqui que o desejo se expressa, é no amor que desaponta na busca de preenchimento por esse amor e na certeza de que a falta permanecerá infinitamente.

Cazuza, obviamente, pertence a essa teia amorosa delicada. Inúmeras canções de sucesso se consagraram carregando temas de amor embalados por sofrimento e dor. Dessa forma, não é difícil presumir que foram canções que alcançaram enorme sucesso direcionando mais uma vez a aproximação do poeta com temas de *dor de cotovelo*, amores mal resolvidos, tudo delimitado por metáforas amorosas recorrentes.

Gostaria de pontuar algumas diferenças entre os sentidos apreendidos pelas canções também românticas como: *Todo amor que houver nesta vida*; *O Nosso amor a gente inventa*; *Faz parte do meu show*; *Minha flor meu bebê* e *Codinome beija flor*. Nessas, o amor do poeta é exposto, desmascarado. É um amor autoral que revela sua posição diante dele, seus sentimentos e seu desejo. Há um encadeamento de sentidos que revelam uma forma amorosa individual, tanto que todas elas foram registradas na voz de Cazuza.

1ª Eu quero a sorte de amor tranquilo com sabor de fruta mordida
(*Todo amor que houver nesta vida*)

2ª O teu amor é uma mentira que a minha vaidade quer
(*O nosso amor a gente inventa – estória romântica*)

3ª (eu)Encho a tua bola com todo o meu amor
(*Faz parte do meu show*)

4ª Que prazer mais egoísta o de (eu) cuidar de outro ser
(*Minha flor, meu bebê*)

5ª Que só eu que podia dentro da tua orelha fria dizer segredos de liquidificador
(*Codinome beija flor*)

Todos esses versos expressam um amor para o poeta, é o amor buscado por ele, pleno de um sentido dado por ele, descrevendo tudo aquilo que ele deseja desse sentimento. Observamos que os verbos sempre estão na primeira pessoa do singular determinando uma posse, eu quero a sorte, (eu) encho a tua bola, de (eu) cuidar, só eu que podia. Pode-se presumir a partir disto que Cazuza, nessas poesias fala de si, de seu ideal de amor, aquele aprendido e vivido na infância. No entanto, a infância psíquica é que retorna e não a cronológica, marcando mais uma vez a posição psíquica advinda da afirmação de Freud em *A Interpretação dos sonhos* de que os sonhos são realizações de desejos infantis.

Não devemos esquecer que o poeta está inserido num contexto cultural, um território que se apresenta diante dele carregando consigo toda uma produção advinda da relação e, aqui, poderemos chamar a afirmação que Freud faz em *Estudos sobre afasias* de que um aparelho de linguagem está em relação a outro aparelho de linguagem para produzir sentido, portanto não somente a linguagem verbal, mas a cultura na sua totalidade incluindo os ritos, as instituições, os costumes etc., são considerados formas simbólicas.

Cazuza era um poeta da atualidade, percebia os acontecimentos culturais de seu país. Aprendeu de amor aquilo que expôs em suas composições, representando muito bem o ideal de amor dessa época. Embora tenha sido revelado por meio de um conjunto de *rock*, nunca negou suas preferências musicais, estava disposto, mesmo sendo roqueiro, a denunciar sua aproximação daquele romantismo que era considerado cafona. Ele diz:

Acho que, atualmente, poucos compositores falam da dor. Antigamente, tinha aos montes: Dolores Duran, Lupicínio Rodrigues, Noel Rosa, Cartola, Maysa e tantos outros. Depois disso, pintou uma fase em que era cafona e antiquado falar de sofrimento. Não estou sendo pretensioso, não, mas vários estudiosos da música popular já me disseram que eu trouxe essa coisa da *dor de cotovelo* de volta. É claro que isso aconteceu com a moldura epidérmica do *rock*. Todo brasileiro, todo latino americano, é pego um pouquinho pelo pé nisso de mexer na ferida do amor. E sempre gosta de temas relacionados a uma paixão que não deu certo. Este é o lado diferente e talvez polêmico do meu trabalho. (1997, p.369-370)

É notório que Cazuza relata, aqui, sua afeição por temas de amor sofrido, e denuncia também a origem dessa temática, considerando que “o brasileiro é pego um pouquinho pelo pé nisso de mexer na ferida do amor” mostrando uma vez mais a importância do simbólico na sua produção cultural. Dessa maneira, compôs canções em que o amor avistado pertence a esse reino, o do simbólico. E o tal “inebriamento” proveniente desse amor é apresentado em suas poesias, remetendo o indivíduo, pelo menos por pouco tempo a um estado de plenitude que mascara o conflito que todos nós estamos fadados a viver sempre.

Preciso dizer que te amo, oficialmente foi gravada por Marina no disco *Virgem* de 1987. Bebel Gilberto (2001, p. 254) conta que “a música saiu em 40 minutos. Empolgado com a melodia que saiu espontaneamente, Cazuza saiu para seu quarto para terminar a letra”. Embora seja uma composição sua, nunca foi originalmente

gravada por ele. No disco *Virgem* de Marina foi o carro chefe e a canção se consagrou em sua voz.

Observemos a poesia:

Quando a gente conversa
 Contando casos, besteiras
 Tanta coisa em comum
 Deixando escapar segredos
 E eu não sei que hora dizer
 Me dá um medo, que medo
 É que eu preciso dizer que eu te amo
 Te ganhar ou perder sem engano
 É, eu preciso dizer que eu te amo tanto
 E até o tempo passa arrastado
 Só pra eu ficar do teu lado
 Você me chora dores de outro amor
 Se abre e acaba comigo
 E nessa novela eu não quero
 Ser teu amigo
 É que eu preciso dizer que eu te amo
 Te ganhar ou perder sem engano
 É, eu preciso dizer que eu te amo tanto
 Eu já nem sei se eu tô misturando
 Eu perco o sono
 Lembrando em cada riso teu
 Qualquer bandeira
 Fechando e abrindo a geladeira
 A noite inteira
 Eu preciso dizer que eu te amo
 Te ganhar ou perder sem engano
 Eu preciso dizer que eu te amo tanto

É o amor arrebatador que se manifesta, forjando uma situação de completude evocada pelos versos: *Tanta coisa em comum/ deixando escapar segredos*, remetendo a uma identificação que se revelará mais e mais. É importante que os amantes encontrem pontos de convergências entre si, favorecendo a solidez do entrelaçamento que é buscado constantemente.

Não se tem como negar, no entanto que o medo delimita a relação amorosa, apontando para um perigo já vivido. Desse modo, aqui, é a ilusão da completude que impulsiona o indivíduo para um novo risco, e *eu não sei que horas dizer, me dá um medo, que medo*. É óbvio que o apaixonado perde a hora, a sensação de inebriamento favorece esse estado e o medo é que ele se dissolva e leve a ilusão da completude.

Freud em *Psicologia de grupo e análise do eu* (1921) pontua que amando(1921/2006, p. 123) “o eu se torna cada vez mais desprezencioso e modesto e o objeto cada vez mais sublime e precioso”. Assim, *até o tempo passa arrastado/*

só pra eu ficar do teu lado/ você me chora dores de outro amor/ se abre e acaba comigo. Nota-se claramente esse despojamento do amante em favor do amado, a necessidade de aniquilamento de tudo que foi vivido por ele e o desejo de que a vida recomece naquele instante.

Podemos observar aqui que quando o poeta diz: *eu preciso dizer que te amo/ te ganhar ou perder/ sem engano*, está afirmando nas entrelinhas que todos os amores são fiéis aos amores passados, procuram restaurar uma plenitude amorosa perdida e são guiados pelas marcas inconscientes dos primeiros objetos amorosos. Não dá para se enganar de novo, é preferível que a perda seja antecipadamente anunciada que adiada. Caso ganhe que seja eterno, caso perca que seja logo.

Outras canções de Cazuzza também revelam essa fusão entre o amado e o amante, permitindo ao indivíduo pelo menos “dizer o seu desejo” de completude.

A canção *Mais Feliz* é outra poesia que apresenta o amor produzido no simbólico, ela fez muito sucesso na voz de Adriana Calcanhotto no disco *Marítimo* de 1998. Bebel Gilberto (2001, p. 282) lembra que “Mais Feliz foi inspirada num pacto que Cazuzza fez com uma pessoa que namorava na época. Eles combinaram de furar o dedo. E até assinaram um papel. Daí os últimos versos da letra”.

O nosso amor não vai parar de rolar
De seguir e fugir como um rio
Como uma pedra que divide o rio
Me diga coisas bonitas
O nosso amor não vai olhar para trás
Desencantar nem ser tema de livro
A vida inteira eu quis um verso simples
Pra transformar o que eu digo
Rimas fáceis, calafrios
Fura o dedo, faz um pacto comigo
Por um segundo teu no meu
Por um segundo mais feliz

O nosso amor não vai parar de rolar, de seguir e fugir como um rio. Esses versos demonstram que o apaixonado tem uma convicção forte: a de que não há separação entre ele e seu objeto, isso é vivido como uma regressão a uma fase arcaica do desenvolvimento em que o eu ainda não é diferenciado do mundo exterior. Essa sensação de ser *um* com o objeto amado se manifesta como um retorno a um estado infantil de indiferenciação com o mundo.

Nesse sentido, em *Psicologia de grupo e análise do eu* (1921/2006, p. 122) Freud adverte que o objeto está sendo idealizado: “o objeto está sendo tratado da

mesma maneira que o nosso próprio eu, de modo que quando estamos amando, uma quantidade considerável de libido narcísica transborda para o objeto” confundindo-os.

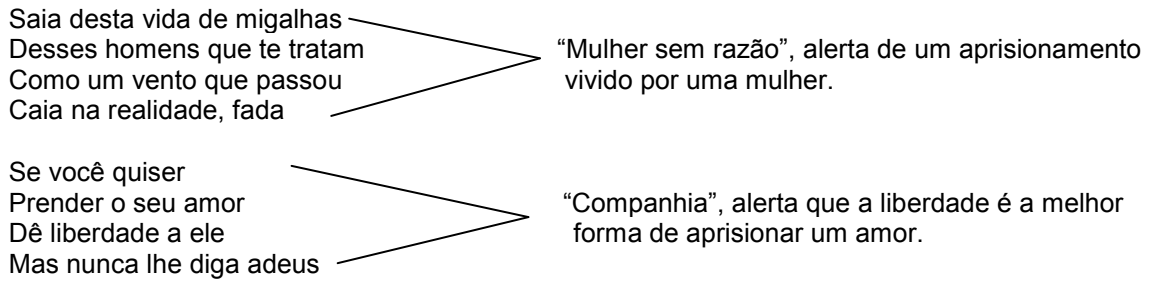
O poeta revela um *Eu* com essa intenção de se unir ao objeto formando um único ser, *fura o dedo/ faz um pacto comigo/ por um segundo teu no me/, por um segundo mais feliz*. Aqui, é consumada a intenção, representada pela troca de líquido entre os amantes, fazendo um pacto de união que se desdobra em felicidade, nem que seja por um segundo.

É o relacionamento amoroso dando conta da completude do indivíduo, resolvendo a questão da falta, *a vida inteira eu quis um verso triste/ pra transformar o que eu digo*. Então, aqui é o objeto que importa nada mais que ele. Dessa forma, Freud (1930 [1929]/2006, p. 113) considera que “quando um relacionamento amoroso se encontra em seu auge, não resta lugar para qualquer outro interesse pelo ambiente [...] em nenhum outro caso Eros revela tão claramente o âmago de seu ser, o seu intuito de, de mais de um, fazer um único.” E aqui se encontra o entrelaçamento amoroso como o *inebriamento* que encobrirá momentaneamente o conflito.

Em outras duas canções, *Mulher sem razão* e *Companhia*, Cazuzza apresenta poesias com argumentações amorosas opostas. Essa oposição o acompanha em sua produção artística, produzindo um sentido que evoca pontos de vista diferentes. No entanto, o tema retorna, ora despertando alguém quanto a um amor doentio, aprisionador como é o caso da canção “Mulher sem razão”, ora propondo uma fórmula de se vivenciar um amor eterno, obviamente, que tomando algumas precauções, isto é evidenciado na canção “Companhia”.

Mulher sem razão foi registrada por Adriana Calcanhotto, no ano de 2008, no disco *Maré*. Esta canção foi composta por Cazuzza em 1989 e evoca uma mulher que é aprisionada pelo amor de um homem que não a considera. No entanto, quem a chama a razão é um outro que a convoca a observar o estado de abandono em que se encontra, tencionando despertá-la para outro posicionamento em relação ao amor.

Companhia foi gravada por Zizi Possi no disco *Amor e Música* no ano de 1987. A letra consiste numa orientação dada a uma mulher de como prender o seu homem, ensinando-o que a liberdade é a melhor forma de mantê-lo por perto.



Observamos nessas canções um *eu orientador* do poeta que se manifesta na poesia com a finalidade de ensinar sobre amor. De qualquer forma o amor, aqui, adquire o caráter eminentemente conciliador do conflito, de maneira que aprisionar e ser aprisionado se constituem como a trama vivida pelo eu apaixonado do poeta.

Mulher sem razão/ ouve o teu homem/ ouve o teu coração. Homem e coração, o homem está no coração. A cegueira do indivíduo apaixonado o leva a lugares por onde já passou. No entanto estas ilusões apresentam os falsos semblantes da verdadeira condição subjetiva, revelam a castração, o desamparo e a finitude.

Mulher sem razão
 Ouve o teu homem
 Ouve o teu coração
 [...]
 Parta, pegue um avião, reparta
Sonhar só não tá com nada
 É uma festa na prisão
 Nosso tempo é bom
 Temos de montão

Não há como não associar esta canção de Cazuza com a canção *Olhos nos olhos* de Chico Buarque, que parece inter cruzar e orientar o futuro amoroso dessa mulher, pedindo a ela que se recupere e que reconstitua seu eu fora do âmbito da completude. Chico Buarque diz em *Olhos nos olhos*:

[...]
 Quando talvez precisar de mim
 Cê sabe que a casa é sempre sua, venha sim
 Olhos nos olhos quero ver o que você diz
 Quero ver como suporta me ver tão feliz
 [...]

Na canção *Olhos nos olhos*, a mulher se aproxima do homem, alcança a mesma altura que ele, *olhos nos olhos*, na mesma direção e com a mesma

intensidade. A *Mulher sem razão* que estava no chão terá que adquirir a mesma altura que o homem. Vejamos as complementaridades entre as duas poesias:

[...]
 Caia na realidade fada
 Olha bem na minha cara
 E confessa que gostou
 [...].

O poeta sugere nestes versos que o alerta dado a *mulher sem razão* servirá para que ela se erga e se coloque frente a frente com seu homem, expressando desta forma seu desejo de que o próximo encontro seja no mesmo nível, olhos nos olhos.

É a chamada do homem que modela o comportamento da mulher, expressando o caráter da mulher sumissa, aquela que se deseja, subserviente e presa do amor de um homem. Cazuza, nesta canção interfere neste modelo de mulher ideal, retirando-a por meio de seus versos, do lugar ocupado por ela dentro do contexto vigente.

Mulher sem razão ouve o teu homem. Dessa forma, cair na realidade remete a possibilidade de se deparar com o abandono, com a desilusão, tanto que *sonhar só não tá com nada é uma festa na prisão*, demonstra a solidão. É preciso que ela recupere o sentido e institua um novo trajeto, onde possa se refazer desse amor fracassado.

O pedido do poeta para que a mulher, por ele comparada a uma fada, um ser que se transmuta, pela sua varinha de condão em outra, denuncia seu interesse e sua completa intenção em relação a ela. É aqui que os poemas se entrelaçam, a outra mulher que deverá surgir, a de Chico Buarque, é a que se recupera, em que, levantada do chão, está de novo no mesmo nível do homem, olhos nos olhos. Podemos observar desta maneira:

Mulher sem razão (Cazuza)

Olhos nos olhos (Chico Buarque)

Saia desta vida de migalhas	—————▶	Quando talvez precisar de mim
Desses homens que te tratam	—————▶	Cê sabe que a casa é sempre sua, venha sim
Como um vento que passou	—————▶	Quero ver como suporta me ver tão feliz

Observar a posição ocupada pela mulher nesse contexto, reflete a impressão da identidade feminina imposta. Conceber a mulher como frágil, dominada pelo homem, oprimida e reprimida, submissa ao amor ainda hoje, possui uma força.

Desse modo, é comum encontrar a *Mulher sem razão*. Razão que aqui encontra uma variedade de acepções, tanto a despossuída de ideias claras, como a passional, a que age movida pela paixão. Logo, olhar nos olhos, traz à mulher uma altura compatível que a tira do lugar da subserviência.

A mulher também pode se apresentar dentro do contexto do amor romântico com outra vestimenta, revelando-se como uma *expert* em conquistar um homem. Mostrando de maneira deliberada sua fórmula ideal para esse empreendimento. Cazusa, na canção *Companhia*, revela um eu feminino com essas características, diz ele:

Se você quiser
Prender o seu amor
Dê liberdade a ele
Mas nunca lhe diga adeus
Que adeus é tempo demais
[...]
É um desperdício comum
Dois viver vida de um
Querer viver cada emoção eternamente
[...]
Eu não ligo para estar sozinha
Pois tenho por companhia
Mil corações onde sou rainha
Pois cada homem que amei
Em cada um eu deixei
Uma pista do meu caminho

Nota-se nessa poesia um eu feminino que expressa uma intenção de prender o homem, encontrando esta forma pela liberdade. *Se você quiser/ prender o seu amor/ dê liberdade a ele*. É corrente encontrarmos na cultura fórmulas para prender, manter sob controle determinada situação. Houve um tempo em nossa vida, Freud diz, em que quase todos nós vivemos em segurança total. Pois, no começo da vida, o pai oferece à criança o que parece ser uma proteção completa e também um claro e incontestável senso de certo e errado.

Portanto, *prender* garante segurança, e aqui é paradoxal colocar lado a lado prender e libertar. Prender é o contrário de libertar, no entanto é aqui que o poeta encontra uma associação que faz pertinente essa metáfora. A literatura, diz Freud em *Escritores criativos e devaneios*, permite às pessoas imergirem em ilusões agradáveis, que eram semelhantes aos próprios devaneios, no entanto mais ricamente elaboradas e apresentadas. Por meio da fantasia literária, o covarde se

transforma em pistoleiro; o caseiro se transforma no viajante internacional e aqui, a forma de prender um amor é deixando-o livre.

O eu feminino nessa canção transgride toda concepção do amor feminino vigente, rompendo o discurso habitual da mulher submissa e cativa do amor do homem. Desta forma, quando o poeta expressa:

Pois tenho por companhia
Mil corações onde sou rainha
Pois cada homem que amei
Em cada um eu deixei
Uma pista do meu caminho

Ele rompe abruptamente com o ideal feminino, apresentando uma desmistificação da mulher, do amor e da relação entre os sexos, *pois cada homem que amei/ em cada um eu deixei/ uma pista do meu caminho*, evocando aqui um confronto com o homem, onde adquire um valor que só era dado ao homem que tem o caráter conquistador.

Chico Buarque também expõe esse eu feminino desmistificado na canção *sob medida*, ele diz:

Eu sou filha da sua
Eu sou cria da sua costela
Sou bandida
Sou solta na vida
[...]

Admitir a desmistificação da mulher e do amor permite observar a postura de cínica e de anti-herói adquirida por ela, e, assim entendemos que o amor romântico parece permanecer no imaginário como ideal, afinal há um certo estranhamento quando notamos uma mudança no seu percurso. Frases poéticas como as escritas, tanto por Cazuza, quanto por Chico Buarque, evocam resistências quanto a essas mudanças.

Dessa forma, mesmo que os homens e mulheres estabeleçam cada vez mais vínculos sexuais sem compromissos amorosos, essa prática é frequentemente significadas com conotações desvalorizantes. Da mesma maneira, relações amorosas ternas sem envolvimento sexual é geralmente interpretada como relações reprimidas, insatisfatórias ante ao ideal romântico.

Adélia Bezerra de Menezes (2001, p.157) alerta que: “Demanda de amor, busca da felicidade, elã de reintegrar uma completude para sempre perdida, necessidade de comunhão, ânsia insofrida por um objeto não nomeado”, isso tudo é o que se espera de um amor – um amor nos moldes do amor romântico, evidentemente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cazuza morreu em sete de julho de 1990 aos 32 anos. Morreu de AIDS, claro. Nessa época a AIDS era mortal e se constituía numa surpresa para seus acometidos, eles poderiam passar anos com o vírus em seu sistema imunológico sem, no entanto, apresentar a doença. Dessa forma, a transmissão era silenciosa e veloz.

Era difícil saber quem transmitia o vírus e, caso a doença não se manifestasse logo, era impossível também não o transmitir. A ordem era e ainda é “Usar preservativo em todas as relações sexuais” como forma de proteção.

É importante esclarecer que a morte é o termino comum a todos, porém é também o início de um novo percurso, o que se desenrolará com os produtos do morto, sejam eles uma produção qualquer, como uma obra de arte, um filho, um livro. É assim que o individuo se mantém vivo, pelo que produziu e criou.

Cazuza, dessa forma, vive. Vive em sua poesia, em suas músicas, em seu trabalho. Ele afirmava (2001, p. 394) que “é a minha criatividade que me mantém vivo. Meu médico diz que sou um milagre porque eu tenho tanta energia, tanta vontade de criar, e que é isso que me deixa vivo. Minha cabeça esta muito boa ela comanda tudo”. É a mente que resiste ao tempo, por ela emana o desejo, que expresso, pela poesia se eternizará.

Realizar este percurso trouxe a possibilidade de conhecer a obra poética de Cazuza, entrar um pouco na intimidade de suas palavras estabelecendo uma aproximação de sentidos, produzindo outros novos sem, no entanto, perder de vista o teor eminentemente humano inserido em suas palavras.

Assim, pudemos acompanhar desde a formação musical de Cazuza no Barão Vermelho, quando encontramos uma produção poética refletida sob a ótica do desamparo em que o individuo aparece como desprotegido e faltoso, demonstrando a importância das primeiras relações na sua constituição. Percebemos, logo, a importância da contribuição do poeta para a criação do simbólico, demonstrando que por meio de sua linguagem repetida, o inconsciente encontra lugar para se expressar.

Cazuza como nenhum outro poeta, pôde produzir um discurso recheado de excesso. Excesso que se materializou sob a forma de um romantismo vinculado a

sua constituição psíquica, tanto aquela herdada de seus pais quanto a que adquiriu da cultura. Desta forma, sua carreira solo foi demarcada pelo romantismo, que um cantor de *rock* não deveria levar ao excesso, e que Cazuzza não negou, concebendo poesias circunscritas a um compositor de “*dor de cotovelo*”.

“*Dor de cotovelo*” que o acompanhou por todo percurso e o fez produzir, o impulsionou para criação. Assim, atestamos a importância da poesia como forma artística e da psicanálise como *teoria da suspeita* que se colocam em posição privilegiada ao possibilitar ao humano se deparar com o desejo e com todas as suas nuances, tais como a repetição, a dor, o tédio, o amor, a fantasia narcísica, enfim, todos os sintomas que produzimos a fim de evitar a solidão, o desamparo e a incompletude.

Portanto, a arte encontra-se na inscrição da pulsão, no registro da simbolização, constituindo-se o lugar psíquico do nascimento da subjetividade. Cazuzza conseguiu por ela, materializar o tempo, demarcar uma época, caracterizar uma geração e dessa forma, perpetuou suas composições.

Finalmente, Cazuzza gravou sua última canção chamada *Quando eu estiver cantando*, que fez parte de seu último disco chamado *Burguesia*. É nessa música *do último disco, no último lado* que ficam explícitas as razões sobre por que vinte anos após sua morte, sua obra continua com frescor e vitalidade.

Tem gente que recebe Deus quando canta
 Tem gente que canta procurando Deus
 Eu sou assim com a minha voz desafinada
 Peço a Deus que me perdoe no camarim
 Eu sou assim
 Canto pra me mostrar
 De besta
 Ah, de besta
 Quando eu estiver cantando
 Não se aproxime
 Quando eu estiver cantando
 Fique em silêncio
 Quando eu estiver cantando
 Não cante comigo
 Porque eu só canto só
 E o meu canto é a minha solidão
 É a minha salvação
 Porque o meu canto redime o meu lado mau
 Porque o meu canto é pra quem me ama
 Me ama, me ama
 Quando eu estiver cantando
 Não se aproxime
 Quando eu estiver cantando
 Fique em silêncio

Quando eu estiver cantando
Não cante comigo
Quando eu estiver cantando
Fique em silêncio
Porque o meu canto é a minha solidão
É a minha salvação
Porque o meu canto é o que me mantém vivo
E o que me mantém vivo

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Lucinha. **Preciso dizer que te amo**. Texto: Regina Echeverria. São Paulo: Globo, 2001.

_____. **Cazuza**: só as mães são felizes em depoimento a Regina Echeverria; projeto gráfico Hélio de Almeida. 2 ed. São Paulo: Globo, 2004.

BARÃO VERMELHO. Disco: **Barão Vermelho**. Gravadora Som Livre, 1981.

_____. Disco: **Barão Vermelho 2**. Gravadora Som Livre, 1982.

_____. Disco: **Maior Abandonado**. Gravadora Som Livre, 1983.

BENHAIM, Michele. **Amor e ódio**: a ambivalência da mãe. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2007.

BERLINCK, Manoel Tosta. **Psicopatologia fundamental**. São Paulo: Escuta, 2000.

_____. A dor. In: **Dor**. Manoel Tosta Berlinck (org). São Paulo: Escuta, 1999.

BIRMAN, Joel. A dádiva e o outro: sobre o conceito de desamparo no discurso freudiano. **Physis**, Revista de Saúde Coletiva. Rio de Janeiro, 9(2): 1999.

_____. **O mal estar na atualidade**: a psicanálise e as novas formas de subjetivação. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

_____. **Estilo e modernidade em psicanálise**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **Freud e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____. **Cadernos sobre o mal**: agressividade, violência e crueldade. Rio de Janeiro: Record, 2009.

CAZUZA. Disco: **Exagerado**. Gravadora Som Livre, 1985.

CAZUZA. Disco: **Só se for a dois**. Gravadora Universal, 1987.

_____. Disco: **Ideologia**. Gravadora Universal, 1988.

_____. Disco: **Burguesia**. Gravadora Universal, 1989.

_____. Disco: **O tempo não para**. Gravadora Universal, 1989.

_____. **Site Oficial**. Disponível em: <www.cazuza.com.br>. Acesso em: 29 nov. 2009.

CHAVES, Ernani. A paciência no trabalho analítico. **Pusional**, Revista de Psicanálise. São Paulo, 2001 5(14): 2001.

EDMUNDSON, Mark. **A morte de Freud**: o legado de seus últimos dias. Rio de Janeiro: Odisseia Editorial, 2009.

ERIBON, Didier. **Reflexões sobre a questão gay**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.

FIGUEIREDO, Luís Cláudio. **As diversas faces do cuidar**: novos ensaios de psicanálise. São Paulo: Escuta, 2009.

FRAGOSO, Décio. **A década de 1989**. Disponível em: <www.paixãoeromance/80decada>. Acesso em: 26 nov. 2009.

FREUD, Sigmund (1900). A Interpretação de sonhos. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006, v. 4, p. 157-168.

_____. (1900). A Interpretação de sonhos. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006, v. 5, p. 371-540.

_____. (1905). Três ensaios sobre a sexualidade. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006, v. 7, p. 117-230.

FREUD, Sigmund (1907 [1906]). Delírios e sonhos na Gradiva de Jansen. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006, v. 9, p. 19-88.

_____ (1908[1907]). Escritores criativos e devaneio. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006, v. 9, p. 135-148.

_____ (1910). Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006, v. 11, p. 73-142.

_____ (1913). O Interesse científico da psicanálise. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006, v. 13, p. 165-192.

_____ (1913[1912-13]). Totem e Tabu. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006, v.13, p. 11-162.

_____ (1914). Recordar, repetir e elaborar (novas recomendações a técnica da psicanálise) In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006, v. 12, p. 159-172.

_____ (1919). O estranho. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006, v. 17, p. 233-271.

_____ (1921). Psicologia de grupo e análise do ego. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006, v. 18, p. 17-85.

_____ (1927). O futuro de uma ilusão. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006, v. 21, p. 11-64.

_____ (1928[1927]). Dostoiévski e o parricídio. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006, v. 21, p. 171-178.

FREUD, Sigmund (1930[1929]). O mal estar na civilização. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006, v. 21, p. 65-148.

_____ (1950[1895]). Projeto para uma psicologia científica. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006, v.1, p. 333-345.

_____ (1914). À Guisa de Introdução ao Narcisismo. In: **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago, 2004, v. 1, p. 95-119.

_____ (1915). Pulsões e destinos da pulsão. In: **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago, 2004, v. 1, p. 133-162.

_____ (1915). O recalque. In: **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago, 2004, v. 1, p. 175-186.

_____ (1917). Luto e Melancolia. In: **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago, 2004, v. 1, p. 99-122.

_____ (1920). Além do princípio do prazer. In: **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago, 2004, v. 2, p.123-182.

_____. (1923). O eu e o Id. In: **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago, 2004, v. 3, p. 27-71.

_____ (1924). O Problema Econômico do Masoquismo. In: **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago, 2004, v. 1, p. 103-124.

_____ (1926[1925]). Inibição, Sintomas e Ansiedade. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006, v. 20, p. 79-168.

FREYZE-PEREIRA, João. **A arte, dor**: Inquietudes entre estética e psicanálise. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2006.

GARCIA-ROZA, L.A. **Freud e o inconsciente**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

GARCIA-ROZA, L.A. **Introdução à metapsicologia Freudiana**. V. 1: sobre as afasias (1891): o projeto de 1895. 7 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. **Introdução à metapsicologia Freudiana**. V. 2: interpretação do sonho (1900). Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

GREEN, André. **O desligamento: psicanálise, antropologia e literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

HANNS, Luiz. **Dicionário comentado do alemão de Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HOMEM, Wagner. **Histórias de canções: Chico Buarque**. São Paulo: Leya, 2009.

LAJARRAGA, Ana Lila. **Paixão e ternura: um estudo sobre a noção de Amor na Obra Freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2002.

MENEZES, Adélia Bezerra. **Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. **Figuras do feminino: na canção de Chico Buarque**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2001.

MENEZES, Lucianne Sant'Anna. **Desamparo**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2008. (Coleção clínica psicanalítica).

MEZAN, Renato. **A vingança da esfinge: Ensaios de Psicanálise**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

MIRANDA, Derilda. De profundis. In: **Culpa**. Urania T. Peres (org.). São Paulo: Escuta, 2001.

NADER, Marcia. O sentido que transborda. In: **Psicanálise e linguagem**. São Paulo: Segmento, 2009.

PEREIRA, Lucia Serrano. **Um narrador incerto: entre o estranho e o familiar: a ficção machadiana na psicanálise**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.

RIOLFI, Claudia Rosa. Leitores fragmentados. In: **Psicanálise e linguagem**. São Paulo: Segmento, 2009.

RIVERA, Tania. **Arte e psicanálise**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

ROMERO, Marcia. A dialética da integração. In: **Psicanálise e linguagem**. São Paulo: Segmento, 2009.

ROUDINESCO, Elisabeth. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SANTOS, Lucia Grossi dos. **O conceito de repetição em Freud**. São Paulo: Escuta; Belo Horizonte: Fumec, 2002.

SEGAL, Hanna. **Introdução à obra de Melanie Klein**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

VOLICH, Rubens Marcelo. De uma dor que não pode ser duas In: **Dor**. Manoel Tosta Berlinck (org). São Paulo: Escuta, 1999.

WINNICOTT, D.W. **O brincar e a realidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP) –
Biblioteca Central/ UFPA, Belém-PA

Elias Junior, Agis Bechir.

“Para quem não sabe amar, fica esperando alguém que caiba no seu sonho”. Uma leitura psicanalítica da obra musical de Cazuza / Agis Bechir Elias Junior; orientador Prof. Dr. Ernani Chaves. – 2010

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Social, Belém, 2010.

1. Literatura. 2. Psicanálise. 3. Desamparo (Psicologia).
I.Chave, Ernani, orient. II. Título.

CDD:
