

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-graduação em Psicologia

Fabiana Cristina Teixeira

**CONSIDERAÇÕES PSICANALÍTICAS SOBRE O AMOR: UMA LEITURA
DERRIDIANA DAS LETRAS MUSICAIS DA LEGIÃO URBANA**

Belo Horizonte

2018

Fabiana Cristina Teixeira

**CONSIDERAÇÕES PSICANALÍTICAS SOBRE O AMOR: UMA LEITURA
DERRIDIANA DAS LETRAS MUSICAIS DA LEGIÃO URBANA**

Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Psicologia da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Psicologia.

Orientadora: Professora Dra. Jacqueline de Oliveira Moreira

Belo Horizonte

2018

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

T266c Teixeira, Fabiana Cristina
Considerações psicanalíticas sobre o amor: uma leitura derridiana das letras musicais da legião urbana / Fabiana Cristina Teixeira. Belo Horizonte, 2018. 244 f.

Orientadora: Jacqueline de Oliveira Moreira
Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Psicologia

1. Psicanálise e música. 2. Derrida, Jacques, 1930-2004. 3. Legião Urbana (Conjunto Musical) - Canções e música. 4. Amor - Aspectos psicológicos. 5. Sublimação. I. Moreira, Jacqueline de Oliveira. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 159.964.2

Ficha catalográfica elaborada por Fernanda Paim Brito– CRB 6/2999

Fabiana Cristina Teixeira

**CONSIDERAÇÕES PSICANALÍTICAS SOBRE O AMOR: UMA LEITURA
DERRIDIANA DAS LETRAS MUSICAIS DA LEGIÃO URBANA**

Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Psicologia da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Psicologia.

Profa. Dra. Jacqueline de Oliveira Moreira (Orientadora) - PUC Minas

Profa. Dra. Eneida Maria Souza - UFMG - (Banca Examinadora)

Profa. Dra. Marcia Stengel - PUC Minas - (Banca Examinadora)

Profa. Dra. Cristina Moreira Marcos - PUC Minas - (Banca Examinadora)

Prof. Dr. Henrique de Oliveira Lee - UFMT - (Banca Examinadora)

Belo Horizonte, 15 de junho de 2018.

AGRADECIMENTOS

À Jacqueline de Oliveira, pelo acolhimento deste projeto, pelas valiosas contribuições, apoio e competência durante este percurso.

À Luisa Teixeira, minha guitarrista favorita, por tanto carinho e compreensão.

À Legião Urbana, pelo legado que nos deixou.

Aos meus pais, que sempre me incentivaram a estudar, pelo constante apoio e por serem exemplos de coragem e determinação.

Ao Thiago Teixeira, por tudo que me ensinou.

À Bárbara Bianchi e Gisele Freitas por terem lido os primeiros manuscritos deste trabalho, quando tudo ainda era um mero projeto, por todas as considerações e incentivos.

Aos meus amigos queridos, agradeço imensamente a presença de vocês na minha trajetória, especialmente à Adna Cooper, Bárbara Bianchi, Carla Salgueiro, Gisele Freitas, Josiane Wan der Maas, Karina Carneiro, Kátia Pereira, Roger Itokazu, Osvaldo Henrique (*in memoriam*), Roseany Mendes, Sheila Salomé e Tatiana Lima.

Aos colegas da PUC, que tornaram este percurso mais leve e divertido. Agradeço ao Emerson Piantino, Wagner Dutra e em especial à Andreia Rezende pela amizade e por tantas alegrias e angústias compartilhadas.

Ao Joel Teixeira, Sônia Teixeira e Jéssica Silva, pessoas especiais na minha história.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação da PUC Minas. Em especial à professora Roberta Romagnoli, quem me despertou para elaborar um projeto de pesquisa em “linhas mais flexíveis”.

Aos professores membros da banca examinadora, pela disponibilidade e contribuições.

À CAPES, pelo período em que recebi apoio financeiro para este projeto.

À Vanilda Salles, pelo incentivo a percorrer o percurso do desejo.

RESUMO

O presente trabalho pretende uma releitura derridiana das letras musicais da Legião Urbana, a partir da qual analisa a temática amorosa. Para isso, discute-se a história do amor e considerações psicanalíticas sobre o tema, dialogando também com Platão em *O banquete*, concebendo-se o amor sob diversos enfoques. O amor é, então, trabalhado enquanto reparação, enigma, completude, conjugalidade, transitoriedade, protótipos das escolhas objetais, luto, saudade, ódio, separação, desamparo, incluindo o processo de elaboração decorrente das perdas amorosas. Percebeu-se que o amor pode ser pensado como *pharmakon*, pois ora surge como remédio, ora como veneno, e que o amor romântico e o amor líquido podem configurar *indecidibilidade*, visto que estão igualmente presentes na contemporaneidade.

Palavras-chave: psicanálise; Derrida; amor; Legião Urbana.

ABSTRACT

The objective of the present work is a Derridian reinterpretation of musical lyrics of the band Legião Urbana, who work with the theme of love, through the history of love and psychoanalytical considerations, discussing Plato in The banquet as well, conceiving love under different approaches. From then on love is practiced as atonement, enigma, completeness, conjugality, transience, prototypes of object choices, mourning, longing, hate, separation, helplessness, including the process of elaboration resulting from amorous losses. We perceive that love can be thought of as a pharmakon, for appears either as a remedy or as a poison, and that romantic love and liquid love can configure undecidability, coexisting simultaneously in contemporary time.

Keywords: Psychoanalysis – Derrida - love – Legião Urbana

RÉSUMÉ

Le présent travail a l'intention d'une lecture derridienne des paroles des chansons de Legião Urbana, selon laquelle on étudie la thématique amoureuse à travers de l'histoire de l'amour et de considérations psychanalytiques, en dialogant aussi avec Platon dans Le Banquet, en concevant l'amour en plusieurs perspectives. Depuis lors, l'amour est travaillé comme réparation, énigme, complétude, conjugalité, transitoirité, prototypes des choix objectaux, deuil, nostalgie, haine, séparation, abandon, y compris le processus d'élaboration des pertes amoureuses. On se rend compte que l'amour peut être considéré comme *phármakon* ainsi que médicament ou poison et que l'amour romantique et l'amour liquide peuvent configurer indécidabilité, en vivant simultanément dans le monde contemporain.

Mots-clés: psychanalyse – Derrida – amour – Legião Urbana

RESUMEN

El presente trabajo se propone a una lectura derridiana de las letras de las canciones del grupo *Legião Urbana*. Para ello, se vuelve a la temática amorosa, por medio de la historia del amor y de consideraciones psicoanalíticas, dialogando también con Patón en *El banquete*, concibiendo al amor bajo distintos enfoques. Desde ahí, se trabaja con el amor en cuanto reparación, enigma, completitud, conyugalidad, transitoriedad, prototipos de las elecciones objetales, duelo, nostalgia, odio, separación, desamparo, incluyéndose el proceso de elaboración decurrente de las pérdidas amorosas. Notamos que el amor puede ser pensado como *phármakon*, ya que surge como remedio o como veneno y que el amor romántico y el amor líquido pueden conformar la *indecibilidad*, conviviendo concomitantemente en la contemporaneidad.

Palabras clave: Psicoanálisis – Derrida – amor – *Legião Urbana*.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	1
2. A TRAJETÓRIA DA LEGIÃO URBANA: A CONSTRUÇÃO DE UMA OBRA ARTÍSTICA POR MEIO DO ROCK AND ROLL	7
2.1. A música	7
2.2. O Rock	11
2.3. O punk	13
2.4. História da Legião Urbana: Rock, atitude e a construção de uma obra artística no cenário brasileiro	15
2.4.1. Renato, Dado, Bonfá e Negrete: uma breve biografia dos legionários	22
2.4.2. A trajetória dos álbuns lançados	25
2.5. Panorama das publicações a respeito da Legião Urbana.....	33
3. A PESQUISA EM PSICANÁLISE E A LEITURA DERRIDIANA.....	37
3.1. A pesquisa em psicanálise.....	37
3.2. Breves considerações sobre o filósofo do talvez	41
3.3. Desconstrução: em busca de uma ética para ler a obra	44
3.4. <i>Pharmakon</i> e Indecidibilidade.....	50
3.5. Herança, hospitalidade e enaltecimento da obra.....	52
4. ARTE, SUBLIMAÇÃO, POETAS E DEVANEIOS	55
4.1. A arte.....	55
4.1.1. A relação de Freud com a arte	59
4.2. Arte, escrita e sublimação	63
4.2.1. A complexidade em torno da escrita	70
4.3. Contribuições da teoria freudiana aos escritos de Renato Russo.....	78
4.3.1. Renato Russo: um poeta?	82
4.4. A interpretação da obra de arte.....	86
5. CONSIDERAÇÕES SOBRE O AMOR.....	89
5.1. Algumas possibilidades de se conceber o amor.....	89
5.2. Breve história do amor.....	90
5.3. Parênteses para o amor paixão e o amor romântico.....	98
5.3.1. Amor paixão	98
5.3.2. Amor romântico	101
5.3.3. O amor romântico domesticado	106
5.4. Os amores líquidos da contemporaneidade e a pluralidade do amor.....	108
5.5. Amor nos tempos da AIDS.....	116
5.6. Estatuto do amor em Freud: buscando a lógica teórica do amor na obra freudiana	126

6. DIALOGANDO: UM ENCONTRO FORJADO ENTRE LEGIÃO URBANA, FREUD, DERRIDA e PLATÃO.....	133
6.1. “Desconstruindo” o amor na tentativa de compreendê-lo	133
6.1.1. O amor como possibilidade de reparação: “de todos os seus pecados ele se arrependeu”	137
6.2. O amor enquanto enigma: “Nunca vi amor e ouço dele sempre falar”	148
6.3. Completude e a insistência do amor romântico: “procuro agora o que é minha metade”	156
6.4. A conjugalidade possível para “quem deixou a segurança do seu mundo por amor” ..	164
7. O AMOR ENQUANTO IMPOSSIBILIDADE E SEUS DESDOBRAMENTOS: DOR, SEPARAÇÃO, ÓDIO, LUTO E ELABORAÇÃO	175
7.1. Quando prevalece a impossibilidade do amor: “Não basta o compromisso, vale mais o coração”	175
7.2. A transitoriedade das parcerias e os protótipos das escolhas objetais: “o pra sempre sempre acaba”, ao mesmo tempo que “nada vai conseguir mudar o que ficou”	180
7.3. O luto: “Se fosse só sentir saudade, mas tem sempre algo mais”	185
7.4. Amor, separação e desamparo: “você me deixou sentindo tanto frio”	192
7.5. Quando o ódio aflora no processo de luto: “com teu amor eu quero que sintas dor” ..	200
7.6. O processo de elaboração: “Estou aprendendo a viver sem você”, rumo a “um coração cicatrizado”	210
8. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	222
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	225

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho reúne conceitos psicanalíticos, derridianos e os relaciona ao repertório musical de uma banda de rock dos anos 1980, a Legião Urbana.¹ Apontando para a originalidade do trabalho, pretende-se forjar entre eles um diálogo que venha promover reflexões acadêmicas no campo da Psicanálise.

A Legião Urbana é considerada uma das mais importantes bandas do rock nacional, contabilizando mais de 33 milhões de discos vendidos. São oito álbuns gravados em estúdio, sendo um deles póstumo², além de outros cinco álbuns ao vivo. Ao todo, a banda gravou 98 músicas ao longo de sua existência, findada com o falecimento de seu compositor, vocalista e líder, Renato Russo.

Parte-se do pressuposto de que as letras musicais consistem numa manifestação artística. Consideradas significativas num contexto nacional de transição democrática, momento a partir do qual foi possível veicular um discurso até então silenciado, tais letras tinham muito a dizer. A obra da Legião Urbana, com suas canções escritas por Renato Russo, ávido leitor de bagagem cultural admirável, condensava em seus versos influências de nomes como Manuel Bandeira, Bauhaus, Van Gogh, Mutantes, Caetano Veloso, Camões e Rimbaud, além de também musicalizar trechos bíblicos e trazer citações de Buda. As letras também fazem referência a outros escritores mencionados indiretamente, por meio dos títulos das canções ou citações de personalidades consagradas, como Thomas Mann, Pasolini, Antonioni, Luis Buñuel, além de outros artistas e escritores célebres, como o próprio Derrida.

As canções da Legião têm a perspicácia de falar de política, ditadura, tortura, poder e inquietações sociais nos mesmos álbuns em que falam de amor, amizade, suicídio, acidente, morte, e ainda fazendo poesia do cotidiano, falando de filhos, casa, casamento e medo de insetos, sem perder o tom poético e sem deixar de encontrar ressonância em seu público, principalmente aquele proveniente dos anos 1980 e 1990, que prontamente se identificou com as letras legionárias.

¹ Optou-se por fazer referência a “Legião Urbana” no feminino, para que se concorde tanto com a palavra “banda” (em vez do sinônimo “grupo”), quanto com a palavra “legião”.

² O disco *Uma outra estação* foi lançado após a morte de Renato Russo, mas as músicas deste álbum haviam sido gravadas em outras ocasiões

O objetivo principal desta pesquisa consistiu em estabelecer uma releitura de todas as músicas lançadas pela Legião Urbana desde 1985, considerando-se toda a discografia, inclusive o álbum póstumo lançado em 1997. As canções foram relidas numa proposta derridiana, a partir da qual emergiram temas relevantes que se desdobraram em discussões teóricas que impulsionaram a convocação de contribuições oferecidas pela psicanálise. Este processo consistiu num trabalho muito desafiador, por sua ampla gama de temas e canções, por vezes situadas à margem, já que nem todas as canções aqui trabalhadas foram veiculadas entre os grandes sucessos da banda, aos quais a Legião Urbana prontamente costuma ser associada. Neste sentido, há que se observar a capacidade da banda de fazer tão bem o que a leitura derridiana nos propõe: esconder e revelar, concomitantemente, tantos assuntos. Há que se assumir as limitações deste trabalho, sobretudo na delimitação da música em seu texto, para que fosse possível o desenvolvimento desta proposta. Por delimitação metodológica, os ritmos e linhas melódicas das canções não foram analisados, tendo estas sido recortadas no seu aspecto textual. Não obstante, sabemos o quanto tais canções fazem parte da memória das pessoas, que inevitavelmente produzem uma espécie de musicalidade nestas leituras, o que ilustra o quanto de fato estamos lidando com uma obra de vasto e marcante alcance.

No processo de releitura, os temas que se sobressaíram com mais insistência circularam em torno da temática amorosa, que aparece em 61 das 98 músicas que compõem a obra completa. A temática do amor atravessa as canções por meio dos discursos envolvendo relacionamentos, suas rupturas e luto, incluindo ainda seu processo de elaboração e um sujeito livre para estabelecer novos investimentos amorosos. Assim, o amor e seus desdobramentos “hospedados” na obra da Legião Urbana aparecem nas letras musicais em forma de narração de histórias amorosas bem e malsucedidas, mortes associadas ao envolvimento amoroso, sofrimentos decorrentes de desilusões e rupturas, bem como outros efeitos variados, seja pelo mal-estar que a dor de amar produz ou pelos desdobramentos que as separações conjugais provocam. O sujeito das canções legionárias é aquele que não sabe ou pouco sabe a respeito do amor, mas com ele se incomoda, faz questionamentos e prossegue na tentativa de construir respostas e estabelecer possibilidades de enlaçamentos e formas de lidar com as rupturas, sejam estas por abandono, por desistência, pela partida do outro ou por morte, demonstrando a impossibilidade da completude e trazendo à tona o desamparo inevitável.

Não por acaso, esta obra musical está ancorada nos pressupostos do *punk* e são veiculadas no estilo *rock and roll*, pois, ainda que não seja nossa pretensão analisar questões rítmicas, não podemos negligenciar as nuances reivindicatórias que convocam a subjetividade e suas mais variadas tentativas de posicionamento ou oposição diante de complexidades humanas que lhe trazem descontentamento e potencializam sua angústia. Tais textos musicais nos convidam a refletir a respeito da posição do sujeito diante da alteridade e do quanto suas relações se revelam complexas e produzem desilusões e impasses diante do outro, fato já bem assinalado por Freud desde *O Mal-estar na civilização*, de 1930, em que afirmou ser nas relações do campo da alteridade que surgem os grandes problemas humanos (FREUD, 1930/1996). Assim, de um modo geral, temos nestas canções um eu insistente tentando encontrar uma saída pelo amor, que também pode ser pensado nestas canções como uma forma de lidar com a solidão e com o desamparo.

A obra legionária é configurada por meios variados de escrita, passando por metáforas, narrativas, refrãos insistentemente reiterados, músicas sem nenhum refrão ou repetição de nenhuma frase, textos irônicos, além de peças instrumentais sem letra alguma. Por sua complexidade, não haveria como reduzir o legado da banda a faixas específicas, pretendendo uma definição ou delimitação de seu estilo como espécie de essência do que poderia ser delimitado. Na ausência de essência, não poderíamos discutir um único tema, eleito *a priori* e definido antes de uma releitura cuidadosa e despretensiosa, sem hipóteses preestabelecidas. Em função disso, recorreu-se à desconstrução como uma proposta que implica uma possibilidade de leitura.

O modo de ler com a desconstrução derridiana permite que se depare com algo mais além a ser despertado, desvendado ou interpretado no conteúdo latente, neste caso os textos musicais. Em Derrida, produzir um texto equivale a produzir enxertos, gravações, como se o texto fosse composto por diversas camadas textuais, com as quais produzimos novos elementos, diversos movimentos possíveis, abrindo o texto num para além do óbvio e conhecido. Assim, no texto da obra legionária, na medida em que seu tecido é descoberto, enxertado com Freud, e em alguns momentos com Platão, regenera-se configurando uma nova produção, compondo uma nova tessitura, a de um texto inevitavelmente heterogêneo, de caráter relacional e descentrado.

Quando vários textos se misturam, inevitavelmente teremos uma modificação, uma espécie de transformação ou deformação, e, neste sentido, os diálogos com Derrida

convocam justamente tais “enxertos”, no sentido de trazer para o diálogo elementos paradoxais ou somente distantes academicamente, sem privilégios, sem hierarquias, com a participação dos mais variados elementos, como num jogo em que se movimentam com suas diferenças. Embora possa ocorrer um estranhamento inicial, seja por surpresa ou rejeição, ainda que momentânea, o que sustenta a tese construída nesta proposta é justamente a possibilidade de produção de um texto regenerado, escrito numa outra perspectiva, percorrendo um percurso acadêmico diferente do convencional.

Recorrer aos pressupostos de releitura em Derrida possibilita um movimento diferenciado, não linear e sem que se busque um fechamento ou síntese, visando promover abertura a um diálogo que permita que paradoxos convivam livremente e sem a pretensão de uma conclusão ilusória, pois pensar com Derrida é pensar muito mais em efeitos que em significados, já que os sentidos não estão obscurecidos para serem descobertos, mas são construídos e reconstruídos na medida em que avançamos nas leituras e interpretações. Ao contrário do que algumas críticas insinuam, não diz respeito a um imobilismo, nem a um processo infrutífero de ambivalência, mas culmina na aceitação de alguns impasses com responsabilidade. Possibilita, ainda, reavaliar os arquivos abertos em geral, criando estratégias, negociando com a pulsão de morte, abrindo caminho para que se vá mais além (NASCIMENTO, 2008).

Se um dos objetivos em forjar o diálogo entre autores que não se conheceram, diante de uma obra que não lhes foi acessível por contexto temporal, valorizar as obras e promover o debate, segundo Derrida, é um modo de ser concomitantemente fiel e infiel ao legado das obras que os artistas nos deixaram, sendo também uma forma de lidar com a *indecidibilidade* e com os impasses decorrentes de tal encontro, com responsabilidade.

A organização desta tese se configurou em sete capítulos seguidos das considerações finais. O capítulo seguinte à introdução discorre a respeito da música, sobre os estilos musicais rock e punk e sobre a obra da Legião Urbana, seus integrantes, discografia e a história da banda. O terceiro capítulo contempla o arcabouço teórico da pesquisa fundamentado no método de leitura de Derrida, explicando e justificando seus pressupostos e sua utilização para a construção deste texto. O quarto capítulo trata da arte, da sublimação e de seus limites, além de discutir a questão da escrita, sua condição sublimatória e seus paradoxos, levando em conta os efeitos da pulsão de morte. Considerando Freud e Renato Russo escritores, este capítulo também pretende tratar da discussão da possibilidade de se considerar ou não o compositor da Legião Urbana um

poeta, considerando-se que, como já bem sugerido por Freud (1908/1996), poetas são sujeitos capazes de produzir espécie de iluminação de seus contextos.

Na sequência, temos um capítulo com a temática amorosa, intitulado *Considerações sobre o amor*, no qual se realiza um panorama histórico do tema, o amor paixão, amor romântico, amor romântico domesticado, amor nos tempos da Aids e amor líquido. O diálogo buscado pretende repensar o amor na obra freudiana e refletir sobre o amor contemporâneo, também denominado fluido ou líquido, mas que ainda carrega expectativas que podem ser pensadas como resquícios de um amor romântico e de via de acesso à felicidade. Trata-se de caminhos distintos, porém convergentes em determinados momentos, que se buscará trilhar de modo a possibilitar o estabelecimento de um diálogo entre as construções psicanalíticas em torno do amor, a partir de Freud e outros psicanalistas contemporâneos como Nasio, Birman e Kehl, e as elaborações de Bauman e Lipovetsky acerca da dor de amar, de sua possibilidade ou impossibilidade, bem como de seus efeitos. Na temática amorosa, um aspecto que mereceu atenção especial foi o amor romântico, sobretudo pela relação significativa que estabelece nos discursos legionários.

A pretensão deste texto foi abrir um diálogo possível acerca do que a literatura agrega a respeito do amor, o que parece de certo modo impossível de se produzir sem que se leve em conta alguma concepção ou pressuposto acerca do que seria de fato o amor ou a experiência amorosa.

A partir disso, dialogamos também com Platão e seus vários interlocutores em *O banquete*, obra que nos possibilita conceber o amor a partir de diversos enfoques, tais como virtude, beleza, fluidez, delicadeza, equilíbrio, potência e coragem, passando por ambivalência e podendo implicar o desequilíbrio, o desregramento e a miséria, e podendo ainda ser concebido como partes separadas que se movimentam em prol de sua reconexão. Neste processo, percebemos que nos discursos da Legião Urbana, assim como em Platão, há pluralidade na concepção amorosa, e que, quando relidos com Derrida, nos permitem afirmar que o amor pode ser pensado como *pharmakon*, pois ora surge como remédio, ora como veneno.

Como as releituras desdobraram-se em um vasto material analisado, foi preciso organizar as análises em dois capítulos. Estes tratam do amor e seus desdobramentos, hospedados nas letras das canções, e estão organizados de modo a contemplar, no

Capítulo 6, a desconstrução da temática amor, o amor como reparação, o amor enquanto enigma, a perspectiva de completude nas parcerias amorosas e a conjugalidade possível. No Capítulo 7, por sua vez, a temática sugere as impossibilidades do amor quando as parcerias já não se configuram viáveis, incluindo a transitoriedade, os protótipos das escolhas objetais, o luto, a saudade, o ódio aflorado em alguns processos de luto, separação, desamparo e o processo de elaboração.

O trilhamento percorrido na temática amorosa, incluindo sua inevitável finitude, permitiu perceber como a dor de amar e as expectativas românticas em torno do amor perpassam a obra do grupo, por vezes compondo, inclusive, o mesmo álbum, quando não a mesma canção. Assim, o percurso aqui apresentado visou à produção de um texto relido e refeito a partir da obra da Legião Urbana, acompanhando, dialogando e se reconstruindo por meio das contribuições da obra freudiana e de outros psicanalistas, bem como a partir das intertextualidades e com a ideia de *pharmakon* derridiano, que aparece em vários momentos ao longo desta tese.

Confirmando o apontamento de Villari (2000) ao afirmar que toda leitura deveria possibilitar um convite à escrita, como espécie de exercício intelectual, seguem nas páginas adiante o que se produziu a partir desta releitura.

2. A TRAJETÓRIA DA LEGIÃO URBANA: A CONSTRUÇÃO DE UMA OBRA ARTÍSTICA POR MEIO DO ROCK AND ROLL

2.1. A música

A música, arte milenar e universal, é uma das formas artísticas menos estudadas pelos teóricos da psicanálise, que, desde os primeiros comentários freudianos a respeito dos limites em se interpretar tais manifestações artísticas, pouco ousaram no estudo de sua complexidade (SEGER; SOUSA, 2013).

A interface entre música e psicanálise, apesar de pouco estudada, pode promover significativos diálogos no que concerne aos enlaçamentos sociais e culturais dos sujeitos, bem como os efeitos ambivalentes por ela proporcionados, nos mais variados modos de subjetivação. Num primeiro momento, observando-se a tônica harmoniosa proporcionada por esta forma artística, cabe ressaltar que a música possui papel importante nas interações sociais, por contribuir para a aproximação de sujeitos que têm afinidades entre si, possibilitando comunicar formas de se posicionar no mundo, emoções, inquietações e encontrar consonância com quem compartilha de questões semelhantes. Dessa forma, pode ser pensada como uma espécie de canal de expressão, uma via que possibilita comunicar os mais variados temas (LEÃO; VAISBERG, 2014). Prosseguindo com este raciocínio, Nogueira (2013) afirma que a música possibilita reposicionamento de sentidos, novas possibilidades de sentir e pensar, entrelaçando aspectos conscientes e inconscientes, o que por sua vez começa a sugerir a inevitável condição ambivalente da música, que não pode ser tão prontamente delimitada em seus aspectos socialmente satisfatórios.

Para justificar a importância da música em sua articulação com a cultura e com a psicanálise, reporto-me a Belo (2011), que aponta a música como espécie de tradutora, de ferramenta para a simbolização, possibilitando veicular as mais variadas mensagens, sejam estas políticas, de amor, de trivialidades ou de tragédias, podendo nos possibilitar a entrada em regiões outrora ocupadas pelo que não pôde ser traduzido em palavras. Stahlschmidt (2008), também nos atenta para a possibilidade de pensar a música como forma de expressão para quando falta acesso às palavras, podendo funcionar como

tentativa de dar contorno ao indizível, ao que escapa, dando algum alento ao desamparo inerente ao humano.

Além de seus aspectos sublimes, há que se recordar dos demais efeitos psíquicos desencadeados pela música, que, conforme nos sugere Tavares (2014), estão para além dos aspectos harmoniosos, que culminam em agrado e bem-estar. Para o autor, assim como em outras manifestações artísticas, os efeitos da música não podem ser previstos antecipadamente, podendo provocar nos ouvintes as mais variadas sensações, que variam de “sentimento oceânico”, tal qual proposto por Freud em *O mal-estar na civilização*, como pode desencadear estranheza, descentramento, aturdimento e outros efeitos produzidos por sua inevitável capacidade de afetação psíquica (TAVARES, 2014).

Apesar dos poucos minutos de duração de uma música, esta pode possibilitar a realização de uma série de construções, bem como condução a novas e mais organizadas disposições temporais, reconciliando as adversidades do mundo externo com o mal-estar do sujeito, bem como facilitando a integração entre mente e corpo. A música tem fundamental importância no desenvolvimento da humanidade, iniciado com os sons musicais da primeira infância, com o cantarolar materno e os movimentos produzidos pelo bebê na tentativa de acompanhar a canção (LOPES, 2006). Nogueira (2013) concorda e acrescenta o quanto as músicas estão além de produtos de gravadoras e enaltece em seu texto todas as outras variações musicais, passando pelas cantigas de ninar, canto das lavadeiras, batuques, etc. Antelo (2008) também enfatiza as variedades musicais, sobretudo as relacionadas ao início da vida, acrescentando que, neste período do desenvolvimento, a música pode constituir a primeira experiência com o Outro materno, por meio de elementos ainda incipientes comparados com a fala, mas que são precursores da palavra: com a sonoridade materna, com as pulsações, prosseguindo para o ninar, com canções proferidas pelo Outro, buscando aplacar a angústia e contornar o desamparo.

A música consiste numa linguagem universal, de certa forma abstrata, cuja importância se destaca para além da palavra, até por ser anterior a esta. “A música permite que me contemple e me reconcilie com as contradições, os conflitos do trágico universal, em uma grande celebração da existência” (LOPES, 2006, p. 76). E é neste sentido que se pode afirmar que a música possibilita uma forma de acesso a registros psíquicos os quais a palavra não alcança, ou não dá conta de traduzir. De acordo com Tavares (2014), neste

campo há uma “dimensão enigmática”, sobretudo no que concerne ao seu alcance, que estará inevitavelmente “aquém e além” das palavras, o que *a priori* não significa que encontrará um determinado destino pulsional (TAVARES, 2014, p. 18).

Inevitavelmente, a partir da decisão de retrabalhar neste estudo uma proposta derridiana, precisamos evidenciar a música em sua condição de *pharmakon*, no sentido de que ela possa funcionar tanto como “remédio” como “veneno”. Ao levarmos em conta a ideia de que a música funciona atendendo aos movimentos pulsionais concomitantemente aos demais conteúdos inconscientes, precisamos admitir a ambivalência que poderá ser proveniente de seus efeitos, seja naqueles que a produzem, seja naqueles que a escutam (TAVARES, 2014). Considerando seu aspecto “remédio”, cantar pode ser pensado como uma forma de interpelar o outro, por ressoar no silêncio do Outro, dando à pulsão uma espécie de conjugação: “apelar, ser apelado e se fazer apelar”. Assim, ainda que formulada internamente, é destinada ao outro, configurando um modo de se relacionar específico a partir de então. Assim como o próprio demandar, cantar está no campo do invocar, do apelar, possibilitando ao sujeito ser escutado para além do que é produzido pela palavra (ANTELO, 2008, p. 92). Ainda que dure um tempo relativamente curto, uma música possui condição de tocar profundamente o outro, tendo efeito de profundidade e continuidade, conforme nos diz Lopes (2006, p. 81):

Mesmo que houvesse uma música cronologicamente infinita, o tempo constrói o surgimento da expectativa e só se espera algo que falta, donde a música, mesmo que o sujeito e o Outro, se identifiquem ou fundam, talvez não existisse se em si não contivesse também um objetinho a.

Para Antelo (2008), a música pode ser pensada tanto como uma forma de interpelar o outro, como pode consistir numa espécie de diagnóstico cultural de um povo, como no caso do samba, que, segundo a autora, não só tem valor diagnóstico em nosso país como pode ser inclusive um recurso terapêutico. Para a autora, a música pode ser pensada como uma espécie de “remédio para os melancólicos”, bem como “paz para os violentos”, pois como vem ocupar um lugar de voz, possibilita uma espécie de ilusão de ser ouvido pelo Outro, de alguma forma intervindo no objeto *a*, na medida em que “a música é a voz que brinca de fazer semblante de que é audível [...]. A música, em seu namoro com o silêncio, o põe em evidência, e o preenche, é ambígua e assim o eleva à dignidade da coisa sublime” (ANTELO, 2008, p. 93).

Quando consideramos também os outros efeitos da música, levamos em conta ainda a pulsão de morte e seus desdobramentos nas tentativas sublimatórias, tema que será abordado mais adiante com mais profundidade. Ao pensarmos a música como *pharmakon*, vale citar Zanello e Sousa (2009), que em seus estudos sobre seus efeitos encontraram tanto os benéficos, quanto os inócuos e negativos, haja vista que os sentimentos despertados pela música em cada um são sempre muito variáveis, dependendo de como é veiculada, dos recursos e dos ouvintes, seja por meio do ritmo ou da letra, ou ainda por ambos. O que sabemos com convicção é que haverá algum movimento do inconsciente, conforme argumenta Nogueira (2013):

A partir da consideração freudiana desses registros sonoros é possível propor que a música possa ser pensada não só como uma forma de superação das resistências, mas também como uma variação do modo como os conteúdos inconscientes podem ser movimentados para o consciente [...] Ora, podemos estar certos de que o mundo é movimento; entretanto, é preciso ainda perguntar: por que as coisas precisam sair de dentro de você? (NOGUEIRA, 2013, p. 51).

Assim, de um modo geral, a música está relacionada ao que acontece na sociedade, por meio de manifestações de seus sujeitos. Como a psicanálise, a música estabelece uma conexão a seu tempo e seu contexto com suas específicas subjetividades, sempre em articulação com o sujeito nela envolvido (NOGUEIRA, 2013).

Inicialmente, a proposta deste projeto pretendia trabalhar a música enquanto ritmo, voz e letra. Contudo, diante dos objetivos propostos, das construções teóricas que se fizeram necessárias para fundamentar a tese e a partir da definição da releitura derridiana, foi preciso desconsiderar a possibilidade de recortar ou delimitar as músicas, seja por tema, por data ou por qualquer outro critério. Assim sendo, dentro do que se apresenta como fundamental em termos de alguma delimitação, optou-se por trabalhar a música enquanto texto musical, tratando-a como escritura textual.

Dentre os mais variados estilos e manifestações musicais, trabalhar-se-á nesta pesquisa sobretudo em torno do rock, gênero musical em que a Legião Urbana se posiciona oficialmente, embora transite também por estéticas mais líricas e construa seu repertório a partir das mais variadas inspirações temáticas.

2.2. O Rock

A origem do rock remonta aos anos 1950, nos EUA, quando fora cantado por uma população mais específica e rural. Gradativamente foi se ampliando e incorporando novos elementos, desenvolvendo-se sobretudo ao passar por Elvis e os Beatles, ícones que modificaram e construíram os primórdios da história deste estilo musical. O rock é um fenômeno que, embora tenha acabado por se associar a questões políticas e reivindicatórias, tem como objetivo original atuar no âmbito do entretenimento e da diversão. Basicamente associadas a um “ritmo acelerado, as canções propõem velocidade, sexo, ação, um lazer agressivo” principalmente em seus primórdios e na era pré-Beatles, já que estes trouxeram discricção, feminilidade e músicas não violentas ao universo roqueiro. A partir dos Beatles ficou uma espécie de mensagem de que cada um poderia seguir a vida e acreditar em si próprio, numa associação mais individual e subjetiva que coletiva (SINGER, 1985).

Para Zanutto (2008), o rock marca diferenças em termos de produção discursiva, geralmente capturando determinados jovens que optam por um enunciado específico e diferente de outras linguagens musicais. Nesta linha de raciocínio, Laranjeira (2013), nos diz que o rock é costumeiramente associado a um espírito crítico, amparando-se no imaginário como sustentado na transgressão, por vezes relacionado a um produto da subcultura para expressão de descontentamentos, sejam estes históricos ou sociais, marcando algum posicionamento em termos de resistência (LARANJEIRA, 2013).

Em relação ao estilo musical, há que se cuidar para não estabelecer uma generalização simplória, pois, dentro do próprio rock, encontramos variações, podendo haver ênfase no aspecto transgressor, no *cool*, no “sujo”, já que no contexto da cultura globalizada há que se lembrar das mais variadas formas de subjetivação, inclusive dentro do próprio universo roqueiro (LARANJEIRA, 2013). Neste sentido, Gios e Neto (2013) ironizam certa tendência a se romantizar o rock, na qual este é associado à liberdade, à ausência de regras e ao enfrentamento da ordem, ilustrando com a clássica afirmação de Raul Seixas: “faz o que tu queres há de ser tudo da lei”.

Em relação a tal proposta de liberdade, Singer (1985) já havia sido bem específico ao afirmar que o rock estaria associado a “promessas de liberdade”, embora não as cumprisse (SINGER, 1985, p. 61). Contudo, na obra da Legião podemos visualizar um

espaço de liberdade, sobretudo criativa. A banda nos sugere exatamente a possibilidade de transitar pelas diferentes nuances roqueiras e musicais, por um lado confirmando que nesta atitude roqueira também há espaço para falar sobre Buda, Coríntios, Camões e críticas ao sistema, ao mesmo tempo que pode variar de um som pesado, como o de *1965 (Duas tribos)*, por exemplo, ao lirismo das canções do álbum *Dois* e das variações rítmicas de *Faroeste Caboclo*, enquanto mantém seu status de banda de *rock and roll* nacional.

Laranjeira (2013) buscou discutir a relação entre literatura e rock, procurando compreender a ilustração do sujeito fragmentado da contemporaneidade em sua relação com a cultura. Entre seus resultados, encontrou a apropriação de técnicas de linguagem, marcas do capitalismo e interferências na construção e ressignificação das subjetividades, sobretudo no que é compartilhado pelo grupo. Se por via do texto aproximamos o ato de escrever música à escrita literária, é porque situamos ambas enquanto obra de arte, envolvendo, portanto, formas de subjetivação e autorrealização ao artista e ao observador/ouvinte/leitor, reunindo presente e passado, e é neste sentido que os pressupostos freudianos poderão auxiliar na compreensão de tais produções (NOGUEIRA, 2013).

Prosseguindo neste raciocínio, Araújo (2011) nos diz que não há como desconsiderar o rock nem desvencilhá-lo da postura ativa que pressupõe, pois mais que um estilo musical, ele implica um posicionamento de vida e uma forma de se comportar: “É um estilo de música que, ao contrário do silêncio e da contemplação, busca a agitação e o navegar em mares revoltos. Ele pressupõe a troca, a performance da banda e a sua interação com o público, quase proibindo a passividade” (ARAÚJO, 2011, p. 12). Gios e Neto (2013) acrescentam que o rock desde seus primórdios esteve associado a “juventude”, “rebeldia”, “liberdade” e idealismo (GIOS; NETO, 2013, p. 48). O próprio Renato Russo considerava o rock um gênero que demanda originalidade, sinceridade do artista, atitude, tendo feito a seguinte afirmação numa entrevista: “Se sua expressão pessoal for inédita e criativa, se o artista consegue expressar o que todos os jovens sentem, mas não conseguem dizer, aí então teremos rock, que não é só um ritmo ou uma batida: é uma atitude” (RUSSO apud GRANGEIA, 2016, p. 150). Em outra entrevista, Renato Russo mencionou o quanto o rock lhe era precioso enquanto forma de expressão, já que, para além de seu caráter lúdico e recreativo, lhe possibilitava argumentar a respeito de suas convicções sobre aspectos do cotidiano e da vida como um todo (ASSAD, 2000).

No Brasil, desde seus primórdios, o rock fora visto como “música estrangeira” e “intrusa”, sugerindo uma espécie de alienação diante da música nacional até então restrita à MPB, principalmente (MAGI, 2011, p. 17). O rock nacional veio reorganizar tais afirmações à medida que foi incorporando elementos típicos de nossa cultura, passando a ser cantado em língua portuguesa e descrevendo em seus enredos histórias e cenários familiares a nós. A Legião Urbana teve papel crucial no desenvolvimento do rock no Brasil, mas, antes de adentrarmos a história e importância da banda especificamente, é preciso recordar outro elemento crucial, que se desdobra do punk e contempla não só as influências à Legião, mas ao rock nacional como um todo.

2.3. O punk

O punk foi um movimento significativo para a contracultura do século XX, que surgiu em meados dos anos 1970, nos EUA e na Inglaterra. O contexto de surgimento do punk era de crise econômica, marcado por desemprego sobretudo da população jovem, de algum modo mostrando o outro lado daquelas canções de paz para um mundo melhor que haviam prevalecido no discurso do rock até então (SINGER, 1985). A partir disso, a perspectiva otimista e pacifista de até então dá lugar a um pessimismo significativo diante do futuro:

Os *punks* não acreditam em futuro; não pregam a ação pacífica, há, pelo contrário, uma apologia da violência; não privilegiam o autoconhecimento individual e sim a expressão coletiva [...] Cresce no meio punk a influência, surpreendente, para quem se acostumou à ideologia “paz e amor”, de uma visão revolucionária em moldes socialistas (SINGER, 1985, p. 61).

Gios e Neto (2013) argumentam sobre o quanto o punk é atitude, sobretudo atitude agressiva e questionadora, principalmente em torno das figuras de autoridade, e é caracterizado por certa pressa e ânsia de visualizar as transformações desejadas. Não por acaso desde seus primórdios envolveu os excluídos e aqueles que se opunham à convencionalidade (GIOS; NETO, 2013). Magi (2011) concorda e nos lembra que o punk rompeu com o rock até então tradicional e colocou as técnicas musicais do estilo *rock and roll* em segundo plano, já que o mais importante para o estilo punk se concentrava na vontade de tocar música, saindo do anonimato a partir de sua própria argumentação, veiculada nestas letras musicais. Nogueira (2013) acrescenta que questionamentos aos valores políticos, culturais e morais, além de “sarcasmo”, “interesse pelo grosseiro e pelo ofensivo”, assim como o “pessimismo”, marcam o início da cultura punk (NOGUEIRA, 2013, p. 39).

Nesta forma de se organizar e constituir, o punk incentivava a criação de músicas simplificadas, com poucos acordes, o que possibilitava que pessoas sem experiência musical pudessem criar e tocar músicas e formar suas próprias bandas. Este fora mais um ponto de diferenciação do rock tradicional, que estabelecia grande distância entre público e músico, enquanto a filosofia punk do “*do it yourself*” incentivava o surgimento de novas bandas e estremecia a ideia de que música deveria ser produzida para vender (NOGUEIRA, 2013).

Segundo Viteck (2007, p. 53), “o movimento punk é um dos fenômenos sociais e culturais mais controversos da história contemporânea”, pois pretende romper com o já estabelecido ao mesmo tempo que acabou por transformar-se em produto cultural, tornando a música uma espécie de produto que de alguma forma possibilita a repetição de um padrão, ainda que distinto do vigente à época. Esta contradição pode ser percebida pelo fato de um de seus desdobramentos culminar na feitura de produtos consumíveis, seja no âmbito da música, seja pelo campo da moda. Basicamente, a moda punk se destaca por roupas rasgadas, velhas, com alfinetes, cabelos curtos e coloridos (MAGI, 2011). Quando nos debruçamos sobre as reportagens e fotografias dos primórdios do rock nacional, visualizamos claramente estas características nos artistas.

Por aqui, em um contexto em que a internet era inexistente e as conexões interculturais mais restritas, o acesso às músicas pertencentes ao movimento punk ainda era difícil, uma vez que as rádios não divulgavam músicas de estilo punk e não havia investimento da indústria cultural no gênero até então. Mesmo assim, o que se observou foi uma profusão da produção roqueira no Brasil dos anos 1980 a partir da influência internacional do movimento. Assim, a propagação do punk aconteceu sem grande ajuda das grandes mídias, tendo ganhado espaço a partir de sua divulgação por meio da socialização, por trocas de discos dos interessados que tinham acesso a viagens internacionais, de onde traziam os álbuns e que não por acaso foram os protagonistas destas bandas que marcaram um novo cenário roqueiro (MAGI, 2011).

Considerando a inclinação punk da Legião Urbana, Magi (2011) entende que *Geração Coca-cola* dialoga com *God Save the Queen*, dos *Sex Pistols*, principalmente pelo fato de que ambas criticam e rejeitam um período relativamente recente. A citada canção brasileira critica o fato de a geração dos jovens dos anos 1980 ter crescido sob forte influência mercadológica e consumista, oriunda sobretudo dos EUA. Em primeira

pessoa do plural, ambas as canções colocam esse “nós” como “indivíduos oprimidos pela sociedade”, sinalizando para um inevitável comprometimento de futuro, sem perspectivas promissoras, ainda que *Geração Coca-cola* deixe uma mensagem de que algo será diferente em termos de atitudes (MAGI, 2011, p. 40).

Através do reconhecimento do gênero punk e a partir dos primeiros contatos com ele que os adolescentes de Brasília deram nova feição ao rock nacional, e a Legião Urbana se constituiu. De algum modo, todas as bandas que surgiram posteriormente a estes primórdios do punk brasileiro devem algo a estes primeiros “berros” de contestação (CAPACCHI, 2003).

2.4. História da Legião Urbana: Rock, atitude e a construção de uma obra artística no cenário brasileiro

No panorama nacional de transição democrática, o rock foi uma das primeiras manifestações independentes e funcionava como porta voz de uma liberdade recém-conquistada. Inicialmente visto como “inimigo”, num contexto nacional ainda fortemente marcado pelo dualismo entre esquerda e direita, em que, apesar da existência de algumas músicas de protesto, ainda “não havia lugar para uma música que desse conta da complexidade do Brasil” (DAPIEVE, 1995, p. 15). Neste recorte temporal do início dos anos 1980, segundo Dapieve (1995), a “postura era roqueira” não apenas no rock em si, mas também no samba, no bolero ou em outro ritmo, na medida em que havia um significativo engajamento em músicas de protesto. Artistas como Raul Seixas, Caetano Veloso, Gilberto Gil e bandas como *Os Mutantes* nos anos 1960 e 1970 contribuíram para preparar um solo que parece ter fertilizado outras bandas na década seguinte, assim como o próprio contexto internacional daquele período, marcado pela *beatlemania*, posteriormente pelo *heavy metal* e pelo movimento punk.

Os anos 1980 no Brasil são considerados como espécie de “período áureo” para o rock nacional, sobretudo pela emergência de variadas manifestações artísticas neste âmbito, o que torna inevitável associar a história e o contexto social brasileiro, ao tratarmos deste tema. Em termos econômicos, esta década foi marcada por uma longa recessão, e, no âmbito da política, observou-se a redemocratização, o surgimento da nova Constituição Federal (1988), os movimentos de Diretas-Já e manifestações políticas buscando liberdade de expressão e inclusão. O rock, que estava além de uma questão industrial ou cultural, possibilitava a diversidade, a individualidade, como uma forma de

existir no meio da multidão, marcando este contexto urbano de transição democrática, esperança, diversos planos econômicos e o surgimento da Aids (CAPACCHI, 2003). Para Zanutto (2008), foi justamente após a abertura política que o discurso de resistência foi ecoando numa sociedade até então silenciada pela ditadura, mas que a partir de então pode trazer à tona em seus discursos questões como a desigualdade, a violência e o abuso de poder. Neste sentido, a Legião sempre fora muito expressiva não somente pelo ritmo, mas por traduzir e pronunciar um discurso que estava implícito e silenciado há tempos. Por todos estes argumentos, é possível afirmar que o rock no cenário nacional cumpriu sua função, no sentido de ser um agente de mudança, sobretudo no pensamento, na cultura e na sociedade, pois “[...] o rock não pode ser entendido apenas a partir de seus elementos estéticos, mas sim como uma manifestação de crenças e de identidades em conexão com o contexto histórico e cultural” (ARAÚJO, 2011, p. 25).

O período de transição democrática foi oportuno para o surgimento de diversas bandas de rock, muitas delas, como a Legião Urbana, marcadas pela influência do punk, sobretudo *Sex Pistols* e *The Clash*. No momento que se seguiu ao silêncio imposto pela ditadura, a Legião Urbana encontrou na filosofia punk do “*do it yourself*” uma possibilidade naquele cenário de abertura política (DAPIEVE, 1995). Renato Russo, em entrevista ao Jornal *O Dia*, citada por Grangeia (2016, p. 45), afirma: “O que mais queríamos era dizer o que alguns não podiam ouvir e o que outros não podiam dizer”. Neste contexto de fervilhamento político e social, tem-se o surgimento de bandas oriundas dos mais variados locais do país, bem como de rádios com programação exclusivamente roqueira e eventos de rock com bandas internacionais, como o *Rock in Rio*, que começavam a acontecer. Além destes aspectos, esse período também foi marcado pela tentativa de encontrar uma identidade musical nacional diferente daquela enunciada pela MPB (ARAÚJO, 2011).

Apesar de tantos efeitos significativos no que concerne à possibilidade de expressão e críticas, há que se considerar que neste cenário, o interesse inicial estava mais pautado na socialização de uma geração jovem, o que aparentemente se evidenciava muito mais que o inconformismo político. Parte dos músicos deste contexto se constituía por filhos de políticos e de profissionais bem-sucedidos das classes A e B, como funcionários do Banco do Brasil, professores universitários, militares de alta patente e diplomatas, o que lhes rendeu o apelido pejorativo “itamaratecas” (GRANGEIA, 2016, ARAÚJO, 2011, VILLA LOBOS, 2015, p. 30). É neste sentido que Dapieve (1995)

aponta que a banda tinha *Geração Coca-cola* (1985) como o seu cartão de visitas: “Somos os filhos da revolução / somos burgueses sem religião”. A respeito do modo pelo qual o rock pode ser apontado como forma de expressão, o próprio Renato Russo, em entrevista concedida em 1993 e publicada por Assad em 2000, aponta que:

Queiram ou não, o rock é sempre uma psicanálise. Você fala de sua vida, se coloca nas coisas. É divertido formar uma banda, mesmo que o pessoal hoje esteja mais interessado em anúncio de TV. As pessoas que fazem arte respeitam mais o direito dos outros. Leem, se interessam por informação (RUSSO apud ASSAD, 2000, p. 221).

No mesmo cenário brasileiro em que emergiu a Legião, surgiram diversos outros grupos musicais com muita demanda de expressão, já que após tantos anos de silêncio, todos tinham algo a dizer e, por esta razão, estas bandas não tocavam *covers* e direcionavam seus discursos para o que lhes parecia mais instigante na ocasião, vendo na música uma oportunidade de se posicionarem, trabalhando, assim, com um repertório autoral consistente, sobretudo expressando alguma reivindicação (VILLA LOBOS et al. 2015). Dessa forma, estudar a Legião Urbana, ou o cenário roqueiro da década de 1980 no Brasil, é reportar inevitavelmente ao contexto e à história nacional. Tais estudos têm contribuído, ainda, para o enriquecimento da leitura e da cultura, mas ainda são incipientes na articulação entre o texto musical e o contexto sócio-histórico (GRANGEIA, 2016). As músicas cantadas pela Legião Urbana, escritas em sua maioria por Renato Russo, conseguem abarcar a “oscilação entre esperança e desencanto”, revelando e expressando as condições dos brasileiros de modo geral, sobretudo políticas. De algum modo, artistas refletem tempos e espaços, não necessariamente de modo intencional, mas há que se destacar como as letras escritas por Renato Russo são eficientes na captura da contemporaneidade (GRANGEIA, 2016, p. 85). Embora a ênfase de Grangeia seja no aspecto político, outros autores nos apontam o quanto o título de porta-voz da juventude atribuído a Renato Russo fora importante em outros campos, que, como bem dito por Villa Lobos et al. (2015), envolvem discursos amorosos, espirituais e possibilidades de transformação. Como afirmam os fãs: “‘esses caras mudaram a minha vida’, esse era o espírito” (VILLA LOBOS et al., 2015, p. 197).

Neste cenário, tudo era bem diferente do contexto atual, pois, sem internet, a divulgação de músicas e notícias em âmbito nacional ainda era muito pautada na atuação de dois setores da indústria cultural: as gravadoras e a imprensa. No campo do rock foram surgindo revistas especializadas que tiveram papel crucial na divulgação e

estabelecimento de bandas como a Legião e no desenvolvimento de público e crítica (MAGI, 2011).

A primeira versão da Legião Urbana surgiu em Brasília em 1978 e denominava-se *Aborto Elétrico*, cujo nome faz alusão a uma agressão policial ocorrida numa manifestação que culminou no aborto de uma jovem grávida (GRANGEIA, 2016). Embora o Aborto Elétrico não tenha chegado a gravar um álbum, seu término culminou na formação de duas bandas importantes para o rock nacional: *Legião Urbana* e *Capital Inicial*, sendo que o repertório musical foi então dividido entre as bandas.

O nome Legião Urbana pareceu adequado a Marcelo Bonfá e Dado Villa Lobos, sobretudo por condensar o momento por eles vivido em Brasília, de convivência grupal e em contexto urbano. Contudo, quando Renato Russo pronunciou-se publicamente a respeito, apontou outras influências para a nomeação da banda, incluindo a Legião Romana e seus soldados, o filme *Brigade mondaine* (A brigada mundana) de Jacques Scandelari, de 1978, e também associou o nome do grupo às brigadas Vermelhas, organização guerrilheira da Itália dos anos 1970 (VILLA LOBOS, 2015).

Conforme já dito anteriormente, a Legião foi uma banda crucial para a consolidação do rock nacional e graças a ela estabeleceu-se por aqui a ideia de que fazer rock também poderia ser um trabalho. Enquanto porta-voz de uma geração, a Legião deixou a noção de que dedicação e persistência podem possibilitar uma carreira musical, ainda que atuasse num país em que até então prevalecia a ideia de que o sucesso seria “ofensivo”, pois o fazer artístico ainda enfrentava forte desvalorização. Isto é bem elucidado em uma entrevista do próprio Renato Russo citada por Magi (2011): “Principalmente porque aqui, como disse o [Tom] Jobim, fazer sucesso é uma ofensa – artista é vagabundo, roqueiro é drogado e por ai vai” (MAGI, 2011, p. 30).

De representação musical significativa, seus textos musicais são amplamente conhecidos por públicos das mais variadas idades e estilos. Para termos ideia do alcance das letras da Legião Urbana no imaginário musical brasileiro, suas músicas já foram cantadas por: Simone, Raça Negra, Ataque 77 (banda punk Argentina que gravou *Fábrica e Perfeição*), Cassia Eller, Flávio Venturini, Daniela Mercury, entre outros (VILLA LOBOS et al., 2015; GRANGEIA, 2016). Além dessa ampla gama de artistas que já cantaram Legião, a própria banda cantou diversas canções de outros artistas durante seus

shows, destacando a ampla influência musical e o respeito aos diferentes estilos e artistas nacionais e internacionais, tais como: Nirvana, Balão mágico, Caetano Veloso, *The Smiths*, Gilberto Gil, Flavio Venturini e Cazuza. A variedade de estilos recebeu inúmeras críticas, tanto no universo roqueiro como entre um álbum e outro, tendo a banda recebido alcunhas como “U2 brasileiro” e “*Smiths* tupiniquins” (VILLA LOBOS et al., 2015, p. 96).

Há que se destacar que o compositor da Legião Urbana não apenas gostava de rock, mas também estudava, refletia e argumentava a respeito deste estilo musical. Não pretendia que sua música simplesmente exprimisse descaso ou revolta, mas que fizesse uma leitura mais interessante do punk, como a que ele próprio fazia. Para Russo, embora dissesse não se importar, os “berros” de Johnny Rotter (vocalista dos *Sex Pistols*) indicariam o quanto ele realmente se importava, o que parece ter influenciado a Legião no início de sua trajetória. Na mesma entrevista, citada por Grangeia (2016, p. 76), Renato Russo explica o posicionamento agressivo em sua música:

Uma coisa totalmente niilista, destrutiva e anarquista, mas que no fundo estava falando que queria paz e harmonia no mundo. Aconteceu que, na nossa cabeça, as pessoas dos 60 tinham falado disso da maneira mais clara possível, através das flores e de amor. Não deu certo, então vamos falar de outra maneira, mais dura (RUSSO apud GRANGEIA, 2016, p. 76).

Se a Legião atraía e conquistava multidões com sua tendência punk, “contribuía para que os ânimos ficassem exaltados” (VILLA LOBOS et al., 2015, p. 145). E foi com este marco inicial, sobretudo da agressividade inerente às primeiras composições, que a Legião começou a trilhar seu caminho. No início da carreira da banda, os shows contavam com amigos e amigos de amigos na plateia, de modo tão informal que o guitarrista Dado Villa Lobos chegou a tocar de pijamas. Aos poucos, a banda foi ganhando credibilidade e manteve o pacto de cumplicidade firmado desde seus primórdios: “um por todos, todos por um” (VILLA LOBOS et al., 2015, p. 145).

A Legião Urbana compôs suas músicas a partir de um trabalho em equipe, de modo que todos os seus integrantes participavam desse trabalho. As letras, contudo, foram escritas em sua maioria por Renato Russo, também vocalista e líder da banda. O método utilizado nas gravações consistia basicamente em definir a partir da conclusão da canção o esboço das frases cantadas, em português ou inglês, aleatoriamente. Ao contrário do que se poderia pensar, justamente pela complexidade e riqueza das letras, em estúdio, por vezes nem se mencionavam os nomes das canções ou do disco, sendo elas

identificadas a partir de referências como “vamos puxar aquela mais Dylan”. Assim, as letras chegavam a ser gravadas meses e meses depois: “A música começa na bateria e no baixo, e começamos a tentar encaixar palavras que combinem com a música”, embora as composições de fato se completem num outro tempo (RUSSO apud MAROVATTO, 2005, p. 40).

Além da importância da Legião Urbana, os números apontam o alcance específico do compositor Renato Russo, já que, ao buscar seu nome no Google, encontravam-se em 2015 mais de 3,5 milhões de resultados (GRANGEIA, 2016). Renato Russo já fora chamado de “Bob Dylan do Planalto”, sobretudo devido ao período em que cantou em carreira solo, como na época do *Trovador Solitário* (1982), em que consagrou hits como *Eduardo e Mônica*. Dapieve (1995) chama atenção para a semelhança entre Russo e Dylan, em *Faroeste Caboclo*, destacando o fato de transitar por diferentes ritmos: punk rock, sertanejo e reggae na mesma canção. O pesquisador chega a afirmar que “se Bob Dylan fosse brasileiro, ‘Hurricane’ seria ‘Faroeste Caboclo’” (DAPIEVE, 1995, p. 136).

As letras musicais da Legião Urbana, bem como suas apresentações, ainda foram impactadas pela censura, que impedia as rádios de reproduzirem integralmente as faixas, e por vezes enfrentavam questionamentos policiais durante as apresentações musicais. Grangeia (2016) resgata trecho de uma entrevista dada por Renato Russo à revista *Bizz*, na qual o compositor esclarece bem este momento: “Era tudo tão louco, nem eles sabiam o que era; implicavam com todo mundo. Eles entravam na universidade, aquelas coisas de bater em estudante, etc.” (GRANGEIA, 2016, p. 36).

A história da Legião também foi marcada por episódios de violência, como no caso da depredação do estádio Mané Garrincha em Brasília, dentre diversos imprevistos ocorridos em outros estados brasileiros. É possível que a violência em shows específicos tenha interferido no restrito número de apresentações e turnês realizados em sua trajetória. Contudo, não há como negar que o que dava força ao grupo era sobretudo as letras, entoadas por uma “legião” de fãs que também choravam de emoção enquanto cantavam as canções nestes estádios. Neste sentido, segundo Villa Lobos et al. (2015),

aquilo não era uma simples histeria, em que o público grita, chora e se rasga porque está vendo o seu ídolo de perto. Não, aquilo era realmente uma comunhão sentimental, emocional. O público tinha absorvido a nossa mensagem e estava totalmente envolvido. Aquilo tinha tocado fundo o pessoal, que parecia ter um sentimento muito forte em relação ao que dizíamos. Eu logo tive a intuição de que seríamos obrigados a lidar com esse sentimento sempre.

Ele estaria presente entre nossos fãs até o fim da banda, e certamente existe ainda hoje para muitas pessoas (VILLA LOBOS et al. 2015, p. 148).

Grangeia (2016), em seu estudo sobre Renato Russo e Cazusa, discute o quanto ainda hoje os versos destes compositores têm sido citados nas mais variadas manifestações no país, confirmando o quanto ambos alcançaram o *status* de “porta-vozes de sua geração”. O autor ainda os compara a Neruda: “Ainda que não vissem seu trabalho nestes termos, Cazusa e Renato deram voz a seu povo tal como Neruda se via fazendo com os chilenos” (GRANGEIA, 2016, p. 149). Para o jornalista Jamari França, citado por Grangeia (2016), a Legião teria os melhores textos musicais do rock nacional:

Renato tem um dos melhores textos do Rock Brasil, ele trabalha em duas vertentes principais: a análise de relações pessoais indo a fundo nas causas de encontros e desencontros e o enfoque político com uma linguagem panfletária e combativa que passa em revisão os efeitos de vinte anos de autoritarismo sobre as gerações que nasceram e cresceram nesse período (GRANGEIA, 2016, p. 129).

Dessa forma, ao que tudo indica, foi principalmente por suas letras musicais que a Legião se manteve como espécie de porta-voz de uma geração, sobretudo por traduzir o que as pessoas sentem, mas não encontram palavras para expressar. Este fato pode ser confirmado pelas variações imensas de ritmos e estilos, especialmente quando se comparam os álbuns da banda. Segundo Villa Lobos et al. (2015), os fãs da Legião iam aos shows de um modo distinto ao qual se vai a um evento de música atualmente; iam por um motivo muito mais peculiar e pessoal: “Eu quero ver a Legião porque esses caras mudaram a minha vida” (VILLA LOBOS et al., 2015, p. 197).

Apesar do seu amplo alcance e de seu público fiel que atravessou gerações, durante sua existência, a Legião não foi uma banda gananciosa e nem se enveredou pelos caminhos da vaidade e da arrogância. Suas aparições foram mais restritas comparadas com outras bandas da época e durante um período significativo não realizou shows. Segundo o próprio guitarrista Dado Villa Lobos, “almejávamos valorizar a nós mesmos, e também a dimensão artística de nossa obra” (VILLA LOBOS et al., 2015, p. 151).

Após três décadas, a permanência da Legião Urbana enquanto banda produtora de um discurso representativo de seus fãs, com o qual o público continua a se identificar, pode ser percebida pela ainda recorrente execução de suas músicas nas rádios, televisões, no Youtube e por meio das vendas de CDs. Durante o período de atuação da banda e considerando-se os anos seguintes, foram mais de 33 milhões de cópias vendidas,

incluindo as reedições. Deste total, mais de quatro milhões foram vendidos somente nos 10 primeiros anos de carreira da banda (VILLA LOBOS et al., 2015).

Embora o trabalho da Legião tenha atravessado gerações, por sua trajetória de quase duas décadas, os últimos anos foram marcados por conflitos por direitos autorais, entre os componentes da Legião (Bonfá e Dado) e a família de Renato Russo, em especial seu herdeiro Giuliano Manfredini. Segundo a percepção de Dado Villa-Lobos, a história da Legião foi “vilipendiada” e “desfigurada” por estes desagradáveis episódios que envolveram trâmites judiciais (VILLA LOBOS, 2015, p. 251).

2.4.1. Renato, Dado, Bonfá e Negrete: uma breve biografia dos legionários

A Legião Urbana funcionou com muito profissionalismo, e os seus integrantes participaram da autoria de diversas composições em conjunto, embora a maior parte delas tenha tido a autoria de Renato Russo nas letras. Mesmo com a saída de Renato Rocha, o Negrete, após o terceiro álbum, a dinâmica de composição da banda permaneceu com a participação dos três integrantes durante toda a sua existência.

Na sequência apresenta-se uma síntese das biografias dos integrantes da banda.

Dado Villa Lobos

Eduardo Dutra Villa-Lobos, nasceu em Bruxelas em 29 de junho de 1965, é sobrinho-neto de Heitor Villa-Lobos e filho de diplomata.

Dado era considerado um integrante sério e responsável na banda. Pelo fato de ser filho de diplomata, mudou-se muitas vezes de país, tendo morado na Iugoslávia, França e Uruguai, chegando a Brasília em 1970. Em seu repertório de músicas ouvidas estão Chico Buarque, Beatles e Johann Sebastian Bach (FUSCALDO, 2016).

Antes de integrar a Legião, tocou na banda Dado e o Reino Animal, que, inclusive, contava também com a participação de Marcelo Bonfá. Embora em 1983, na ocasião em que entrou para a Legião Urbana estivesse decidido a sair do país para estudar na França, acabou por manter-se fiel à banda em toda a sua trajetória. A este respeito, comenta: “Quando o Renato e o Bonfá me convidaram para fazer parte da banda, acabaram, sem saber, selando o meu destino. Eu só posso agradecer-lhes [...] Eu sei o lugar da Legião na minha vida. Fizemos rock. Fizemos história. Não foi tempo perdido” (VILLA LOBOS, 2015, p. 255).

Em 2005, Dado gravou pela MTV seu primeiro disco solo: *MTV apresenta Dado Villa-Lobos e o Jardim de Cactus ao vivo*. Em 2012, fundou a banda Panamericana, com Dé Palmeira, Charles Gavin e Toni Platão, e, em 2013, lançou um álbum solo, *O passo do colapso*, com a participação de artistas que admira.

Dado é, ainda, proprietário da produtora Rock it!, que já produziu diversos artistas desde os anos 1990, além de ter um programa de TV, “Estúdio do Dado”, no canal Bis.

Em 2015, resgatou as lembranças legionárias publicamente, ao publicar seu livro de memórias sobre a banda, no qual responde a críticas feitas à Legião nos mais variados contextos.

Marcelo Bonfá

Marcelo Augusto Bonfá, o baterista da Legião Urbana, nasceu em Itapira, em 30 de janeiro de 1965 e chegou a Brasília em 1977. Vindo do interior de São Paulo, filho de funcionário do Banco do Brasil que também era professor universitário de sociologia, rapidamente passou a integrar, assim como Renato, a turma da colina, ou a turma dos punks, como eram chamados aqueles que se uniam em torno do rock naquele contexto (FUSCALDO, 2016).

O interesse de Bonfá pela música começou cedo, tendo ele participado de bandas ainda no colégio. Seu gosto musical era bem diversificado, incluindo Led Zeppelin, Black Sabbath e Bob Marley (FUSCALDO, 2016).

Marcelo tocou numa banda chamada Metralhaz, num cenário de movimentação de trocas de integrantes das bandas de rock brasilienses, que se rearranjavam constantemente, dando a impressão de que todos já teriam tocado uns com os outros (DAPIEVE, 2000).

Atualmente, embora permaneça amigo de Dado Villa Lobos, mantém sua vida em torno das viagens que faz para seu sítio em Minas Gerais, onde produz uma cachaça nomeada *Perfeição* (VILLA LOBOS, 2015).

Renato Rocha

Renato da Silva Rocha nasceu em 27 de maio de 1961. Também conhecido como *Billy* e *Negrete*, Renato era negro, de classe média baixa e do subúrbio do Rio de Janeiro, filho de um sargento do exército e de uma evangelizadora. Por ter crescido sob uma

educação protestante, era proibido de ouvir rádios quando criança, e somente a música clássica era permitidas em sua casa (DAPIEVE, 2000).

Renato Rocha chegou a Brasília em 1970, e já como integrante da Legião teve muitos conflitos em função de sua negligência com horários e rotinas, demonstrando muita dificuldade em ter responsabilidade com a banda, faltando aos ensaios, distraído quando presente e sempre perdendo os voos para os shows. Por esta razão, acabou sendo convidado a se retirar da Legião Urbana antes do lançamento de *As Quatro Estações*, embora tenha recebido todos os direitos pelo álbum, por ter participado de parte das gravações.

Geralmente não participava muito e tendia a aguardar o direcionamento sugerido por Renato, mas, em ocasiões específicas em que estava inspirado, participava da elaboração das músicas, chegando a assinar arranjos significativos como o de *A dança*, do primeiro disco, *Legião Urbana*, e o de *Daniel na cova dos leões*, do disco *Dois* (FUSCALDO, 2016).

Negrete foi alvo de notícias sensacionalistas em programas televisivos, que retratavam seu envolvimento com as drogas e sua vida nas ruas, e faleceu em fevereiro de 2015 (VILLA LOBOS, 2015).

Renato Russo³

Nasceu no Rio de Janeiro, em 27 de março de 1960. De origem Italiana, morou com a família em Nova York entre 1967 e 1969 e mudou-se para Brasília em 1973. Renato já fora apontado como o responsável pela mudança da história do rock nacional e também como “ícone do rock dos anos 80” (FUSCALDO, 2016, p. 8).

Aluno do colégio Marista, depois de retornar dos EUA, continuou estudando inglês e tornou-se professor da Cultura Inglesa. Continuou escrevendo em seu diário em inglês e compôs músicas também em inglês. A língua facilitou o gosto pelo rock, e sua primeira banda estimada fora os Beatles.

Durante a adolescência, especificamente entre os 15 e 16 anos, Renato viveu uma fase difícil em que precisou passar boa parte de seu tempo em casa, de cama ou recorrendo

³ A significativa liderança e a autoria da maior parte das composições da Legião Urbana o posicionam num lugar de destaque em diversos aspectos, sobretudo o apontado pela literatura que envolve o rock nacional, pelos indicativos dos fãs e acessos. Em função disso, mais adiante apresentaremos mais informações a respeito de sua biografia.

a muletas e cadeira de rodas devido à epifisiólise, doença que afeta a cartilagem, como se esta “esfarelasse”. Essa limitação acabou por aproximá-lo da literatura e da música (LOPES, 2011; MAROVATTO, 2015). Ainda neste período, criou uma banda fictícia chamada 42nd Street Band, cujo vocalista tinha o heterônimo de Eric Russel (MAROVATTO, 2015, p. 31). A criação da banda fictícia parece ter sido inspirada nos heterônimos de Fernando Pessoa e foi um modo de alcançar a idealização do sucesso que pretendia, com riqueza de detalhes e misturando personagens reais e fictícios (LOPES, 2011).⁴

Integrando o cenário da primeira geração da capital do país, que basicamente era composto por filhos adolescentes de pais que ali foram trabalhar, Renato Russo viveu sua vida em torno do mítico sexo, drogas e rock and roll e tornou-se um significativo ídolo de diferentes gerações (GÜNTHER, 2013).

Ao longo de sua carreira musical, além da Legião Urbana, Renato Russo lançou dois trabalhos solos, intitulados *Stonewall Celebration Concert* (1994) e *Equilíbrio Distante* (1995). O primeiro contou com músicas em inglês, e o segundo contava com repertório italiano, tendo as gravações em estúdio deste último sido interrompidas pelo excesso de álcool e pelo modo como o artista se relacionava com as bebidas alcoólicas (FUSCALDO, 2016).

Embora a Legião Urbana tenha tido shows lendários, com muito envolvimento dos fãs com os músicos e com as canções, a personalidade de Renato era marcada por uma autoexigência muito significativa, ao ponto de ele não se convencer do quanto era de fato bom em suas apresentações. A este respeito, o diretor artístico da EMI – Odeon, João Augusto faz uma colocação bem interessante, numa entrevista concedida à Fuscaldo, 2016:

O público dele era como o público dos Beatles. Fiquei impressionado com aquilo e fui falar com ele no final: “Não João Augusto, vocês se contentam com pouco. A gente precisa se dar mais”, respondeu o Renato. Ele achava que oferecia à plateia menos do que o público oferecia a ele. E isso era um sofrimento enorme (AUGUSTO apud FUSCALDO, 2016, p. 86).

2.4.2. A trajetória dos álbuns lançados

A banda gravou seu primeiro disco no Rio, em 1985. As gravações foram um processo de aprendizado para todos do grupo, já que era o momento de transportar para

⁴ No período em que esta tese estava sendo desenvolvida, foi lançado o livro que descreve a história da 42nd Street Band.

os discos o que já faziam nos palcos. Enquanto funcionou como uma banda com a presença de Renato Russo, entre 1985 e 1996, a Legião Urbana lançou oito discos: *Legião Urbana* (1985), *Dois* (1986), *Que país é este 1978-1987* (1987), *As quatro estações* (1989), *V* (1991), *O Descobrimento do Brasil* (1993), *A Tempestade ou O livro dos dias* (1996) e *Música para acampamentos* (1992), sendo este último uma coletânea em formato duplo lançada em 1992, que trazia a inédita *A canção do senhor da guerra*. Os álbuns póstumos foram: *Uma outra estação* (1997), *Acústico MTV- Legião Urbana* (1999), *Como é que se diz Eu Te Amo* (2001), *As Quatro Estações Ao Vivo* (2004) e *Legião Urbana e Paralamas do Sucesso Juntos* (2009) (FUSCALDO, 2016). É interessante notar que toda a obra composta por tais discos apresenta a característica de solidez, de haver algo que se atrelava ao disco seguinte. Vale observar que todos traziam a marca da banda, ilustrada com a frase em latim contida no final de cada álbum: “Urbana Legio Omnia Vincit”,⁵ que na tradução pode ser lida como “Legião Urbana a tudo vence”.

O próprio álbum *Legião Urbana* (1985), primeiro disco lançado, trazia marcas significativas de contestação e rebeldia, como espécie de reação a um sistema opressivo, o que mostrava claramente a influência *punk*. Foi considerado autêntico e com “poucas firulas musicais”, o que define bem um trabalho de estilo *punk*, denunciando o que não era pronunciado (FUSCALDO, 2016, p. 25). Esse disco trouxe diversas contestações, o que lhe rendeu o título de “disco político”, segundo Dapieve (1995), jornalista e ex-baterista de uma banda *punk* e autor respeitado na restrita literatura publicada sobre o rock nacional.

Este álbum trouxe canções com temas diversificados, trazendo ironia, tematização do amor, críticas ao modelo educacional. Sem desfechos felizes, muitas canções foram consideradas pessimistas pela crítica. Contudo, segundo Renato Russo, as canções seriam apenas reflexos de suas vivências (RUSSO, 1987 apud FUSCALDO, 2016). Entre outros destaques, *Será* foi a primeira canção a emplacar nas rádios, com sua tônica de questionamento: “Será que vamos ter que responder pelos erros a mais?” Neste álbum também há *Baader Meinhof blues*, nomeada a partir de grupo guerrilheiro alemão de extrema esquerda. Aqui, há que se destacar ainda a aversão ao regime militar, a todas as formas de tortura ou de privação de liberdade de expressão. É neste álbum que se tem *Soldados*, *Será* e *Geração Coca-Cola*, três canções marcadas por questionamentos:

⁵ Exceto em *A tempestade*, por motivos que serão expostos adiante.

“Quem é o inimigo?”, “Será que vamos conseguir vencer?” e “Não é assim que tem que ser?” (RUSSO, 1985).

O segundo álbum da banda, denominado *Dois*, data de 1986 e se apresenta mais voltado à introspecção, aos relacionamentos interpessoais, emoções e sentimentos. Canções como *Eduardo e Mônica*, *Acrilic on canvas* e *Andrea Doria* compõem esta obra e ilustram bem como a questão dos relacionamentos ganhou espaço no trabalho da banda. Aqui, a Legião Urbana já se sentia mais livre e ao mesmo tempo mais encorajada a discursar a respeito do que quisesse. O próprio Renato Russo observou isso por meio de uma metáfora: “No primeiro a gente teve que bater na porta com muita força. Com o segundo, a porta já estava aberta” (RUSSO, 1986 apud FUSCALDO, 2016, p. 35).

O terceiro disco do grupo, *Que país é este 1978-1987*, foi lançado em 1987. Neste trabalho, composto basicamente por músicas antigas, fato que possibilitou que o álbum ficasse pronto em menos de um mês, a banda resgatou tudo o que havia produzido no contexto brasiliense e temia perder para o Capital Inicial,⁶ já que haviam ficado com as canções que tocavam todos juntos no Aborto Elétrico. Além destas músicas, o repertório deste álbum inclui canções da época de *O trovador solitário*.⁷ Renato Russo entendia que aquelas músicas representavam uma espécie de baú que deveria ser fechado, de modo que a gravação lhe asseguraria a propriedade das canções. Foi assim que as demais músicas da época de Brasília, como *Faroeste Caboclo* e *Mais do mesmo*, chegaram ao grande público naquele contexto em que a banda já havia deixado de tocar em ginásios para tocar em grandes estádios de futebol. *Faroeste* estabeleceu-se desde sua chegada às rádios como uma das canções mais emblemáticas da Legião, e também da cultura nacional. Comparada inclusive com a música sertaneja, a narrativa traduzia muito bem o universo brasileiro, também tendo sido comparada a *Hurricane*, de Bob Dylan, e a *Domingo no parque*, de Gilberto Gil. Mesmo fictícia, a canção era extremamente representativa da realidade social nacional (MARCELO, 2012; VILLA LOBOS, 2015; TEIXEIRA; MOREIRA, 2017).

O repertório deste álbum foi considerado por algumas críticas como ancorado numa certa ingenuidade adolescente e tratava de política, solidão e drogas. Embora a ditadura já tivesse terminado, por um resquício de repressão, algumas palavras de

⁶ Banda fundada pelos outros integrantes do Aborto Elétrico.

⁷ Nome artístico adotado por Renato entre sua carreira no Aborto Elétrico e a Legião Urbana.

Faroeste caboclo foram cortadas ou alteradas para que a canção pudesse ser tocada nas rádios. Além disso, a música *Conexão amazônica*, por falar sobre cocaína, foi censurada de fato, e o disco vinha com um selo de advertência a este respeito (FUSCALDO, 2016).

Ao longo de sua carreira a banda foi modificando sua tendência musical, que inicialmente era mais política e *punk* e gradativamente foi se tornando mais lírica, com foco maior no pessoal que no público, sobretudo em *As quatro estações* (1989), um disco bastante “sereno”, ainda que produzido em contexto turbulento (DAPIEVE, 1985, p. 137). Entretanto, em *As quatro estações* também se encontram evidências de um “discurso antifascista”, ainda com menções à ditadura como em *1965 (Duas tribos)*, mas com predominância de um discurso que repensa os desencontros humanos por outra via.

As Quatro Estações, por sua vez, foi um álbum produzido com mais tempo, respeitando o ritmo da banda, e foi um dos mais bem recebidos pelo público, que em menos de um ano após seu lançamento já havia comprado cerca de 730 mil cópias. Este álbum trouxe canções que ficaram imortalizadas na história da banda como *Há tempos*, *Meninos e Meninas*, *Pais e Filhos* e *Monte Castelo* (FUSCALDO, 2016).

Na ocasião de lançamento do álbum, a banda, que já contabilizava quase um milhão de cópias vendidas na somatória dos três primeiros discos, estava configurada como um trio, pois já não contava mais com Renato Rocha nos contrabaixos. *As Quatro estações* trazia canções que tratavam de amor, de busca, de espiritualidade e também da dor de existir, já explicitada na faixa que abre o álbum: “Disseste que se tua voz tivesse força igual à imensa dor que sentes, teu grito acordaria não só a tua casa, mas a vizinhança inteira”. Esta frase foi muito comentada e, segundo o próprio Renato Russo, “poderia ter sido escrita há 2000 anos ou agora” (RUSSO, 1990 apud MAROVATTO, 2005, p. 49). Polêmico, este álbum trouxe ainda citações bíblicas, de Buda e de Camões, além de uma canção com um trecho em estilo árabe (*Feedback song for a diyng friend*), com letra em inglês (algo até então inédito nas gravações da banda), e outra que veiculava a bissexualidade de modo bem claro: “Eu gosto de meninos e meninas”.

A respeito do título *As Quatro Estações*, Marovatto (2015) oportunamente resgata as palavras do Renato Russo, que explanam sobre a simbologia do título:

Tem essa coisa de primavera, mesmo, dos ciclos. Gostaria que fosse sobre ciclos, a perda da inocência, você atingir um certo estágio em que perdeu alguma coisa e, ou vai para o lado deles, ou retrabalha e reconquista isso. Porque, no caso, por sermos artistas, fica mais fácil do que para as outras

pessoas. Mas seria basicamente isso: primavera, verão, chega o outono e caem as folhas. E no inverno fica a árvore toda daquele jeito. É como se a gente estivesse chegando no inverno. Mas aí vem a primavera de novo. Quer dizer, você pode escolher ter uma nova primavera. A maior parte das pessoas que eu conheço fica no inverno, e acredito ser esse o maior problema delas. Acho que o mais importante é a gente redescobrir as coisas (RUSSO apud MAROVATTO, 2005, p. 41).

O quinto disco da Legião Urbana, *V*, surgiu na era Collor e no momento em que Renato Russo descobria sua soropositividade. Assim, a construção deste álbum teve uma questão importante associada, a condição psíquica do compositor, que escreveu boa parte das letras enquanto realizava um processo de reabilitação para dependência química: “As canções do *V* eu fiz totalmente sóbrio e durante um bom período de análise. Acredito que sejam as minhas melhores letras, não por acaso” (RUSSO apud MAROVATTO, 2005, p. 43). Este é o primeiro disco produzido fora da EMI-Odeon, foi lançado em 1991 e traz canções que falam de sofrimento, perda e busca por autoconhecimento. Foram consideradas pela crítica “soturnas e melancólicas” e “quase progressivas” (FUSCALDO, 2016, p. 85).

Segundo afirmado por Renato Russo numa entrevista concedida à MTV em 1993 (citada por Fuscaldo, 2016), o disco apresenta ritmo mais lento propositalmente, visto que o que pretendiam veicular era “o tédio e o marasmo” (RUSSO, 1993 apud FUSCALDO, 2016). Este álbum trouxe músicas como *Vento no litoral*, *O teatro dos vampiros* e *Metal contra as nuvens*, sendo que esta última, com duração de mais de onze minutos, foi gravada com 40 músicos contratados, doze violinos, quatro violas e quatro violoncelos, o que ilustra bem a tônica deste disco. O álbum também trouxe outras canções instrumentais como *A Ordem dos Templários* e *Come Share My Life*. Como produto final, temos uma obra muito diferente em termos textuais, sobretudo no que tange à maturidade musical, e marcando significativa diferença em relação ao trabalho anterior.

Em 1992, a Legião lançou o *Música para Acampamentos*, álbum duplo que trazia uma coletânea, com encarte desenhado pelo baterista Marcelo Bonfá. O contexto de seu lançamento se deu num momento em que a turnê do álbum *V* foi encerrada abruptamente devido ao estado de saúde de Renato Russo, em função dos excessos no consumo de bebidas alcoólicas e outras dificuldades decorrentes disso (FUSCALDO, 2016).

Já *O Descobrimento do Brasil* data de 1993 e, já pela foto da capa, sinaliza para um novo momento da banda. Renato Russo já havia se tratado, e por isso o sexto disco trouxe uma perspectiva mais otimista, sobretudo em comparação com o álbum anterior.

Com repertório variado, com canções como *Vinte e Nove*, *Só por hoje* e *Love in the afternoon*, foi entendido pela crítica como sendo um álbum cujo discurso predominante era de esperança. Fato curioso é que “Só por hoje”, além de ser título de uma das canções mais tocadas nas rádios naquele contexto, é o lema dos Alcoólicos Anônimos, que Renato frequentava naquela ocasião. Para Lopes (2011) este álbum representa a tentativa de dizer e produzir sentido para a ausência de palavras com que a banda finalizou o álbum anterior. O autor chama atenção, ainda, para o modo como o tema da despedida perpassa todo o trabalho, que tem uma mudança significativa comparada aos primeiros álbuns da banda, marcando o quanto este discurso saiu do público e do coletivo para o privado. O disco representa ainda o fechamento de um ciclo de trabalho da Legião Urbana (LOPES, 2011).

Em 1996, foi lançado *A Tempestade ou O livro dos dias*, o último álbum que contou com Renato Russo ainda vivo, embora já estivesse muito debilitado com os efeitos da Aids. Projetado inicialmente como um álbum duplo, a proposta foi se modificando sobretudo em função do custo que tal trabalho teria para o consumidor. Além disso, o estado de saúde do compositor ficava a cada dia mais delicado, fazendo com que a banda decidisse lançar dois discos separadamente, com a esperança de que houvesse avanço científico suficiente para dar um bom prognóstico ao compositor. Contudo, Renato não viveria tempo suficiente para o lançamento do álbum seguinte (VILLA LOBOS, 2018). Até aquele momento, a banda já havia vendido mais de três milhões de cópias no Brasil, tendo o posto de recordista da geração em termos de vendas (FUSCALDO, 2016).

As faixas deste álbum têm tom melancólico, de despedida e são emocionalmente intensas. Renato Russo já havia retomado o consumo de bebidas alcólicas e, em função de seu estado de saúde debilitado, ele quase não participou das gravações e sua voz estava enfraquecida. O ânimo do vocalista não possibilitou nem que ele voltasse ao estúdio para refazer o que poderia ser aprimorado como era de praxe na banda. Em entrevista a Fuscaldo em 2016, os demais integrantes da banda contam sobre como esta produção foi emocionalmente desgastante para eles, como bem ilustram as palavras de Marcelo Bonfá: “O clima era triste. Sempre foi bom estar no estúdio, mas dessa vez não teve graça nenhuma. Renato sempre foi nossa gasolina. Sem ele, tudo ficava vazio” (BONFÁ apud FUSCALDO, 2016, p. 93). Ainda a respeito deste trabalho, o guitarrista Dado Villa Lobos comentou: “Tem músicas que não terminamos. Já estava sendo doloroso, penoso e difícil fechar um disco [...] Eu tinha que tocar e pensar que aquelas vozes seriam definitivas. Fora que as músicas tinham um peso emocional [...]” (VILLA-LOBOS, apud

FUSCALDO, 2016, p. 92). A canção de abertura de *A tempestade ou O livro dos dias*, e também a mais tocada nas rádios, foi *A Via Láctea*, que começava justamente fazendo insinuações sobre a iminente partida de Renato: “Quando tudo está perdido [...] Hoje a tristeza não é passageira, hoje fiquei com febre a tarde inteira”.

Quando Renato Russo faleceu, cerca de quatro meses após o lançamento de *A tempestade ou O livro dos dias*, a Legião Urbana, apesar de seus mais de cinco milhões de discos vendidos, ainda tinha em seu contrato com a gravadora EMI o compromisso de três outros títulos. Como ainda havia muito material inédito nos arquivos da gravadora, havia possibilidade de prosseguir e lançar outro álbum. Nas palavras de Fuscaldo, assim “seriam escritos os últimos capítulos da história da banda que influenciou a geração dos anos 80” (FUSCALDO, 2016, p. 101).

Uma Outra Estação, lançado em 1997, quase um ano após a morte de Renato Russo, representa o encerramento de um ciclo na história da banda ceifada pela morte de seu líder. Trazendo na capa a ilustração de Brasília, desenhada por Marcelo Bonfá, listava no encarte nomes de instituições e a sugestão aos fãs que fizessem doações. Lá aparece novamente a célebre frase inserida em todos os álbuns, exceto *A Tempestade*: “Urbana Legio Omnia Vincit”.

O álbum trouxe em sua abertura uma gravação antiga de entrevistas, na qual todos os membros se apresentam e falam a respeito de si, para a qual até Renato Rocha retornou ao estúdio para gravar o refrão, musicalizado. O refrão desta canção-apresentação repetia: “eu já sei o que eu vou ser, ser quando eu crescer”, representando o início da trajetória da banda, quando estes rapazes universitários e de classe média decidiram trabalhar com música. Segundo depoimento de Dado Villa Lobos, é como se estivessem respondendo anos depois, a questão trazida em *Pais e Filhos*: “O que você vai ser quando você crescer?”. Esse álbum condensa 12 anos de história da parceria deles e tem uma vibração boa, como se Renato estivesse por ali. Não por acaso, o encarte traz em sua primeira página: “Ouça este disco da primeira à última faixa. Esta é a história de nossas vidas” (VILLA LOBOS et al., 2015, p. 247).

Este álbum trouxe canções que até então haviam ficado de fora dos outros repertórios, como *Clarisse*, que apresenta um tom triste e lida com as dificuldades da adolescente que se corta com um canivete. Para marcar a impossibilidade de finalização dos trabalhos com Renato Russo, temos *Sagrado Coração*, com a letra apresentada no

encarte, mas sem a voz do vocalista no álbum. Carlos Trilha, tecladista que de tanto participar do trabalho da banda desenvolveu uma proximidade significativa com ela, em depoimento publicado por Fuscaldo (2016), chorou ao ouvir a canção: “Fiquei em prantos, porque aquilo ali simbolizava a ausência dele” (FUSCALDO, 2016, p. 102). Em *Uma outra estação* (1997) também notam-se lamentos a respeito de torturas e desaparecimentos de pessoas (GRANGEIA, 2016, p. 43). Assim, apesar de o lirismo ocupar significativo espaço nos últimos álbuns, permanece um discurso reivindicatório, a tônica politizada e muita angústia comunicada, implícita ou explicitamente.

Uma outra estação recebeu muitas críticas na ocasião de seu lançamento, e o próprio Dado Villa Lobos comenta que fora sugerido numa delas que ele e o baterista Marcelo Bonfá estivessem explorando a morte de Renato Russo por interesse financeiro (VILLA-LOBOS et al., 2015). No entanto, este lançamento também foi interpretado como a representação de todo o percurso de Renato Russo, que nestas gravações não deixou de demonstrar seu esgotamento, mas que ainda assim produziu um trabalho que facilmente pode ser visto como uma homenagem da banda a si mesma, por condensar ali faixas de todas as épocas, espécie de homenagem da banda ao próprio legado (VILLA-LOBOS, 2016). A perspectiva e a intensidade do rock foram se transformando nos diversos álbuns, mas de alguma maneira as pessoas continuaram se reconhecendo naqueles discursos. Pelo viés de reivindicação política, amorosa ou espiritual, havia algo nos textos com os quais as pessoas se identificavam e que de algum modo se reconheciam. Dado Villa Lobos, o guitarrista da Legião, concorda com esta ideia de que havia uma persuasão comovente da banda e nos diz que: “O lance é que o Renato tinha a força do discurso, do afago e do convencimento. Acima de tudo, conseguia transmitir muita segurança na exposição de suas ideias e tinha uma vibração que nos levava a acreditar que a razão estava com ele” (VILLA LOBOS et al., 2015, p. 93).

Entre 1985 e 1996, não só o trabalho da banda se modificou, como seus fãs amadureceram, novos admiradores surgiram, mas a obra artística permanece possibilitando inúmeras interpretações e adentrado inúmeros espaços. A respeito desta obra, finalizamos com a esclarecedora observação do guitarrista Dado Villa Lobos: “O país mudou, a sociedade mudou, a indústria musical mudou, mas o nosso legado continua vivo, por conta do inexplicável poder da música” (VILLA-LOBOS et al., 2015, p. 252).

2.5. Panorama das publicações a respeito da Legião Urbana

A Legião Urbana tem sido estudada por diversos pesquisadores, e aos poucos tem surgido como temas de dissertações e teses, bem como de livros. No desenvolvimento deste trabalho, foram encontrados diversos estudos que discutem a obra da Legião Urbana enfatizando a poesia de Renato Russo, contudo ainda não vinculados à psicanálise. Estas publicações serão comentadas adiante, seguindo a ordem em que foram publicadas. O trabalho mais antigo localizado foi o de Júlio Vasco e Ricardo Guima, que em 1996 organizaram num livro as entrevistas dadas pelo compositor da banda: *Conversações com Renato Russo*. Organizado conforme os temas discutidos nas entrevistas, os capítulos mencionam, entre outros assuntos, a afirmação do cantor de que “fascista não tem nada a ver com rock and roll” (RUSSO, apud VASCO, GUIMA, 1996, p. 15). Na sequência temporal temos outra coletânea de entrevistas coordenada por Simone Assad em 2000, intitulada *Renato Russo de A a Z – As ideias do líder da Legião Urbana*, organizada em torno de 453 verbetes que discorrem sobre temas políticos, amorosos, álbuns e canções, resgatando as opiniões de Renato Russo a respeito de cada um. Neste mesmo, ano o jornalista Arthur Dapieve publica a primeira versão de *Renato Russo - O trovador solitário*, no qual discorre sobre diversos momentos da vida pessoal do compositor, da Legião Urbana e do quanto o legado da banda foi capaz de unir interesse do público com inteligência, transpirando sensibilidade.

Em 2002, temos a publicação de *Depois do fim: Vida, amor e morte nas canções da Legião Urbana*, das autoras Angélica Castilho e Erica Schlude, que resgata os aspectos do romantismo presentes na obra da banda, discutindo elementos literários do movimento romântico observados nas músicas. Já a primeira publicação acadêmica localizada foi a dissertação de Cláudia Capacchi, defendida no departamento de Letras da Universidade Federal do Paraná, intitulada *As letras de canção de Renato Russo e seu diálogo com a poesia dos anos 80*, que problematiza a questão de Renato ser ou não poeta e o compara aos poetas da década de 1980, numa perspectiva da crítica literária (CAPACCHI, 2003).

Em 2005, Mariano Marovatto, estudioso de acervos literários e doutor em literatura, publicou o livro *As Quatro Estações*, que faz parte da coleção “O livro do disco”, publicado pela Cobogó. O livro fala sobre a discografia da banda e compara o trabalho da Legião com o de outros grupos musicais da época, apontando para a existência

de uma diferença significativa nas letras, que recorriam frequentemente a metáforas, por vezes deixando amplas possibilidades de interpretações devido aos seus aspectos um tanto enigmáticos.

Na sequência, temos outra dissertação de mestrado, de Erica Magi, defendida em 2011 na Unesp, com o título: *Rock and roll é o nosso trabalho: A Legião Urbana do underground ao mainstream*, que discute numa perspectiva das Ciências Sociais a organização dos movimentos da juventude dos anos 1980 por meio do rock e compara a mobilização nacional com a de outros países, como os Estados Unidos. Magi (2011) percebe que no Brasil o rock manteve uma característica de música internacional e foi apropriado pela indústria cultural de modo a comprometer sua função política entre os jovens. Ainda em 2011, Marcos Carvalho Lopes publica *Canção, Estética e Política – Ensaios Legionários*, livro que busca estabelecer um diálogo entre Filosofia e rock nacional, valendo-se da intertextualidade, presente nos títulos e letras das músicas e seus significados, ampliando a noção do arcabouço cultural observável na obra da banda.

Outro trabalho bastante interessante é o de Carlos Marcelo, publicado em 2012 e intitulado *Renato Russo, o filho da revolução*, que conta com detalhes a trajetória do rock nacional no contexto brasiliense, com ênfase na Legião Urbana e que apresenta um ensaio sobre *Faroeste Caboclo*. Neste mesmo ano, o jornalista Guglino (2012) demonstra em seu estudo que a referida canção atende aos critérios de roteiro para a indústria cinematográfica no artigo intitulado “A canção Faroeste Caboclo como um roteiro de cinema já pronto – uma análise através das teorias de Syd Field”, publicado pela *Revista Sonora*, da Unicamp. Com efeito, já no ano seguinte a saga de João de Santo Cristo apresentada na célebre canção alcançou as telas do cinema. O filme homônimo, dirigido por René Sampaio, foi assistido por mais de um milhão de pessoas. Ainda em 2013, *Faroeste caboclo – O livro* foi publicado por Jorge Leite de Siqueira e narra história criada a partir das informações provenientes da música. Neste livro, Siqueira convoca outros personagens de diversas músicas da Legião Urbana, como Eduardo, Mônica, Leila e João Roberto, a participarem da narrativa (SIQUEIRA, 2013).

Também em 2013, Wesley Günther defendeu sua dissertação de mestrado intitulada *Que cidade é esta? A Urbs brasiliense nas letras do álbum Que país é este 1978/1987 da Legião Urbana*. Defendida no Instituto de Letras da UnB, a pesquisa recorre a Bordieu, Lipovetsky, Nietzsche e à mitologia grega para falar da

responsabilidade social do artista nos processos de urbanização, valendo-se de letras musicais. Günther (2013) também considerou a obra do ponto de vista literário, e suas letras como poéticas, reconhecendo o alcance destas músicas na cultura brasileira nos últimos vinte e cinco anos, posicionando Renato Russo ao lado de nomes como Cazuza e Arnaldo Antunes.

Também publicado em 2013, o livro *Como se não houvesse amanhã*, organizado por Henrique Rodrigues, contempla textos de outros poetas e cronistas de diversos estados brasileiros, todos fãs da Legião Urbana, que interpretaram e desenvolveram histórias a partir de canções da banda. *Será, Ainda é cedo, Por enquanto, Acrilic on canvas, Andrea Doria, Faroeste caboclo, Giz e Sagrado Coração* são algumas das canções transformadas em contos nesta publicação. Ainda em 2013 foi lançado no cinema o filme *Somos tão jovens*, dirigido por Antonio Carlos da Fontoura, que conta a história da banda desde a adolescência de Renato Russo. Nicolau Villa-Lobos, filho do guitarrista Dado Villa-Lobos, interpretou o papel do guitarrista em sua juventude (VILLA LOBOS, 2015).

Outra pesquisa recente a respeito da obra produzida pela Legião Urbana, feita por Cristiano Gomes, trouxe a discussão em torno da modernidade e identidade numa perspectiva da História. Trata-se de uma tese de doutorado, que posteriormente transformou-se num livro: *Renato Russo: Temos nosso próprio tempo – Modernidade e identidade*. A tese central deste trabalho envolve a crise da modernidade, incluindo a trajetória da democracia e seus efeitos nos sujeitos, culminando numa nova organização doméstica. Demonstra, assim, como os dilemas de uma geração puderam ser expressos nas músicas da Legião Urbana (GOMES, 2014).

Após o início desta pesquisa, em 2015, foram localizadas seis publicações, a começar pela narrativa de Dado Villa Lobos, guitarrista da Legião Urbana que apresentou em seus escritos a história da banda e suas impressões em torno de suas lembranças e fatos da trajetória da Legião (VILLA-LOBOS et al., 2015). O livro foi escrito com a ajuda de Felipe Demier e de Romulo Matos e nele Dado Villa-Lobos conta detalhes dos shows, das gravações e da história da banda, de sua relação afetiva com Renato Russo e do quanto foi custoso acompanhar os últimos meses de vida do vocalista. No mesmo ano foi publicado o diário de Renato Russo, intitulado *Só por hoje e para sempre*, que inclui fichas de planejamento da clínica em que Renato ficou internado para reabilitação. O

diário traz prefácio escrito por Giuliano Manfredini, filho do compositor, que afirma que o próprio Renato Russo dizia que no futuro as pessoas poderiam querer saber como ele pensava, justificando ao filho as razões pelas quais escrevia tanto.

Em 2016 foi publicada a história da banda fictícia de Renato Russo, denominada *The 42nd St. Band*, organizada por Melo (2016) e intitulada *The 42nd St. Band*. Trata-se de um romance que narra detalhadamente o percurso fictício da banda imaginária criada por Renato Russo durante sua adolescência. No mesmo ano, Mario Luis Granjeia publicou *Brasil: Cazuza, Renato Russo e a transição democrática*, livro no qual organizou de modo paralelo as obras da Legião e de Cazuza numa perspectiva mais social e política, com foco no contexto pós-ditadura. O trabalho demonstra como cada artista a seu modo reflete bem o cenário em que atua (GRANJEIA, 2016). Ainda em 2016, Chris Fuscaldo organizou detalhes da discografia da Legião Urbana e publicou o livro *Discobiografia Legionária*, no qual buscou por meio de resgate de entrevistas, remontar e contar uma parte pouco conhecida da história da banda, por meio dos fatos ocorridos em torno das gravações dos discos.

Mais recentemente também foi lançado *Renato Russo: O livro das listas – Referências musicais, culturais e sentimentais* (organizado por MARIUTTI e MELLO, 2017), trazendo revelações e detalhes da intimidade de Renato Russo, que costumava listar músicas, álbuns, livros, artigos, símbolos, despesas entre outras coisas. O livro é composto de muitas fotos pertencentes ao cantor, bem como a transcrição de suas listas, com os mais variados temas. Ainda em 2017, como desdobramento dos estudos desta tese, publicamos “*Faroeste Caboclo: leitura psicanalítica de uma canção*”, pela revista *Psicologia em Estudo* de Maringá. No referido artigo abordamos a questão da violência, da amizade e inimizade na narrativa de João de Santo Cristo (TEIXEIRA; MOREIRA, 2017).

Todas as publicações mencionadas ilustram como o interesse pela Legião Urbana permanece mais de vinte anos após o encerramento da banda. Como bem dito por Rodrigues (2013), “com o passar do tempo, notamos que essa obra continua imprimindo um caráter de novidade, espanto e transcendência em relação à vida” (RODRIGUES, 2013, p. 8).

3. A PESQUISA EM PSICANÁLISE E A LEITURA DERRIDIANA

Esta pesquisa buscou construir uma releitura das 98 músicas lançadas pela banda no período entre 1985 e 1996, isto é, durante toda a sua existência, findada com a morte do líder Renato Russo. No caso das canções instrumentais que não apresentam textos musicais, foram considerados seus títulos, que por vezes se conectam a uma temática significativa para o contexto daquele álbum.

A princípio, os temas que seriam desenvolvidos nesta tese não foram delimitados, optando-se por verificar qual seria a temática emergente desta releitura, cujo método recomenda que não se delimite nada *a priori*. Assim, as referências psicanalíticas, Platão e outros autores que dialogaram com as letras das canções foram sendo incorporados na medida em que a releitura avançava e a temática amorosa ganhava destaque.

Inicialmente, realizou-se um levantamento bibliográfico em torno do rock nacional da década de 1980, as contribuições do punk e publicações que envolviam a Legião Urbana e suas canções. Organizou-se ainda um levantamento bibliográfico em torno de algumas temáticas já de antemão consideradas imprescindíveis a este trabalho, como os estudos que envolviam letras de músicas e as obras freudianas que discorrem sobre a arte.

Psicanaliticamente, delimitou-se como base teórica o trabalho de Freud e psicanalistas contemporâneos que discutem amor, luto e arte. Optou-se pela não utilização do pensamento lacaniano tendo em vista o grande volume teórico disponível e a inviabilidade de desenvolvimento da pesquisa caso esta fosse tão abrangente.

3.1. A pesquisa em psicanálise

A metodologia científica clássica baseia-se na objetividade, buscando padronização e rigor e direcionando a uma uniformidade excludente à presença do autor, escondido no mito da neutralidade científica. A ciência tradicional busca a coerência objetiva, que embora aparentemente estável, pode ser criticada pelo seu reducionismo, eliminando a subjetividade e deixando o sujeito fora do âmbito de seu desejo, renúncia feita em nome da certeza. Esse saber diretivo, metódico e absoluto estabelece verdades que, almejando a objetivação do saber, retiram as interpretações de cena. Diante desta concepção de ciência tradicional, que pretensiosamente parece desejar abarcar todos os

campos do saber, a psicanálise revela sua impotência e, ao mesmo tempo, se mostra castradora por apontar seu limite (PINTO, 1999).

A pesquisa em psicanálise pretende convocar as subjetividades e as multiplicidades de possibilidades interpretativas, aceitando a noção de inacabamento e incompletude, sem a pretensão de produzir uma conclusão indiscutivelmente aceita como ciência em âmbito universal. É neste sentido que Pinto (1999) argumenta que a ciência em psicanálise aponta o paradoxo dos efeitos de escrever e teoriza a respeito de uma prática que é em si mesma específica do particular, por lidar com um objeto inconsciente, inapreensível, marcando o ponto de impossibilidade de um saber absoluto e harmonioso do sujeito com seu objeto (PINTO, 1999).

Para Mezêncio (2004), ainda que o objetivo científico seja almejar um saber completo, o sujeito suposto saber só produzirá um saber também suposto, já que está atravessado pelo inconsciente. O autor acrescenta ainda que a característica do método psicanalítico desde os primórdios freudianos conferiu à pesquisa em psicanálise uma dimensão de inacabamento, introduzindo na metodologia de suas pesquisas uma lógica do não todo, do saber incompleto, furado, o que culmina numa busca pela verdade sempre fracassada (MEZÊNCIO, 2004). Dessa forma, pensar com a psicanálise envolve contornar o que não há como ser dito, esbarrando nos limites da verdade, pois haverá inevitavelmente algo recalcado, marcado pelos limites no inconsciente, de modo que toda verdade será, em certa medida, ilusória.

A pesquisa em psicanálise constitui um modo de pesquisar a subjetividade, em função disso discuti-la de forma demasiadamente objetiva seria inviabilizá-la. Fundamentada numa problemática que envolve aspectos sociais e políticos, tendo como pressuposto o sujeito do inconsciente, a pesquisa em psicanálise não limita-se ao sujeito em tratamento e possibilita que se pensem as mais variadas formas humanas de manifestação do inconsciente (ROSA, 2004).

Pinto (1999) afirma que o fato de Freud ter sido um cientista, concebendo o inconsciente como objeto de estudo, construindo um discurso marcadamente inédito para a histeria com o apontamento da insistência do inconsciente, possibilitou a sobrevivência da psicanálise no campo das ciências. Para a presente tese, é importante resgatar a história da pesquisa em psicanálise, sobretudo para recordar o quanto Freud analisou também

fenômenos coletivos, incluindo aqueles que ainda não estavam elucidados em sua teoria, como, por exemplo, o alcance e efeitos dos fenômenos religiosos trabalhados por ele em *O mal-estar na civilização*, de 1930 (ROSA, 2004). Considerar os trabalhos em que Freud pensou o coletivo, a arte e a cultura, respalda a importância desta pesquisa, que escapa ao convencional ao produzir análise de letras musicais, sobretudo por tratar de escritos veiculados por um estilo musical ainda não explorado por este arcabouço teórico e metodológico.

O projeto inicial desta pesquisa tinha como hipótese a ideia de que as letras de músicas da Legião Urbana tratavam basicamente da questão adolescente e de seu árduo processo de crescimento e desenvolvimento. Quem se atreve a produzir uma pesquisa em psicanálise de algum modo segue os trilhamentos freudianos, o que culmina inevitavelmente em se questionar acerca das razões de se ter escolhido aquele arcabouço teórico, e não outro. Assim, a possibilidade de repensar a hipótese inicial, incluindo Derrida, surgiu como uma abertura a novas possibilidades e aos riscos do que poderia surgir diante destas novas possibilidades.

Assim, após a releitura, percebeu-se que este tema contemplava apenas uma pequena parcela das canções, que de fato revelavam o amor como o tema mais recorrente, ainda que por diversas facetas, incluindo a dor, o ódio e o luto decorrentes dos processos amorosos. Como a pesquisa tinha como pergunta o que as letras musicais da Legião Urbana diziam a respeito do sujeito psicanalítico, fomos norteados por esta questão na proposta derridiana que será explicada nos próximos tópicos deste capítulo.

No percurso teórico de uma pesquisa em psicanálise, os materiais eleitos irão recalcar certas questões e favorecer outras, e por vezes a saída será aceitar uma formação de compromisso. Inevitavelmente, haverá no texto uma relação transferencial com os autores a quem recorreremos, que por sua vez envolverá resistências em torno da inexorável castração. Indo mais a fundo, Pinto (1999) nos diz que a produção de uma pesquisa psicanalítica seria “o trabalho com o simbólico levado às últimas consequências” (PINTO, 1999, p. 11). Em função disso, trabalhar com essa metodologia implicou aceitar o impasse colocado por alguns paradoxos e prosseguir com o que poderia ser contemplado na ordem do possível da pesquisa, que se desviou da hipótese inicialmente elaborada.

Ainda após a constatação do tema principal desta pesquisa, que conforme explicitado surgiu após a releitura, é preciso enfatizar como as lacunas e os questionamentos desdobrados deste primeiro movimento incitaram novas perguntas, o que por sua vez revela a impossibilidade de esta pesquisa se dar nos moldes tradicionais. Ao mesmo tempo, observa-se que o questionamento e a desconstrução passam ser bem-vindos nesta modalidade de pesquisa. Neste sentido, cabe lembrar as palavras de Pinto (1999), quando este nos diz que na pesquisa em psicanálise as lacunas textuais incitam questionamentos que por sua vez produzem uma verdade mais possível que as respostas em si, como parecem supor as ciências clássicas. Mezêncio (2004) corrobora a importância das perguntas emergentes de uma pesquisa, afirmando que na pesquisa em psicanálise “A pergunta é o método”, sendo que a partir dela é que se trilha um percurso e se delimitam os recortes necessários ao objeto que será estudado: “Um obstáculo, um impasse ou um tropeço coloca o pesquisador em trabalho de transferência ao texto escutado ou lido. As lacunas do texto levam às perguntas, e o método psicanalítico ensina que a verdade está aí, e não na resposta” (MEZÊNCIO, 2004, p. 112).

A partir destes novos questionamentos que surgiram surpreendentemente no decorrer desta pesquisa, observa-se que o pesquisador em psicanálise está de algum modo exposto aos “efeitos das descobertas” e ocupa um lugar de suposto-saber, que com sua escuta apurada irá pronunciar a respeito deste discurso enunciado pelo outro (ROSA, 2004, p. 1). Neste sentido, Pinto é claro ao afirmar: “A tese é, assim, descoberta *a posteriori*, porque há um sujeito envolvido, e não apenas um técnico forcluído pelo discurso que só pode pesquisar um problema exigido pela teoria” (PINTO, [s. d.], p. 12). Dessa forma, desde o início da pesquisa, diversos encontros teóricos surgiram, bem como várias questões se desdobraram, confirmando que outros efeitos só virão *a posteriori*, após seus desdobramentos e outras releituras que poderão se produzir a partir desta invenção.

Neste sentido de invenção, é oportuno lembrar que o saber inconsciente não é revelado, tornado a público, mas inventado. Comparando a experiência analítica com a científica, Pinto (1999) nos diz que na primeira operamos com a fala, enquanto na segunda, com a escrita. Se há na experiência analítica autorização para que a transferência possa fomentar o amor pelo saber, se a associação livre possibilita certa incoerência e liberdade no percurso analítico, na pesquisa psicanalítica também não há razão para se

pretender uma organização linear, metódica e coerente, mas há que se possibilitar uma produção tal qual um processo analítico, ambos marcados por invenção.

Embora a psicanálise também se ancore nos pressupostos científicos, sua finalidade escapa a estes, já que a concepção de verdade em psicanálise está justamente na impossibilidade de um sujeito se representar em um saber (PINTO, 1999). Certezas que se pretendem inabaláveis, resultados inequívocos, cristalização de pretensões teóricas passam na contramão da pesquisa em psicanálise, que ancorou este trabalho nos dando a sustentação e a liberdade necessárias para as interpretações aqui desenvolvidas. Especificamente na nuance das releituras de músicas, consideramos importante ressaltar o quanto a pesquisa em psicanálise tem sua dimensão para além do aspecto clínico, o que nos possibilita escutar o que está para além do que é dito também em sua perspectiva social, política e cultural (ROSA, 2004).

Antes de se explicar detalhadamente o método de leitura derridiano denominado “desconstrução”, apresentam-se algumas considerações a respeito do trabalho teórico do filósofo Jacques Derrida.

3.2. Breves considerações sobre o filósofo do talvez

Derrida é considerado um dos filósofos mais influentes da segunda metade do século XX, e o legado teórico por ele deixado continua contribuindo muito para o pensamento ocidental. Seus discursos defendiam a justiça e o coletivo, sobretudo contra o antissemitismo e o racismo em geral, além de apresentarem uma postura sensível à formalização da união gay. Proferiu críticas corajosas a todos os regimes totalitários e excludentes, questionando inclusive a posição política europeia diante do mundo, defendendo uma Europa desterritorializada.

Destacam-se, em sua convivência, pensadores muito significativos daquele contexto da Filosofia, como Michel Foucault, Paul Ricoeur, Louis Althusser, Jean Genet, Gilles Deleuze, Hélène Cixous, Emmanuel Levinas, Maurice Blanchot, Sylviane Agacinski, Roland Barthes, Elisabeth Roudinesco, Paul de Man, Philippe Sollers, Avital Ronnerl, Jean François Lyotard, Jacques Lacan, Pierre Bordieu, Julia Kristeva, Jean-Luc Nancy, entre outros (PEETERS, 2013).

No Brasil, Derrida foi inicialmente mais estudado no campo da Letras e esteve presente no país nos anos de 1995, 2001 e 2004. Em 1995 veio realizar uma conferência

no MASP, em 2001 veio participar de debates com René Major no Rio e, na última ocasião, veio para um evento intitulado “Colóquio Internacional Jacques Derrida 2004: Pensar a Desconstrução – Questões de Política, Ética e Estética”. Este último colóquio foi organizado por Evando Nascimento, professor universitário em Minas Gerais, que fora aluno de Derrida na École des Hautes Études e, em função disso, tornou-se o grande interlocutor de Derrida no Brasil. Nesta ocasião, Derrida proferiu a última conferência de sua vida: “O perdão, a reconciliação, a verdade: qual gênero?” (NASCIMENTO, 2008).

A obra de Derrida, que conta com mais de 80 volumes, precisa ser situada conforme o espaço que ocupa em cada posição teórica ou institucional e conforme os sujeitos ali envolvidos, pois disto dependerão as desconstruções possíveis, à medida que as pesquisas possam estabelecer algum diálogo derridiano, desdobrando sua herança. Assim, são muitas as desconstruções possíveis, e por este motivo o termo é usado no plural. A expressão também é utilizada sem a conotação de uma doutrina, discurso teórico ou uma escola, não se tratando de algo tão pontual que possa ser identificado dessa maneira, embora em âmbito acadêmico a desconstrução tenha a conotação de um discurso filosófico. No entanto, está além de um discurso teórico, sendo basicamente o que acontece nas leituras e interpretações, como uma espécie de mistura de tudo o que se passa mundialmente: economia, organização bélica, processos humanos em geral (NASCIMENTO, 2008).

Derrida, fora um expressivo crítico do estruturalismo, inclusive no auge desta corrente de pensamento (PEDROSO JUNIOR, [s. d.]). Com esta escola de pensamento, Derrida estabeleceu uma relação dupla com a desconstrução, pois, se por um lado desconstruir poderia ser pensado como um ato estruturalista, por outro, colocava em xeque toda a noção de estrutura, já que um de seus objetivos pretendia justamente desorganizá-la (LIMA; SISCAR, 2000). Para Derrida, a estrutura precisa ser pensada em sua ação lúdica, descentrada. Nela existem limites, mas estes podem ser manejados com flexibilidade, como numa espécie de jogo (NASCIMENTO, 2008). A proposta de Derrida era a de desmontar a estrutura para poder conhecê-la, trazendo outras discussões e possibilidades ao modelo estrutural. A própria ideia central de estrutura, no que concerne ao seu eixo organizador, central ou de equilíbrio, é criticada por Derrida (PEDROSO JUNIOR, [s. d.]).

Justamente num momento filosófico em que os discursos lacanianos ganhavam amplitude, Derrida pretendia a desmontagem dos discursos e se posicionava contra um eixo central para os mesmos. Além disso, no contexto em que significante e significado eram conceitos tão valorizados e tão discutidos por Lacan, para Derrida não havia motivos para separá-los ou para estabelecer alguma hierarquia entre eles, chegando o pensador a afirmar que a diferença entre estes conceitos não era “nada” (FAUSTINO, 2010).

Assim, em termos de significado,

[...] para Derrida, o significado não fica na dependência nem da intenção nem da presença de um falante, uma vez que o significado é contextual e relacional, isto é, ele depende do contexto em que foi produzido e interpretado, assim como dos demais significados com os quais está relacionado. É por esse motivo que Derrida afirma que o significado de um signo é, invariavelmente, o significado daquele signo-em-um-contexto, o que quer dizer que ele é inteiramente dependente do significado daquele signo em todos os demais contextos em que foi usado ou em que ele poderia ter sido usado (GOULART, 2003, p. 14).

Derrida não considerava as terminologias “pós-estruturalismo” ou “pós-moderno” como oportunas para o seu trabalho, sobretudo por virem carregadas de generalização excessiva, minando as diferenças entre autores que por vezes são agrupados nestas categorias (SANTIAGO, 1976). Apesar de uma expressão comumente encontrada inclusive no meio acadêmico, jamais houve movimento ou corrente de pensamento intitulada de pós-estruturalismo, sobretudo porque os autores inseridos equivocadamente nesta classificação apresentam diferenças muito marcantes em suas concepções teóricas. O próprio Derrida pronunciou-se a este respeito dizendo que tal enquadramento por vezes servia para agrupar tudo aquilo que era incompreendido ou não havia sido bem acolhido pelas opiniões públicas (NASCIMENTO, 2008).

Ler com Derrida não se resume a fundamentar argumentos em seus pressupostos ou simplesmente citá-lo, mas convocá-lo a comparecer e a compor um novo tecido, num outro contexto, por meio de jogo de citações e deslocamentos, que inevitavelmente implicará novos sentidos. A forma de leitura proposta por Derrida e utilizada por ele implica ler identificando e compreendendo as estratégias de escrita, havendo, portanto, uma política de leitura que abre diversos tipos de possibilidades aos mais variados textos, desde que se recorra a determinados modos interpretativos e que se produza uma invenção. Assim, ser especialista em Derrida nada tem a ver com burocratizar suas posições teóricas, mas permitir o advento de novos textos até então não previsíveis para o autor ou leitor (NASCIMENTO, 2008).

3.3. Desconstrução: em busca de uma ética para ler a obra

A proposta da desconstrução evidenciou Derrida como um autor importante e ocasionou certo abalo no pensamento ocidental, que tanto valoriza a tese de um conceito de destaque, relações binárias e de causa e efeito. A filosofia e as ciências humanas originalmente construíram seus discursos estabelecidos na perspectiva logocêntrica, de hierarquia, com seus pressupostos binários como dentro/fora, fala/escrita, presença/ausência, verdadeiro/falso, buscando uma espécie de superioridade de um termo sobre o outro e, de certa forma, de uma verdade. A partir de Derrida, “o grande e único filósofo do talvez”, surge a possibilidade de se conceber o pensamento como incondicionalidade, movimento feito para neutralizar oposições, inversões e hierarquias tradicionais (MENESES, 2013, p. 198). Assim, os conceitos em Derrida acabam por serem estudados justamente em sua dimensão conflituosa, que nos estudos homogêneos não costumam ser questionados e geralmente surgem mais como algo a ser combatido que possibilidade de emergir dali uma possibilidade mais frutífera. O que vemos comumente é uma movimentação em prol da decisão, da conclusão e do fechamento do assunto.

No que concerne ao momento epistêmico, a desconstrução luta contra o quadro de fechamento, no qual se inseria o conhecimento, buscando universalidade para a estratégia da desconstrução. As obras de Derrida que marcam este período são *A escritura e a diferença*, *A voz do fenômeno*, *A Gramatologia*, *Margens da filosofia* e *Posições*. O momento estético refere-se à “criatividade lúdica”, que é o modo pelo qual a desconstrução se apresenta de fato, com seus estratos. O momento político, assim como o da criatividade é menos totalizante, e as instituições e práticas são estremecidas pela desconstrução. O quarto momento, por fim, denominado “ético”, possui uma certa moralidade em torno da desconstrução, cuja meta é procurar os pontos de alteridade, principalmente sendo esta essencial à desconstrução.

Nascimento (2008) comenta a frequente confusão realizada entre desconstrução e destruição, sobretudo em função de algumas críticas que não compreenderam de fato o trabalho derridiano. Tais críticas, ao associarem a desconstrução à destruição, insinuavam que a desconstrução estaria aniquilando os valores tradicionais, posicionando-a como algo que deve ser combatido. Há, contudo, que se recordar que, no sentido de desobstrução, o termo “destruição” fora de fato utilizado por Derrida no início de sua

obra, sobretudo para se referir a Freud, Heidegger e Nietzsche. Neste sentido, destruição implica mobilização de forças, que, até de um modo violento, desagregam. Assim, Derrida apontava que os discursos destruidores operavam como num círculo do qual seria impossível sair totalmente. Derrida esforçou-se para retirar da desconstrução seu aspecto negativo que lhe fora desde sempre atribuído, sobretudo pelo prefixo “des-”.

A desconstrução pode ser entendida como um acontecimento consistindo num método de análise que independe de seu objeto, funcionando como uma espécie de tradução, da mesma maneira que podemos pensar a tradução como um modo de desconstrução (LIMA; SISCAR, 2000). Contudo, Derrida aponta uma série de elementos para esclarecer o que a desconstrução não é, entre elas: ato, método, destruição, fidelidade, propriedade, lógica do masculino ou lógica do mesmo (LIMA; SISCAR, 2000, p. 102). Podemos pensar que a desconstrução é um caminho para obter um método, pois nada mais é que a forma de se ler, estando presente de algum modo em todo o universo de leitura, embora nem sempre seja colocada em prática. Assim: “Ela é o método do método. A desconstrução é aquilo que está sempre a acontecer a todas as coisas (*ça se déconstruit*), a todo o momento. Assim, é o caminho para além do caminho” (MENESES, 2013, p. 200).

É importante destacar que, ao tratar das dualidades, Derrida acaba por modificar a lógica do excluído, haja vista que em seu modo de operação de desconstrução estes tendem a ganhar mais espaço e visibilidade, reposicionando o homem, branco e ocidental, que agora não mais ocupa o centro de tudo. Há que se ressaltar nesta proposta a possibilidade do descentramento, do desalojar das posições rígidas e hierárquicas, por vezes consideradas tão estabelecidas que ganham o status de imutáveis ou verdades absolutas.

Em *A escritura e a diferença*, Derrida apresenta seu projeto de desconstrução, que nada mais é que a retirada de um eixo, de um centro, de uma origem ou referência privilegiada. A partir de então, todo elemento poderia vir a ocupar o centro, desde que não percamos de vista o fato de que seria passível de ser deslocado. Contudo, esse descentramento não implica ausência no centro, como se houvesse uma demanda de preenchimento. Na verdade, trata-se de um deslocamento, da possibilidade de movimentação, e não de substituição do que outrora fora centro (DERRIDA, 1971).

Mais especificamente: “A desconstrução em Derrida é aquilo que interroga a ideia da paternidade do saber, que coloca em xeque a ideia do autor como sendo pessoalmente responsável pela verdade e pelo destino de seus enunciados” (LIMA; SISCAR, 2000, p. 103). A desconstrução consiste num processo de abertura a novos sentidos e possibilidades de interpretação, possibilitando trabalhar conceitos e frases de forma simultânea, sem precisar adotar um posicionamento unilateral ou eleitos *a priori*, estremecendo a supremacia da hierarquia de um conceito sobre outro. A desconstrução é uma estratégia de leitura que traz a possibilidade de se desmontar o texto em estratos, separando-os e visualizando-os sob outras perspectivas, visando à promoção do diálogo. Assim, as hipóteses temáticas inicialmente construídas na elaboração da primeira versão deste projeto deram lugar à possibilidade de se relerem todas as 98 letras musicais, sem direcionamentos, hierarquias, justamente para possibilitar a emergência dos mais variados temas e sentidos, inicialmente ocultos, às margens, ou considerados irrelevantes, mas que poderiam (como de fato já o fizeram) se revelar como fundamentais.

Derrida, o filósofo do talvez e da indecidibilidade, foi um importante leitor de Freud, trazendo muitas considerações significativas em seu diálogo com a psicanálise. Enalteceu a proposta freudiana pelo modo como Freud construiu a teoria do aparelho psíquico e sobretudo pela questão do traço, do *sob rasura*, da possibilidade da existência na ausência e das reflexões freudianas acerca do traço, da escrita e do tempo. Neste sentido, o tema do *a posteriori*, da impossibilidade de um único ponto originário, do que no aspecto da temporalização se fazia bem diferente do aqui e agora da fenomenologia foram pontos cruciais no interesse derridiano pela psicanálise (DERRIDA, 2004).

Assim, o diálogo com Derrida por meio da desconstrução se faz numa proposta ética que abarca a questão da indecidibilidade derridiana. As interpretações dos textos musicais podem se encaixar nesta proposta na medida em que não se fazem necessárias argumentações precisas ou rígidas para apontar conceitos definidos, trazendo a possibilidade de prosseguir nas construções textuais sem escapar de alguma contradição, sem pretender solucioná-las e reduzi-las a conclusões, já que haverá sempre alguma ambivalência e contradição, por serem estas inevitáveis.

Surge, então, um ponto crucial que justifica a leitura derridiana adotada por esta pesquisa, que diz respeito ao indecível (*Indécidable*). Trata-se de um elemento marcado pelo ambivalente que está além da lógica opositora. Há que se destacar o quanto o discurso ocidental está pautado na possibilidade de diferenciar a questão binária,

sobretudo em oposições como a de verdadeiro e falso, evidenciando ou excluindo uma das polaridades, movimentando-se no afã de definir se um ou outro, excluindo prontamente os elementos que não ocupem destaque em tal polaridade. Na indecidibilidade não há referente, nem destaque, mas basicamente *pharmakon*, que não é nem remédio, nem veneno a princípio, mas que pode ser ambos também (SANTIAGO, 1976).

Ao contrário, esta perspectiva possibilita uma aceitação da indecisão que os próprios temas sinalizam ao longo da obra da Legião Urbana, já que são por eles próprios demasiadamente complexos para serem reduzidos. Além disso, ao que tudo indica, tais letras não foram escritas para produzir síntese ou fechamento, mas para ampliar saídas e possibilidades, seja por via da elaboração, do entretenimento, ou da produção de algum sentido.

Dessa forma, todos os textos musicais da Legião Urbana passaram a ter o mesmo *status* de importância, sem verdades absolutas ou posições específicas sobre representarem mais ou menos determinada condição do sujeito psicanalítico, abrindo mais espaço para a ideia de relatividade. Conforme esclarecido por Goulart (2003): o que anteriormente não estava exposto ao leitor estará enfim descoberto, incluindo-se os seus mais variados significados, possibilitando assim que o texto seja decodificado, no sentido do que poderia estar “apenas insinuado ou dissimulado pela cultura” (GOULART, 2003, p. 7). A partir da desconstrução, surge, então, a possibilidade de reinvenção. Não se trata de destruir o texto ou pretender seu esquecimento, mas de se produzir questionamento, uma espécie de desmontagem ou reorganização dos discursos (PEDROSO JUNIOR, [s. d.]). Visando estremecer a estrutura interna do texto, possibilita evidenciar o até então encoberto e dar voz a outras palavras até então de algum modo silenciadas (GOULART, 2003).

Conforme nos aponta Goulart (2003), ao tentar lidar com os discursos podemos trazer à tona elementos que não puderam estar em destaque em função dos aspectos conscientes da linguagem racional. A desconstrução consistiria, portanto, numa espécie de recuperação destes elementos, e de algum modo estabeleceria uma comunicação entre eles.

Nesse ponto, pode-se estabelecer um paralelo com a própria criação literária, na medida em que a tomamos como fluxo do inconsciente, carregado de pulsões e de manifestações instintuais ligadas ao prazer e que, no entanto,

acabam elididas pelo controle racional no momento mesmo em que são codificadas, ou seja, no momento em que são transformadas em linguagem (GOULART, 2003, p. 9).

A desconstrução, em termos de pensamento, pode ser pensada como este em estado de ação, tendo em vista que, em seu início, o que procede é a “descontaminação de todo o saber e do pensar”, surgindo como um “pensamento catártico”, como “purificação do pensamento”. Seja abalando um sistema filosófico, literário, político ou jurídico, ler desconstruindo implicará mobilização e agitação das forças internas próprias ao texto (MENESES, 2013, p. 200). Existe, por exemplo, uma forte tendência de se associarem as músicas da Legião Urbana à adolescência, como se, num primeiro olhar, todas as canções reportassem ou reivindicassem algo deste momento do desenvolvimento humano. E é justamente por este fato que se julgou importante desconstruir tal obra, para encontrar outras revelações possíveis, afastando-nos da ideia de estarmos contaminados pelo que diz o imaginário social.

O fato de Derrida abalar a noção de estrutura, redimensionando a posição central e a proposta hierárquica de centro enquanto superioridade e dominação possibilita a justificativa de que as músicas de sucesso não devem encontrar posição de destaque, na medida em que, para Derrida, as margens e as diferenças possuem tanta importância e merecem tanto destaque quanto o que o estruturalismo nomeia como centro ou eixo organizador. Assim, a partir da desconstrução, deixa de haver uma posição hierárquica entre as músicas, seja por sucesso, por data de lançamento ou conteúdo.

Produzir um diálogo entre psicanálise e música pressupõe a renúncia a explicações ou conclusões, a qualquer espécie de certeza ou verdade em relação aos sentidos existentes ou presentes nestes textos musicais. A proposta, no entanto, é de articulação e diálogo, não de causalidade e ou consequência, pois, conforme bem esclarece Goulart (2003) a respeito das concepções de Derrida neste sentido,

A condição de atribuímos um fato a uma causa se deve a que estamos absolutamente dominados pelo discurso da ciência que nos diz, repetidamente, que todo efeito decorre de uma causa. Desse modo, estamos sempre associando um fenômeno a outro, mas não há fundamento para deduzirmos que um fenômeno causa o outro. A ligação estabelecida entre causa e efeito é, pois, subjetiva (GOULART, 2003, p. 7).

As leituras sistematizadas são mais comuns e tendem a encontrar aquilo que buscam, pois geralmente definem anteriormente hipóteses e as confirmam, havendo, entretanto, grande risco para a tendenciosidade neste tipo de leitura, que é criticada

também por Figueiredo (1999) pelo fato de que leituras sistematizadas reduzem e limitam a produção de sentido, geralmente apontando suas teses de um modo dogmático. Por este fato o autor sugere que quanto mais sistemáticos os textos, mais parecem estar comprometidos com a compulsão à repetição (leia-se aqui a relação da pulsão de morte com a metafísica). Ao eliminarem a heterogeneidade e estabelecerem um sentido claro e apriorístico, impedem deslizamentos e reversões. Assim, as leituras desconstrutivas articulam a heterogeneidade e possibilitam abertura para além de um sentido controlado, sem, porém, desfigurar o texto.

Em articulação com os pressupostos de Derrida, consideraremos então a obra da Legião Urbana como uma escritura, o que nos possibilita estudá-la tanto no aspecto da desconstrução como no da tradução, conforme nos esclarecem Lima e Siscar (2000): “Ler ou traduzir é reconhecer, na trama desse acontecimento, o movimento de uma desconstrução” (p. 111). As palavras, quando surgem no desmontar do texto, podem emergir de modos diferenciados, e um texto jamais poderá ser totalmente esclarecido:

[...] dever-se-ia pensar no quanto as palavras podem significar e não no que elas significam. É por isso que a linguagem, na riqueza de seus diferentes significados, nas ambiguidades que tais diferenças necessariamente trazem e nos jogos de associação que eles ensejam, realiza operações tão múltiplas que jamais se poderá pensar, por exemplo, num significado fixo ou numa interpretação única para um texto (GOULART, 2003, p. 6).

A possibilidade desconstrucionista possibilita a intertextualidade, pela possível relação na qual dois ou mais textos, ainda que envolvam conceitos a princípio antagônicos, possam conviver e dialogar sem caráter opositor, dado que em Derrida temos a lógica do paradoxo, na qual duas afirmações *a priori* contraditórias não são contraditórias de fato, podendo conviver lado a lado sem maiores atritos. Para exemplificar isso, podemos encontrar um discurso ateu na mesma obra em que se demanda amparo à figura de Deus, seja por orações, músicas ou passagens bíblicas, e, ainda assim, estes discursos fazerem parte de um mesmo conjunto, que é a obra da Legião Urbana. Para Derrida, a diferença entre as palavras utilizadas num texto, seja ele de qual natureza for, está mais relacionada à significação que às coisas que elas representam. (MENESES, 2013).

Por tudo o que já fora explicitado, a possibilidade de ler as entrelinhas e os intervalos, considerar o intencional e o que a princípio não fez parte das intenções do autor, são aspectos de um texto que nem o próprio autor, nem o leitor podem controlar,

pois já não estão mais recalcados pela leitura sistemática (FIGUEIREDO, 1999). Neste sentido, há que se considerar como possibilidade fundamental a abertura, seja abertura ao outro ou abertura do texto a outros textos, e é preciso realizar uma dupla leitura, passando pela repetição e pela troca, já que, “na essência do mesmo texto, encontra-se marcada a alteridade”, e é justamente neste ponto de alteridade que se encontra a eticidade da desconstrução (MENESES, 2013, p. 196).

Contudo, a desconstrução não deve ser confundida com uma inversão pura, com subversão ou oposição à ordem. A ênfase é no questionamento da hierarquia e nos posicionamentos que continuam a fazer parte do sistema. Além disso, o sujeito derridiano não é totalmente ativo ou consciente, o que enfatiza a impossibilidade de a desconstrução ser apenas uma forma de crítica (LIMA; SISCAR, 2000). Para Derrida (2004), o texto é heterogêneo, fato pelo qual se recusava a tratar um corpo teórico como se fosse uma totalidade, como homogêneo, o que implicou uma modificação dos discursos, que passaram a ser questionados: “O redimensionamento desses conceitos resultou, então, em um abalo na hegemonia dos discursos (de toda ordem), já que qualquer discurso que visasse à verdade era colocado na berlinda” (PEDROSO JUNIOR, [s. d.], p. 11). A partir da desconstrução, o soberano, o mais importante ou destacado, fica abalado, já que não mantém mais seu status hierárquico. Ao perder seu eixo central, torna-se necessário uma nova configuração. Para tal, uma espécie de saída que visualizamos são expressões como “nem um, nem outro”, “ao mesmo tempo”, “por um lado, ou por outro”, que neste caso nada tem a ver com indecisão ou algo dessa ordem, mas diz respeito a uma tentativa de situar as oposições num eixo horizontal, sem hierarquia (PEDROSO JUNIOR, [s. d.]).

3.4. *Pharmakon* e Indecidibilidade

A palavra *Pharmakon*, em grego, comporta diversos significados, entre eles o de “filtro, droga, remédio, veneno, operação, gesto”. Para falar do *pharmakon*, Derrida diz que pode haver perfume sem essência, droga sem substância. (SANTIAGO, 1976, p. 65). Assim, trata-se de uma espécie de substância, inconsciente e à qual há certa indefinição e impropriedade associada, de natureza ambivalente que permite sair do habitual, possibilitando inclusive considerar se os conceitos ditos opostos são de fato ou apenas construídos como tal. Assim, a expressão *pharmakon* será tomada numa cadeia de significações, sobretudo por remédio e veneno, ou seja, misturando o bom e o penoso (DERRIDA, 2005). *Pharmakon* em Derrida também é metáfora para escritura, embora

não seja nem substância, nem essência, e em função disso o sentido para tal palavra será sempre impreciso, justamente pela oscilação de seu significado. Trata-se do elemento inapreensível pelas condições binárias que configura, portanto, um elemento do campo do indecível (SANTIAGO, 1976, p. 65).

No livro *A farmácia de Platão*, Derrida (2005) sugere que, na obra *Fedro*, a palavra *pharmakon* fora tomada como remédio num primeiro momento, possivelmente pelo fato de o tradutor ter feito uma escolha pelo “polo mais tranquilizador”, neutralizando a possibilidade de jogo para a palavra, embora no decorrer do texto seja possível interpretar que o *pharmakon* poderia agravar e não solucionar o que necessitava ser remediado (DERRIDA, 2005, p. 45). Além disso, no decorrer de sua obra Derrida enfatiza que “não há remédio inofensivo. O *pharmakon* não pode jamais ser simplesmente benéfico” [...] ainda que o fosse não estaria assegurado que não causasse algum dano, algum efeito colateral por sua própria condição de remédio (DERRIDA, 2005, p. 46).

O termo “desconstrução” recebeu muitas críticas e por vezes sinalizavam o quanto não era de fato compreendido, o que fez com que Derrida trabalhasse cada vez menos com a expressão, valendo-se mais de *pharmakon*, *différance*, “suplemento” e o “inteiramente outro”, expressões que convivem muito bem com a indecibilidade. Sem enxertos e sem indecibilidade não há desconstrução (NASCIMENTO, 2008). Contudo, há algo para além do indecível, no sentido de que, em determinados casos, como numa guerra ou outras situações consideradas “situações-limite” para a condição humana, a decisão se torna inevitável (NASCIMENTO, 2008). Neste sentido, estas situações-limite implicam um ponto de decisão a partir do qual se necessita tomar uma posição como foi feito em alguns momentos deste estudo: a opção pelo estudo limitada às letras das canções e decisão pelo foco no tema do amor, transitoriedade e lutos, como limite necessário frente às inúmeras possibilidades de temas e discussões que emergiram da leitura.

Conforme já mencionado anteriormente, temos nas perspectivas científicas fortes pressupostos de causa e efeito, e, quando há possibilidade de se pensar de forma dialética, esta também acaba por visar à supremacia de um conceito sobre o outro. A dialética, seja na perspectiva de suas raízes socráticas, seja marcada pela matriz de Hegel, idealista, ou por uma perspectiva marxista, consiste em articulação de oposições com vistas a uma espécie de conciliação, de síntese, ao encontro de uma espécie de resolução, como se fosse uma meta clara a ser alcançada. Já a desconstrução pretende ancorar-se na lógica do indecível, para além do processo binário inerente à problemática da dialética, de

modo que, por meio da desconstrução, nota-se que é inevitável a transformação, justamente por mobilizar forças distintas num constante movimento sem pretensão de fim ou de resolução (NASCIMENTO, 2008).

3.5. Herança, hospitalidade e enaltecimento da obra

O termo “hospitalidade” vem da complexidade de se tentar esboçar o conceito de desconstrução, que, por ser uma ética, está mais no âmbito da aplicabilidade e manejo do que da definição em si. Contudo, para tal, algumas expressões interessantes são evocadas, tais como: “contra-dom”, “poiética do outro”, “hospitalidade do estrangeiro e do anfitrião” e “soberania do Outro”, já que “toda desconstrução é uma estratégia e uma soberania do Outro-estranho” (MENESES, 2013, p. 198-199). Na teoria de Derrida, hospitalidade refere-se às outras obras que podem estar presentes nos textos, ainda que discreta ou implicitamente. Assim, hospitalidade é construção e desconstrução ao mesmo tempo, culminando numa reconstrução, já que a partir de determinados termos hospedados numa obra ela já não poderá ser a mesma. É intersubjetividade, envolvendo a possibilidade de se estar inserido em algo, daí a utilização de termos como “hóspede”, “anfitrião” e “casa”, para demonstrar de que modo a desconstrução acontece.

Nas palavras do próprio Derrida (2004) a respeito dos textos de autores renomados que “desconstruiu” mantendo a preocupação de enaltecê-los: “há sempre um momento em que declaro, o mais sinceramente do mundo, a admiração, a dívida, o reconhecimento – e a necessidade de ser fiel à herança a fim de reinterpretá-la e reafirmá-la ao infinito [...]” (DERRIDA, 2004, p. 14). Desconstruir e trazer à tona novos temas permite enaltecer e engrandecer a obra, despertando novos olhares, interesses e possivelmente outras interpretações futuras em torno dela, valorizando e resgatando outras obras com as quais dialoga, o que se revelou muito oportuno para a condução desta pesquisa. A este respeito, Figueiredo (1999) nos diz que:

[...] a leitura próxima e desconstrutiva sempre pressupõe uma leitura anterior tão próxima e tão sistemática quanto possível. [...] Eis que, porém, quando a sensibilidade para o heterogêneo é despertada, começam a emergir “obras” dentro de “obras”, trechos, fragmentos, alusões começam a se destacar [...] Cada obra participa de um universo dialógico que a transcende (FIGUEIREDO, 1999, p. 124).

No que concerne à herança, esta envolve inúmeras estratégias de apropriação, no sentido de herança e legado enquanto temas de reflexão deixados pelas mais variadas obras. Há que se considerar que não se pode simplesmente “herdar” um texto, já que o

que se herda, na verdade, é o saber sobre esse texto, que não deixa ainda de ter o direito ao não saber, já que se trata também de invenção (NASCIMENTO, 2008). Derrida deixou um importante legado neste sentido ao manejar a obra freudiana considerando sua ética desconstrucionista, sobretudo no modelo psíquico proposto por Freud. Assim, Derrida interpreta o discurso freudiano pela lógica textual, e não por sequência de conceitos metapsicológicos (ANDRADE, 2016), o que trouxe novas possibilidades para a leitura da obra freudiana.

Segundo Derrida (2004), ao herdar uma vasta obra filosófica, já bem elaborada e consagrada, restava-lhe ser “fiel e infiel” ao mesmo tempo, para fazer jus a “responder por uma herança” (p. 15). Nas palavras do próprio Derrida: “Fiel e infiel, com razão! Muitas vezes me vejo passar fugazmente diante do espelho da vida como a silhueta de um louco (ao mesmo tempo cômico e trágico) que se mata para ser infiel por espírito de fidelidade”. Assim, frente às obras é preciso cuidado para não “condená-las à morte”, devendo-se ser concomitantemente fiel e infiel (DERRIDA, 2004, p. 12).

Diversos autores mencionam a discussão de Derrida em *A farmácia de Platão*, na qual o autor nos esclarece que dois opostos podem conviver concomitante e simultaneamente, neste caso em específico, uma mesma substância funcionando tanto como remédio quanto como veneno. Dessa forma, evidencia o questionamento em torno de uma verdade única ou indiscutível, haja vista que a partir desta ambivalente e dupla operação, esta verdade se torna inevitavelmente impossível (LIMA; SISCAR, 2000; GOULART, 2003; BIRMAN, 2007). Mais especificamente:

No momento em que se assume que o sentido não está no texto, mas se constrói a partir dele, a partir da intervenção de um sujeito, é possível afirmar que a desconstrução não prega a verdade; mais ainda, a hierarquização entre o texto original e traduzido fica comprometida, uma vez que ambos são produções de um sujeito e provocam leituras e interpretações (LIMA; SISCAR, 2000, p. 107).

Para Derrida, a verdade refere-se a construções arbitrárias, preconceitos e suposições. Quando inserida na linguagem, a verdade estará, portanto, de algum modo marcada pela indeterminação e pela ambivalência, o que também invalida a condição de existência de alguma verdade absoluta. Este também é um dos motivos de Derrida defender a desconstrução, refere-se, portanto, ao resgate de perdas textuais, que por alguma razão não aparecem de forma explícita no texto (GOULART, 2003).

Ora, se se pensar na linguagem, ver-se-á que, sendo a significação resultado de um jogo de diferenças estabelecidas entre seus elementos, não há como deixar de considerar que esse jogo se dá no interior da própria linguagem, não estando, pois, relacionado com as coisas externas que pretende descrever (GOULART, 2003, p. 5).

Apesar de ter sua origem na leitura crítica de textos filosóficos, a desconstrução pode ser utilizada nos mais variados campos, com espaço reflexivo abrangente, envolvendo âmbitos artísticos, psicanalíticos, literários ou filosóficos. É importante lembrar que Derrida sugere que o texto filosófico seja pensado como um gênero literário específico. Diversos autores foram “desconstruídos” ou “desmontados” por Derrida, entre eles Freud e Lacan (PEDROSO JUNIOR, [s. d.]).

Pela nossa reflexão, a desconstrução é uma audição, uma decisão e uma recitação da Palavra. Assim, a desconstrução é “abertura da palavra”. Também poderemos asseverar que a desconstrução é uma espécie de “maiêutica” dado que há um “parto” da Palavra. Finalmente, poderemos descrever a “desconstrução” como o acolhimento, bem como a hospitalidade da hospitalidade. É o “acolhimento puro”. Na verdade, a desconstrução é abrir e fechar o texto e a realidade. É o tudo ou o nada da realidade e do texto. É, com efeito, o “talvez” do texto e da realidade. É o “talvez” da Palavra, da “audição da palavra” e do “ouvir o hóspede”, como o “talvez” da desconstrução (MENESES, 2013, p. 201-202).

Para finalizar este capítulo, cabe relembrar a importância do diálogo derridiano com a psicanálise e enfatizar a ideia de que, tanto a desconstrução, quanto a psicanálise, mais que métodos interpretativos, pressupõem uma ética, respeitando os limites do inconsciente e o suposto-saber do pesquisador, que inevitavelmente irá interferir nos seus processos interpretativos.

4. ARTE, SUBLIMAÇÃO, POETAS E DEVANEIOS

Este capítulo pretende discorrer sobre a complexa noção de obra artística, ainda que se reconheça a inviabilidade de se reduzir a arte a uma definição. Nas próximas linhas, dar-se-á uma tentativa de esboçar algumas possibilidades de reflexão acerca dos pontos de vista prevalentes nas referências bibliográficas consultadas, sem pretender esgotar ou delimitar o tema em alguma categoria definitiva. A proposta é discutir um pouco a respeito da concepção de uma obra artística justamente porque este trabalho parte do pressuposto de que as músicas aqui analisadas são obras de arte.

4.1. A arte

A arte é diversificada, suas concepções são difusas, subjetivas, e as tentativas objetivas de conceituá-la costumam reduzi-la demasiadamente. Os parâmetros que definem se uma obra deve ser considerada arte não são precisos, envolvem julgamento técnico, conhecimento acerca da obra, técnica e material utilizado, bem como seu acabamento. Contudo, há obras indiscutivelmente consagradas, que podem facilitar esta discussão que pretende apontar argumentos em torno do que pode ser considerado artístico. Ancorando-nos em algumas destas numa tentativa de ilustrar como associado à concepção de arte, temos uma pluralidade de possibilidades que estão muito distantes de ser apenas um discurso em consonância com o senso comum (COLI, 2013).

Partindo do pressuposto de que elaborar uma definição para a arte é algo bem complexo, por esta ser diversificada, difusa, não definitiva e raramente objetiva. Assim, recorreremos à tentativa de compreendê-la por meio de obras ou artistas específicos, o que de algum modo facilita a compreensão e reflexão em torno do tema, principalmente se tratarmos de obras indiscutivelmente consagradas. Contudo, ao aprofundarmos na temática e avançarmos um pouco além daquelas obras já universalmente reconhecidas como arte, a questão vai se configurando ainda mais complexa, já que seus limiares não são precisos e vão além de um mero julgamento técnico, envolvendo também o conhecimento acerca da obra, elementos variados, incluindo técnica, material utilizado e acabamento da obra. Assim, associada à concepção de arte temos uma pluralidade de possibilidades que estão muito distantes de ser apenas um discurso em consonância com o senso comum (COLI, 2013).

A arte existe a partir da condição cultural que de alguma forma é inseparável desta e a reconhece e legitima enquanto produção artística. Raras obras são universais, transcendentais ao tempo, já que cada cultura delimita e elege determinadas obras sob o estatuto de arte, aceitando-as a partir do crivo dos mais variados sujeitos competentes para tal, entre eles, os demais artistas, o crítico de arte e o próprio museu ou galeria. Em função disso, a arte é de complexa definição e sempre dependerá do olhar, do reconhecimento e da validação para que seja considerada como tal. A partir de sua aceitação, o objeto artístico seja qual for, será inserido na condição de obra de arte, conforme as palavras de Coli (2003): “Desse modo, o “em si” da obra em arte, ao qual nos referimos, não é uma imanência, é uma projeção. Somos nós que enunciamos o “em si” da arte, aquilo que nos objetos é, para nós, arte” (COLI, 2013, p. 67).

A respeito das inúmeras possibilidades de se conceber a arte em geral, incluindo a música, Barbaresco e Barreto chamam atenção para o potencial do objeto artístico, pois ele irá produzir enlaçamento e estará para além do dentro e fora, do interno e do externo, acontecendo neste ínterim, neste espaço entre um e outro e cuja existência abre caminho para inúmeras interpretações. Dessa forma, a arte não pode ser aprisionada numa delimitação, já que está situada num espaço de transição entre supostas oposições, não sendo possível localizá-la ou apreendê-la num conceito (BARBARESCO; BARRETO, [s. d.]).

Outro ponto de ancoragem que se sustenta em termos de concepção de obra de arte, independente de sua forma manifesta, envolve seu caráter de constância e permanência ao longo do tempo. O fato de prosseguir atravessando séculos e resistindo às mudanças socioculturais pode ser considerado um balizador importante organizado pela cultura que instituiu um discurso a respeito da obra de arte e consagrou tantas delas (COLI, 2013).

Para Rivera (2007), a arte enquanto produto de uma época, de sua posição cultural, reconhecida como tal por autoridades da área inseridas naquele contexto, possibilita um “efêmero efeito”, pois tem a potência de produzir uma espécie de “convocação” ao sujeito que com ela se depara. Pensando com Rivera (2007) a relação complexa entre arte e psicanálise, entendemos que, ao convocar o sujeito, a arte produz efeitos, como o de fazer laço com o outro, seja este outro espectador ou leitor. A autora nos chama atenção para o fato de que tal efeito não implica necessariamente a presença do artista na obra, até porque

ele não existe de antemão, não há como reduzir ou antecipar a vida do artista à sua obra. Há aqui também o aspecto de subversão do sujeito, que, ao produzir uma obra de arte, de algum modo seu eu se torna um outro, o que aponta para uma relação sempre complexa entre artista e obra, nem sempre reduzida ao campo das palavras.

Utilizando como ilustração para suas argumentações a obra de Sophie Calle, “Douleur exquise”,⁸ Rivera (2007) afirma que a obra pode servir para nos relançar a uma posição em que se faz necessário lidar com a angústia e o desamparo dos quais tentamos escapar. Neste caso, trata-se da própria dor, o que permite que um trabalho como o de Calle possa ser interpretado como um “convite” para que nossa própria história seja refeita. O próprio Freud, em *A interpretação dos sonhos* (1900), nos diz que há algo em cada um de nós que nos impulsiona a reconhecer na tragédia de Sófocles, na figura de Édipo, algo da compulsão de seu destino, e que isso se deve ao fato de sabermos de alguma forma a respeito daquele destino, que bem poderia ter sido o nosso. O que Freud sugere é que há um efeito da questão artística nesta história, que lhe possibilita ampliação com um certo caráter de universalidade, mais pela arte que pelos aspectos da neurose envolvida ali. O ponto de ancoragem de Freud em Édipo contribuiu para que construísse e sustentasse suas argumentações, concebendo Édipo enquanto um complexo, apoiando nesta “força da tragédia” uma fundamentação teórica tão preciosa à psicanálise (FREUD, 1900/1996; RIVERA, 2007, p. 18).

Partindo do pressuposto de que a arte convoca o sujeito a se posicionar, ainda que dolorosamente, de modo intenso e eficaz, a leitura psicanalítica das obras as torna “letra viva”. Em sua ética, a psicanálise promove o descentramento do sujeito, convocando-o ao posicionamento e reconfigurando suas relações objetais. Já a produção artística pode promover centramento, produzindo no artista efeito norteador e organizador. Os atos artísticos não são como os atos analíticos, mas são presentes e culturais, todos contribuindo para que algo se modifique na relação do sujeito com seus objetos (RIVERA, 2007, p. 19). A arte em sua condição de criação e transformação não se produzirá sem efeitos no sujeito, pois ela pode provocar tanto descentramento quanto uma nova configuração do sujeito diante dos objetos, podendo ter efeito organizador, ou

⁸ Cabe observar que na dor pode haver alguma beleza sutil e preciosa, ainda que não seja reconhecida prontamente (RIVERA, 2007).

mesmo aflorar outros impulsos que não puderam até então se manifestar por outra via. Rivera (2007) argumenta ainda que, em termos de efeitos de sujeito, a arte tem função peculiar: “Talvez somente a arte possa relançar a psicanálise, em ato, à torção, tão efêmera quanto explosiva, do efeito de sujeito” (RIVERA, 2007, p. 22).

A arte provoca um certo movimento de problematização sobre qual seria o lugar do sujeito, ou a falta deste no mundo. É neste sentido que a própria história da arte busca alguma teoria de sujeito, considerando que nem tudo pode ser abarcado no campo da historiografia. Não por acaso, o modelo de sujeito psicanalítico contempla tal necessidade, por ter uma concepção de sujeito entrelaçado e movimentado pela mola propulsora da pulsão, permitindo uma compreensão para além da redução da arte a sintomas psicopatológicos (RIVERA, 2007).

Arte e psicanálise são temas que se relacionaram desde os primeiros escritos freudianos, tendo esta relação se tornado ainda mais profunda no século XX, quando a influência da psicanálise no movimento artístico denominado “surrealismo” tornou-se um marco histórico que, além de evidenciar a questão dos sonhos e da realidade da psicanálise, expressa nas obras artísticas, trouxe à tona a questão do sujeito de forma potente (RIVERA, 2007).

A arte faz interseção com a clínica psicanalítica não apenas de modo ilustrativo, mas produzindo diálogos e contribuindo para um entrelaçar e expandir da clínica, a partir de seus efeitos, sobretudo no modo de compreender a constituição e o funcionamento do sujeito e por haver um *quantum* de subjetividade e de universalidade em cada obra artística (FIGUEIREDO; FEITOZA; CARVALHO, 2012). De um modo geral, há significativa tendência em se associar a dimensão da arte à transformação (SOUSA, 2015), o que abriu caminhos para as discussões acerca de outros motivos relacionados à arte, como o de possibilitar certa dimensão do modo de vida e das possibilidades de mudanças e transformações, de mundo e de sujeito. Nesta linha de raciocínio, Kon (2014) afirma que não nos cabe reduzir a arte a explicações reducionistas com objetivos explicativos, e sim produzir uma espécie de laço com a criação, possibilitando transformação e ampliando a compreensão teórica e prática da psicanálise. A mobilização que o escritor faz produzindo a escrita, o modo como possibilita o sentido das palavras, torna possível a realização de jogos em torno delas, produzindo diversos sentidos (MANDIL, 2003).

Para esta tese, este é um ponto crucial que possibilitou o diálogo entre temas emergentes nas canções e fundamentações do exercício e transmissão psicanalíticos. Noções como amor, dor, transitoriedade e luto são recorrentes nas obras da Legião Urbana e de Freud, em perspectivas e formatos distintos, mas nos possibilitam caminhar e prosseguir discutindo e demonstrando a complexidade de ambos os campos, enaltecendo-os em suas dimensões de complexidade.

Ainda a partir destes aspectos nobres e transformadores, é preciso evidenciar que, em psicanálise, a arte não pode se restringir a sua dimensão sublimatória ou redentora, o que será mais detalhadamente abordado adiante. Para isto, será discutida a relação de Freud com as obras de arte, apresentando-se a percepção e a problematização freudianas em torno do tema.

4.1.1. A relação de Freud com a arte

Ao longo de seu percurso, Freud (1908/1996), dialogou com a arte e enxergou os artistas como espécies de faróis que permitem iluminar os desvios e contornos de suas épocas, comparando-os a antenas, pois os considerava capazes de captar as fantasias e o contexto (FREUD, 1908/1996). Sousa (2015), ao interpretar Freud em suas considerações sobre a arte, sugere que, sobretudo na produção literária e artística, o psicanalista encontrou formas de sustentar suas construções teóricas, sendo que um de seus principais desafios foi o de iluminar os aspectos obscuros dos sintomas, compreender os motivos pelos quais os aparelhos psíquicos funcionam como tal, comparando e aproximando os sonhos das obras de arte, trazendo enigmas, possibilidades de deciframento, expressão de sensibilidade e desafios à razão (SOUSA, 2015).

Concordando com Freud e também pensando os artistas como sujeitos à frente de seu tempo, Kon (2014), sugere como estes contribuem para a compreensão do humano nas atividades artísticas:

O artista vive na carne, faz de seu movimento o pensar; adianta o que filósofos e cientistas tendem a manter separado, à força de dominar o mundo por meio de sua reflexão; e ainda permite, para nós psicanalistas, redimensionar o ato psicanalítico, encontrar nosso eco em outra atividade humana (KON, 2014, p. 47).

Freud (1914/1996) chama atenção para a obra de arte no sentido do intenso impacto que pode causar. Considerando os diversos momentos em que a obra freudiana acena para a questão da arte, desde sua inspiração na lenda de Édipo, a partir da qual

Freud construiu uma teoria a respeito de questões psíquicas infantis, podemos observar a importância e participação da literatura e das obras de arte em geral, em seus escritos. Freud teceu comentários sobre diversos artistas e escritores ao longo de sua produção, passando por Shakespeare, Dostoiévski, Da Vinci, Michelangelo, Ibsen, Maupassant, irmãos Grimm entre outros (PERES, 1996; FIGUEIREDO; FEITOZA; CARVALHO, 2012). No campo da literatura, Freud também analisou o trabalho de outros autores, como Shakespeare, Heinrich Heine, Mark Twain, Friedrich Schiller, Goethe, Dante, Schnitzler e Oscar Wilde, que marcadamente influenciaram os resultados de seus escritos, mantendo a ciência e a literatura na sua experiência criativa (KON, 2014). Como consequência, temos a possibilidade de a própria psicanálise ser lida como espécie de produção literária de Freud e seus instigantes textos.

Freud foi um escritor talentoso, capaz de construir um arcabouço teórico em escritos detalhados e consistentes. Segundo Kon (2014), é visível nos escritos freudianos a “força da literatura”, presente na construção de ficções e teorias, em sua persistente busca de explicações e revelações, gerando invenções e criações, contribuindo com inúmeras possibilidades de associações e aplicações:

É por meio dos textos de Freud que temos acesso a seu saber, e é pela leitura destes que o fazemos nosso. Indo um pouco adiante, poderíamos mesmo dizer que, também na clínica psicanalítica, a escuta volta-se para a força da literatura, ou de narrativa, que se permite livre na fala (KON, 2014, p. 52).

Para Kon (2014), foi no ato de escrever que Freud inventou, produziu e fez emergir uma obra que possibilita reconstruir no leitor as forças inconscientes dessa obra, ampliando-se no campo do saber e não ficando reduzida ao conteúdo. Por este fato, a autora nos diz que, ao produzir certo embate com a figura do artista, Freud questionava com sua própria atividade, já que ele era “um cientista escritor”, um “doctor-poeta”.⁹

Dentre os textos que compõem as considerações de Freud sobre a arte, a literatura e os artistas, temos: *Grádiva* de Jensen, *Unheimliche* (O Estranho), *Manuscrito N* (1897), *Personagens psicopáticos no palco* (1942[1905-06]), *O poeta e o fantasiar* (1908), *Uma lembrança da infância de Leonardo da Vinci* (1910), *O motivo da escolha dos cofrinhos* (1913), *O Moisés, de Michelangelo* (1914), *Transitoriedade* (1916), *Alguns tipos de caráter a partir do trabalho psicanalítico* (1916), *Uma lembrança de infância em Poesia*

⁹ Freud era assim apelidado por Arthur Schnitzler, aquele que “apreende a força mágica das palavras” (KON, 2014, p. 179).

e verdade (1917), *O humor* (1917), *Dostoiévski e o parricídio* (1928) e *Prêmio Goethe* (1930). Apenas pelos títulos dos textos e os artistas que a nos remetem, pode-se perceber que Freud foi um grande apreciador das obras de arte em geral, conhecedor dos trabalhos mais significativos tanto das artes plásticas, quanto da literatura e do teatro (CHAVES, 2015). De algum modo, em todos esses trabalhos Freud tratou do tema da arte e de seus efeitos sobre artista e espectador.

No que concerne às obras de arte em geral, os estudiosos de Freud lamentam seu distanciamento da música, pois seria muito interessante termos contribuições do psicanalista neste âmbito. Alguns especulam sobre os motivos, como supor que seu desinteresse pudesse ser decorrente de seu desconhecimento dos efeitos da música no psiquismo, ou por uma atitude defensiva diante dela (FIGUEIREDO; FEITOZA; CARVALHO, 2012). No entanto, Freud deixou significativas contribuições a respeito dos poetas e seus devaneios. Embora não tenha escrito sobre os músicos, sabemos que música e poesia têm uma relação importante, pois ambas são manifestações artísticas que se procuram e se encontram (CAPACHI, 2003).

Freud, em sua relação com a arte, circulou entre algumas posições, falando da arte em si, dos artistas e tentando estabelecer uma conexão entre o artista sua biografia, mais especificamente entre o artista e sua neurose. Em relação aos artistas que Freud mencionou em seus trabalhos, precisamos admitir o quanto o pensador tendeu a ser determinista em relação à vida e à obra de cada um deles, associando de um modo muito forçado os eventos traumáticos de suas vidas ao resultado de suas incursões na arte, o que lhe rendeu muitas e severas críticas na ocasião. Exceto em *Unheimliche*, Freud de fato foi muito severo com a insistência de discutir a neurose do criador, escritor, artista (CHAVES, 2015). Entre as mais variadas acusações feitas ao psicanalista, a principal delas referia-se à redução da obra à neurose do autor, como se a própria obra não tivesse alguma autonomia ou não pudesse ser diferente dos sintomas daquele que a produziu. Além disso, o posicionamento de Freud pode ter causado obstáculos e resistência de seus leitores, ao fazer afirmações especulativas sobre determinados artistas. Exemplo disso é sua referência a Da Vinci e a suposição de que “uma grande atividade sexual não condizia muito com ele” (FREUD, 1910 /1996).

Chaves (2015) afirma que a tendência freudiana em associar a vida e a obra dos artistas fortaleceu e encorajou outros psicanalistas a fazerem o mesmo, o que culminou

na produção de outros trabalhos que de alguma maneira forçavam associações, hoje consideradas muito inapropriadas em termos de interpretação. Entre elas, Chaves (2015) menciona *O fracasso de Baudelaire: um estudo psicanalítico sobre a obra de Charles Baudelaire* (1931), de autoria de René Laforgue, *Hamlet e o complexo de Édipo* (1910), de Ernest Jones, *Estudo psicanalítico* (que dizia respeito à vida de Edgar Allan Poe), publicado por Marie Bonaparte em 1933, só para mencionar alguns. Ainda que em termos contextuais no final do século XIX as chamadas patografias¹⁰ estivessem em alta, seus efeitos não foram nada interessantes na forma com que expuseram os artistas e suas obras, submetidos a interpretações consideradas imprecisas e desnecessárias. Freud respondeu às acusações de que seria seguidor das patografias clássicas dizendo que a psicanálise diferia destas por também inquirir em torno do processo de criação, e não ficar apenas focada na patologia do artista (CHAVES, 2015), mas esta justificativa não fora suficiente para justificar algumas análises feitas por ele próprio e por outros psicanalistas que compõem os registros psicanalíticos mantidos ao longo da história. Isso nos responsabiliza ainda mais quando nos propomos a trabalhar com arte e psicanálise, para que possamos enaltecer as obras envolvidas e produzir diálogos construtivos, sem repetir a mesma tendência de analisar o que não tem como ser analisável.

Por sua própria natureza, as obras de arte lidam com a dimensão do inacabado, do incompleto, da possibilidade de inúmeras interpretações, tendo esta questão sido elaborada por Freud a partir de seu estudo da obra de Leonardo da Vinci, que inspirou a ideia de que nenhuma obra contemplará, de fato, todas as intenções do artista, por uma condição própria da arte. O pensador considerou ainda a possibilidade de inacabamento como intencional, referente a um estilo artístico, e também a considerando como sintoma do artista, por um embate pulsional, por exemplo. Intencional, ou não, em todas as hipóteses freudianas permanece a insistência da condição de inacabamento da obra de arte (FREUD, 1910/1996, SOUSA, 2015).

Mandil (2003), ao discutir o encontro entre um psicanalista e uma obra literária, afirma que, desde Freud, quando tais encontros foram iniciados, surgiram vários desdobramentos deste campo, inclusive com certos impasses, advertindo-nos que a articulação entre psicanálise e textos literários não deve pretender a ilustração de conceitos psicanalíticos e sim promover um diálogo construtivo para a cultura.

¹⁰ Patografias consistiam na análise de obras célebres sob uma leitura médica e psiquiátrica

Exemplificando com Lacan e a obra de James Joyce, Mandil (2003) destaca o avanço teórico produzido pelo psicanalista a partir de Joyce e o resultado de seu trabalho, que culminou numa renovação do conceito de “sintoma”, ainda ampliando a repercussão da obra de Joyce na cultura. Além disso, segundo o autor, produziu-se ainda uma espécie de “zona de interface” entre psicanálise e estudos literários (MANDIL, 2003, p. 22).

Apesar dos já mencionados excessos interpretativos de Freud e outros psicanalistas acerca das obras de arte, a psicanálise tem na contemporaneidade a condição de contribuir para uma reflexão crítica da cultura, questionando e se permitindo ser questionada pelo sujeito e pela arte (RIVERA, 2007). Até pelo fato de que a psicanálise surge num contexto de muita crítica destinada à arte moderna, período no qual já não havia garantia de representação, nem linearidade, o ato de reduzir a arte a uma única explicação, no caso à vida do artista, inevitavelmente estaria fadado a críticas e não possibilitaria avanço teórico.

4.2. Arte, escrita e sublimação

Para refletir a respeito do tema da arte em psicanálise, parece inevitável discutir sobre o conceito de sublimação. Sabemos que o texto de Freud sobre o tema da sublimação se perdeu, ao menos é o que apontam os biógrafos de Freud. Por este motivo, o que sabemos sobre o tema está diluído nos vários fragmentos da obra freudiana, o que implica resgatar e construir uma espécie de lapidação nestas contradições e sustentações teóricas encontradas neste material (TOREZAN; BRITO, 2012).

Pretender reconstruir os fragmentos freudianos para compreender a sublimação implica resgatar o tema da pulsão, crucial para a psicanálise, divulgado por Freud como conceito limite inscrito entre o somático e o psíquico, consistindo em uma força que promove dinâmica psíquica. Em *A pulsão e seus destinos*, trabalho freudiano que também foi traduzido como *O instinto e suas vicissitudes* (1915/1996),¹¹ Freud afirma que existem vários destinos possíveis à pulsão: recalque, reversão ao seu oposto, retorno ao próprio eu e sublimação. Esta última é a vicissitude pulsional que nos interessa aqui, por ser

¹¹ As diferenças conceituais entre pulsão e instinto são problemáticas na primeira versão em língua portuguesa da obra, que fora traduzida primeiramente para o inglês, e neste processo algumas palavras perderam seu sentido original. Atualmente, contamos com traduções feitas diretamente do alemão, o que facilita a compreensão.

aquela associada à produção artística, especificamente a escrita, neste caso (FREUD 1915/1996).

Em âmbito geral, o termo “sublimação” pode remeter à noção de “sublime”, principalmente quando utilizado referindo-se às artes, no sentido de produção de obras que engrandecem e elevam. Também pode estar associado a um termo da Química, que diz respeito à passagem do estado sólido ao gasoso. Em ambos os casos, a palavra remete a transformação e criação de algo. Em termos de contribuição para a emergência do conceito, Birman (2008) contextualiza a força do discurso de Lavoisier no século XVIII, por meio do qual a explicação da sublimação psicanalítica se ancorou, apresentando-se como espécie de passagem da pulsão sexual de seu estado sólido e consistente para algo mais rarefeito e vaporoso, espiritual, transformado no sublime. Mendes (2011) sugere que esta expressão, quando pensada em termos da Química, sinaliza ainda que a substância é transformada do estado sólido para o gasoso, sem passar pelo estado líquido, indicando ascensão ou elevação de algo sustentado no ar, sugerindo ainda a ideia de transcendência (MENDES, 2011).

Contudo, além deste discurso científico e sua presença marcante naquele contexto, naquele cenário havia ainda o discurso filosófico, por meio do qual se inseria na sublimação psicanalítica a questão do belo, sobretudo associado à arte e à estética vigente na modernidade. Ao que tudo indica, esses dois discursos influenciaram Freud, que por sua vez retomou a questão do belo e do sublime na sua construção psicanalítica, fazendo certa oposição entre ambos, como se entre eles estivesse a impossibilidade devido ao erotismo, como se a sublimação e a erotização compusessem uma inevitável oposição (BIRMAN, 2008).

Em Psicanálise, o processo de sublimação utiliza energia sexual, podendo esta ser investida e transformada em atividades humanas variadas, sobretudo em atividades artísticas e intelectuais. Dito de maneira mais específica, Laplanche (1998) afirma que “a pulsão é sublimada na medida em que é derivada para um novo objetivo não sexual e em que visa objetos socialmente valorizados” (LAPLANCHE, 1998, p. 495). Se a sublimação possibilita a elevação ao status do sublime no sentido do que pode produzir uma obra e elevar a dignidade do “passar a ser” a partir de algo que não havia, produzir uma obra de arte implica circunscrever com o vazio (CHECCHINATO, 2007, p. 39).

Ao longo da história da psicanálise, alguns conceitos como o de sublimação acabaram por ser difundidos de modo simplificado ou unilateral, sendo que, por vezes, a sublimação foi concebida como conceito moral e normativo (TOREZAN; BRITO, 2012). Nesta mesma linha, Metzger e Silva Junior (2010) também discutem a resistência, inclusive no meio psicanalítico, em considerar os “efeitos nefastos” da sublimação, que também pode produzir destruição, e não apenas assegurar este caráter sublime da transformação como geralmente se pensa ao se considerar o processo sublimatório.

Seria imprudente pensar que a construção da obra da Legião Urbana é fruto de um processo sublimatório de seu compositor, como se o sofrimento pudesse ter sido transposto em palavras e transformado numa obra artística valorizada culturalmente apenas, sem considerar os efeitos paradoxais. Para chegar ao paradoxo da sublimação, faz-se necessário percorrer parte do percurso freudiano, buscando evidenciar os elementos que estão em xeque na problemática da pulsão, seus destinos e impossibilidades de transformação em prol da cultura.

Na obra freudiana, não há um trabalho que trate exclusivamente da sublimação, sendo possível verificar a ocorrência do termo em diversos textos, de modo fragmentado. Mendes (2011) apresentou em seu estudo uma espécie de rastreamento do conceito em Freud, indicando que este remonta a 1897, no *Rascunho L*, passando pelos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), *Fragmentos de um caso de histeria* (1905), *Moral sexual civilizada e doença nervosa moderna* (1908), *Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância* (1910), *Recomendações aos médicos que exercem a Psicanálise* (1912), *O instinto e suas vicissitudes* (1915), *Introdução ao Narcisismo* (1915), *Luto e Melancolia* (1917), *Além do princípio do prazer* (1920) e *O mal-estar na civilização* (1930), principalmente (MENDES, 2011).

Em Freud, os primórdios da discussão do conceito de sublimação se dão, portanto, em 1897, no *Rascunho L*, sua descrição e seus desdobramentos são apontados de formas diferentes ao longo da obra. As discussões sobre esse tema variam, ao longo da obra, no que tange à inclusão ou não inclusão da ideia de valorização social dos objetos transformados pela sublimação. Em *Rascunho L*, por exemplo, a sublimação ainda não era diferenciada do recalque e basicamente possibilitava o esquecimento de lembranças indesejáveis (FREUD, 1897/1996), e, ao longo do percurso teórico freudiano, a noção de sublimação manteve-se sustentada como um processo capaz de modificar a meta sexual

da pulsão por outros investimentos, dessexualizados, ainda que utilizando-se da força sexual.

Em *Três ensaios sobre a sexualidade* (1905/1996), por sua vez, Freud diz que a questão polimorfa infantil implicará três resultados possíveis: perversão, recalque ou sublimação. Mendes (2011) chama atenção para o modo como, neste trabalho, Freud posiciona o recalque paralelamente à sublimação, justamente por funcionarem como extremos nos destinos pulsionais, sendo que, dentre os modos que possibilitam não se realizar a sexualidade do ponto de vista estritamente sexual, são os mais elaborados. A palavra-chave em termos de sublimação neste momento pode ser considerada “dessexualização”, na qual a meta encontraria outra finalidade. Neste momento da obra freudiana já havia indicação de que a arte poderia ser uma das metas da pulsão, que por meio desta encontraria outro destino que não o sexual (TOREZAN; BRITO, 2012).

Já em *A moral sexual civilizada*, trabalho freudiano datado de 1908, Freud nos diz que sublimar implica inscrever a pulsão no registro da cultura, mas aqui a sublimação ainda é entendida no mesmo sentido que o recalque (FREUD, 1908/1996). Mendes (2011) nos diz que neste trabalho se encontrava o primeiro impasse do conceito freudiano de sublimação, visto que era difícil identificar a diferença da dessexualização da sublimação e do recalque, pois ambos tinham o mesmo sentido. Birman (2008) argumenta que nesta época Freud concebeu o conceito de sublimação como concomitantemente inscrito no registro da natureza sexual e atrelado ao campo cultural. Neste trabalho, Freud (1908/1996) focou na imposição das exigências civilizatórias e na discussão entre o recalque em excesso e o impedimento da satisfação, trazendo à sublimação uma conotação negativa, já que este excesso de contenção traria inevitáveis efeitos prejudiciais, sobretudo à vida sexual. Ainda havia aqui a crítica de que a exigência cultural tinha a pulsão sexual como espécie de alvo a ser combatido (BIRMAN, 2008). Torezan e Brito (2012) chamam atenção para o fato de que neste período ainda havia a menção de que algumas pessoas sublimariam para não adoecer, o que começava a trazer algum indício de que sublimar deveria ser mais vantajoso que recalcar.

Na quinta lição do trabalho freudiano intitulado *Cinco lições de Psicanálise*, Freud (1910/1996), afirma que a sublimação refere-se a um caminho possível e diferente daquele utilizado na produção dos sintomas, observando que, conforme a quantidade e a proporção entre as forças em choque na dinâmica pulsional, as saídas seriam a saúde, a

neurose ou a sublimação. Denominando-a de “solução mais conveniente”, valendo-se da energia pulsional, aqui Freud apontava a sublimação para um alvo mais nobre e não mais de caráter sexual (FREUD, 1910/1996, p. 65). Neste estudo, Freud insinua que a sublimação seria muito promissora e não aponta os limites ou restrições desta, deixando-a enaltecida e com possibilidade de ser cada vez mais intensa e transformadora em âmbitos sociais (FREUD, 1910/1996).

Com a obra em que fala de Leonardo da Vinci, em 1910, Freud (1910/1996) tenta solucionar o impasse conceitual em que havia adentrado, mas, como ainda estava na primeira tópica, não envolvia o desenvolvimento do conceito de superego, nem de pulsão de morte, fazendo com que se mantivesse o impasse. Neste contexto, Freud (1910/1996) buscava conceber um processo psíquico que desse conta de culminar na sublimação sem passar pelo recalque e sem perder suas características eróticas. Assim, sugere a possibilidade de se transformar paixão em conhecimento e em trabalho, dizendo que a capacidade de sublimar envolve substituição da descarga pulsional sexual, que precisará num primeiro momento ser reprimida para ser então sublimada. Não parece ter sido por acaso que convocou Da Vinci, personalidade cuja produção criativa se dava tanto nas artes quanto na ciência (MENDES, 2011) e interpretou sua obra como sublimação de sua libido em seus movimentos de pesquisa, embora tenha ressaltado que lhe faltasse algo para provar sua hipótese. Foi ainda nesta obra que Freud discutiu a questão da completude prometida pela ciência e da incompletude inevitável na produção artística.

Em *Moisés de Michelangelo*, de 1914, Freud propõe a noção de que criação artística é sinônimo de transformação da matéria prima em obra de arte, o que consiste numa forma elaborada de trabalho psíquico. Usando o termo *umgearbeitet*, que dá a noção de retrabalhar, nos sugere algo por essa via (CHAVES, 2015). Ao falar da sublimação em *Introdução ao Narcisismo*, ainda em 1914, Freud enfatiza a troca de objeto, já que na sublimação não se poderia ficar fixado no objeto original. Fazendo oposição entre idealização e sublimação, neste trabalho Freud (1914/1996) já esclarece a sublimação como saída sem precisar passar pelo recalque. De acordo com Mendes (2011), foi neste momento que Freud apontou algumas condições, como a de estar no registro de ideal do eu, para que a sublimação fosse possível. Este ponto da obra freudiana possibilitou algumas consequências na problemática da sublimação: mudança de objeto na pulsão, o fato de a libido continuar presente e haver satisfação na sublimação, a

interferência do eu para que o processo sublimatório seja efetivado e o ideal do eu como facilitador no processo (TOREZAN; BRITO, 2012).

Um ano depois, em *A pulsão e seus destinos*, Freud aponta a sublimação como uma das possibilidades e indica que esta pode possibilitar, concomitantemente, satisfação e defesa pulsional. Já em 1920, em *Além do princípio do prazer*, temos a afirmação freudiana de que a satisfação será sempre relativa, ampliando as perspectivas da sublimação (FREUD, 1920/1996, MENDES, 2011). Posteriormente, em *O ego e o id*, de 1923, com o novo modelo de aparelho psíquico formulado na segunda tópica, a sublimação passa a ser um mediador necessário e temos o acréscimo do conceito de “identificação”. Neste momento, a construção freudiana pressupõe que o eu produza uma modificação no alvo sexual e transforme a libido objetal em libido narcísica, identificando-se com aquele objeto de onde retirou o investimento libidinal. Assim, no caminho do processo sublimatório, haverá alguma intermediação do eu, que por sua vez irá retirar a libido do objeto e transformá-la em libido narcísica, conforme os imperativos do ideal do eu irão redirecioná-la. Além disso, neste texto, Freud irá afirmar a pré-condição sublimatória associada ao narcisismo secundário, ou seja, após o ideal do eu, o Édipo, associando, portanto, sublimação a neurose (FREUD, 1923/1996; TOREZAN; BRITO, 2012).

No trabalho intitulado *Uma breve descrição da Psicanálise* (1924/1996), Freud nos diz que quando os impulsos são desviados de seus objetivos imediatos, a energia é transformada em prol da cultura, sublimada, ainda que persista no inconsciente como desejos não realizados. Anos depois, em *O mal-estar na civilização* (1930/1996), temos a sublimação como resultado da batalha entre pulsão de vida e pulsão de morte e a problemática de encontrar um modo de alcançar alguma felicidade, ou, mais especificamente, um modo de salvar a si mesmo (FREUD, 1930/1996). Em seu estudo sobre este trabalho, Birman (2008) argumenta que, quando erotizar e sublimar deixam de configurar oposição, possibilitando que, apesar do mal-estar, a vida civilizada possa conviver com o erotismo, a oposição só se daria ao fazer um movimento contrário à morte (BIRMAN, 2008). Para Mendes (2011), neste trabalho, Freud sugere a sublimação como forma de dar nova orientação aos objetivos pulsionais, como espécie de saída para a frustração diante do mundo.

Laplanche (1988) problematiza em Freud a delimitação teórica por ele construída no campo das sublimações, já que não deixa claro se esta incluiria o trabalho do pensamento ou somente as criações intelectuais, assim como no que dizia respeito à valorização do objeto em cada cultura, incluindo a valorização social deste objeto criado, ficou em aberto se esta afetaria a característica primordial da pulsão. Concordamos com Laplanche (1988), sobretudo pela sua lembrança de uma conferência freudiana datada de 1922, em que Freud afirmou que haveria na sublimação mudança de meta e de objeto, mas que levaria em conta também a avaliação social, problemática teórica do ponto de vista metapsicológico da sublimação (tema que já havia sido tratado por Freud em *Uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci*, de 1910). Como este ponto não havia ficado claro em outros textos em que Freud tratou da pulsão, permanecemos então em certa obscuridade neste aspecto. Para Laplanche (1988), não haverá linearidade possível para explicar a sublimação em psicanálise: “A teoria da sublimação permaneceu pouco elaborada [...] A ausência de uma teoria coerente da sublimação permanece sendo uma das lacunas do pensamento psicanalítico” (LAPLANCHE, 1988, p. 497).

Bertelli (2012) também chama atenção para a complexidade do conceito de sublimação, criticando estudos que o repetem de modo quase estereotipado, com muita formalidade e desconsiderando a conjugação do singular com o universal, como se estabelecessem uma universalidade que não levasse em conta a “equivocidade e polissemia” do termo em discussão. O autor sugere a necessidade de se questionar se os processos artísticos são produzidos como os processos psicanalíticos, no sentido de que por vezes a sublimação se associa à criatividade, mas a psicanálise não visa propor uma teoria da criatividade. Dessa forma, o autor sustenta que, embora a psicanálise possa contribuir para o processo criativo, não podemos nos ancorar apenas no primeiro ponto da sublimação, pois é sabido não haver dessexualização absoluta nem renúncia de toda sexualidade com vistas a transformação ou criação (BERTELLI, 2012, p. 60).

A partir destes pressupostos, podemos inferir que não há possibilidade de conceber uma obra de arte cindida da sexualidade, que inevitavelmente se configura como inerente a ela. Esta constatação demanda que se analise o objeto desta tese diante de uma complexidade maior e numa perspectiva menos ingênua. Neste sentido, apresenta-se na sequência a complexidade em torno da escrita, que por vezes tende a ser pensada como dessexualizada e apaziguadora da angústia, embora saibamos que ela não se dará sem efeitos no sujeito.

4.2.1.A complexidade em torno da escrita

A sublimação pode ser considerada o destino pulsional mais associado a produções artísticas, literárias ou científicas. Segundo Moisés (2011), trata-se de um mecanismo muito interessante para se estudar o caso dos poetas e dos artistas, embora mantenha um aspecto de “mistério”, sobretudo pelo modo como o conceito fora desenvolvido na obra freudiana. Considerando-se que a pulsão é uma força ininterrupta que só cessa com a morte, e o processo sublimatório é um de seus destinos passíveis de escoar num objeto não sexual, e por esta associação entre arte e sublimação e entre escrever e sublimar, trabalhar-se-á neste tópico a escrita inicialmente considerada como saída sublimatória, tentativa de elaborar, modo de inscrever, bem como suas limitações e impossibilidades.

Pensar em pulsão requer, contudo, recordar sua dualidade, pulsão de vida e pulsão de morte, embora saibamos que ambas se interferem mutuamente, havendo pulsão de vida na destrutividade e pulsão de morte na luta pela sobrevivência. A problemática sublimatória e seus primeiros limites surgem justamente no ponto da defusão pulsional, que no processo sublimatório separa as pulsões, possibilitando que a pulsão de morte atue livremente, interna ou externamente ao sujeito. Assim, o mesmo processo que funciona em prol da cultura também pode culminar em destrutividade nesta mesma cultura, tornando a sublimação inevitavelmente paradoxal (METZGER; SILVA JUNIOR, 2012).

A respeito da escrita, Derrida, em *A farmácia de Platão*, questiona: “Escrever é conveniente? O escritor faz boa figura? É decente escrever? Isso se faz? Não, por certo...” (DERRIDA, 2005, p. 18). Partindo da fala de Derrida, sugere-se que escrever pode ser entendido como espécie de possibilidade, para dar continuidade ao que se lê, para dar vazão ao que fora outrora lido e inevitavelmente atravessado pelas questões afetivas e intelectuais de quem leu. Neste sentido, escreve-se como forma de dizer sem de fato saber que se sabe, porque a escrita também é atravessada pelos conteúdos reprimidos de quem escreve (VILLARI, 2000). Ainda que jamais venha a ser esgotada, a escrita pode ser uma tentativa para lidar com o vazio, com o não saber. Nesta perspectiva, certa vez Renato Russo comentou sobre seus motivos para a escrita, e parece que, sem saber, confirmou os pressupostos psicanalíticos e derridianos a respeito deste tema: “Escrevo porque eu não sei” (RUSSO *apud* ASSAD, 2000). Assim, se o saber fosse fechado e absoluto, a escrita seria obsoleta; se tudo se restringisse a objetivos e resultados conscientes e pré-definidos, a escrita não teria razão de ser.

Para Macedo (2011), escrever pode veicular emoção e possibilitar alguma elaboração e pode tanto estar endereçado a si como pode se endereçar a outro. De modo mais esclarecedor, afirma que “escrever é, em primeiro lugar, escrever para si. Encontrar uma questão, responder a outra, formular ou entender um conceito, apropriar-se de uma experiência. É sob essa condição que, às vezes, um texto pode emocionar, ter efeito de transmissão” (MACEDO, 2011, p. 220). Para Costa (2014), ao escrever, o sujeito se inscreve e se produz, e no processo de transformação pode haver criação em prol da vida. Nesta perspectiva, escrever está associado a criar, transformar, produzir vida, sublimar e é também uma forma de viver: “Um escritor, quando escreve, saiba ou não, tece uma vida, um corpo, mesmo que em nome da ficção [...]” (COSTA, 2014 p. 42).

Percebemos que há forte tendência em se conceber a escrita enquanto possibilidade sublimatória, ressaltando seu caráter saudável e promotor de transformação da angústia até então não ligada a um objeto, que num segundo momento passa a estar relacionada a um material artístico, e que, por sua vez, assim se sustenta e pode beneficiar tanto quem o produziu quanto o público que a ele venha contemplar. Ainda que a tendência seja a de encontrarmos na literatura certa inclinação em valorizar a escrita como algo saudável, como forma de alcançar o sublime, sabemos que esta posição ingênua negligencia o quanto a sublimação é um conceito paradoxal, metapsicológico e não moral. A este respeito, Moisés (2011) sugere que, embora exista um aspecto de vitalidade na sublimação, sobretudo porque ela dá conta de transformar e exteriorizar dor em uma obra com valor estético, ela não se situa apenas neste campo “euforizante”, não dá conta de funcionar como “cura” e não impossibilita diversos adoecimentos nos escritores (MOISÉS, 2011, p. 244). Em função disso, entendemos que o processo de escrita também precisa ser estudado levando em conta a pulsão de morte e seus efeitos, já que ao mesmo tempo que pode funcionar como inibição e impossibilitar o processo de escrever, pode, por meio da defusão pulsional, ser liberada no próprio sujeito, culminando inevitavelmente em destrutividade (METZGER; SILVA JUNIOR, 2012).

A partir destas considerações, serão discutidos os trabalhos de autores que enaltecem o aspecto nobre da sublimação na escrita, mas também aqueles que incluíram a pulsão de morte nesta temática, sobretudo por terem estudado artistas cujos adoecimentos e suas respectivas mortes não permitem sustentar a posição salvadora da sublimação. Esta perspectiva pode ser encontrada nos estudos de Moisés (2011), Metzger e Silva Junior (2012) e Carvalho (1996; 2003).

Considerando os autores que situam a escrita literária como possibilidade consideravelmente fértil para a sublimação, por meio da qual será possível obter uma construção simbólica elevada pelo ato de escrever, vale citar Checchinato (2007), que afirma que “escrever é sublimar, sublimar o mundo íntimo, transformar em obras as virtualidades da pulsão” (CHECCHINATO, 2007, p. 67). Já Bertelli (2012) argumenta que a sublimação está associada à dessexualização pulsional e à produção de ligação e transformação no sentido de culminar num produto criativo. Figueiredo, Feitosa e Camargo (2012), também defendem a arte como instrumento de sublimação das pulsões e enfatizam seus aspectos benéficos ao psiquismo, negligenciando sua condição inevitável de *pharmakon*.

Prosseguindo, seguindo os apontamentos de Costa (2014) podemos pensar a escrita como uma maneira de se suportar o vazio, este espaço que contorna, difícil de ser suportado, e que, embora tenha forma, é diferente de nada. Trata-se de uma espécie de espaço, lacuna, oco, que envolve a cultura e a tradição, possibilitando a criação. Se a escrita possibilita o apaziguamento da dor, por meio do tratamento dos restos, sejam estes do corpo ou da linguagem, também permite a emergência de um sujeito. Não há como negar os efeitos no sujeito que escreve, transformando-o numa espécie de artesão das palavras, na medida em que constrói com tais restos uma obra. Dessa forma, escrever é também possibilidade de cura para o que excede: “Medicamento, construção, saída, o que desata, desamarra, a escrita se coloca para alguns como tratamento, ao dar forma, ao estabelecer uma fórmula para o resto – excedente do corpo, da imagem, da linguagem” (COSTA, 2014, p. 62).

Entretanto, contrapondo-se a estas argumentações, temos com o trabalho de Metzger e Silva Junior (2010) a consideração de que ainda que os efeitos da sublimação possam favorecer o apaziguamento do sofrimento, este não será solucionado por meio da escrita. Os autores sugerem que o excesso pulsional não será simplesmente destinado à escrita, mas continuará sujeito e exposto à pulsão de morte, explicando de um modo bem esclarecedor que “se a criação protege contra o excesso, deixa ao mesmo tempo livre a pulsão de morte antes fusionada. Uma vez ocorrida a sublimação, as pulsões de vida seriam sublimadas e as pulsões de morte permaneceriam no indivíduo, silenciosas, porém ativas” (METZGER; SILVA JUNIOR, 2012, p. 573).

Partindo do pressuposto de que a escrita pode ser considerada produto de uma construção, na qual há criação de uma fantasia que pode ser comunicada e externalizada, recordamos Freud (1908/2015), ao nos dizer que, no processo de fantasiar, emoções dolorosas podem se transformar em interesses para “ouvintes e espectadores”, de onde provém o interesse pelo texto alheio. Devido a este processo criativo, a criança que brinca e o escritor criativo estão em posicionamento semelhante, no sentido de que ambos criam uma espécie de mundo fantasiado que conduzem com muito interesse, e ambos fazem uma espécie de oposição à realidade, no sentido de que constroem um mundo de fantasias com seriedade: “Talvez possamos dizer que toda criança, ao brincar, se comporta como escritor literário, pois constrói para si um mundo próprio, ou, mais exatamente, arranja as coisas de seu mundo numa ordem nova, de seu agrado” (FREUD, 1908/2015, p. 327).

Assim, o trabalho do poeta recupera a brincadeira infantil, enfatizando a transformação do ato, que envolve capacidade, liberdade e talento, que por sua vez acabam culminando na seriedade com que a fantasia é encarada. Partindo destas afirmações, Freud em 1908 define que ser adulto implica incorporação de questões sociais que possibilitam uma mudança no campo da fantasia e da realidade, o que sugere, ainda, que os escritores em geral, sobretudo os poetas, são capazes de manter um processo criativo diferenciado dos demais (FREUD, 1908/2015; SOUZA, 2015).

Neste sentido mais otimista de saída possível pela escrita, temos em Costa (2014), a partir de sua tese sobre a obra de Llansol e de Barthes, a discussão da relação do texto com a morte e a dor. De algum modo, essas questões deixam rastros na linguagem e possibilitam o desaparecimento gradativo da dor, na medida em que a impotência de dizer desvanece. Concebendo a escrita como libertadora, possibilitadora de alívio da angústia, Villari (2000) também ressalta o privilégio de a escrita poder circular por via do simbólico, permitindo uma espécie de luz com os dizeres de tal produção escrita, percebendo esta como quem desvenda novos caminhos, culminando num encontro que, apesar de falho, possibilita produção. Mais uma vez contrapondo a essa perspectiva tão otimista da sublimação por meio da escrita, temos Metzger e Silva Junior recordando que, no processo sublimatório, em função da desfusão pulsional, a consequência da escrita poderia ser ainda mais desamparo, diante destas pulsões de morte desfusionadas (METZGER; SILVA JUNIOR, 2012). Precisamos considerar a relação significativa entre arte e sexualidade, mas sem deixar de levar em conta que nem toda atividade artística pode ser considerada de fato uma sublimação, devido às restrições na condição de

transformação e de ter encontrado um novo destino ao objeto sexual. Para que seja uma saída mais possível, precisa se constituir como criação, invenção e possibilitar algum modo de lidar com o vazio (MENDES, 2011). Há que se destacar que tal saída não é possível a todos; não em todos os momentos.

Assim, na sublimação há limites, e estes já foram apontados por Freud no trabalho intitulado *Recomendações aos médicos que exercem a Psicanálise* em 1912. Resgatando as considerações de Freud, Mendes (2011) observa que o apontamento freudiano restringia a sublimação, não considerando esta condição universal aos neuróticos. Para o pensador, a libido estaria também passível de fixação em alguns pacientes, o que inviabilizaria a sublimação em diversos casos, ainda que o objetivo fosse transformar (FREUD, 1912/1996). Mais adiante, com a introdução da pulsão de morte em sua obra, Freud considerou que a própria análise seria um modo de sublimar e realizar um trabalho cultural, com a transformação da pulsão mortífera em Eros, embora também houvesse limites para ela (MENDES, 2011).

Embora a escrita possa produzir efeitos transformadores e sublimatórios, há que se considerar que tais impactos podem ser muito variáveis em termos psíquicos, já que haverá sempre subjetividades e especificidades envolvidas. A escrita pode funcionar como busca, reencontro, restauração, reordenação e reinvenção de um mundo interno, mas nada disso se dará sem efeitos. Ainda que enalteça os efeitos benéficos da escrita, Costa (2014) também chama atenção para este efeito inevitável do processo de escrita em quem escreve, destacando que o sujeito psicanalítico é efeito de linguagem, o que o insere em um processo dinâmico e de movimento, impossibilitando que as consequências benéficas da escrita sejam definitivas. Haverá sempre alguma interferência no sujeito, na medida em que, no ato de escrever, a “voz” que dali emerge não coincide com a do próprio sujeito em questão, pois, como o sujeito se produz a cada escrita, não há possibilidade de controle no que se escreve: “Não há sujeito perene, completamente constituído. O sujeito, podemos dizer agora, faz-se a cada ato de fala ou de escrita, existe a cada escrito, como seu efeito pontual” (COSTA, 2014, p. 96).

Para determinados escritores, escrever equivale a transformar o sofrimento, enquanto para outros parece que de algum modo a escrita os impulsiona, haja vista que não há como não permanecer em contato com a angústia para que se possa criar. Assim, a partir destas considerações, a escrita já deixa de ser direcionada ao âmbito do prazer, e

vai adentrando também o campo da desorganização, na medida em que mantém o escritor em interação com as fontes do seu sofrimento. Na escrita, os limites envolvem a restrição em torno do quanto a palavra pode ser representada, o que faz com que o ato de escrever tenha sempre um ponto insuficiente, arriscado, que convocará a destituição do sentido almejado e reportará ao inevitável da subjetividade (LEITE, 2010, p. 217).

Considerar os limites da sublimação e o atravessamento da pulsão de morte é lembrar que esta também tem seu papel no processo criativo. A escrita enquanto processo de transformação e ressignificação possibilitará a emergência do inaugural e das especificidades das subjetividades envolvidas. Por envolver afeto e bordejar a pulsão, a própria escrita tem seu quê de angústia, que não depende da experiência concreta do escritor e nem necessariamente implicará a transformação desta angústia em algo sublime, pois, se “há silêncio, a vida e a morte pulsam, inscrevem-se” (COSTA, 2014, p. 42).

Assim, ainda que o produto da escrita possa ser pensado como espécie de saída, não há como ser reduzido à solução ou a um efeito de fechamento (CARVALHO, 2006). Concordando com esta perspectiva, Portugal (2006), ancorando-se em sua leitura de Barthes, que argumenta que a escritura começa justamente com a morte do autor, que, ao escrever, produz certo desligamento de si, de sua voz e de sua origem, demarcando em sua concepção a escrita como inscrição e não como expressão. Pensar a escrita sob tal perspectiva nos leva a pensar na força da palavra no texto, que se reescreve e se transforma a todo tempo, e por isso não há centramento, nem há como pensar a escrita como algo inocente, sem efeitos (PORTUGAL, 2006).

Esta escrita, que inevitavelmente produz algum efeito, compõe um texto que conta com alguma força que lhe é específica. A este respeito, vale convocar novamente Derrida (1930/1995), para quem a expressão “força do texto”, refere-se a uma força que lhe é própria, lhe movimenta e lhe permite reler a partir de diversas perspectivas, desdobrando-se em diversos outros assuntos e relações. Quando há vários textos reunidos, cada um deles possui sua própria lógica, sua força única e suas próprias estratégias (DERRIDA, 2005). O processo de escrita envolve diálogos e diferenças, em relação constante com forças distintas que ali atuam. Mais especificamente, Derrida afirma que: “A textualidade, sendo constituída de diferenças e de diferenças de diferenças, é por natureza absolutamente heterogênea e compõem sem cessar com as forças que tendem a anulá-la”

(DERRIDA, 2005, p. 46). Assim, a força do texto não remete necessariamente a algo resolutivo do ponto de vista de sua significação, podendo contar com elementos variados e multiplicidade de sentidos e efeitos.

É comum se pensar no lado funcional da criatividade, como uma saída sublimatória conveniente, mas a sublimação não está a serviço de tais propósitos. Se a escrita também é construída com um *quantum* de pulsão de morte e destrutividade, ao se aproximar do sofrimento psíquico não há garantias de que o escritor alcançará sucesso do ponto de vista psíquico. Quando atentamos a trajetórias de escritores suicidas, podemos confirmar a insuficiência da pulsão neste seu aspecto sublime, justamente por haver um limite da escrita enquanto sublimação, já que os elementos destrutivos associados à escrita são pautados pela pulsão de morte e costumam agir pelo silêncio e pela impossibilidade de representação, não havendo um caminho tão direto que vá ao encontro do sublime. Há uma inclinação para a morte justamente pela dificuldade do simbólico em lidar com o excesso pulsional, quando a pulsão de algum modo desorganiza o psiquismo, que não consegue, portanto, realizar ali uma contenção. Assim, Carvalho (2006) nos lembra do efeito tóxico que a escrita pode vir a ter para o escritor, pois do mesmo modo que há benefícios, também há um lado nocivo no ato da escrita, pois ela “serve tanto à vida quanto à morte, residindo aí a fragilidade de sua proteção” (CARVALHO, 2006, p. 20). Neste mesmo sentido, Metzger e Silva Junior (2012) sugerem que há um “efeito nefasto” na escrita, enfatizando o aspecto de esforço presente no processo de escrever que possibilita desabilitar o psiquismo em termos de refusão pulsional, o que implicaria um extravasamento da pulsão de morte no eu. Neste sentido, concordam com a perspectiva de Carvalho de que este processo tem uma significativa relação com o destino de tantos escritores (METZGER; SILVA JUNIOR, 2012).

Carvalho (1999) argumenta também que nem sempre há um “caminho feliz” para o destino pulsional. Nem sempre o sofrimento psíquico encontrará vias de sublimação, sobretudo por haver forças destrutivas presentes no processo de criação, que inclusive podem conduzir o escritor a uma situação limite entre escrever e morrer. Para justificar este fato, sinalizando para a insuficiência da escrita em termos sublimatórios, Carvalho cita algumas autoras que cometeram suicídio: Virgínia Woolf, Florbela Espanca, Sylvia Plath, Anne Sexton, Ana Cristina Cesar, Marta Lynch e Isabel Marie. Apesar de terem o suicídio como ponto comum, é interessante, entretanto, observar a tendência em se anular as diferenças entre seus escritos e condensá-las num grupo de autoras com um perfil

específico. Considerando algum aspecto destrutivo em todas as autoras, Carvalho (1999) questiona de que modo o suicídio explicita a função, os limites e as condições para a eficácia do ato de escrever, em termos sublimatórios, confirmando que vida e morte, inevitavelmente, aparecem na escrita, e por vezes a “autodestruição” e o “fracasso da sublimação” se revelam como inevitáveis (CARVALHO, 1999, p. 25).

Mendes (2011), ao estudar Frida Khalo, Amedeo Modigliani e Egon Schiele, concluiu que a arte possibilita a cada artista algum êxito, porém as formas expressivas e o grau deste êxito dependem do contexto em que o artista se insere, podendo as criações ser consideradas “gritos de fracasso e dor”. A partir da inevitável limitação inserida no campo da sublimação, por tudo o que já foi exposto, cabe citar as conclusões de Mendes (2011), que considera que, ainda que não seja suficiente para os artistas elaborarem suas dores, existe a possibilidade de as obras funcionarem como alguma saída para o sofrimento de seus artistas, devendo ser valorizadas justamente em seu caráter de compartilhamento: “A sublimação, se não garantiu a harmonia psíquica do próprio sujeito artista, teve êxito em dar a compartilhar as vivências de agonia e êxtase, contidas em suas obras, das quais somos todos tributários” (MENDES, 2011, p. 66).

A partir do que foi exposto, é importante enfatizar que a escrita precisa ser pensada em sua complexidade, incluindo suas variadas naturezas e efeitos. Carvalho (2006), a partir do pensamento de Derrida (e Platão), por exemplo, define-a concomitantemente como veneno e remédio, prazer e angústia, fusão e separação, excesso e contenção, ao mesmo tempo em que é insuficiente. Pode-se inferir que Carvalho (2006) está nos dizendo que a escrita pode ser pensada na lógica de *pharmakon*, observando a sua complexidade e não se arriscando a simplificá-la ou a reduzi-la a uma saída salvadora. Retomando o raciocínio derridiano, vale lembrar que não há associação segura entre escrever e sublimar, pois, de acordo com Carvalho (2006),

tudo parece indicar que, enquanto uns apostam que a potência da escrita reside em sua capacidade de resistência, de contenção, recuperação e transformação, outros denunciam justamente sua insuficiência diante do inominável. Nesse caso, é como se a palavra viesse trazer de novo e sempre algo que ela não pode deter (CARVALHO, 2006, p. 20).

Pensando com Derrida, os textos musicais que compõem o objeto de estudo desta pesquisa também devem ser relidos como *pharmakon*, marcados pela *indecidibilidade* entre o que é transformado, organizado e sublimado. Observam-se os aspectos mortíferos e destrutivos presentes nestas letras musicais, indicando o atravessamento inevitável da

angústia, ainda que a intenção consciente fosse a de causar algum mal-estar por meio daquele discurso. Assim, a escrita pensada como *pharmakon* reúne os variados efeitos, por sua condição paradoxal, cuja condição sublimatória nem sempre possibilita alcançar a finalidade sublime, por ser afetada pelos avatares da pulsão de morte. Dessa forma, ao situarmos as letras musicais em seu caráter de escrita, temos nestas a representação da farmácia de Platão, com tudo o que ali reúne: “A farmácia reúne a droga, o veneno, e/ou remédio, indiferenciadamente. Abriga a vida e a morte. Consciência e Inconsciência. Voluntário e Involuntário” (SANTIAGO, 1976, p. 38).

4.3. Contribuições da teoria freudiana aos escritos de Renato Russo

Sousa (2015), ao discorrer sobre Freud e seus diálogos com as obras de arte, faz a seguinte indagação acerca da importância da questão: “Quais os mecanismos de identificação que o artista coloca em cena na construção de suas histórias para capturar a atenção do leitor?” (SOUSA, 2015, p. 329). Tal questionamento vale também para o caso de Renato Russo, considerando-se as letras de músicas escritas para a Legião Urbana. A quais mecanismos o compositor recorreu?

Para além de suas considerações acerca de como as histórias de vida dos artistas influenciam suas criações, Freud também abriu caminho para se pensar mais profundamente sobre estética, debruçando-se sobre algumas obras significativas dentro da perspectiva artística daquele contexto. Contudo, seu trabalho voltado à estética foi um tanto superficial, sendo consenso entre os autores investigados que discutiram este assunto que o método utilizado por Freud fora insuficiente, pois compreender a biografia e o percurso do artista exclusivamente não permite a compreensão da obra. Ainda assim, diversas afirmações do pai da psicanálise a respeito da análise de obras artísticas são muito valiosas, sobretudo as interpretações mais abrangentes, como a questão da persistência do infantil no sujeito adulto e a da insistência do pulsional (SOUSA, 2015).

Parece haver uma tendência que insiste em conceber relação entre a biografia do escritor e a construção de seu material criativo. Isto precisa ser visto com ressalva, conforme nos sugere Carvalho (1999) ao questionar, por exemplo, a procura por vestígios de suicídio nas obras de escritores suicidas, como se ali já estivessem contidas tais pretensões. Neste sentido, os leitores inserem nas interpretações espécies de “sombra”, de “impossível dissociação”, que podem culminar em negligência e em perda de outras nuances do texto (CARVALHO, 1999, p. 22).

Ressalta-se que entre o alcance de uma obra e as intenções do artista pode não haver correspondência e que também há uma lacuna significativa entre intenção e alcance, culminando sempre em algum limite no que pode ser interpretado acerca da obra (SOUSA, 2015). Permanece, portanto, a possibilidade de invenção, a partir das inúmeras e amplas possibilidades de interpretações de um trabalho artístico. Nesta pesquisa o que contempla as canções da Legião Urbana, especificamente, trabalhar com os textos musicais é abrir espaço para que estes “falem”, identificando o saber ali presente que dialoga com o não saber de quem lê. Neste sentido, Villari (2000) afirma: “o texto literário deve incitar-nos, a partir do insabido, à pesquisa, fazendo com que o analista resista aos encantos e à sedução que todo discurso, ainda mais o literário, oferece. Ao invés de possuí-lo, fazê-lo falar” (VILLARI, 2000, p. 124). Considerando que a arte possibilita invenção e que por meio dela é possível algum pronunciamento, é preciso falar sobre as intenções do artista, no nosso caso, o artista poeta, ou escritor. O artista cria a partir do vazio, lidando com conteúdos inconscientes, transpondo o recalçamento e produzindo transformação, possibilitando que outras pessoas compartilhem de sua produção, independentemente de sua natureza (se pintura, poema, canção, escultura etc.). Criando, “o artista exercita sua incurável perplexidade”, e em função disto se posiciona diante das novidades considerando-as enigmáticas, ao mesmo tempo familiares e estranhas (MENDES, 2011, p. 63).

Renato Russo, ao falar de suas composições, insistia que não pretendia estabelecer com elas um modo de vida para as pessoas e explicava a identificação do público com suas músicas justamente por estas ressaltarem o “eu” e o “nós”, de modo a traduzir aspectos da vida de cada um que se identifica com suas canções. Anos depois, os desdobramentos destas músicas compõem os discursos de muitos que concordam que seu conteúdo corresponde a algo interno e íntimo, bem como provocam a possibilidade de também dizer algo (RODRIGUES, 2013). Ainda assim, essa posição de porta-vozes da juventude, atribuída a Renato Russo e sua banda não lhe agradava, pois, embora soubesse o quanto influenciava seus fãs, este não era o objetivo da Legião Urbana (GRANGEIA, 2016, p. 27). Numa entrevista ao *Jornal do Brasil* em 1987, Renato Russo esclareceu que:

Temos a aura de ser porta-vozes da juventude? A gente não se acha os donos da verdade. Sou jovem de vinte e poucos anos, não sei nada da vida. E as pessoas bebem minhas palavras como água. E escrevo justamente porque não sei. Não quero que minha opinião sobre temas controversos, drogas, por exemplo, influencie outra pessoa (RUSSO apud GRANGEIA, 2016, p. 94).

Ainda que não fosse a intenção, inevitavelmente foi este o patamar que a Legião Urbana acabou por alcançar, conforme visto anteriormente a partir das menções feitas à banda e, sobretudo, ao seu vocalista, o que também pode ser confirmado pelo número de vendas de discos e pelo atual número de acessos *online* de suas músicas. Se de algum modo seu destaque gira em torno da tradução de sentimentos humanos, a captura e a repetição destes discursos se revelam como inevitáveis. Passando pela tristeza, pela indignação social, relações interpessoais, humor, amor e esperança, as canções falam do inevitável do humano (RODRIGUES, 2013). Suas letras apontaram “paixões, afinidades, idiossincrasias e antipatias”, bem como conseguiram, de diversos modos, falar de “dores, inquietações, impasses e anseios existenciais”. De alguma forma, conseguindo pinçar sentimentos e identificações nos sujeitos que se sentiam de algum modo representados por estes textos musicais, conforme bem esclarecido pelas palavras de Assad: “Em qualquer de suas dimensões, a fala de Renato Russo apontava sempre para uma dimensão certa no vendaval nosso de cada dia” (ASSAD, 2000, p. 3).

Em *O escritor e a fantasia*, Freud (1908) nos fala a respeito do interesse que as pessoas têm em torno dos escritores criativos, principalmente pelo fato de traduzirem muitos de nossos sentimentos, bem como do quão prazeroso, e possivelmente este prazer seja oriundo de muitas fontes, é nos deparar e poder entrar em contato com este material proveniente do outro, mas que pode ressoar em nós como nosso:

A meu ver, todo prazer estético que o escritor nos propicia tem o caráter de um prazer preliminar desse tipo, e a autêntica fruição da obra literária vem da libertação de tensões em nossa psique. E talvez contribua para isso, em não pequena medida, o fato de que o escritor nos permite desfrutar nossas próprias fantasias sem qualquer recriminação e sem pudor (FREUD, 1908/2015, p. 338).

Conforme já mencionado acerca da produção de Freud sobre os escritores, sobretudo no que concerne ao campo da fantasia e da realidade, cabe reafirmar o quanto Freud valorizou a poesia ao afirmar que a Psicanálise não havia descoberto muito além do que os poetas já haviam encontrado (FREUD, 1908/2015). Kehl (2009), ao discutir a sublimação poética e os poetas, sugere que o discurso da sublimação é fértil e criativo por envolver o desejo, afirmando que de algum modo, ainda que não explicitamente, os poetas sabem de seus desejos. A autora afirma que “Freud sempre deu razão aos poetas”, e não por acaso o pai da psicanálise dizia que, mesmo os cientistas trabalhando tanto em suas pesquisas, acabam por encontrar justamente aquilo que os poetas já sabiam (KEHL, 2009, p. 554).

Oradores e poetas não têm como objetivo apenas o convencimento por meio de argumentações, mas envolvem em seu trabalho também os modos como manejam os afetos, movimentações psíquicas que também mobilizam emoções, lembrando que tais questões da alma são humanas, sem juízo de valor; apenas fazem parte de um processo (LEBRUN, 2009). Ao falar desta questão humana, Costa (2014) sugere que o poema é um modo de produzir alguma autenticidade:

É do corpo decaído que se trata no poema. Corte preciso, exato. O poema em si é corpo de palavras. É transporte, conforma abertura à outra margem- a dos sons anteriores à língua. O poema é (des)medida humana – corpo irredutível. É autenticação do resto concernido nas malhas da letra [...] O impulso que leva à composição do poema é, assim, aposta na vida que se inscreve em texto (COSTA, 2014, p. 109).

A relação entre poesia e música é polêmica, complexa, nem sempre valorizada, havendo significativas resistências do campo literário em aceitar a música como poesia. Entre canção e poesia há, todavia, certa convivência inegável, e desde seus primórdios há relação e colaboração. Não necessariamente o poema é feito pelo compositor, ou por quem o canta, nos casos em que ele é musicalizado, conforme nos aponta Daghljan (1985), ao exemplificar como Carlos Drummond de Andrade e Mario de Andrade foram relidos por compositores populares e tiveram seus poemas musicados por artistas como Heitor Villa Lobos. Contudo, há outros casos na nossa cultura em que músico e poeta são a mesma pessoa, como nos casos de Cartola, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque, que, segundo Silveira (2005) já foram aclamados como poetas na cultura brasileira. Mesmo assim, ainda existe muita relutância em enxergar músicos letristas como poetas (SILVEIRA, 2005).

Há ainda que se considerar o fato de que existem textos que impulsionam a musicalidade, em que a linguagem dialoga com a música, tendo como base artística algo da sonoridade, da combinação das palavras. Dessa forma, há poemas que são apenas recitados, outros produzidos para serem cantados e outros produzidos apenas para a leitura (MANOEL, 1985). Fato é que a poesia pode ser acessada por via musical, sobretudo na contemporaneidade, na qual a música, em comparação com a poesia, surge como “mais sedutora”, “mais fácil de ser interpretada”, “entra pelos ouvidos, sem mesmo ser preciso pensá-la” (SILVEIRA, 2005, p. 7).

Outro ponto que ilustra tal relação são os títulos de poemas e livros de poesia que remetem à música: *Lira Paulistana*, de Mário de Andrade; “Cântico dos cânticos para

flauta e violão”, de Oswald de Andrade; *Vaga música*, de Cecília Meireles; Viola de bolso, de Carlos Drummond de Andrade (MANOEL, 1985). Associando esta ideia com o caso das músicas da Legião Urbana, consideramos importante ressaltar os títulos de livros famosos que intitulam as canções como *A montanha mágica* (livro de Thomas Mann), *Do espírito* (livro de Jacques Derrida), *La nuova gioventú* (livro de Pier Paolo Pasolini). Além destes, destacamos *A fonte*, que remete ao mito órfico e *L'Age D'or*, título de um filme surrealista de Buñel e Salvador Dali.

Não podemos estabelecer relação direta entre poesia contemporânea enquanto manifestações amorosas, até pelo fato de que a poesia pode veicular diversos outros temas. No entanto, como estamos tratando de uma obra cuja evidencia se deu nos anos 1980, cabe focar nesta década e no quanto a poesia apresentou neste contexto um estilo diversificado em termos de propostas de apresentação, ao ponto de apresentar um “perfil híbrido”, com ampla possibilidade de significações e possibilitando múltiplas interpretações: “título, ordem das palavras, visualidade, figuras de linguagem, ausência ou presença de metrificacão e rimas [...], como uma história de suspense em que cada elemento dá uma pista e cada leitor se torna um pouco detetive” (CAPACHI, 2003, p. 59). A tendência da criação poética deste contexto foi a de apresentar poemas mais longos, contendo informações mais densas, com valorização da expressão verbal e teatral do poema, herdando as mais variadas formas culturais até então disponíveis, valendo-se de aspectos políticos e de questões compartilhadas ou não por fatos reais. Tais poemas são menos explícitos e acabam por demandar uma posição mais atenta do leitor (CAPACHI, 2003, p. 59). E foi neste cenário que Renato Russo compôs a maior parte de suas canções, que também podem ser pensadas como poemas musicados, ao menos por grande parte dos autores que o estudaram, como será discutido no próximo tópico as fundamentações dos autores que consideram Renato Russo um poeta no rock nacional.

4.3.1. Renato Russo: um poeta?

Renato Russo já foi nomeado poeta, messias, menestrel, porta voz da juventude, entre outras denominações com estes mesmos sentidos. Há muitos autores que confirmam a condição de poeta de Renato, sobretudo por se valerem de matérias publicadas em jornais e revistas da época que o apontavam como tal. Os principais argumentos que o posicionam como poeta discorrem acerca da maneira como lidava com o texto e manejava as palavras.

A escrita de Renato Russo parece ter sido muito influenciada pelo fato de ter sido um ávido leitor e de ter incorporado em suas composições seu arcabouço de leituras, filmes e outros elementos culturais, sobretudo a poesia, que também fornecia combustível para suas obras. O músico cita, em especial, os trabalhos de Fernando Pessoa, Drummond, Caetano, Adélia Prado, Shakespeare e W. H. Auden (RUSSO apud MARIUTI; MELO, 2017). Em sua biblioteca também havia muitos livros de Filosofia, como Russel, Rousseau, Pascal, Nietzsche e, no que concernia ao cinema, obras de Godard, Pasolini, Antonioni, entre outros (LOPES, 2011).

Para Castilho e Schlude (2002), Renato Russo não só fora um poeta como também possibilitou coesão entre os textos e as vibrações do palco. As autoras sustentam o quanto os textos de Renato se aproximam do estilo literário denominado Romantismo, por atenderem a uma série de critérios deste movimento, tais como o fato dos poetas românticos terem um estilo de vida boêmio, narcisista, subjetivo, e, sobretudo os poetas da segunda geração romântica, o modo como lidaram com o “mal do século”. Ilustram esta afirmação apontando algumas questões mais específicas, que associam às composições de Renato Russo para a Legião Urbana: “devaneio, melancolia, tédio, depressão, autoironia masoquista e namoro com o objeto amado e com a imagem idealizada da morte” (CASTILHO, SCHLUDE, 2002, p. 28). Também considerando Renato Russo um poeta, Silveira (2005) assim o nomeia pela habilidade em articular sons, ritmos em movimentações de palavras, transformando questões polêmicas e angústias existenciais do cotidiano em poemas, podendo ser estes cantados ou lidos. Para o autor, Renato Russo enfatiza os aspectos rítmicos, paralelismos, rimas e jogos de palavras, “com cuidado literário”, com “recursos linguísticos e literários usados com mais intensidade e propósito”, sobretudo a partir do segundo trabalho. O autor acrescenta e valoriza o impacto e o alcance em que a poesia escrita por Renato Russo afetou uma geração (SILVEIRA, 2005, p. 3).

Hermano Viana (1995) escreveu um texto sobre a Legião Urbana para compor a caixa coletânea de CDs da banda, e ali afirmou considerar que já em seu primeiro trabalho já havia traços poéticos, e que estes se mantiveram nos demais trabalhos da Legião Urbana. Gomes (2014), embora tenha estudado os escritos de Renato Russo numa vertente histórica e sociológica, também atribuiu a Renato o título de “poeta roqueiro” em suas conclusões, argumentando que suas composições foram sustentadas em sensibilidade e interação com o público, marcadas pela subjetividade, que não deixou de

configurar uma lógica de escape e enfrentamento do cenário de regulação estatal até pouco tempo vigente. O autor destaca, ainda, as condições subjetivas representadas nas composições em sua multiplicidade de sentidos.

Na mesma linha de raciocínio, temos Rodrigues (2013), que destaca o quanto as composições de Renato Russo dizem algo dos leitores ouvintes, em âmbito íntimo, a ponto de despertar uma inclinação a também escrever ou dizer algo. Dentre os aspectos subjetivos da obra que podemos associar à poesia, o autor destaca “a tristeza doce, a indignação social, as aproximações e distanciamentos entre as pessoas, a sobrevivência urgente do amor, a esperança buscada e fugidia” (RODRIGUES, 2013, p. 8). Vasco e Guima (1996), por sua vez, consideram que Cazuzza e Renato Russo foram os dois poetas mais importantes do rock nacional. Para eles, Renato Russo tinha um estilo refinado, apurado, e sua bagagem intelectual, fortemente marcada pela leitura de escritores românticos e poetas ingleses, interferiu no resultado de suas composições. Para estes autores, Renato não só fora um poeta como deixou uma herança musical que permanecerá atual e influente, justamente por se tratar de “um legado de genialidade poética e de integridade artística” (VASCO; GUIMA, 1996, p. 11).

Dentre todos os trabalhos publicados até o momento, tais como Viana (1995), Vasco e Guima (1996), Castilho e Schulde (2002), Rodrigues (2013), Gomes (2014), Grangeia (2016), lidos para esta tese, apenas Capacchi (2003) concluiu que Renato não atende aos critérios literários para ser considerado um poeta, apesar das muitas aproximações reconhecidas pela pesquisadora entre o compositor e a literatura. Embora em sua pesquisa Capacchi (2003) tenha o cuidado em discorrer sobre como nos anos 1980 poetas se aproximaram do rock e rockeiros da poesia, num estreitamento entre poesia e canção, o que na ocasião tanto agradou o público e confundiu a crítica naquele momento histórico cultural, sua conclusão foi a de que no caso de Renato Russo, não se tratava de um poeta. Em seu trabalho comparativo entre as músicas da Legião Urbana e poemas publicados nos anos 1980, enquadrados numa organização de modulação lírica, encontraram-se muitas diferenças.

Basicamente, Capachi (2003) constatou que as canções de Renato Russo são ancoradas em símbolos e metáforas, diferentemente dos poemas, que lidam a organização de elementos fragmentários. Enquanto nas canções da Legião Urbana os versos são livres e as histórias por vezes são detalhadas e explicadas, nos poemas encontramos

preocupação com metro, rima e com a própria apresentação e visualização do poema em si, o que não acontece nas composições de Renato Russo, que ainda diferem dos poemas por estes serem mais sintéticos e com menos versos. Além disso, a autora argumenta que as canções tinham o propósito de interação com o público, e os poemas, não.

Outra argumentação a que a autora recorre para evidenciar a diferença refere-se à intenção do artista, haja vista que poemas são escritos para serem lidos enquanto tais, em formatos de livros, enquanto as canções da Legião Urbana foram escritas já com a intenção de serem cantadas e divulgadas. Tais diferenças possibilitaram à pesquisadora concluir que Renato Russo não tenha produzido poesias de fato, mas músicas, sobretudo porque este era realmente seu objetivo. Neste sentido, a pesquisadora sugere inclusive que, se Renato pretendesse ser poeta, teria escrito livros, e não canções. Entre as muitas diferenças, Capacchi (2003) observou ainda que a linguagem das canções era mais objetiva, e o vocabulário mais voltado ao jovem, assim como os temas.

No que concerne aos relacionamentos amorosos, Capacchi (2003) sinaliza outra diferença para justificar sua discordância da ideia de se atribuir a Renato Russo o a classificação de poeta: o quanto, naquele momento, os poetas visavam descobrir o próprio eu para somente depois passar à discussão do relacionamento amoroso, o que também indicava amadurecimento emocional daqueles poetas. Seu ponto de ancoragem deu-se sobretudo no lirismo sentimental dos autores que selecionou para fazer a comparação, dentre eles Chacal, Antonio Fernando de Franseschi, Fernando Paixão, Antônio Cícero, Rodrigo Garcia Lopes, Augusto Massi, Armando Freitas Filho e Glauco Mattoso. Não obstante, a pesquisadora atribuindo a Renato a condição de “um bom letrista”, reconhecendo o fato de o compositor ter sido um expressivo letrista de sua geração e o quanto se valeu de alguns elementos de poesia em suas canções (CAPACCHI, 2003).

É interessante lembrar que, na concepção freudiana, o poeta é justamente aquele sujeito implicado, afetivamente mobilizado e que encara com seriedade a fantasia (FREUD, 1908/1996). Embora Renato Russo não tenha assumido se considerar um poeta, Santos (2005) traz um questionamento interessante ao aproximar o célebre verso “o poeta é um fingidor”, de Fernando Pessoa, de um verso de *Acrilic on canvas*: “Mas então porque eu finjo que acredito no que invento?”. Talvez Renato já soubesse que era um poeta, ainda que não admitisse.

Ressalta-se que o único estudo encontrado que se opõe a conceber Renato como poeta o fez por meio comparativo, com poetas específicos, o que não é o interesse desta tese. Os demais trabalhos não compararam, mas aproximaram Renato Russo de Cazuzza enquanto poetas e artistas que se destacaram num momento crucial no percurso da música nacional. Finaliza-se, então, este tópico adotando uma posição de concordância com os autores que o concebem como poeta e com os argumentos freudianos que concebem o poeta diante do manejo da fantasia, de sua mobilização para formatar em tom poético as inquietudes, sobretudo aquelas associadas ao amor e às complexidades humanas em geral.

4.4. A interpretação da obra de arte

A análise das obras de arte nos remete à nossa impossibilidade de discutir e escrever justamente por esse espaço entre o que falha e o que é expresso, pois em toda obra haverá sempre uma fenda, um lapso, uma lacuna, da qual o artista não tem consciência. De acordo com Portugal (2006), é o vidro,¹² superfície que permite visualiza, mas ao mesmo tempo separa; é aquela que deixa um rastro, mas que também pode ser desfeito, o que nos permite inferir que em toda análise haverá um limite, uma separação, que não necessariamente impede sua interpretação, ainda que seja interpretar seus rastros. Já sabemos que não é possível apreender a obra em sua totalidade, bem como a história de vida e os motivos do artista. Muitas vezes estamos lidando apenas com rastros deste vidro, ainda que sem o saber. Por estas razões, vale citar novamente Sousa (2015), que nos diz que não há possibilidade de se predefinir um método de leitura para a obra artística, por não haver relação linear e direta entre intenção do artista e manifestação artística (SOUSA, 2015).

As próximas linhas apresentam algumas das inúmeras possibilidades de interpretação da obra de arte, enfatizando-se a questão da leitura, do leitor e do texto, para fundamentar os próximos dois capítulos que tratam das análises dos textos musicais.

Em Derrida, interpretar é possibilitar um novo tecido textual, com fios extraídos de outros textos, revelando, por meio de movimentos de leitura sucessivos, um sistema interpretativo próprio que possibilita o surgimento dos temas recalcados no texto original. O texto, embora já seja um todo, é passível de acréscimo por meio da leitura, sendo isso o que este estudo buscou produzir em relação aos textos musicais aqui relidos. Segundo

¹² Metáfora que faz referência a Walter Benjamin.

Santiago (1976), é importante ressaltar que é a leitura quem dá significado ao texto: “Sendo o sistema textual um todo inesgotável, refaz-se após cada leitura e deixa sempre uma margem na qual outra leitura se inscreverá” (SANTIAGO, 1976, p. 54).

Para além de todo texto, há o leitor, que o lê implicado em seu processo de leitura, o que torna inevitável que este se represente em alguma medida no material lido, realizando um movimento transferencial para com o texto, produzindo uma espécie de articulação com fragmentos da própria vida (PERES, 1996). É importante ressaltar que um texto pode de fato dizer algo, na medida em que é lido e relido, e poderá falar a partir do leitor, que é quem de fato irá confirmar a existência da mensagem (VILLARI, 2000).

É importante discutir os limites da interpretação, na medida em que existe uma forte tendência em se interpretar objetivando algum fechamento, solução, desconsiderando que a interpretação passará sempre pelo ato de descoser um tecido que será desmanchado para ser refeito, numa trama que poderá atravessar anos. Conforme já discutido, a sustentação teórica da desconstrução se dá pela perspectiva de reinvenção, de reorganização do já escrito, o que vem ao encontro da psicanálise e sua constante reinvenção a cada caso, a cada construção teórica, a cada análise. Segundo Pedroso Junior (s. d.), a proposta de Derrida é uma forma diferente de se ler um texto de modo crítico, em seus espaços e encenações, possibilitando-nos caminhar em direção ao inusitado e desconhecido, com flexibilidade ao manejar o texto (LIMA; SISCAR, 2000).

Na relação entre texto e psicanálise há que se recordar da posição do sujeito diante da castração, do não saber, da falta diante do material textual. Na medida em que se lê, inevitavelmente uma nova escrita se configura, possibilitando o desejo de escrever também, ainda que sobre outro assunto. Promover um novo posicionamento deveria ser um dos principais objetivos da relação entre psicanálise e literatura, implicando um questionamento da psicanálise e permitindo alcançar pelo texto o que não é possível apreender apenas com a teoria psicanalítica (VILLARI, 2000).

Figueiredo (1999), ao realizar uma “leitura desconstruída”, esclarece que, para desconstruir o texto, sua leitura depende de “interpretar” e “ler”. Porém, ao pensarmos em interpretar, nos deparamos com uma ampla gama de pressupostos para o significado da interpretação: “desvendar o sentido do texto”, com o pressuposto da existência de um sentido, com intencionalidade, perspectiva que posiciona o sentido como transcendente

em relação ao texto e cujo sentido de unidade prevalece sobre a diferença, seguindo uma linha de raciocínio na qual interpretações e traduções podem ser até perfeitas e no qual a ambiguidade e as polissemias são defeitos. Assim, “só tem sentido o que um autor produziu *querendo dizer* algo que estava sendo por ele visado”. Há ainda que se considerar a dimensão do interpretar enquanto “contextualizar / descontextualizar / recontextualizar”, o que de certo modo está associado a uma espécie de “fundo”, de uma base para tal configuração (FIGUEIREDO, 1999, p. 10). Contudo, sabemos que há muito para além do texto, há muitos desdobramentos e invenções possíveis a partir de sua leitura. Assim, se interpretar depende do texto e de seus inúmeros sentidos que podem se desdobrar e estarão sempre imbricados na alteridade, para o leitor atento, a alteridade no texto inevitavelmente irá emergir, conforme nos diz Figueiredo:

O problema do encontro da e com a alteridade do texto só poderá ser enfrentado [...] quando se assumir que *o texto é outro para si mesmo* e que nem agora nem jamais seja como algo submetido a um exame empírico nem em um plano ideal e transcendente, ele poderá ser reduzido a uma homogeneidade de sentido, resistindo assim a uma compreensão globalizante. Dessa maneira, o bom leitor não precisa ser um bom moço, precisa ser “apenas” um *leitor atento*. Atento às impurezas, às “irregularidades”, às “fraturas” de que um texto é feito, às alteridades do/no texto (FIGUEIREDO, 1999, p. 17).

Assim, há que se ressaltar os limites da leitura e da interpretação, bem como suas interferências, visto jamais se lê tudo, pela impossibilidade de um significado completo ou de um sentido fechado. Por isso, as leituras costumam se beneficiar de suas insistentes e repetidas releituras: “lê-se *outra vez*; o mesmo ou um novo texto” (PERES, 1996, p. 194). O texto, do ponto de vista derridiano e psicanalítico, é sempre fraturado em alguma medida; não pode ser completo pela sua própria condição de incompletude e falta.

5. CONSIDERAÇÕES SOBRE O AMOR

Este capítulo tem como objetivo esboçar um panorama em torno das concepções e controvérsias a respeito do amor, apresentando uma breve história de sua organização, desde os mitos gregos, passando pelo amor cortês, pelo amor romântico, pelo amor romântico domesticado, até chegar ao amor líquido da contemporaneidade. Discutem-se ainda as interferências da Aids e de seu diagnóstico associado à finitude, bem como seus impactos nas relações amorosas a partir de seu surgimento. O capítulo aborda ainda o estatuto do amor em Freud, que nos oferece mais complexidade reflexiva que respostas conclusivas.

Considera-se tal explanação necessária para que no capítulo seguinte se possa convocar os pressupostos freudianos em torno do amor e estabelecer assim um diálogo entre o amor e suas manifestações cantadas nas 61 canções da Legião Urbana relidas para a produção deste trabalho.

5.1. Algumas possibilidades de se conceber o amor

Amar é um empreendimento complexo, que se envereda pelos caminhos da impossibilidade. O que é o amor? Continua sendo uma questão com respostas variáveis conforme o caminho teórico que se percorre. Se para Freud o sujeito é sempre no plural, já que ele se constitui na relação com o outro, e com este outro se desenvolve, “por que o sujeito do amor seria sempre o mesmo?” nos indaga Costa (1999), em suas considerações a respeito da importância de prosseguirmos a partir de Freud e não repetirmos o que ele nos disse.

Conceituar o amor é extremamente complexo e desafiador, podendo este ser pensado como uma espécie de “entidade inefável”, situada mais no campo da experiência subjetiva que de uma classificação teórica. Suas manifestações variam em amplitude, podendo contemplar amor fraterno, solidário ou envolver desejo e sensualidade. “Amar” é um verbo que tem englobado uma gama de experiências afetivas com intensidade que abarca desde um envolvimento afetivo profundo até experiências superficiais, como, por exemplo, emoções provenientes do consumo, como gostar de um restaurante de *fast-food*.¹³ Assim, o “amar” foi abordado ao longo deste trabalho numa perspectiva de experiência subjetiva, cultural e social, não sendo a pretensão desta tese defini-lo, nem

¹³ O *slogan* da rede de *fast food* McDonald's em seus comerciais de televisão é “Amo muito tudo isso”.

reduzi-lo a um sentimento (por vezes ele ocupa posição de “sentimento único”), ou a uma expectativa de encontro com o outro (ROSSI, 2013, p. 19).

Refletir e discorrer sobre o amor é o objetivo deste capítulo. Tendo em vista as concepções de Costa (1998) e Vieira e Stengel (2012), que apontam os relacionamentos amorosos como relações sócio-históricas, optou-se por iniciar-se a reflexão traçando uma breve história do amor, considerando-o como vivência subjetiva, variável conforme o contexto. Decidir pelo amor enquanto experiência subjetiva foi a decisão tomada também por Chaves (2003) em seu estudo sobre as relações amorosas, já que pensar o amor enquanto independente do mundo exterior ou como um fundamento em si mesmo, desvinculando-o de suas construções históricas e da dinâmica humana envolvida neste tema seria reduzi-lo demasiado.

O amor, enquanto temática acadêmica já suscitou inúmeros estudos, nas mais diversas áreas, assim como vasta produção artística, que varia conforme o contexto histórico, social e religioso na qual foram produzidas (CHAVES, 2003). O amor vem sendo cantado há cerca de 3.000 anos e, apesar de suas variações contextuais, sempre consistiu num tema de interesse nas mais variadas organizações culturais, manifestações artísticas e momentos históricos (SILVA, 2006). Há tempos o amor está presente na literatura ocidental, seja por meio de narrativas heroicas ou trágicas, envolvendo dor, incômodos e sofrimentos, com desfechos geralmente culminando na morte ou na felicidade eterna (FERREIRA, 2004). Especificamente no que se refere à música brasileira, o amor, sobretudo a intensa marca do amor romântico, possui forte tendência a aparecer atrelado à ideia de felicidade nos textos musicais em geral (MANSANO, 2006).

5.2. Breve história do amor

Como já mencionado, podemos pensar o amor por várias perspectivas. No caso deste breve histórico, buscar-se-á falar de amor ancorado em alguns pressupostos teóricos específicos, já que o amor não é natural, mas emerge em um contexto e em julgamentos de uma época e de locais que o validam.

Podemos pensar a complexidade da noção de amor por meio dos mitos gregos, explanados em *O banquete* de Platão, em que são apresentadas diversas variações em torno da concepção de amor propagadas e vivenciadas pela humanidade no desenrolar de

sua história. Nesta obra célebre, Platão nos apresenta as várias faces de Eros, ao descrever a cena na qual seria possível ouvir o discurso de cada um dos presentes, como uma espécie de “louvor a Eros”, como se cada discurso fosse uma espécie de “oferenda ao deus”, não só pelo que de fato Eros representaria, mas também pelas graças concedidas por ele. Assim, apresenta-nos diversas formas de amar por meio de diversas linguagens sobre o amor (PESSANHA, 2009). Trata-se de um livro que narra sete diálogos, dos quais participaram Fedro, Pausânias, Erixímaco, Aristófanes, Agaton, Sócrates e Alcebíades (PLATÃO, 2012, p. 47).

A partir destes discursos, nota-se que há diversas visões do amor representado por meio da figura de Eros. Quando narrado por Fedro, é descrito como antigo, venerável, que possibilita que os sujeitos amem, cuidem, socorram uns aos outros se necessário e também que morram uns pelos outros, induz os homens a grandes feitos e, assim, potencializa o humano. Já segundo Pausânias, trata-se de um amor ambivalente, com aspectos celestiais e justos, mas que também pode ser vulgar e ceder aos aspectos corporais. Na descrição de Erixímaco, por sua vez, Eros é singular, necessário, pautado no equilíbrio e na moderação. Já Aristófanes, ancora seu discurso no mito do andrógino, nos remetendo à concepção de amor como tentativa de retornar a um estado de completude já experienciado em outro contexto, mas que teve este destino como espécie de retaliação divina pela ingratidão e rebeldia humana em relação aos deuses. Para Agaton, Eros seria jovem, delicado, belo, fluido e maleável, sendo os prazeres do mundo a ele submetidos, além de estar associado a virtudes como potência e coragem. Por fim, Sócrates o concebe como o desejado, o que falta, como a busca de se encontrar um objeto de amor. Eros reúne concomitantemente características de privação, de estratégias e enfrentamento, pois estes são atributos herdados pelos seus pais Penia e Poros (PLATÃO, 2012).

Assim, ao reunirmos as explanações dos discursos platônicos, temos o amor que a humanidade propagou com mais ou menos ênfase em determinados contextos sociais, históricos e culturais, passando por aquele que promove grandes feitos, tão antigo quanto o tempo, mas ao mesmo tempo jovem, pois é sempre imaturo; aquele pautado no equilíbrio e na moderação, mas que também pode ser desregrado e causar grandes destruições; aquele que ora se pauta nas grandezas celestiais, ora cede aos prazeres do corpo; aquele que movimenta os sujeitos na busca pela completude já vivenciada em outro momento, que promete implicitamente uma felicidade já conhecida, mas perdida;

e, por fim, aquele que reúne miséria, coragem e privação. No decorrer das análises das letras musicais, retornarei a alguns mitos com mais aprofundamento, conforme o tema ali discutido.¹⁴

Os mitos de Aristófanes e de Sócrates serão apresentados em diálogo com as canções no capítulo de análises, em virtude de sua complexidade e do quanto possibilitam ricas discussões quando analisados em conjunto com as canções da Legião Urbana.

Partindo dos mitos, no decorrer da história, o amor já fora considerado uma espécie de transcendência, no sentido de ser bom, puro e libertador para as almas. Para Santo Agostinho, entretanto, o amor apresentava características de instabilidade e de mutabilidade, o que fazia oposição ao amor divino, caracterizado pela eternidade e constância, sendo que, enquanto o primeiro escravizava, o segundo libertava. De dom divino, o amor passou a ser fisiológico e ideológico; suas discussões adentraram o campo filosófico, psicológico, social e político, culminando em trabalhos de reflexão sobre o tema nas mais variadas áreas, com muitos autores transitando pela discussão do amor. Apesar da vasta contribuição, contudo, não se aproximaram nem se distanciaram de sua definição, apenas fomentaram elementos teóricos para a discussão da complexa temática (COSTA, 1998).

Reportando-se a escritos antigos, Giddens (1993) discute como o amor já foi associado a tormento, iluminação, tragédia, escândalo, alegria, doença e alteração do eu, como se tivesse poderes ocultos. Pela perspectiva de manutenção da ordem social, o amor quando associado à paixão chega a ser perigoso e deve ser evitado, visto que não é base segura para relacionamentos nem para o casamento (GIDDENS, 1993). Em se tratando da temática do amor, nota-se que vários autores parecem ter algum pronunciamento, alguma opinião. Por esta razão, será delimitado um fio condutor que se apoia no contexto histórico, visto que, segundo Chaves (2003), é sempre a partir de um ponto localizável na história que podemos falar de amor, que diz sobre os sujeitos e a sociedade em que estão inseridos e sobre qual a percepção dos indivíduos se modifica ao longo dos séculos.

O amor está presente na literatura ocidental desde o século XII, sobretudo por meio de lendas que ilustraram a retórica do amor cortês, que estabelece relação de

¹⁴ Aqui já há uma sinalização para o amor *pharmakon* a partir da releitura derridiana, com as diversas possibilidades de concepção que não se excluem na diferença.

contemplanção diante da mulher cortejada, valorizando o amor em termos não sexuais, com sua forte marca de um amor inatingível, de um ideal amoroso. Por sua vez a linguagem deste amor cortês variava conforme as influências cristãs, podendo expressar gentileza ou apresentar ambiguidades (ROSSI, 2013). O amor cortês consistia num amor adulto, mas que não implicava casamento entre os amantes. Geralmente envolvia prova de que o herói, que geralmente ocupava uma posição social inferior à de sua amada, estava inclinado ao sacrifício por amor. Dessa forma, era comum que a retribuição da amada ficasse no plano do agradecimento e do reconhecimento e que o amor de fato não fosse consumado em termos eróticos, já que esse amor não estava associado ao casamento, até porque muitas vezes essa amada já era casada com outro homem. O amor cortês encontrase entre a realização do desejo erótico e a espiritualidade, basicamente indicando o modo como as pessoas se relacionavam com o amor no contexto do século XI.

Historicamente, o amor caminhou muito até chegar ao modo como se manifesta na contemporaneidade, servindo a diversos interesses que nem sempre corresponderam à perspectiva de união afetiva entre duas pessoas. Esse percurso se deu ancorado numa definição ou noção demarcada num determinado contexto, a partir de crenças, pressupostos e julgamentos que preponderantes em determinado recorte temporal e social (CHAVES, 2003). Nas sociedades arcaicas, as alianças foram organizadas em torno da proibição do incesto e configuravam uma espécie de negociação entre as mulheres de outras famílias. Assim sendo, as uniões pressupunham prioritariamente reciprocidade de interesses, sendo realizadas a partir de uma espécie de negociação que não se pautava em paixões ou atração física, já que a sexualidade neste contexto ainda não era vivenciada como prazer, e sim como questão relacionada unicamente à reprodução. A justificativa para a permanência deste modo de amar se ancorava no argumento de que tal negociação estava instituída para o bem de todos, sobretudo por estar pautada em regras morais (ARAÚJO, 2002).

Sabemos que da antiguidade à Idade Média eram os pais quem decidiam os casamentos dos filhos. Até o século V as uniões não sofriam interferências da Igreja, já que até então consistiam num ato privado, cujo objetivo envolvia heranças, negociações e títulos, não contemplando o contexto erótico conjugal, não havendo espaço para as relações de intimidade, nem viabilidade de conciliação de expectativas pessoais, individualizadas (LUHMANN, 1982). As trocas econômicas (de propriedades, ouro, ou dinheiro em espécie) permeavam os acordos conjugais nas famílias ricas, pois os

casamentos tinham como objetivo gerar e manter riquezas (KRUEL, 2010). Já para as classes menos privilegiadas, funcionava como modo de organizar o trabalho agrário (GIDDENS, 1993). Nestes casos, entretanto, era possível alguma flexibilidade, certa liberdade de escolha, haja vista que aos menos favorecidos não era necessário manter um *status* por meio da união, o que demonstra que motivos econômicos nem sempre influenciaram os matrimônios, ao menos não a totalidade deles (ARAÚJO, 2002).

O século V também marca o início da expansão do Cristianismo e a queda do Império Romano, o que contribuiu para ampliar o controle da Igreja em torno dos casamentos, que já no século VI começaram, em alguns cenários, a ser abençoados por um padre às portas dos quartos nupciais, quando solicitado. Gradativamente foram deixando de ser cerimônias modestas para se tornarem mais complexas e controladas por regras da Igreja. Foi assim que, aos poucos, o cristianismo foi pregando castidade, virgindade e continência, tornando a abstinência sexual uma recomendação da ordem religiosa (ARAÚJO, 2002). Embora reconhecido, público e com testemunhas, o casamento fora considerado privado e laico até o século IX, ou seja, neste período a Igreja não interferia nem participava de sua cerimônia, pois a bênção matrimonial era dada pelo pai do noivo, enfatizando a autoridade parental em torno da aliança política e contratual entre duas famílias (DANTAS, 2010).

Apenas por volta do século XII é que o casamento foi tornado oficialmente sacralizado pela Igreja, e, neste período, seu sentido estava mais assentado enquanto concessão para evitar práticas libertinas que como um mandamento em si. Neste contexto, o casamento passou a ser condição, e não mais opção, e sua organização passou a se inserir na lógica hierárquica da Igreja (DANTAS, 2010). A instituição do casamento foi uma tentativa de delimitar um espaço legítimo e restrito aos prazeres sexuais, autorizados com a finalidade da procriação e delimitados em termos de atos permitidos ou não, já que o consentimento se deu por via da procriação. Dessa forma, os prazeres sexuais foram de algum modo regidos pela moralidade cristã, que passou a proibir métodos contraceptivos, estabelecidos como transgressão do século XII ao século XVIII, ou mais, dependendo da referência histórica em que se ancora (ARAÚJO, 2002).

No século XIII o casamento oficialmente deixa de ser realizado em casa e passa a ser celebrado na igreja e por um padre, consolidando-se como estado indissolúvel e monogâmico. Ainda neste período a regulação do comportamento sexual dos casais, com

interferências em sua intimidade, foi estabelecida como direito, sendo permitido aos sacerdotes interferir nas relações conjugais, sobretudo para verificar as vivências sexuais impróprias ao casal. Dessa forma, a supremacia da Igreja foi sendo gradativamente ampliada, fortalecendo seu código em torno das uniões e definindo e categorizando as práticas consideradas transgressoras (DANTAS, 2010). Embora a aristocracia tenha sido contra, o modelo cristão foi gradativamente incorporado e a vida sexual incluída no casamento, inclusive enquanto obrigação, a partir do século XV.

Entre os séculos XVI e XVII, a perspectiva de pecado e do que a igreja consideraria pecado foi sendo modificada, sendo o prazer até autorizado, desde que incluísse a finalidade da procriação. Neste cenário, eram valorizadas a fidelidade feminina e a fertilidade, pois a procriação tinha um espaço bastante significativo, já que a linhagem precisava ter prosseguimento, atendendo a interesses políticos e econômicos. Na medida em que a moral contraditória da Igreja foi percebendo seus limites no que diz respeito a sua capacidade de vigiar e punir a intimidade dos casais, seus parâmetros foram se tornando mais flexíveis. A condição matrimonial estabelecida pretendia circunscrever o desejo sexual em torno do casamento, num momento em que as parcerias eram de relativa igualdade entre seus membros, o que acabou por se reorganizar numa relação hierárquica de domínio masculino no decorrer dos anos (DANTAS, 2010).

Até o século XVIII o amor permaneceu não sendo o motivo principal para o casamento, mesmo que a intimidade já estivesse sendo de certo modo aceita enquanto limite entre Igreja e subjetividade. Neste momento, a função principal e oficial da união continuava sendo a de procriação, com reserva e discernimento, sendo a paixão uma questão reprimida em função de objetivos práticos do casamento (de natureza principalmente econômica) (ARAÚJO, 2002). A partir do século XVIII, entretanto, o amor foi sendo envolto numa perspectiva romântica, na qual os parceiros foram concebendo o amor conjugal como um motivo para manterem um relacionamento em longo prazo (FÉRES-CARNEIRO, 1998; FERREIRA, 2004). Num primeiro momento, o amor romântico foi crítico do amor burguês, associado à contenção burguesa, a uma organização social, surgindo como uma forma de rebeldia, de transformação de um amor negociável e contido (COSTA, 1999).

No século XVIII destaca-se a influência da revolução burguesa e da valorização da liberdade individual, que trouxeram para a cena a ética protestante e os pressupostos

capitalistas. A associação entre amor, sexualidade e casamento enquanto valores aptos a promover a felicidade marca este período no qual foram construídas expectativas em torno desta tríade da impossibilidade, já que sabemos que a tentativa de unir todos estes aspectos em torno da experiência amorosa seria da ordem do impossível (COSTA, 1998; ARAÚJO, 2002; CALLIGARIS, 2010). Neste contexto do século XVIII, com suas expectativas idealizadas nesta união (amor, sexualidade e felicidade), o amor romântico se posicionou como o ideal e insistiu em incluir o erotismo, o que acarretou um impasse na questão da durabilidade das parcerias amorosas, haja vista a impossibilidade de se perpetuar o amor paixão.

A intensa força imprimida na tentativa de unir amor romântico e paixão não assegurou a felicidade, sobretudo devido às suas diferenças, já que o amor romântico se apresenta como mais consistente e duradouro que o amor paixão, mas, ao mesmo tempo, mais passível de ser rompido, inclusive de modo unilateral, ainda que para que a parceria se estabelecesse precisou haver concordância de ambos (COSTA, 1998). Além de não assegurar a felicidade, pode, ao contrário, produzir marcas que conduzem justamente a seu oposto. Uma delas gira em torno da questão sexual, que por vezes manifesta uma busca frenética por desempenho tal qual num desporto, buscando aperfeiçoamento constante e corrigindo qualquer desvio que impeça a *performance* (LUHMANN, 1982). Há, ainda, um ponto crucial no que concerne aos entraves da paixão, que se refere à frustração inexorável à medida que as idealizações em torno do outro começam a se desconstruir, tornando inevitável o enfraquecimento do enamoramento.

No século XX, a modernidade configura um período no qual o pensamento racional é ordenado, buscando uma organização da identidade, dando voz ao sujeito numa demanda mais individualizada (GOMES, 2014). A sociedade moderna não é apenas uma sociedade econômica ou de massas, mas se destaca pela intensificação das possibilidades de estabelecimento de relações pessoais, por meio de relações mais intensas. Como um todo, a sociedade moderna é mais complexa, embora regule e filtre melhor as relações de interdependência (LUHMANN, 1982). A partir do advento da modernidade, muitas certezas foram estremecidas, o que trouxe certa implicação no amor romântico, tal como veiculado pelo cinema, demonstrando como o sentimento passou a ter ampla importância, tão bem representada pelo enaltecimento de personagens heroicos, que eram, na verdade, heróis românticos (COSTA, 1998).

No que concerne à questão da intimidade e da sexualidade, desde o século XIX o discurso foi mais severo em termos de disciplina. Neste período estabeleceram-se irregularidades, desvios e normas em torno da sexualidade, incluindo controles e tratamentos, já que determinadas práticas passaram a ser patológicas, denominadas como desequilíbrio, neurose genital, loucura moral entre outras denominações. Assim, abriu-se um espaço para as intervenções médicas, já que tantas práticas configuravam-se no campo da patologia, de modo que médicos e pedagogos debruçaram-se a controlar a sexualidade infantil e as práticas em torno da homossexualidade (ARAÚJO, 2002).

O século XX abriu caminho para uma sociedade mais diversa, com a possibilidade do exercício de uma sexualidade mais plural. O pensamento freudiano acerca da sexualidade infantil e do psiquismo humano envolvido com a sexualidade e a ambivalência na constituição humana foi um marco histórico significativo no desenvolvimento do percurso das ciências humanas. Mais tarde, o pensamento de Foucault contribuiu para uma visão ainda mais complexa da questão. Pensar a sexualidade do século XX com Foucault é pensá-la concomitantemente como captação e sedução, prazer e poder, sendo preciso considerar a construção recorrente de barreiras e proibições em torno da sexualidade neste período. O campo de poder localiza-se no modo como a sexualidade é controlada e por quem, trazendo à tona outras questões complexas em torno do poder, estabelecendo o que era permitido ao homem, à mulher, a padres e fiéis, a pedagogos e crianças. Ao longo do século XX, contudo, a repressão foi se afrouxando e a sexualidade infantil sendo trazida para a discussão, assim como as relações anteriores ao casamento e a extraconjugalidade foram sendo toleradas (ARAÚJO, 2002). A obtenção de prazer por meio da vivência sexual tornou-se legitimamente mais ampla, sobretudo envolvendo homossexuais, pessoas jovens e de idade avançada, confirmando a sexualidade numa perspectiva mais universal e não restrita aos homens ou aos casamentos.

A seguir, discute-se o amor paixão, que, embora represente um retrocesso no panorama histórico apresentado neste texto, trata-se de um tema fundamental para a compreensão do amor romântico, cujo destaque já está justificado em função de sua recorrência na obra legionária.

5.3. Parênteses para o amor paixão e o amor romântico

5.3.1. Amor paixão

O amor paixão tem um caráter reivindicatório no relacionamento amoroso, traçando oposição à razão, localizando-se nos primórdios do amor romântico (VIEIRA; STENGEL, 2012). O amor como paixão surge reivindicando a liberdade de escolha da parceria amorosa, tendo seus primórdios na França do século XVII, como uma espécie de nova ética amorosa. Esta nova ética marcou a diferenciação entre o amor e a amizade, por meio da interferência da sexualidade, e foi gradativamente se transformando até chegar à ideia de paixão tal como a concebemos na contemporaneidade (LUHMANN, 1982).

A paixão surge no contexto em que a intimidade nos relacionamentos não poderia ser contemplada e fiscalizada pela Igreja, já que havia algo além, que conectava os sujeitos por meio de uma atração física, associada ao descontrole, como força arrebatadora, ao mesmo tempo se apresentando como requisito ao amor e como inviável ao cotidiano (DANTAS, 2010). Assim, a paixão surge ancorada na escolha, associada a verdade, autenticidade e interioridade, fazendo oposição à razão. O privilégio da paixão dificulta a integração do sujeito na sociedade (CHAVES, 2003), já que os apaixonados são “desobedientes”, optam pelo sentimento em detrimento da boa adaptação e não renunciam em prol da segurança, preferindo o erotismo apaixonado que as parcerias por conveniência: “Os apaixonados estão na chuva para se molhar” (KEHL, 2009, p. 561).

“Paixão” é um termo associado a algo doentio, irracional, que pressupõe agir por impulsos, buscando sensações, não raro por meio de exaltações (LUHMANN, 1982). A paixão¹⁵ também costuma ser associada a intensidade, desgoverno ou perda de controle. Além disso, paixão envolve movimentação, é provocada pela presença de alguém, que geralmente demanda algum imprevisto, pois ela faz com que o sujeito que a sente reaja, sem que estas reações sejam escolhas conscientes (LEBRUN, 2009). Em termos de características, o amor paixão envolve erotismo, encantamento, exclusividade, intensidade, por vezes durando pouco, mas surgindo “à primeira vista” e não visando ao casamento, mas à possibilidade de um envolvimento erótico de duração breve, justamente porque tais características geralmente duram pouco (CHAVES, 2003).

¹⁵ “Paixão” é um termo de complexa tradução. Proveniente do termo latino *pathos*, implica insignificância, algo inferior, adoecido, ao qual o sujeito não deve sucumbir. Contudo, não se trata apenas de um impulso ao qual não se entregar, mas também de algo que confere alguma característica à personalidade (LEBRUN, 2009).

Kehl (2009) nos recorda que as paixões têm suas raízes nas pulsões, sendo que Eros e Tânatos são suas vertentes. Pensando no aspecto fulgurante da paixão, Kehl (2009) acrescenta que a paixão mobiliza fantasias arcaicas, como se tentasse a reparação de um narcisismo ferido, desviando da castração e fazendo resgatar a onipotência perdida, o que explica a força que ela mobiliza (KEHL, 2009).

O amor paixão conecta o amor com a atração sexual e tem como característica a condição de desorganizar a rotina dos envolvidos, sendo invasivo, mas também produzir diferenças e libertações de um cotidiano enfadonho, com efeitos transformadores sobretudo na monotonia. Apesar disso, também produz uma espécie de conflito, por causar certa perturbação, visto que os apaixonados tendem a ter atitudes mais radicais e sacrificiais para que possam atender à paixão (GIDDENS, 1993). Quando associada ao amor, pode ser pensada como trazendo complicadores indesejáveis, já que desejar muito pode implicar sofrer muito, como consequência de tal proporção de investimento. Assim, uma moderação desses desejos atuaria como redução do sofrimento e reações emocionais menos intensas, porém também menos impactantes e atraentes (COSTA, 1998).

O conceito de paixão vai, portanto, na contramão da ideia de controle social e de organização familiar e também prossegue deixando implícito algum indicativo de sofrimento (LUHMANN, 1982). No sentido de equilíbrio, de moderação dos excessos e evitação do mal-estar, o budismo e o estoicismo são convocados no texto de Costa (1998) para dar sustentação à crítica da ética em torno da paixão. Embora o autor não pretendesse promover a possibilidade de extinção ou anulação das emoções em si ou adentrar o campo da insensibilidade, estas formas de pensamento contribuiriam para a discussão em torno dos excessos que devem ser evitados, sobretudo os que culminam em sofrimento. Assim, o posicionamento contra a paixão pode ser pensado como uma defesa narcísica, do ponto de vista da economia do eu, sendo mais comumente encontrada em sujeitos ressentidos, que não se sentem mais aptos a lidarem com emoções intensas e a correr o risco do sofrimento, bem como naqueles que espontaneamente declinaram da possibilidade de se apaixonar.

Nesse sentido, Kehl (2009) argumenta que a paixão amorosa supõe um encontro que possibilite certo complemento e anulação da condição solitária de cada um, porém inevitavelmente esta pretensão implicará desilusões e decepções, e é justamente aí que o amor pode se instaurar. A autora faz a comparação entre amor e paixão não no sentido de

oposição, mas destacando a paixão como “fulgurante” enquanto o amor é trazido como “água morna do dia a dia cinzento com o qual somos obrigados a nos conformar” (KEHL, 2009, p. 549). A realidade, para Kehl (2009), ocupa posição crucial para a impossibilidade de a paixão se sustentar e mascarar a falta. Neste sentido, haverá sempre impossibilidade em torno da paixão, já que, embora se espere algo do outro, este outro não pode corresponder aos excessos demandados. Dessa forma, diante da impossibilidade de manutenção da paixão, tem-se o sentimento de decepção, que traz uma espécie de revivência das primeiras frustrações infantis. A partir daqui, pode haver tanto um desencanto por esta paixão, quanto uma vontade de morrer, como consequência de o outro ter se desvinculado e passado a ter uma existência independente, implicando uma espécie de desolação por este afastamento (KEHL, 2009).

Costa (1998), reportando-se à Baier e à linha de raciocínio de filósofos críticos do amor, os quais define como pessimistas (Kant, Platão, Santo Agostinho e Descartes), fala dos *Misamorits*, palavra para a qual não há correspondência em português, mas que se assemelha a maus amantes ou “desamantes”. Este termo corresponde aos sentimentos negativos associados à paixão, que são aqui enfatizados, sobretudo no que concerne à paixão romântica:

ciúme, ódio, medo, dor, desespero pela perda ou morte de quem se ama, hibernação psíquica quando não se tem notícias do amado, ansiedade crispada quando o outro corre risco, angústia desamparada quando não se pode ajudá-lo, culpa arrasadora quando se imagina que se fez mal ao objeto amado e, principalmente, a humilhação que se pode vir a sentir por se saber dependente do outro (COSTA, 1998, p. 169).

Assim, na perspectiva deste amor paixão, amar vai se configurando como algo arriscado, pouco seguro e comprometedor da autonomia. Contudo, há que se destacar que em certa oposição aos *Misamorits*, temos os *amorits*, que concebem a paixão como um bem que favorece a autonomia e a transcendência, apresentando, portanto, uma perspectiva muito mais otimista frente à possibilidade de se apaixonar.

A paixão, em sua interface com o estabelecimento de contatos íntimos, ainda que não duradouros, possibilita relações que pressupõem valer-se de recursos pessoais diversos e que acarretam a questão crucial sobre poder ou não possibilitar concomitantemente liberdade e autorregulação. A perspectiva de intimidade envolve uma espécie de intercâmbio comunicativo, vivido, transmitido, compartilhado, de modo a agir para com o outro, tendo vivências seletivas que possibilitem tal ressonância (GIDDENS,

1993). A intimidade pressupõe universalização de um si próprio que seja acessível aos demais, o que se torna mais importante que o reduzido número de grandes amores do amor romântico. O que parece prevalecer é justamente o reconhecimento de si, seus objetivos de livre realização, priorizando os fatos em detrimento dos ideais, e o que, no modelo romântico, seria considerado como algo transcendente, na paixão é focado no campo da identidade, na busca por atender ao si mesmo, almejando nada mais que a própria validação. Assim: “A questão diz antes respeito ao modo como esse algo consegue preencher o *sentido da vida* enquanto *todo* [...]” (LUHMANN, 1982, p. 221. Grifos do autor).

A diferença entre amor romântico e amor paixão é mais cultural, e pode-se dizer que o amor apaixonado é praticamente um fenômeno universal, sobretudo porque a experiência de se sentir comovido e afetado por uma pessoa que eroticamente desperta interesse é comum em diversas culturas. Outra diferença importante apontada por Dantas (2010) refere-se ao fato de o amor paixão buscar um escoamento mais imediato das pulsões, enquanto o amor romântico é mais narrativo e projeta uma história de felicidade para uma vida individual no futuro (GIDDENS, 1993). Ademais, Vieira e Stengel (2012) chamam a atenção para o fato de que a intensa erotização é quem marca essa diferença.

5.3.2. Amor romântico

O amor cantado pela Legião Urbana carrega fortes traços de uma perspectiva romântica e sugere pensar no estabelecimento de parcerias amorosas e no mal-estar diante da alteridade como processo inevitável do desenvolvimento humano, motivo pelo qual amor romântico ocupa um espaço privilegiado neste trabalho.

Em termos históricos, a origem do amor romântico é controversa, embora seus primórdios apontem para a Europa Meridional nos séculos XI e XII, começando com a tradição do amor cortês francês, conforme já elucidado anteriormente (ARAÚJO, 2002). Posteriormente, já durante o Renascimento, o amor romântico foi se desenvolvendo e chegando ao século XVIII como ideal, já como espécie de imperativo para as famílias burguesas do período pós-industrial (PACHECO, 2015). Enquanto no amor cortês havia uma espécie de despersonalização da dama, de modo a parecer que os discursos destas manifestações tratavam sempre da mesma pessoa, que por sua vez permanecia numa espécie de barreira, isolada, o amor romântico chega para enaltecer e destacar uma figura eleita mais real, com a tônica da reciprocidade.

O amor romântico surgiu como espécie de oposição ao amor burguês, trazendo em sua filosofia a insatisfação com a realidade, o anseio por um mundo melhor, caracterizando este movimento romântico como transgressor, produzindo espécie de recusa às normas e procedimentos vigentes, tais como monogamia, pureza e virgindade, valorizando a individualidade e a possibilidade de expressão individual (VIEIRA; STENGEL, 2012). Neste sentido, trazia forte oposição ao casamento para a vida inteira, aquele que remontava aos estabelecidos em contrato, já que agora a tônica era de experimentação e coincidência de sentimentos e desejos. Em termos de abrangência, o amor romântico foi ganhando espaço e sendo considerado o mais amplo modelo amoroso, elevando o patamar do sentimento diante do casamento e de algum modo permanecendo até os dias de hoje (CHAVES, 2003).

A respeito do amor romântico, Giddens (1993) afirma que seus pressupostos foram difundidos pela ordem social que também possibilitou que os romances literários alcançassem a população e, assim, influenciassem o modo de se pensar e viver esse sentimento. As emblemáticas histórias de Shakespeare, provenientes dos séculos XV e XVI, já apontavam para a possibilidade do amor mútuo como o mais apropriado, contribuindo para que o século XVIII encontrasse um solo fértil para a propagação deste amor (ARAÚJO, 2002). Sugerindo a morte como espécie de desfecho, tais romances de certo modo erotizaram a morte e a admitiram como espécie de destino para o fracasso humano no domínio de suas pulsões e paixões. Além disso, sugeriam ainda que o amor romântico de algum modo conduziria à morte, ainda que fosse matar o outro em si mesmo (KEHL, 2009).

O amor romântico marcou a condição inédita de associar amor e sexualidade, permitindo a livre escolha das parcerias amorosas, a noção de compartilhamento, bem como a condição de reciprocidade e coincidência de sentimentos como indispensável a sua concretização (VIEIRA; STENGEL, 2012). A partir do momento em que a junção de amor e sexo foi consagrada, as decisões passaram a focar o casal e não mais a família mais ampla, modificando o cenário vigente até então e tornando também ampliada a possibilidade de escolha tanto da parceria como da possibilidade de se prosseguir com o relacionamento em longo prazo, diferentemente do amor romântico, que costumava ser breve (CHAVES, 2003).

Com a industrialização e a conseqüente separação entre lar e trabalho, os homens se afastaram mais de casa, enquanto as mulheres, com famílias menos numerosas, aproximaram-se mais de seus filhos, que, por sua vez, foram sendo percebidos como mais vulneráveis e necessitando de mais cuidado. Neste contexto do estabelecimento do amor romântico, havia diversas influências que afetaram as mulheres a partir do século XVIII, entre elas: criação do lar, mudança nas relações pais e filhos, maternidade e declínio do patriarcado no final do século XIX. Aqui, entram em cena as idealizações em torno da maternidade, sendo maternidade e feminilidade encaradas como aspectos inerentes à personalidade da mulher (GIDDENS, 1993). A modernidade tardia, com o processo de urbanização e a participação feminina no mercado de trabalho, bem como a conseqüente autonomia financeira e emocional, causou um estremecimento deste amor romântico, já que passou a não ser mais imprescindível um relacionamento institucionalizado com a definição de casamento para que uma vida sexual pudesse ser vivenciada. Ademais, outras possibilidades, tais como os relacionamentos homoafetivos e famílias monoparentais, foram aos poucos abalando a hegemonia deste amor romântico idealizado (GUEDES; ASSUNÇÃO, 2006).

O aspecto feminino associado a cuidado, idealização, também contribuiu para a associação do amor à intimidade, à qual desde seus primórdios o amor romântico esteve associado. De alguma forma, ele pressupõe alguma comunicação no plano psíquico, como “um encontro de almas que tem um caráter reparador” (GIDDENS, 1983, p. 56). Os ideais do amor romântico estão inseridos entre liberdade e autorrealização, com o sublime se sobressaindo em comparação à questão erótica, destacando-se a fragmentação de amor e sexualidade: “O amor rompe com a sexualidade, embora a abarque; a ‘virtude’ começa a assumir um novo sentido para ambos os sexos, não mais significando apenas inocência, mas qualidades de caráter que distinguem a outra pessoa como ‘especial’” (GIDDENS, 1983, p. 51).

De algum modo construído a partir da privação, o amor romântico se assenta em bases de marcas psicológicas profundas que produzem espécies de matrizes que implicam buscar vida afora imagens que possam encontrar consonância em tais matrizes, funcionando como espécie de simulacros para a relação primária já fundada. O amor romântico pode ser pensado como ilusão, e, ao buscá-lo, muitas pessoas se enveredarem

por caminhos de sacrifícios, imaginando no outro virtudes que este na verdade não possui, justificando e enaltecendo o sofrimento associado a ele, como se inevitavelmente o amor culminasse numa associação entre dor e sacrifício. Num panorama histórico e social não há como não reconhecer o quanto o amor romântico sustentou a repressão feminina, a desigualdade de gêneros, preconceitos e pressupostos burgueses, responsabilidades com os filhos e os futuros deles (COSTA, 1998). Para Giddens (1993), a partir do século XIX, considerando os trilhamentos do amor romântico, as mulheres tornaram-se, de certa forma, “obscuras” aos homens, no sentido do mistério e das mudanças em torno da sexualidade feminina, tamanha foi a distância e a diferença construídas em termos de expectativas para as vivências amorosas neste contexto, principalmente no que diz respeito ao amor domesticado, que será trabalhado mais adiante.

O estabelecimento do amor romântico não por acaso acompanha o surgimento da novela, que sustenta a idealização temporária do outro, típico do amor apaixonado. Nas histórias românticas e nas novelas, os sujeitos buscam o que de alguma forma não encontram em suas vidas cotidianas, sendo a literatura romântica construída desde então com base em esperanças. Diferentemente das heroínas medievais que tendiam à passividade, as personagens das histórias da modernidade geralmente são corajosas e independentes. É comum que a heroína desperte o amor de um homem inicialmente indiferente ou hostil: “A heroína então ativamente produz amor. O seu amor faz com que ela seja amada, dissolve a indiferença do outro e substitui o antagonismo por devoção” (GIDDENS, 1983, p. 54). A produção literária do século XIX prosseguiu nesta linha e continuou apresentando paixões, traições e sustentando expectativas de construções amorosas ancoradas tanto no amor romântico quanto no amor paixão (CHAVES, 2003).

No que tange à permanência do amor romântico ao longo dos séculos, destaco a importância das obras literárias e cênicas que expressam emoções e possibilitam elaboração da subjetividade, na medida em que estabelecem e propagam os discursos que definem o amor no momento sócio-histórico de sua criação. O cinema, por exemplo, ao longo do século XX, muito contribuiu para a perspectiva de um amor realizado e associado à felicidade (ROSSI, 2013). Nesta perspectiva, cabe citar Araújo (2002), para quem o cinema, sobretudo os filmes americanos, veicula essas expectativas sociais em torno da concepção de amor e de parceria amorosa. Neste sentido, enfatiza a ideia de que, apesar das diferenças, as pessoas “foram feitas uma para outra”, ainda que para alcançarem o final feliz precisem superar muitos obstáculos.

Para além da questão sentimental, o amor romântico envolve também certa mistura de ilusão e realidade, indicando a possibilidade de encontro com a felicidade, já que no imaginário ocidental o amor é fundamental para tal conquista (COSTA, 1998).

O amor romântico fez do *amour passion* um aglomerado específico de crenças e ideais equipado para a transcendência; o amor romântico pode terminar em tragédia e se nutrir na transgressão, mas também produz triunfo, uma conquista de preceitos e compromissos mundanos. Tal amor se projeta em dois sentidos: apoia-se no outro e idealiza o outro, e projeta um curso do desenvolvimento futuro [...] (GIDDENS, 1993, p. 56).

Discorrer sobre o amor romântico implica problematizar as perspectivas idealista e realista em torno do amor, concepções bastante diversas no que concerne à concepção deste afeto, cuja diferença se dá sobretudo pela prevalência ou não dos aspectos racionais envolvidos e da própria natureza do amor, por si só já polêmica. Na comparação entre realistas e idealistas, há os que entendem que os bônus associados ao “deleite passional” justificam o sofrimento e aqueles que entendem a paixão como algo que se encontra na contramão da liberdade e da autonomia, devendo, portanto, ser evitada.

Na perspectiva realista, o amor também é comprometido com interesses racionais, funcionando como espécie de antídoto contra a solidão, mas não é extremamente bondoso nem maléfico. Neste sentido, ele é mais um fato a ser manejado enquanto *pharmakon* mesmo, pois pode se associar a bem-estar e satisfação, mas também a problemas e insatisfação. É neste sentido que Costa (1998) ressalta que as pessoas tendem a conceber o amor como mais prosaico que de fato é, chamando atenção ao fato de que há muito de pragmatismo nas parcerias amorosas, mais até que se costuma comentar, sobretudo quando olhamos mais atentamente para questões mais racionais e pragmáticas que envolvem estética, classe social, econômica, etnia, convicções religiosas, culturais e políticas, que possam estar envolvidas nos estabelecimentos das parcerias, nem sempre românticas.

Embora o amor romântico tenha persistido e sustentado uma espécie de ideal para os relacionamentos afetivos na modernidade (ROSSI, 2013), a sociologia observou que neste período o amor romântico não sustentaria os casamentos, visto que o casamento enquanto instituição social não necessariamente anda atrelado ao casamento fundado pelos amantes ali envolvidos (LUHMANN, 1982). Um pressuposto do amor romântico era o de que “seja eterno enquanto dure”, de modo que, quando não mais coincidissem o sentimento, cada um dos envolvidos teria a liberdade de escolher a separação (VIEIRA;

STENGEL, 2012). Em função dessa possibilidade, e na tentativa de que prevalecesse a noção de eternidade, surgiu o amor domesticado.

A seguir, apresento algumas considerações a respeito do amor romântico domesticado, no sentido das adaptações do amor romântico tradicional, realizadas para possibilitar sua conciliação com os casamentos e sua manutenção. Assim, ainda que o amor romântico também tenha demarcado a modernidade, período a partir do qual a individualidade ganhou um novo estatuto, à medida que os sujeitos foram incorporando em sua história individual a presença do outro, o desenvolvimento do amor romântico foi se transformando e se consolidando, com a conseqüente organização familiar patriarcal, sustentada por princípios de fidelidade, indissolubilidade e procriação, principalmente (GUEDES; ASSUNÇÃO, 2006).

5.3.3. O amor romântico domesticado¹⁶

O amor romântico foi sendo gradativamente modificado, sobretudo em seu caráter de experimentação e intensidade, o que o aproximava do amor paixão e possibilitava que convivesse com ele. Sua associação com o casamento com a pretensão de ser mantido pela vida toda, ainda que mantendo seus pressupostos mais característicos, quais sejam, exclusividade e reciprocidade, estabeleceu a possibilidade de eternidade, rompendo com a valorização da paixão, com a nuance de experimentação, já que agora a permanência lhe dará a tônica. Neste sentido, conforme argumenta Chaves (2003), o amor romântico foi perdendo seu aspecto transgressor e hierarquizando a prática amorosa em etapas, o que fez com que perdesse sua “potência transgressora e inovadora”. Assim, o amor passa por uma institucionalização, na qual a palavra e a lei de terceiros, representados pela Igreja e pelo Estado, estabelecia um acordo para a eternidade (CHAVES, 2003, p. 102).

Nesta perspectiva de domesticação, o amor romântico foi priorizando a satisfação sentimental em detrimento da sensual, identificando em termos afetivos o que seria mais valorizado moralmente, e não o que fosse mais satisfatório em termos de prazer, tornando a paixão secundária. Basicamente, ao sujeito do amor romântico domesticado surgiu a necessidade de discernir o que é estável e durável em seu mundo interior daquelas sensações e costumes externos tão associados ao prazer, que podem deixar de ser

¹⁶ Consideramos oportuno ressaltar que autores como Giddens e Costa não dissertam sobre o amor romântico e amor romântico domesticado de forma distinta, contemplando suas argumentações no arcabouço do amor romântico.

coincidentes. Assim, internamente, os afetos valorizados passaram a envolver constância, autocontrole, sacrifício, e o sentimento amoroso praticamente equiparou-se a qualquer outro, como fraternidade, compaixão e amor parental ou fraterno, de modo que as frustrações foram incorporadas como parte desta solidez sentimental, justificando-se a persistência em manter as parcerias mesmo após decepções (COSTA, 1998).

Ao incorporar as noções de estabilidade, segurança e perspectivas de construção de um projeto durável eternamente, o amor romântico se distancia de seus primórdios, mas estabelece uma nova configuração que possibilita a sustentação de uma organização social próxima do que ainda está em voga para grande parte da sociedade contemporânea. A este respeito, Giddens (1993) nos diz que a incorporação do amor romântico neste ambiente doméstico contribuiu para a modificação da relação pais e filhos e da postura da mulher diante de tal configuração, havendo um apoio emocional familiar diferente desde então.

Esta forma de amor romântico pressupõe idealização e submissão, tendendo a construir a vida em torno de um ser amado, nem sempre havendo conexão entre amor e intimidade. Por vezes os movimentos em busca do amor romântico em seu modo de domesticação, implicam sujeição feminina. “Alguns têm dito que o amor romântico foi um enredo engendrado pelos homens contra as mulheres, para encher suas cabeças com sonhos fúteis e impossíveis”, por meio da literatura (GIDDENS, 1983, p. 52). Contudo, há que se considerar que as mulheres também contribuíram para a difusão desta concepção de amor romântico.

O amor romântico domesticado acompanha um discurso de amor idealizado, eterno e que envolve a arte da sedução, abrangendo corpo e alma, paixão e desejo (GUEDES; ASSUNÇÃO, 2006). Milênios depois dos mitos que trabalham essa ideia de divisão e tentativa de união e fusão para a reintegração deste amor único, ainda ecoa a teoria da “alma gêmea”, sustentando a perspectiva romântica de um reencontro imprescindível (FERREIRA, 2004, p. 10). O amor romântico domesticado, todavia, é apenas uma possibilidade; faz parte do potencial humano, porém não é a única forma de amar. De algum modo, os últimos séculos das sociedades europeias facilitaram o raciocínio de que amar é uma experiência associada à ideia de felicidade, uma saída saudável e amadurecida para se dar destino às pulsões sexuais. Contudo, historicamente a questão é bem mais complexa (COSTA, 1999).

Não há como não considerar o quanto o amor romântico contribuiu ativamente para o machismo na sociedade moderna, sobretudo por ser essencialmente feminilizado e ter muito associado à subordinação feminina. Os homens, por sua vez, acabaram por realizar uma fragmentação entre amor paixão e amor romântico, de modo que a vida sexual era reservada a prostitutas e casos extraconjugais, e o “respeito”, à esposa (GIDDENS, 1983). Assim, não por acaso o declínio do amor romântico coincide com a emancipação feminina, pois quando o controle deixa de ser masculino há de fato uma transformação da intimidade. Quando deixa de ser uma exigência do relacionamento para ser uma negociação de vínculos, num campo de igualdade, a intimidade possibilita ao amor tornar-se mais democrático, seja em termos de amizade, companheirismo ou da própria negociação em si (GIDDENS, 1993).

As paixões, o amor romântico tradicional ou domesticado, com suas diferenças e possibilidades, não se perderam no decorrer da história, persistindo nas vinculações amorosas e compondo o plural e diverso cenário contemporâneo, que possibilita que todas as formas de amor existam concomitantemente, como será comentado no próximo tópico.

5.4. Os amores líquidos da contemporaneidade e a pluralidade do amor

A possibilidade de outras fontes de prazer e de gozo que pudessem competir com os ideais românticos afetaram sua prevalência enquanto modelo almejado, ou a forma mais interessante de amar. Com a modificação social das condições de gênero, o enfraquecimento dos laços parentais, a possibilidade de relações sexuais fora de relacionamentos estáveis e novas formas de vivenciar as experiências sensoriais em geral, as parcerias amorosas foram se desconectando desta noção de amor romântico, ao menos enquanto ideal único. Dessa forma, a relação amorosa foi gradativamente se aproximando do campo do gozo, das sensações, passando a ter como foco a busca pelo maior prazer possível (COSTA, 1998).

A vida contemporânea consiste numa espécie de projeto, aberto, que lida com novas demandas e conseqüentemente com novas experiências de ansiedade, já que a dominação masculina não é mais tolerada pelas mulheres. As ideias de casamento, família e sociedade passam a ganhar novos significados na contemporaneidade, bem diversos dos de outrora (GIDDENS, 1993). Temos novas montagens sociais que representam a configuração em torno de uma sexualidade específica, marcada por um certo controle da medicina, ainda que no campo dos recursos e das prevenções, e modificam o que estaria

mais ligado à natureza: pílulas e métodos contraceptivos, transplante de órgãos, barriga de aluguel e clonagem são exemplo do alcance de tais intervenções. Neste contexto diversificado, as parcerias surgem também de maneiras variadas, com relações sem o compromisso da exclusividade, sem a perspectiva de conceber filhos, casamentos em casas separadas, relações homoafetivas, entre outras formas de relacionamento (CHAVES, 2003).

Na contemporaneidade encontramos várias denominações para a noção de amor, e é interessante destacar que todas elas convivem concomitantemente, ora alternando, ora misturando, mas compondo o campo amoroso: amor paixão, amor sexual, amor romântico, amor romântico domesticado e amor líquido. Vale aqui citar Chaves (2003), que sustenta em sua tese que o amor burguês fora deixado de lado, enquanto o amor paixão permaneceu vivo e almejado (ainda que de certa forma temido), e o amor romântico, apesar de reconfigurado, ainda se mostra muito presente, sobretudo enquanto amor domesticado. A existência de todas essas formas amorosas é possível graças ao fato de não mais haver um modelo dominante (CHAVES, 2003).

Se na Idade Média católica ou Antiguidade ocidental o amor foi racional e intelectual, e nos séculos XVIII e XIX o amor foi sentimental, na contemporaneidade, o amor é “sensacional”, já que imagens e sensações dão a tônica desta era (COSTA, 1998, p. 215). O trágico da contemporaneidade já não diz respeito ao desencontro entre os amantes, como emblematicamente representado por Romeu e Julieta, mas reside no fato de que ainda que não seja possível viver ancorado nos pressupostos do amor romântico, também não é possível libertar-se totalmente disso (LUHMANN, 1982). Assim, o sujeito contemporâneo busca encontrar nos sentimentos o que espera das sensações, assim como também recusa intensamente qualquer manifestação de desprazer, buscando evitar sofrimentos e se contentar com prazeres mais fáceis, acessíveis e possíveis de manejar (COSTA, 1998). Enquanto o amor romântico se pautava no bom, no justo e no belo, a partir do que pretendia modificar seus aspectos opressivos, a contemporaneidade foca na concentração da autorrealização e da satisfação imediata, marcada por sua condição de fugacidade (CHAVES, 2003).

Temos aqui a discussão de outra questão interessante que se refere a intimidade e privacidade: Luhmann (1982) acredita que a contemporaneidade escancara a impossibilidade de junção entre intimidade e sentimento, já que a dimensão imaginária

da intimidade foi modificada, de certa forma saindo de cena quando a frenética busca pelas sensações ganhou terreno. Consequentemente, sem a intimidade a privacidade ganha novos contornos. Com a sociedade fluida, consumista, que se recusa a aceitar frustrações, tudo o que estiver associado ao prazer será bem-vindo, desde que prático e instantâneo, como todos os aspectos valorizados pela hipermodernidade, já tão bem apontados por Bauman (2004) e Lipovetsky (2005), que percebem o amor na contemporaneidade como fluido e líquido.

Tais questões não implicam a impossibilidade de produção de laços afetivos mais sólidos e consistentes na contemporaneidade, que costumam se dar sobretudo com amigos e com a família. Quanto às parcerias amorosas, já desvinculadas da condição de reprodução, ou seja, voltadas e destinadas ao prazer, estas costumam se dar de modo mais gradativo, começando por parcerias nomeadas como “ficar”, que podem durar apenas um encontro e envolver ou não relações sexuais como também podem prosseguir e se tornar um relacionamento mais duradouro, de modo que a condição do compromisso e da fidelidade por vezes se estabeleça entre os envolvidos (LOYOLA, 2003). Guedes e Assunção (2006) apontam a impossibilidade da pretensão de o amor romântico domesticado se sustentar neste cenário, por não acompanhar as mudanças, seja no campo da comunicação, seja no âmbito dos relacionamentos, já que estes se revelam volúveis e amplamente flexíveis, que segundo Bauman (2004) configuram-se numa espécie de fluidez, com pouca consistência e caráter de transitoriedade. Lipovetsky (2005) concorda com a ideia de fluidez e constância nas flexibilidades e variações, por meio das quais a “autenticidade sobrepuja a reciprocidade”, como bem ilustrados pelos relacionamentos virtuais da pós-modernidade, os quais são muito pautados pela indiferença afetiva. Os autores evidenciam que não se trata de “falência”, mas de impossibilidade de manutenção destes “modelos românticos”, que mesmo não sendo tão possíveis, há ainda movimentação em busca destes, configurando certa disputa entre idealização e realidade (GUEDES; ASSUNÇÃO, 2006, p. 421).

Sabemos que a partir da modernidade surgiram grandes mudanças no casamento, que passou a ser bastante contraditório justamente por sua pretensão de abarcar o amor paixão com as expectativas de felicidade, sobretudo por incluir o erotismo na relação conjugal. Assim, a partir de então surgem conflitos que sinalizam para a incompatibilidade diante de tantas expectativas, diante do amor e do erotismo, originando-se, assim, inevitavelmente, o divórcio enquanto consequência da

impossibilidade de se manterem unidos o amor e o erotismo. Estabelece-se, então, uma espécie de saída para um relacionamento no qual as idealizações não puderam se sustentar indefinidamente.

Apesar da mudança nas relações conjugais neste cenário, a partir do movimento de se casar por desejo e amor, ao menos passou a se a ter a impressão de que se realizava uma escolha a partir de tais parâmetros. Aqui temos a exemplificação clara de como vários modos de amar podem conviver, pois embora muitas parcerias se estabeleçam com a pretensão de eternidade, nos moldes do amor romântico domesticado, percebemos que os divórcios sinalizam para a possibilidade de limite de eternidade destas relações, e é nesse sentido que a fala de Calligaris surge muito apropriada para demonstrar que a possibilidade da escolha amorosa não assegurou a satisfação em torno do assunto, pois, mesmo achando que somos nós quem escolhemos, “temos a impressão de que estamos no pior dos mundos conjugais possíveis” (CALLIGARIS, 2010, p. 20). Dessa forma, um dos grandes desafios em termos de união, que permanece desde a modernidade, diz respeito a lidar com as expectativas e idealizações geradas em torno das parcerias amorosas (ARAÚJO, 2002).

Considerando o capítulo contemporâneo mais recente da história do amor, percebemos o quanto, em diversos casos, este vem sendo evitado, prevalecendo as relações de consumo e sexuais. Nesta tendência, o amor quando for resistente o suficiente para ocupar algum espaço, costuma-se preferir que seja apenas amor próprio. Conforme já apontado por Vieira e Stengel (2012), o amor tem sido associado à perda da autonomia e da liberdade, e é neste sentido que Kehl (2009) discute o quanto o mercado contemporâneo promete conforto e segurança, enquanto tenta minar os movimentos do desejo.¹⁷ Nessa lógica, quem fica excluído é o amor, enquanto o sexo acaba ganhando espaço, justamente por ser equivalente a um objeto de consumo (KEHL, 2009). Ao outro potencialmente amável resta permanecer com a possibilidade de que acrescente algo, que possa enriquecer de algum modo, pois se pretender algum tipo de concessão ou sacrifício será rejeitado prontamente (COSTA, 1998).

Não há como negar certo declínio do amor paixão, sobretudo por não ser a forma mais atrativa devido ao descontrole a que a paixão se associa e aos seus consequentes

¹⁷ Aqui, vale dizer que o que está sendo minado é o desejo psicanalítico, e não o desejo sexual.

riscos que os sujeitos da pós-modernidade parecem preterir. Luhmann (1982) afirma que na contemporaneidade os vínculos têm conduzido à infelicidade, e os sujeitos encontram-se num paradoxo que aponta para o fato de que já não se pode viver sem amor ao mesmo tempo que este não se revela possível enquanto experiência. Temos aqui o conflito entre a liberdade e a segurança, pois ao mesmo tempo que o sujeito pretende ser livre e não se vincular definitivamente a alguém, há a busca por encontrar no outro algum alento para lidar com a própria falta. A questão é que neste impasse o outro com o qual se vincula nem sempre é posicionado como outro, sujeito, mas colocado numa posição objetal e de consumo para satisfação, tal como uma mercadoria. É neste sentido que Costa (1998), nos sugere interrogar a que “outro” estamos nos referindo: “será que o fundamental é resguardar o núcleo do amor intacto em face da tempestade narcisista e consumista ou recriar novas formas de vida e ver o como o amor se adapta ao novo ambiente?” (COSTA, 1998, p. 218).

Na contemporaneidade, temos a expectativa de atendimento dos projetos individuais, de modo que as expectativas passam a ser muito individualizadas, mesmo quando envolvem outra pessoa (LUHMANN 1982). Conforme os interesses desta época, há que se reduzir toda tensão externa, preferencialmente de modo a evitar todos os riscos e movimentos. O amor sai da cena para que a ilusão da onipotência narcísica possa retornar, fazendo com que a falta seja posta de lado, preferencialmente negada. Dessa forma, quem insiste em amar o outro é por inocência ou fragilidade, já que há uma promessa de mercado insistindo em apontar o quanto vantajoso de fato é amar apenas a si mesmo. Um dos autores mais respeitados para a leitura do amor e das parcerias amorosas na contemporaneidade é Zygmunt Bauman (2004), que apresenta uma crítica em torno da liberdade e da responsabilidade e do quanto a existência e a presença de um outro passou a contar tão pouco a partir da modernidade fluida. Neste paradoxo envolvendo liberdade e responsabilidade, a fixação num único objeto direciona para a responsabilidade, enquanto a flutuação sugere liberdade, de modo que o amor vai se tornando menos comprometido com o futuro e mais esporádico e transitório.

Na contemporaneidade, estamos retornando a um princípio do século XII, em que, de acordo com Kehl (2009), havia a advertência de que os excessos de prazeres eram impeditivos da manifestação do amor. Ao retornarmos aos objetos de prazer, a proposta narcisista de negar a falta, fica a proposta mais ou menos implícita de que “o amor é para os trouxas”, já que ele envolve riscos e pode fazer com que se reabram as feridas

narcísicas, tão temidas. Mal se sabe que, nesta lógica, ao tentar tamponar a falta, escancara-se a morte justamente por não permitir o movimento do desejo (KEHL, 2009, p. 560). E assim surgem as relações como mercadorias, já mencionadas por Bauman (2004), que entram tanto na lógica do consumo por quase seguirem os mesmos princípios, como na busca pela garantia ou a tentativa de recuperação do investimento. A partir disso, Kehl (2009) argumenta que investir é preocupante por envolver risco, e que por vezes se prefere renunciar às paixões e realizar um investimento narcísico. Justifica-se a troca dos apaixonamentos por objetos de consumo por serem sedutores e prometerem satisfação a quem os possuir. A autora chama atenção para o fato de que o imperativo parece ser “tudo o que você deseja você deve realizar, contanto que você possa comprar” (KEHL, 2009, p. 559).

Ainda que o casamento tradicional tenha se mantido em alguma medida como um valor importante na sociedade, na contemporaneidade ele não é o objetivo nem a única possibilidade. Há que se considerar, ainda, a possibilidade de interpretar a transformação da intimidade como uma forma de subversão às instituições da modernidade, já que as mudanças são impactantes e revolucionárias. Neste sentido, Menezes e Barros (2008, p. 85) indagam: “Como podemos reinventar o amor e dar-lhe moldes mais possíveis?” Trata-se de uma questão tão complexa quanto a própria concepção de amor, tão valorizado pela sociedade, mas em torno do qual muitas indagações vão surgindo.

Aceitando que a contemporaneidade não valoriza tanto a eternidade do amor, Vieira e Stengel (2012) chamam a atenção para o fato de que ainda que a busca pela eternidade do relacionamento amoroso não seja mais tão almejada, assim como a fidelidade não o é, os pressupostos do amor romântico se mantêm. Além disso, apesar de o amor líquido pressupor que a indissolubilidade da relação consistiria numa espécie de prisão, ambos convivem e aos sujeitos inseridos neste contexto cabe construir as próprias estratégias diante deste fato. Estes autores apontam ainda que ao mesmo tempo que o amor é percebido como perigoso e algo que deva ser evitado, também é considerado refúgio diante da situação caótica da contemporaneidade.

A partir destas considerações, percebemos que há em torno do amor, concomitantemente, recusa e movimentação (ainda que um tanto velada), na busca por manter a tradição ao mesmo tempo que se busca romper com ela. Embora tais forças se compensem mutuamente e a dinâmica em torno do amor tenha um movimento mais

fluido, este não foi simplificado, e as parcerias amorosas não se tornaram menos complexas, até porque a sociedade insiste em unir amor e casamento. Isto implica aos sujeitos sofrimentos e aprendizados inevitáveis na constatação de tal complexidade, que se dá pela dissolução de parcerias e em seus desdobramentos, sobretudo porque as relações procuram sincronicidade e são pautadas por grandes expectativas de reciprocidade. Estas expectativas acabam levando, muitas vezes, à dissolução da união, em razão da impossibilidade de serem de fato alcançadas (LUHMANN 1982). Apesar da fluidez, o amor por vezes acarreta sofrimento aos sujeitos, que, embora dispersos numa trama na qual buscam pressupostos de fluidez e liberdade, ainda querem um amor nos moldes do amor romântico, com idealizações e alguma segurança no campo da fidelidade e da estabilidade. Dessa forma, acabam por produzir e reproduzir a sensação de indiferença, mal-estar, vazio e incompletude (BAUMAN, 2004; LIPOVETSKY, 2005).

Retomando Derrida (2005) e a discussão do *pharmakon*, podemos aceitar a impossibilidade de resolução deste impasse entre liberdade e fixação, até porque em uma relação não haverá somente um dos polos, dada a impossibilidade de plena liberdade, ou de uma fixação total em que não se almeje um mínimo de liberdade. Dito de outro modo, essa afirmação se localiza também no arcabouço teórico de Bauman (2004), que admitia não encontrar solução para o impasse do amor contemporâneo, pois se escolhermos a fixação ou a flutuação, em qualquer posicionamento, estaremos inseridos no paradoxo e na ambivalência, já que ou sustentaremos uma posição narcísica de amar, ou sentiremos as dores decorrentes da escolha pela fixação num único objeto de amor. Em qualquer das posições, teremos instabilidade e ameaça, já que no afã da liberdade a segurança ficará em segundo plano e na tentativa de preservar a liberdade não haverá objeto eleito que se mantenha (COSTA, 1998).

Sabemos que em um ou outro momento, algum destes aspectos irá prevalecer, mas não será pela inexistência ou superação do outro. Na ambivalência entre um e outro haverá sempre o incômodo e o desprazer de ocupar determinada posição. É neste sentido que Costa (1998) é muito claro ao afirmar que diante de tal ambivalência a solução é aceitar seu impasse:

A rotina mata o amor na paz dos cemitérios e o descompromisso nos faz quitar, de forma imoral, uma dívida impagável. Não existe, aqui, o alibi do mundo estéril, habitado por sujeitos mesquinhos. O amor, independente do narcisismo cultural ou pessoal, é o gozo que tem o peso de um fardo. A saída é aceitar o

impasse, ou, em sua metáfora, entender que Tânatos sempre conduz a carruagem de Eros (COSTA, 1998, p. 139).

Concordando com Costa e com Freud, cabe citar novamente Kehl (2009), que destaca a questão da castração trazida pelo amor na contemporaneidade, com seus sujeitos resistentes a admitir seus limites e reconhecer sua ambivalência. Para a autora, é justamente na tentativa de evitar o investimento amoroso que as pulsões permanecem investidas no eu, e não precisam se haver com os avatares da pulsão de morte. Sem via de acesso à sublimação, não possibilita transformação, nem dá acesso ao amor sublime, aquele que possibilita criação, rebeldia e troca. Assim, ao retornar ao eu, as pulsões investem neste amor próprio, e, quando muito, buscam um semelhante o mais parecido consigo possível, para não precisar lidar com a diferença (KEHL, 2009). Este é o ponto em que também se sustenta a afirmação de Bauman (2004) de que na contemporaneidade apaixonar-se é transgredir, é ir contra, desobedecer. Contudo, como argumenta Lipovetsky (2005), ao narciso contemporâneo ainda resta a busca pelo amor, pois, embora pareça ser o que pretende, ainda não pôde bastar-se a si mesmo, ao menos não com alguma satisfação.

Apesar de toda a movimentação narcísica na contemporaneidade, o ideal do amor romântico ainda permanece insistente, pois o sujeito contemporâneo considera-se uma espécie de totalidade, negando a castração e a falta. Ao não suportar nenhuma espécie de fratura, ainda acredita na ilusão de que um outro possa torná-lo inteiro (VIEIRA; STENGEL, 2012). Assim, em um comportamento paradoxal, o sujeito se protege da intimidade ao mesmo tempo que continua a buscá-la. Ademais, admitindo a condição complexa e indecível do amor, temos no cenário atual o destaque para a pluralidade de modos de amar, novas construções e invenções, menos no seguimento de um modelo, mas às voltas com a *indecidibilidade* entre amar e buscar um outro para investir ou sucumbir à liquidez das possibilidades de relacionamentos e experimentar novas possibilidades. Estabelecer parcerias com mais igualdade entre os gêneros ou com diferentes formatos, vinculados ou não a compromisso formal e mais ou menos vinculado à intimidade, traz possibilidades de vivências no campo amoroso atual. Amar de modo narcísico ou objetal constitui a mesma indecisão, o mesmo impasse que não está posto em busca de solução, mas como possibilidade de invenção e de novas formas de subjetivação.

Finalizo este tópico com uma citação bastante provocadora e que possibilita inúmeras reflexões:

O mercado se apropria de Eros propondo o narcisismo; o amor de cada um por si mesmo. E se apropria de Thanatos propondo aquilo que as classes médias e alta consideram as suas conquistas maiores: o conforto e a segurança. O lugar onde a vida, a tensão da vida, não pode me atingir. O que é ilusório, evidentemente, já que a tensão da vida nos atinge também a partir de dentro. Mas evitar o contato com o de fora pode ser um jeito de evitar as “tentações”, tudo o que me desperta curiosidade e desejo, e, assim, aplacá-lo [...] onde Eros não impera já se sabe: Thanatos ganha terreno. Vivemos num mundo que nega a morte pela onipotência, mas que é permanentemente seduzido para a morte – a morte no reino desse mundo (KEHL, 2009, p. 560).

O próximo tópico abre um novo parêntese para discutir o amor nos tempos da AIDS. Embora esteja contido na contemporaneidade, a relação entre amor e Aids merece destaque especial neste trabalho, pois o fato de o compositor e líder da Legião Urbana ter sido portador do vírus HIV pode ter interferido na obra do grupo e no término repentino da banda.

5.5. Amor nos tempos da AIDS¹⁸

A AIDS é uma doença decorrente da infecção pelo HIV (Vírus da Imunodeficiência Adquirida), um retrovírus que infecta as células causando perda imunológica e facilitando o desenvolvimento de doenças oportunistas. A transmissão se dá em maior escala por relações sexuais, mas o vírus também pode ser transmitido por transfusão sanguínea, aleitamento materno e durante o parto (OLTROMARI, 2003).

A AIDS está para os anos 1980 assim como a tuberculose esteve para o final do século XIX, tendo tido grande importância nas restrições de contatos sexuais para a geração dos anos 1980 e gerações posteriores, embora não tenha minado o interesse pelo amor (NASCIMENTO, 2005). Na história da produção literária, sobretudo o Romantismo, construíram-se estigmas em torno da tuberculose, concebendo e divulgando certa beleza em torno da fragilidade e do sofrimento associados a um certo mito fúnebre, um certo requinte no sofrimento. Além deste, outros estigmas foram criados, entre eles a associação entre a doença, miséria, promiscuidade, alcoolismo, perigo, infração e crime. Há, ainda, a dimensão que mais nos interessa aqui: a de que a tuberculose já fora associada

¹⁸ “Amor nos tempos da Aids”, assim como *Amor nos tempos do cólera*, romance de Gabriel Garcia Marquez, que nos faz refletir acerca de um amor platônico impossibilitado de ser realizado, no qual o protagonista se vê diante das possibilidades de esperar ou esquecer, numa interessante reflexão sobre amor e morte.

à intelectualidade e à produção artística, cujo resultado exaltava e enfatizava o sofrimento em torno da morte e do adoecimento por este diagnóstico (NOGUEIRA, 1993, p. 138). De forma análoga, a AIDS parece ter trazido à tona inquietações que a sociedade reluta em perceber e se mostra resistente a aceitar, sobretudo em relação à morte e à diferença, já que sua chegada torna inevitável a reflexão sobre a finitude. Além disso, a AIDS revela algo da intimidade, algo que até então estava no campo do privado, mantido sob sigilo, circunscrito no campo da individualidade (VILELLA, 2013).

Pensada como uma espécie de marcador da finitude para a juventude dos anos 1980, a AIDS funcionou como um agente de castração, apontando para um limite significativo no campo da sexualidade. É importante ressaltar que o surgimento da AIDS se deu uma década após a liberação sexual dos anos 1970, contexto marcado pelo surgimento de movimentos em torno da liberação sexual, com lutas políticas do movimento feminista, surgimento das pílulas anticoncepcionais, possibilidade de divórcio, avanços na busca pela igualdade entre os sexos e a desvinculação do sexo com a procriação (DANTAS, 2010). Assim, logo após um cenário de liberdade conquistada a partir de toda essa movimentação, a AIDS surge trazendo um novo ponto de limite, acarretando a associação de amor e morte, veiculada explicitamente nas campanhas de saúde da época: “A AIDS mata. Você precisa saber evitar”, deixando clara a conotação mortífera do recado. Assim, marcou-se uma delimitação no campo da sexualidade, e o medo voltou à cena, já que a consequência do exercício da vida sexual estava inevitavelmente atravessada pela morte.

A história da AIDS no Brasil começou em 1981. Os primeiros anos após o aparecimento da doença (1981-1984) foram marcados pela busca dos fatores de risco e origem do vírus, pautado na associação da AIDS a grupos de específicos, basicamente homossexuais, hemofílicos, haitianos e usuários de drogas injetáveis, embora já houvesse mulheres infectadas desde o início da epidemia. O segundo momento da história da AIDS (1985-1988), por sua vez, foi marcado pela mudança da expressão “grupo de risco” para “comportamento de risco”, o que responsabilizava individualmente os sujeitos e suas ações, sobretudo por meio da prevenção. Foi neste período que aconteceu a primeira Conferência Internacional sobre AIDS, realizada em Atlanta, EUA em 1985.

Le Breton (2009) chama atenção para o fato de que o risco é uma noção definida socialmente, variando conforme o contexto social. Além disso, o autor propõe estudarmos

o risco como possibilidade de uma busca que o sujeito realiza com vistas a encontrar algum sentido para sua existência. Por meio da conduta de risco há um processo que configura um jogo simbólico, não para de fato se arriscar, mas como tentativa de integração, de demarcação do valor da vida, já que “só tem preço o que pode ser perdido” (LE BRETON, 2009, p. 8). Já segundo Spink, Aragaki e Alves (2005), pensar em “comportamento de risco” abarca a dimensão de práticas positivas e aventuras, envolvendo desafio, adrenalina, vertigem e até mesmo desafio à morte, possibilitando associar o risco a uma espécie de anteparo do já tradicionalmente estabelecido. Para Le Breton (2009), o risco é inerente à vida, perpassando todos os aspectos da condição humana, mas o ser humano oscila entre estar vulnerável e seguro, assim como entre correr riscos ou ser prudente, tendo responsabilidade na preservação de si, seja em âmbito físico ou moral. Ainda assim, para este autor, o ser humano está sempre às voltas com a ambivalência.

No que concerne à sexualidade especificamente, podemos pensar conforme a expressão sugerida por Loyola (2003), que nomeia como “sexualidade de risco” as questões sexuais que passam pelo prazer e esbarram na concepção de prevenção, de modo a definir como arriscado o que não puder ser agrupado no modelo preventivo. Le Breton (2009) entende relações sexuais desprotegidas que configuram risco de contaminação como condutas que colocam a vida em xeque e traduzem o modo como os sujeitos estabelecem suas relações com o mundo. Para ele, trata-se condutas autodestrutivas semelhantes a outros riscos, tais como: alcoolismo, uso de substâncias ilícitas, excesso de velocidade na condução automobilística, negligência com os tratamentos de saúde, descuido nos equipamentos de segurança em esportes radicais, por exemplo. Todas essas condutas podem ser pensadas como modos de se arriscar e concomitantemente enfrentar mal-estar, sofrimento e frustrações (LE BRETON, 2009).

Retomando o processo histórico da AIDS no Brasil, o terceiro momento (1989-1999) foi o período em que se constatou que as informações não garantiram as mudanças de comportamento, além do aumento significativo do número de infectados, sobretudo em relação à população mais vulnerável: mulheres, jovens, negros e pessoas economicamente desfavorecidas. O momento posterior ao ano 2000 é marcado pelo prosseguimento das pesquisas e pela convivência com o diagnóstico, considerando-se os preconceitos e os efeitos colaterais dos medicamentos, bem como a perspectiva e motivação com a vida (BACCHINI; ALVES; CECCARELLI; MOREIRA, 2012).

Pensando na relação entre AIDS e vida, Kehl (2009) discute como a doença dissemina a morte justamente no espaço privilegiado do contato sexual onde deveria haver a vida, reduzindo as energias e a alegria vital. O aparecimento da AIDS retomou a questão da proibição sexual e dos aspectos proibitivos associados ao sexo, fato que o próprio Renato Russo menciona numa entrevista: “Poxa, se não é errado, então por que existe AIDS? Até eu colocar na minha cabeça que AIDS não tem nada a ver com Deus...” (RUSSO *apud* MAROVATTO, 2015, p. 68). Neste sentido, Vilella (2013) reflete sobre a associação entre sexo e castigo feita pelo senso comum, em que a AIDS seria uma espécie de punição pelo exercício de uma sexualidade livre: a associação da AIDS à “peste” aumentava ainda mais a angústia de quem recebia tal diagnóstico.

Bacchini, Alves, Ceccarelli e Moreira (2012) estudam o tema da AIDS associando o diagnóstico com o sentimento de estranheza, enfatizado por Freud em *O estranho*, obra de 1919. Os autores chamam a atenção para o modo como o estrangeiro, no caso o vírus, tem a característica de invasão no organismo, produzindo efeitos de estranhamento e inquietude psíquicas, reativando os processos infantis de castração. Os autores equivalem o estranho à inquietude, e justamente por isso questionam quais as representações recalçadas são reinvocadas pela AIDS. Se o outro é inquietante, exterior, estranho há também nele algo de familiar. Contudo, sabemos que o que retorna é a angústia, enquanto afeto que até então estava recalçado. Assim, a AIDS funciona como inquietude no sentido de algo externo que invade e se estabelece, mas é também familiar por reportar à castração, por revelar uma série de limitações orgânicas e trazer consigo a possibilidade de manifestação de várias outras doenças oportunistas. Além disso, há o espaço ocupado pela sexualidade no Ocidente, que comumente a associa ao pecado e impulsiona, assim, o sentimento de culpa (BACCHINI; ALVES; CECCARELLI; MOREIRA, 2012).

Para Vilella (2013), a ameaça trazida pelo diagnóstico, representa o insólito, o que está fora do que a princípio estaria estabelecido, gerando inquietação e estranhamento. Surgindo como espécie de “morte anunciada”, os sujeitos diagnosticados podem reagir de forma agressiva, marcada por horror e negação, trazendo aversão antecipatória acerca da finitude: “Ódio e revolta fazem contraponto com um estado de perplexidade onde o corpo escapa ao controle e mostra sua própria vida” (VILELLA, 2013, p. 78). Sobre a redução das alegrias e energias vitais, Bacchini et al. (2012) discutem o quanto o impacto na onipotência acentua a castração: “O HIV-AIDS, como qualquer diagnóstico de algo

sem esperança, abala uma das maiores crises narcísicas: a da imortalidade” (BACCHINI; ALVES; CECCARELLI; MOREIRA, 2012, p. 281).

O diagnóstico de AIDS parece estar associado, inclusive pelos profissionais da saúde, a descuido, promiscuidade e falta de responsabilidade, tendendo a responsabilizar o portador pela própria condição. Como para a medicina controlar a morte significa controlar o corpo, busca-se definir um certo padrão normativo no sentido da prevenção, com vistas a controlar a morte ou minimizar os riscos. Assim, ao buscar disciplinar o corpo, este vai sendo afastado de sua individualidade e da sexualidade subjetiva à medida que se insere num discurso que envolve a coletividade e o cuidado preventivo, posicionando a sexualidade no campo do controle e da prevenção (OLTROMARI, 2003).

Kehl (2009) chama atenção para a queda da imunidade provocada por esta doença:

A doença que se instala onde deveria instalar o amor consiste na perda de todas as defesas do organismo contra quaisquer doenças, o que é uma espécie de sintoma da introjeção da agressividade, que abandona seu potencial rebelde e transformador para adquirir um caráter suicida. O organismo destrói a si mesmo porque não sabe mais se defender pela agressividade nem se revitalizar no amor (KEHL, 2009, p. 562)

Tende a haver uma espécie de segregação imposta pelo diagnóstico, já que por vezes o portador é tido como bode expiatório, depositário do mal-estar e de diversos preconceitos que passam pela sexualidade, ampliando seu sentimento de solidão e desespero (VILELLA, 2013). Em torno da AIDS construiu-se uma rede de tratamento não apenas medicamentoso, mas também moral, pois o paciente geralmente é visto com “espanto e rechaço”, enfatizando-se seus “deslizes”, “pecados”, “sins”, já que a medicina, assim como a Igreja, tende a cindir o corpo dos desejos humanos, tornando o portador do HIV alguém que inadequadamente se perdeu na busca pelo prazer, misturando a este culpa e pecado (OLTRAMARI, 2003, p. 211).

Ainda em torno da construção dos tratamentos médicos e da percepção da AIDS em torno da culpa e da moral cristã, cabe mencionar a tentativa de domesticação do corpo e dos desejos, por meio de condutas e práticas preventivas e que se pretendem adequadas, buscando salvar o corpo e culpar aquele que escapar do predeterminado do ponto de vista preventivo: “[...] o doente de AIDS é um culpado. Culpado por não conseguir frear suas inclinações sexuais, e isso nunca é esquecido. A marca de sua falta está sob seu corpo,

que agora agoniza sob um tratamento e uma dieta que deve ser seguida à risca” (OLTRAMARI, 2003, p. 218).

Algumas músicas da Legião Urbana são claras em sua relação com a morte e de certa forma trazem o tema da AIDS. *Feedback song for a dying friend*, por exemplo, é mencionada por Renato Russo como uma de suas composições em homenagem a Cazuzu e a outros amigos soropositivos, embora não identificados. No contexto desta composição, a AIDS aparece como devastadora, discutindo-se a dificuldade das vítimas de se exporem publicamente não somente pelo preconceito em torno da debilidade física, mas principalmente em função da sexualidade, ainda calcada na culpa cristã, que tanto dificulta a vida das pessoas adoecidas pela AIDS nos mais variados espaços, mesmo em círculos artísticos e em grandes centros como Manhattan (MAROVATTO, 2015). Neste sentido, uma canção que lidasse com o tema, ainda que não explicitamente, já poderia ser considerada um grande avanço para a época. Segundo o próprio Renato Russo: “Hoje em dia não temos o Vietnã ou o amor livre [como nos anos 1960-1970], mas temos a Nicarágua e a AIDS” (MAROVATTO, 2015, p. 63). Esta frase ilustra bem o ponto de castração que a AIDS sustentou neste contexto.

É importante ressaltar esta perspectiva em que a AIDS se encontrava nos anos 1980: com o escasso conhecimento científico em torno da doença, medicamentos ainda pouco desenvolvidos, além da forte associação à culpa e às condutas sexuais, ficavam os infectados desamparados e sem perspectiva. Se receber o diagnóstico de HIV ainda hoje pode ser psicologicamente devastador por escancarar a possibilidade de morte e funcionar como um ataque narcísico à possibilidade de eternidade, naquele contexto em que a letra de *Feedback song* foi escrita as consequências podiam ser ainda mais terríveis, e é neste sentido que Vilella argumenta:

A notícia do HIV é uma experiência convulsionária. O lugar do impacto – que é ao mesmo tempo lugar de nada e de excesso – opera mudanças estruturais de grande porte. O chamamento da morte produz uma espécie de despossessão corporal e instala uma anatomia fantasmagórica. Esse corpo, agora atravessado por um vírus e por agentes químicos de alto teor, vira um corpo-velocidade onde metamorfoses aceleradas estabelecem outra cartografia. Um excesso de concretude demarca um novo modelo de existência (VILELLA, 2013, p. 79).

O fato de no Brasil a compreensão e o diagnóstico serem tardios pareceu potencializar uma espécie de “colagem imaginária entre AIDS e morte” (BACCHINI; ALVES; CECCARELLI; MOREIRA, 2012, p. 276). Neste sentido, associar a morte a

um estado de diferente, de alguém que tinha um comportamento desviante pode ser alento à fragmentação narcísica em que o outro traz a possibilidade de se ver a própria vida como mais saudável e pura, de modo que a morte de alguns é considerada “esperada”, enquanto a de outros é “acidente”. Esta diferenciação se dá inclusive no caso de soropositivos, havendo tendência a vitimização de mulheres casadas que contraíram o vírus e responsabilização demasiada dos homossexuais, como se estes precisassem ou merecessem ser punidos (OLTRAMARI, 2003, p. 216). Pensando na associação entre sexo e morte, Foucault (1988) nos diz que pelos mecanismos de poder em torno da sexualidade, por meio dos quais fomos conduzidos a “amar o sexo”, fica a perspectiva de o sexo ser afetado pela morte, no sentido de que a sexualidade direciona as técnicas de poder para a vida, enquanto as do sexo propriamente dito as direcionam para a morte. Foucault ainda nos diz que fomos induzidos a valorizar o sexo de tal modo que é como se valesse “trocar a vida pelo próprio sexo”, já que “o sexo bem vale a morte”. É neste sentido que Foucault argumenta que o dispositivo de poder nos leva a dizer sim para o sexo, ainda que sem saber estar dizendo sim também para um dispositivo de controle da sexualidade (FOUCAULT, 1988, p. 146).

Ao se reeditarem os complexos infantis de castração e limitar o sujeito com uma série de restrições impostas ao organismo e aos efeitos colaterais de seus medicamentos, haverá um impacto narcísico, pois, além da finitude que se apresenta, há também a necessidade de se reposicionar, como se tivesse que ser agora “um outro”. E é neste sentido que com o diagnóstico surge a necessidade de alguma mudança: “O que parece importar é que algo deve mudar, ou melhor, já não dá para ser como se era” da mesma forma que, frente a isto, surge uma outra questão: “que resposta o indivíduo passa a esperar do Outro? Como ele se situa neste Outro que, agora, lhe parece estranho e inquietante?” (BACCHINI *et al.*, 2012, p. 282-283). Na inexorabilidade da morte que se evidencia com o diagnóstico, não há como estabelecer os limites tênues entre dor e morte, sobretudo por ser o corpo quem faz a ligação entre ambos. Pode haver vontade, desejo, mas também risco e medo de transmitir o vírus a outras pessoas, tudo concomitantemente: “No caso da Aids, há um destino insuperável que acomete as pessoas contaminadas e que a razão ainda não conseguiu superar – a morte. O sofrimento e a morte continuam existindo, e a razão continua sem poder fazer nada frente a eles” (OLTROMARI, 2003, p. 218).

Bacchini *et al.* (2012) questionam e refletem acerca dos desdobramentos vividos e das perspectivas construídas por aqueles que recebem o diagnóstico de HIV. O pensamento desses autores leva à indagação sobre como a AIDS afetou a obra da Legião Urbana. Tendo a maior parte das canções letras escritas por Renato Russo, é possível verificar em diversas delas possibilidades de respostas aos questionamentos levantados pelos autores mencionados: “De quais estratégias psíquicas eles conseguiram dispor para lidar com esse sentimento de estranheza? Que novos ideais e identificações passaram a fazer parte de sua trama psíquica para que eles pudessem não apenas sobreviver à Aids mas continuar a viver?” (BACCHINI *et al.*, 2012, p. 283).

L'age d'or e *Metal contra as nuvens*, por exemplo, são canções que sinalizam para o encontro com a possibilidade de morte, com versos como “não tem volta por aqui” e “a verdade assombra”. Não por acaso estes versos compõem músicas que coincidem com o diagnóstico de HIV de Renato Russo (NASCIMENTO, 2005). Posteriormente, temos em *A via láctea* o tom de despedida decorrente do seu grave estado de saúde, já tão afetado pelos vírus, enfatizando que “tudo está perdido”, “hoje a tristeza não é passageira, hoje fiquei com febre a tarde inteira” e agradecendo a consideração de outrem: “obrigado por pensar em mim”.

Considerando-se que será preciso viver para além do diagnóstico, podemos resgatar a possibilidade de pensar em sua outra vertente, no sentido do que ele possa proporcionar de bom frente ao limite que demarca. Pensando o diagnóstico como *pharmakon*, podemos refletir sobre a possibilidade de ele trazer o ponto de castração, mas, ao mesmo tempo, a possibilidade de abertura à mudança e à valorização do viver. Se diante da inevitável transitoriedade da vida, escancarada e antecipada pelo diagnóstico, pode haver ainda possibilidade de abertura, o fenômeno da transitoriedade pode evidenciar o campo da subjetividade, considerando-se que serão sempre da ordem do singular as saídas encontradas diante dos pontos-limite.

As contribuições da psicanálise em torno das reflexões sobre o diagnóstico de HIV passam pela via do pulsional, das forças ambivalentes que concomitantemente buscam a vida e a morte, que envolve fluxos indeterminados e inúmeras possibilidades de destinos e entrelaçamentos da pulsão a partir das quais se expressarão em prol da destrutividade e do desespero, ou em busca da vida. Considerando o imbricamento e a existência concomitante das duas pulsões freudianas, Vilella (2013) nos diz que: “A estranha aliança

entre prazer e morte pela multiplicidade da pulsão traduz a realidade caótica das forças dispersas que nos regem” (VILELLA, 2013, p. 84).

Pensando a questão a partir das propostas teóricas de Lévinas, filósofo que concebe o sujeito constituído por meio da alteridade, em sua relação com o outro, verifica-se que o encontro com a morte nesta perspectiva pressupõe a morte como alteridade e revela o que não pode ser assimilado. Tal encontro pode ser até iluminado, no sentido de que pode anunciar um novo direcionamento no qual o sujeito não permanece no campo do gozo, numa dimensão narcísica, às voltas consigo mesmo. Nessa perspectiva, a morte, embora misteriosa, possibilita ao sujeito uma saída de si, função necessária para a existência de um eu. Ao aproximar amor e morte, o pensamento pautado em Lévinas nos possibilita refletir que “a experiência de amor é como a morte, algo que invade, algo sobre o qual não tenho controle, mas sobrevivo nele” (MOREIRA; MORO, 2010, p. 55). Assim, pensar a morte com Lévinas não é pensar num nada ou num desfecho, mas numa espécie de mistério de caráter facilitador em propiciar a existência de um algo além, possibilitando que alguns sujeitos possam se fechar, e outros possam se abrir diante do novo, diante do outro (MOREIRA; MORO, 2010).

Ainda que possamos encontrar posicionamentos variados diante do diagnóstico, fato é que a história do amor enquanto laços, encontros e configurações mais práticas foi afetada pela Aids, já que, a partir de sua existência, determinados comportamentos sexuais passam a ser interpretados como modos inconscientes de flerte com a morte, pelo risco de contaminação por um vírus ainda incurável. É neste sentido que Kehl (2009) afirma ser possível que se evite o amor (no sentido de movimentos em prol de novos vínculos), embora não seja possível conseguir evitar a sede de amor. Para a autora, a Aids, ao disseminar a morte justamente onde deveria envolver a vida, produz na agressividade um caráter suicida em detrimento daquele que poderia ser transformador, já que a partir da possibilidade de contágio há um quê de destrutividade inerente aos encontros sexuais. Os riscos por vezes são conhecidos e buscados, justamente porque suas consequências são desconhecidas e mobilizam a curiosidade. Embora o sexo desprotegido não faça parte das práticas saudáveis e esperadas do universo adulto, há que se lembrar que por vezes colocar a vida em risco produz um efeito de fusão entre a ação e a consciência, enfatizando a dimensão da aventura e da imprevisibilidade. Conforme Le Breton (2009) afirma em *Condutas de risco*, colocar a vida em risco pode ser um modo de se responder

a questão sobre o valor que tem essa vida. Aqui, há a impossibilidade, tanto de uma defesa pela agressividade quanto de se encontrar vida associada ao amor (KEHL, 2009).

Partindo da semelhança entre o alcance de suas canções e o modo como afetaram o público, principalmente a partir do diagnóstico comum de HIV nos anos 1980, ou por serem considerados poetas da música nacional, diversos autores discorrem sobre Renato Russo e Cazuza, seja para aproximá-los ou compará-los. Contemporâneos de um momento crucial na história musical, num contexto pós-ditadura marcado por um recomeço de esperança e da possibilidade de se comunicarem os afetos, ambos cantaram o amor, com a emoção à flor da pele.

Comparando a morte de Cazuza com a de Renato Russo, Nascimento (2005) discute o importante legado artístico deixado por ambos e o fato de terem tido a AIDS como responsável por suas mortes. Um falecimento e outro se deram em um intervalo de seis anos, sendo a partida de Renato Russo, conforme já comentado também por Dapieve (2000), marca o final de um importante período da música brasileira. Ambos tiveram atravessamento nos temas amorosos, políticos, associados à morte e ainda produziram um discurso crítico da sociedade. Tinham idade aproximada e foram considerados nomes expressivos nos anos 1980 no âmbito da poesia e da música nacional. Os dois eram de classe média e nasceram no Rio de Janeiro, embora suas trajetórias tenham sido bem distintas: enquanto Cazuza convivia com artistas brasileiros e frequentava praias, Renato mudou-se para Brasília, furava o rosto com espécies de *piercings* e se expressava por meio do *punk*, enfrentando o tédio brasiliense com seus amigos filhos de diplomatas.

Quanto ao público, algumas letras de Cazuza eram consideradas hinos. Já no caso de Renato, além de prontamente decorar suas letras assim que eram lançadas, o público nutria uma espécie de fanatismo, algo que beirava a adoração, o que fez com que Dapieve (1995) elaborasse a expressão “religião urbana”. Assim, nos dois casos, o que esses poetas diziam era muito adorado, incorporado e praticamente nada contestado. E é ainda nesta articulação entre os dois artistas, que Nascimento faz a seguinte afirmação:

Ao contrário de seus antecessores, os sentimentos contidos nas poesias de Cazuza e de Renato Russo não ficaram presos aos livros e a canções. Eles explodiram numa cena pop rock que fez toda uma geração – e a geração seguinte – decorar cada verso escrito pelos dois. (NASCIMENTO, 2005, p. 39).

As formas de Renato e Cazuzza lidarem com a soropositividade foram, entretanto, bem distintas, pois, enquanto Cazuzza expôs publicamente seu diagnóstico, Renato o velou o quanto pôde, inclusive negando em entrevistas quando questionado a respeito. Ao público, somente na ocasião de sua morte é que a AIDS foi confirmada. Lopes (2011) sugere que a omissão do diagnóstico por parte de Renato Russo tenha sido decorrente do modo como a imprensa propagou a notícia da doença de Cazuzza, quando este submeteu-se publicamente ao tratamento (LOPES, 2011).

Na trajetória de Renato, embora ocultado do público, o vírus da Aids não sai de cena. O álbum *V*, que coincide com a descoberta do diagnóstico, já se inicia com o amor mortífero da faixa *Love song* e é finalizada com o silêncio da música instrumental de *Come share my life* (LOPES, 2011). A morte iminente associada ao diagnóstico naquele contexto trouxe no último álbum lançado pela banda a marca da finitude, acenando ao desamparo frente à castração que se revela ali de modo implacável. O HIV impactou não apenas o compositor, mas em toda Legião, que passou a se apresentar de forma mais melancólica e em tom de despedida: “O Brasil é uma república federativa cheia de árvores e de gente dizendo adeus”, frase de Oswald de Andrade que abria o encarte do último álbum lançado com Renato Russo ainda vivo.

5.6. Estatuto do amor em Freud: buscando a lógica teórica do amor na obra freudiana

A psicanálise possibilita uma releitura do amor para além do sentimento, para além do amor romântico, sobretudo o amor romântico domesticado. A partir de Freud, o campo para reflexões em torno do amor ficou mais vasto, com maior consciência e crítica diante do tema, sobretudo pela ética psicanalítica (HALLAL, 2005). Freud iniciou o percurso para o tema já nos seus primórdios de seu trabalho, em estudos sobre a histeria e o narcisismo – nele incluídos o amor próprio e as relações de objeto –, e teorizou sobre o romance familiar e suas reatualizações infantis na vida adulta. No entanto, a ampla explanação em torno do amor na obra freudiana não nos oferece sustentação para o desenvolvimento do tema da conjugalidade. Esta lacuna foi, contudo, preenchida posteriormente pelos neofreudianos, que nos proporcionaram as contribuições que nortearão inclusive parte das discussões e os diálogos com os textos das canções aqui analisadas. Assim, percorrer-se-ão brevemente as reflexões de Freud acerca do tema, bem como as daqueles autores que deram continuidade aos seus argumentos, para que se

possam discutir as indagações do sujeito enquanto amar a si e amar ao outro, com todos os sofrimentos provenientes desta problemática associados às parcerias amorosas da pós-modernidade presentes nestas canções.

Diversos autores já revisitaram Freud pesquisando o amor em sua obra, que, não explicitado sob uma única perspectiva, deixou um vasto legado sobre a complexidade envolvida no processo de amar. Destacam-se, sobretudo, os autores: Ferreira (2004), em *A teoria do amor na psicanálise*, Nasio (2007), em *A dor de amar*, Birman et al. (2016), em *Amar a si mesmo e amar o outro*, e Ravanello e Martinez (2013), com *Sobre o campo amoroso: um estudo do amor na teoria freudiana*. Os pesquisadores citados também buscaram em Freud sustentação para pensar o amor e suas manifestações clínicas, sobretudo por meio do narcisismo e da sexualidade, que desde a inauguração do pensamento psicanalítico nos trazem significativas reflexões para a compreensão do funcionamento humano:

Em tempos difíceis como o nosso, necessitamos cada vez mais do trabalho constante do pensamento na análise dos diversos modos de ser e de sofrer do ser humano, e categorias como narcisismo e a sexualidade têm se mostrado centrais na investigação da vida individual e coletiva, permitindo explorar fenômenos significativos da nossa atualidade, em seus aspectos positivos e negativos (BIRMAN et al., 2016, p. 14).

Para além do amor ao outro, há que se pensar no investimento pulsional em si e no outro e na posição objetal que se ocupa ou que se destina ao outro, principais pontos de ancoragem que faremos em Freud, bem como as complexidades em torno das eleições dos objetos de amor, já que a partir deles poderemos identificar com mais propriedade as diferentes formas de amar (BIRMAN et al., 2016). Inicialmente, faz-se necessário situar o sujeito em Freud, sempre clivado, em processo, falante e diferenciado pela inexorabilidade da pulsão, que o separa da natureza instintiva. Comungamos com os autores que aproximam amor e pulsão, principalmente por considerarmos o amor também enquanto possibilidade de pulsão sublimada, ampliando espaço para a questão da sexualidade (RAVANELLO; MARTINEZ, 2013). Dessa forma, ancoramos nossos pressupostos num sujeito pulsional e em processo, de algum modo às voltas com as mais variadas possibilidades de “desestabilizações” e “flutuações” diante do outro (KRISTEVA, 2010, p. 20).

Neste sentido sublimatório da pulsão, associada ao amor, temos em Kehl (2009) a questão do amor sublime, assim concebido por sua tentativa de conciliar o que até então

aparece como inconciliável. Espécie de conciliador entre a pulsão sexual, a demanda de fusão por meio de tal intensidade pulsional, acrescido dos efeitos da sublimação, tal forma de amor só parece ser possível quando as condições para exercitá-las forem de igualdade entre os membros da relação. Trata-se de um modo de ultrapassar fantasias narcísicas e existir para além da sexualidade, no plano sublimatório, de troca. Para tanto, não é necessário renunciar à paixão, mas transformá-la, modificando sua manifestação, em termos simbólicos. O amor sublime envolve liberdade, responsabilidade, escolhas, afinidades, sem deixar o erotismo, consistindo numa espécie de saída que potencializa a quem se atreve, direcionando para criação e rebeldia (KEHL, 2009).

Após a revisão de literatura em Freud, entendemos que, para o pensamento freudiano, o amor não pode ser reduzido a um conceito, por ser uma problemática descrita por uma complexidade teórica ao longo de sua obra. Em psicanálise o amor está vinculado à ideia de passado, ao reencontro com um objeto de amor outrora perdido, mas reatualizado nas mais variadas manifestações da vida adulta (MENEZES, BARROS, 2008). Trata-se de um tema de alto interesse psicanalítico, independentemente de sua via de manifestação: se pela demanda de amor, pela necessidade de amar de e ser amado, ou pelas parcerias amorosas sempre insatisfatórias (DUPIM; BESSET, 2011).

Na obra freudiana o amor também aparece no tema da transferência, da afeição e da ambivalência (FREITAS; RUDGE, 2011). A transferência consiste num tema crucial em torno do amor que ancora todo o arcabouço teórico em Freud. Ancorado na reatualização do amor, inicialmente oriundo das imagos parentais, deslocados e reatualizados à figura do analista, é o ponto que situa o amor como caráter fundamental e inevitável para o desenvolvimento de um processo analítico.

O amor transferencial refere-se ao amor da relação analítica que nada tem a ver com sedução e não pretende estabelecer um modo de dependência, mas um vínculo necessário ao processo de análise. Há que se destacar que não se trata de amor materno, capaz proteger da castração ou do que quer que seja, nem de amor paterno, punitivo ou superegoico. Assim, “o amor do analista só supre o paciente de uma necessidade fundamental: a de ser levado absolutamente a sério em suas demandas (o que não significa atendê-las), ser escutado com toda atenção que ele merece” (KEHL, 2009, p. 566). E é nessa relação entre o que possibilita e castra, que o trilhamento da libido à infância pode ser feito, desobstruindo entraves e possibilitando limites. Nesse sentido, “analista e

analisando podem se apaixonar, podem se odiar, embora o analista deva manter um lugar diferente de seu paciente”, sem contudo, envolver o desejo do analista e sua expressão de amor e ódio (KEHL, 2009, p. 566). Assim, no desfecho de uma análise espera-se que haja um declinar desta transferência e que o analisando possa partir, já que o amor de transferência ilustra bem o quanto o amor em psicanálise difere do amor sob outras perspectivas. Há aqui a condição já esperada de que ele se organize enquanto vínculo, mas o objetivo final será desfazê-lo, para que a função de sua existência tenha de fato sido atendida.

No que tange à questão da ambivalência, em psicanálise encontramos alento para uma oposição socialmente construída entre amar e ser amado e amar e odiar, que não será solucionada justamente pela condição inevitavelmente ambivalente própria ao amor e aos atributos humanos, que inevitavelmente se deparam com a questão do amar e ser amado. Trata-se de duas inclinações psíquicas: buscar ser amado para o outro e amar o outro, ainda que isto signifique amar a si mesmo no outro. A necessidade de confirmar o amor do outro, de sentir-se enlaçado, possibilita a sensação, ainda que ilusória, de menor desamparo. Assim, não é raro encontrarmos discursos que busquem questionar este acolhimento. “*Do you love me?*” é uma questão recorrente aos amantes. Como discutido por Hegen (2011) e lembrado por Laranjeira (2013, p. 5), é uma indagação que persiste pelo fato de ser impossível ter uma resposta assegurada, justamente por seu caráter ambivalente e impossível: “o amor tem esse peso, é atordoante. Ao mesmo tempo encanta e afronta” (HEGEN, 2011 apud LARANJEIRA, 2013).

Diversos autores reportam-se a Freud, sobretudo em “Sobre o Narcisismo: uma introdução” e “O mal-estar na civilização”, para apontarem o quanto o amar e o ser amado, desde o amor dos pais até a vivência do desamparo frente à ruptura amorosa, bem como da busca pela felicidade por meio do amor, são temas tão importantes e custosos ao ser humano (COSTA, 1999; FERREIRA, 2004; NASIO, 2007; MENEZES; BARROS, 2008; DUPIM; BESSET, 2011; BIRMAN et al., 2016).

Evidenciado na construção teórica do narcisismo, o amor em Freud é apontado, dentre tantas possibilidades, como uma saída para preservar a saúde mental e escapar do adoecimento, sustentado numa espécie de construção simbólica por meio de um vínculo afetivo que estabelece relações objetais, possibilitando ao sujeito ligações com o mundo externo, com todos os desdobramentos que isso possa implicar. E é assim que o

narcisismo, conceituado pelo pensador em 1914, consiste num conceito fundamental em Freud, a partir do qual ficou impossibilitado qualquer pós-freudiano de renunciar ou desconsiderar tal conceito para tratar de praticamente todas as questões teóricas no campo psicanalítico, em especial no que concerne à forma de amar e às escolhas objetais. Conforme bem ilustrado nas palavras de Estevão (2016), o narcisismo é um “conceito nodal, que dá conta de ser um operador em uma série de outros fenômenos” (ESTEVÃO, 2016, p. 128). E é justamente neste sentido nodal enfatizado por Estevão que ele se estabelece enquanto um conceito operador e crucial em psicanálise, sobretudo no que concerne à sua maneira específica de relação da sexualidade, ou mesmo do amor, que também pode ser visualizado por aqui. Seja remetendo à sexualidade infantil, ou à sexualidade pós-adolescência, estamos nos referindo a registros e protótipos cruciais neste campo nomeado como amor, discutidos em Freud e destacados por Coelho Jr. (2001) como “registros afetivos e representacionais” (COELHO JR., 2001, p. 40). No desenvolvimento da questão do narcisismo, Freud (1914/1996) corrobora sua importância ao relacioná-la ao próprio desenvolvimento do ego e conseqüentemente de um eu que possa investir em si, nos outros e nos ideais. Diversos autores destacam a importância deste tema justamente por ele lidar com a fronteira eu-outro, sempre complexa e sensível (MACEDO, 2011; DOCKHORN; MACEDO; WELANG, 2016). O tema do narcisismo está descrito mais detalhadamente no capítulo seguinte ao problematizar, juntamente com as canções, a proposta freudiana em torno de duas formas principais de amar: a analítica e a objetal, que não se excluem nem se opõem, justamente porque um mesmo sujeito pode valer-se de ambas as maneiras de amar, ainda que em determinadas circunstâncias de sua vida alguma se destaque.

Costa (1999) faz uma interessante colocação em sua conferência, na qual posiciona o amor romântico no campo do imaginário, como espécie de solução para a complexidade do narcisismo. Acrescenta, de modo bem oportuno, considerações a respeito da convicção desta perspectiva romantizada de se conceber o amor, afirmando que o que era possível de ser compreendido no contexto freudiano, hoje seria uma espécie de ingenuidade, do ponto de vista teórico: “Na época de Freud isso era compreensível; em nossa época isso é, no mínimo, ingenuidade teórica” (COSTA, 1999, [s. p.]).

Também buscaremos em Freud as suas notáveis “Contribuições à Psicologia do amor”, de 1910, nas quais ele sugere o desenvolvimento de padrões e protótipos para relações futuras, mais uma vez definindo o universo amoroso do adulto como proveniente

do mundo infantil. Neste trabalho, Freud enfatiza os protótipos de amor de modo a esclarecer que os objetos eleitos não são escolhidos aleatoriamente, mas há um sentido lógico que responde às marcas produzidas ao modo como o sujeito concebeu o amor e foi amado em sua história infantil. Mais detalhes desta temática serão apresentados no próximo capítulo.

Outro ponto convocado na obra freudiana diz respeito à transitoriedade, tema sobre o qual o pai da psicanálise deixou muitas contribuições. O fato de os fenômenos serem transitórios implica perdas e lutos, bem como pode afetar o modo como os sujeitos se vinculam ao que será inevitavelmente perdido em algum momento. Não por acaso, ambos os trabalhos constam da mesma data de publicação, pois se complementam e muito contribuem para a discussão desta pesquisa.

Freud (1915b/2006), em “Sobre a Transitoriedade”, já havia tratado da condição provisória e inexplicável de determinados fenômenos humanos, discutindo o quanto a problemática da perda é de difícil aceitação por parte dos seres humanos, que se sentem incomodados e tentam recusar o que podem vir a perder. Assim, a constatação da transitoriedade não permite disfarçar que a beleza e a vida são finitas.

Uma flor que dura apenas uma noite nem por isso nos parece menos bela. Tampouco posso compreender melhor por que a beleza e a perfeição de uma obra de arte ou de uma realização intelectual deveriam perder seu valor devido à sua limitação temporal (...) o valor de toda essa beleza e perfeição é determinado somente por sua significação para nossa própria vida emocional, não precisa sobreviver a nós, independentemente, portanto, da duração absoluta (FREUD, 1915b/2006, p. 318).

Assim, a transitoriedade dos fenômenos não diminuirá seu valor. Ao contrário, embora não haja para sempre, infinito, completude, as expressões “para sempre sempre acaba”, “no fim das contas ninguém sai vivo daqui” e suas variações aparecem em diversas músicas ao longo da obra, o que também será mais detalhadamente explanado no capítulo seguinte.

A transitoriedade também aponta para a castração e para os limites, temas bastante significativos para a complexidade humana do ponto de vista psicanalítico. Dessa forma, a psicanálise muito pode contribuir para a posição do sujeito diante do amor e de sua castração na medida em que permite novas criações e possibilidades. Neste sentido, ela surge como

um reposicionamento das suas demandas ilimitadas de amor, acatando a castração, o limite ao seu desejo imperativo: o que não o nega, mas remete o sujeito a se confrontar com uma satisfação amorosa limitada, parcial, finita, sem encontros transcendentais ou promessas de completude. Processo que em nada é tão simples e rápido como possa nos parecer à primeira vista. Afinal, os dilemas impostos pelos ideais românticos ainda são tão presentes como nos tempos de Freud (MENEZES; BARROS, 2008, p. 84).

Assim, em consonância com autores anteriormente já citados, invoca-se a singularidade da psicanálise para a construção de um sentido único e de uma vivência sempre particular, ainda que numa experiência tão humanamente comum, como a do amor. Não há como não reinventá-lo, caso se pretenda mantê-lo ou ao menos experimentá-lo. Tentar encaixá-lo em algum modelo, seja de completude, de liquidez, ou de idealização, só contribuirá para a decepção de cada sujeito ao lidar com a impossibilidade de alcançar satisfação amorosa.

6. DIALOGANDO: UM ENCONTRO FORJADO ENTRE LEGIÃO URBANA, FREUD, DERRIDA E PLATÃO

Este capítulo condensa as releituras dos textos musicais da Legião Urbana em torno do amor, na tentativa de compreendê-lo a partir da reflexão acerca de sua origem e do que pode ser concebido como amor. Considerando-o ainda sob a perspectiva de reparação, enquanto enigma, levando em conta as insistências do amor romântico, a busca por completude e a conjugalidade possível implica fazer renúncias em nome do amor para o estabelecimento de parcerias.

Em razão de o material de análise ter gerado muitos tópicos e páginas, optamos por realizar uma divisão artificial em capítulo 6 e 7, de modo que a separação dos temas mantivesse a arquitetura da tese, possibilitando que estes capítulos englobem dois eixos principais: o amor enquanto promotor de questões, interesses e parcerias e o amor enquanto impossibilidade e desdobramentos em dor, ruptura e luto.

6.1. “Desconstruindo” o amor na tentativa de compreendê-lo

As músicas da Legião Urbana, aqui relidas para serem repensadas e reinterpretadas, implicam certa ousadia, visto que tais músicas possuem um impacto que lhes é próprio, uma força interna que passa pela história e pelo contexto em que surgiram e obtiveram tanto êxito. Até pelo fato de que na desconstrução e na produção textual consequente, inevitavelmente há acréscimos próprios do escritor, que lerá com seus próprios olhos e com o arcabouço que lhe é próprio, conforme já dito por Derrida e bem lembrado por Nascimento: “A farmácia de Platão já advertia que só há verdadeira leitura quando se acrescenta algo de seu, contra-assinando performativamente o texto do outro” (NASCIMENTO apud PETERS, 2013, p. 16). É neste sentido que Chaves (2003) nos diz que, sobretudo no tema amor, estaremos sempre adotando algum ponto de vista, especificamente diante de um tema que as mais variadas áreas estudam e mesmo os trabalhos menos acadêmicos, em diversos espaços, todos parecem ter algo a dizer quando se trata do amor e de relacionamentos amorosos (CHAVES, 2003).

Neste sentido, a proposta deste capítulo é repensar o amor a partir do que foi evidenciado nesta releitura das canções que tratavam do amor sob alguma vertente. Dessa forma, ao se discutir o eixo principal, o amor, surgiu uma nova ramificação para a qual se estabeleceram alguns direcionamentos principais: 1) o que seria o amor e o que deste

é possível compreender; 2) o amor enquanto enigma, que começa a revelar sua ambivalência; 3) o amor enquanto possibilidade de completude; 4) a conjugalidade possível; 5) quando o amor se revela inviável e a individualidade se torna prioridade diante da relação amorosa; 6) a transitoriedade das parcerias e seus inevitáveis desfechos; 7) o luto pelos laços desfeitos; 8) dor e desamparo envolvidos no processo de luto; 9) quando o ódio aflora no processo de luto; e 10) o processo de elaboração e o eu livre para estabelecer novas ligações objetais.

Inevitavelmente, algumas canções transitam por mais de uma destas categorias, quando no caso de uma mesma música revelar diversos manejos e possibilidades acerca do tema. Contudo, temos em comum a perspectiva do amor romântico pontuando todo o discurso legionário, sobretudo no que concerne à intensa sensibilidade, espécie de culto às emoções, consideração aos demais, movimentação em prol de um mundo melhor, insatisfação, valorização da individualidade e da expressão individual. Neste sentido, a respeito do amor romântico conforme as considerações de Chaves (2003), observa-se que uma das características sócio-históricas do surgimento do amor romântico tinha a arte como uma de suas manifestações, sobretudo encorajando a autoexpressão, pontos de injustiça social, sensibilidade individual e coletiva, bem como uma não aceitação imediata de normas e procedimentos, valorizando a individualidade e suas mais variadas formas de manifestação. Além disso, experiências, reciprocidade, vínculo, escolhas feitas considerando amor e desejo, coincidência de interesses e sentimentos como condição para o desenvolvimento e manutenção do relacionamento são características do amor romântico (CHAVES, 2003) e veiculadas em todos os álbuns da banda. Ainda que por ângulos diferentes, todos os discos abordaram estes aspectos.

Embora possamos reconhecer tais evidências de um discurso predominante em torno do amor romântico, esta tese parte de uma análise mais geral num primeiro momento, tentando improvisar como ponto de partida um polêmico esboço do que seria o amor, de um modo mais amplo.

Muitos autores já tentaram definir o amor, assim como muitos compositores, poetas e músicos já contemplaram o tema incontáveis vezes, antes e depois dos escritos freudianos. “Quem inventou o amor?” é um questionamento recorrente na canção *Antes das seis*, que trata de uma busca por se saber mais a respeito deste sentimento. A

indagação sobre quem inventou o amor é complementada pela demanda por explicações, já que alguma coisa aconteceu e impediu que este amor inventado pudesse funcionar:

Vem e me diz o que aconteceu
Faz de conta que passou
Quem inventou o amor?
Me explica por favor

Monte castelo também parece tentar definir o amor, valendo-se de Camões e de Coríntios, possibilitando uma definição poética e reflexiva: “o amor é fogo que arde sem se ver / é ferida que dói e não se sente”; “é só amor que conhece o que é verdade”. Partimos destas duas canções por ambas insistirem em encontrar e sustentar o amor ancorado em seus aspectos mais nobres, atribuindo a ele características predominantemente positivas e almejadas. Este amor nobre e admirável, delicado e justo, é o amor buscado em tantas canções da banda, embora nestas ainda não sobressaiam seus outros efeitos. Aqui o amor ainda não é *pharmakon*, no sentido de que ele permanece o remédio (“sem amor eu nada seria”), e exclusivo (“é só o amor”). É espécie de solução pela qual se pode passar a vida buscando: “Enquanto a vida vai e vem, você procura achar alguém, que um dia possa lhe dizer, quero ficar só com você”.

Relendo a letra de *Monte Castelo*, canção que faz referência ao amor sob diversas perspectivas, mas o enaltece numa polaridade positiva que sabemos insustentável, nota-se que há consonância muito significativa com os pressupostos do discurso de Agaton acerca do amor. Tal discurso aponta Eros como o deus mais feliz e mais admirável, um deus jovem, sempre na companhia de outros jovens, ainda mais jovem que Cronos, bem como mais novo que todos os demais. Acrescenta a Eros os adjetivos “delicado”, “belo”, “fluido”, “maleável”, “delicado” e “envolvente”, com o poder de a tudo florescer, perfumando corpo e alma (PLATÃO, 2012, p. 49). Para além da beleza, temos as virtudes de Eros, que não se atrelam às injustiças, nem contra deuses, nem contra humanos. Justo, moderado, sendo que todos os prazeres estão de algum modo submetidos ao seu controle, a quem também é atribuída a virtude da coragem, também é um poeta habilitado a transformar outros também em poetas: “Qualquer um se torna um poeta se tocado por Eros” (PLATÃO, 2012, p. 50). Tal discurso pressupõe que a criação de todos os seres vivos seja fruto da habilidade de Eros, caracterizando como iluminados aqueles que o têm como mestre e considerando-os aptos a alcançar o sucesso, enquanto aqueles que não o têm permanecem na obscuridade. Dessa forma, outra possibilidade de função do amor parece ser iluminar caminhos. A Eros também é atribuída uma espécie de pacificação

entre os deuses, já que fora capaz de diminuir as desavenças e intrigas entre estes. Eros trouxe coisas belas para um espaço em que imperava a necessidade. Assim, em sua concepção, Eros produz paz, calma, repouso, intimidade, possibilita aproximação, coragem, e é generoso.

É só amor que conhece o que é verdade
O amor é bom não quer o mau
Não sente inveja ou se envaidece

Nesta possibilidade de tudo suportar descrita na canção, observa-se que aquele que ama também é descrito como generoso, capaz de servir sem vaidade, justo, o que também dialoga com as palavras de Agaton:

É ele que expulsa as hostilidades e atrai a intimidade; é ele que nos aproxima em reuniões como esta; nas festas, danças e oblações é ele o nosso líder; é o estimulador de nossa brandura e aquele que suprime a selvageria; é generoso, jamais mesquinho; gracioso, amável; digno de ser admirado pelos deuses; cobiçado pelos que dele não partilham, entesourado pelos que dele partilham; pai da magnificência, ternura, elegância, graças, saudade, anelo; solícito com os bons, indiferente com os maus; no trabalho penoso e no medo, no beber e no discurso o nosso mais confiável piloto, combatente de marinha, guardião e preservador; ornamento da ordem de deuses e seres humanos; o mais nobre e o melhor condutor, que todos deveriam seguir, unindo-se musicalmente aos seus hinos, unindo-se a ele na canção que ele entoava, que encanta o pensamento de todo deus e de todo ser humano (PLATÃO, 2012, p. 52).

Assim, este nobre amor é também:

Ferida que dói e não se sente
É o contentamento descontente
É dor que desatina sem doer

Em *Monte castelo*,¹⁹ o amor predomina em seu aspecto nobre que a tudo parece suportar com suas virtudes. Trata-se da visão de um amor capaz de minimizar desavenças e mal-estar, de algum modo fazendo um trabalho de reparação, tornando a dor indolor e possibilitando ganhar inclusive quando se perde.

¹⁹ Refere-se à localização geográfica (italiana) que remonta às origens do compositor, que também dedicou a canção aos seus pais. O local a que se refere o título da canção ilustra a vitória brasileira na Segunda Guerra Mundial, ocasião em que lutava contra o fascismo. A canção ainda menciona a Primeira Epístola aos Coríntios 13, ligando o amor ao sagrado e à tentativa de associá-lo a um sentimento de compaixão que possa garantir a alguma solidariedade humana, bem como a Camões, produzindo uma espécie de “colagem poética” (LOPES, 2011, p. 106).

Neste sentido, prossigo com um destaque neste tópico para a condição reparadora do amor, que se destaca, sobretudo, nos casos das personagens Maria Lúcia (*Faroeste Caboclo*) e Mônica (*Eduardo e Mônica*).

6.1.1. O amor como possibilidade de reparação: “de todos os seus pecados ele se arrependeu”

Faroeste caboclo, longa narrativa acerca do tráfico de drogas e de restrições sociais, também convoca a pensar no amor de Agaton, como aquele que transforma e como possibilidade de reparação, na tensa trajetória do renomado traficante de drogas João de Santo Cristo, que ao “prometer seu coração” a Maria Lúcia, tenta se redimir:

Foi quando conheceu uma menina
E de todos seus pecados ele se arrependeu
Maria Lúcia era uma menina linda
O coração dele pra ela o Santo Cristo prometeu
Ele dizia que queria se casar
E carpinteiro ele voltou a ser
Maria Lúcia pra sempre vou te amar
E um filho com você eu quero ter

O amor pode funcionar como reparação quando, ao encontrar um outro idealizado, este funciona como espécie de salvação. Rossi (2013) nos diz que, ao encontrar este outro, a possibilidade de expressar a própria individualidade é ampliada e valorizada, sendo que o seu inverso, o não encontrar este outro e portanto não “estar a salvo”, pode ser vivenciado como uma ameaça interna de não existir enquanto individualidade (ROSSI, 2013, p. 301). Neste sentido, Vieira e Stengel (2012) nos dizem que nas novas configurações amorosas por vezes esse outro surge como espécie de refúgio, possibilitando alento ao caos e funcionando como promotor de desenvolvimento das potencialidades deste amado que se encontrava num “mundo caótico e em deterioração” (VIEIRA; STENGEL, 2012, p. 10).

Freud (1914/2015) nos diz que o enamoramento diminui o investimento no eu e aumenta o investimento no objeto, de modo que tal investimento estará calcado nos pressupostos anaclíticos de apoio, investindo no outro o inatingível em si, como se por via do outro fosse possível uma saída para si próprio. Assim, neste sentido da reparação, Freud nos fala sobre este enamorar, apontando que “ele tem o poder de levantar repressões e restaurar perversões”. Mais adiante, outra célebre declaração do pensador nos auxilia nas reflexões acerca destes personagens: “Isso é a cura pelo amor, que via de regra ele prefere à cura analítica” (FREUD, 1914/1996, p. 49). Nesta linha de raciocínio, com o

amor possibilitando ligação, enquanto o ódio costuma produzir uma espécie de colagem, mantendo o sujeito focado em aspectos nocivos (MACEDO, 2011), temos o amor novamente enaltecido enquanto virtude. Hallal (2005), parece concordar com este aspecto de reparação por meio do amor quando nos sugere que “o amor permite pôr o ódio em quarentena”, possibilitando ampliar a credibilidade do outro e aumentar a disponibilidade para o prazer possível neste encontro (HALLAL, 2005, p. 19), tal como nesta canção.

Por meio do amor, há em *Faroeste Caboclo* uma possibilidade de arrependimento de todos os pecados, direcionando o sujeito a estabelecer laços aceitos em função da pretensão de se tornar uma pessoa mais ajustada socialmente. Considerando a saga de João até ali, enquanto se estabelece com Maria Lúcia, aparentemente nos ocupamos de vislumbrar certa “cura” a todo o seu mal-estar. Contudo, apesar do amor investido, quando João é traído por Maria Lúcia, emerge seu ódio adormecido. O sentimento de traição acrescido de sua rivalidade com Jeremias, novo eleito de Maria Lúcia, faz com que o ódio prevaleça em relação ao amor, culminando no desfecho trágico e passional, com a morte de todos os personagens.

Em *Eduardo e Mônica*, encontramos em Eduardo um garoto jovem, ainda bem imaturo, mas que é afetado pela experiência de conhecer Mônica: “Eduardo ainda estava no esquema escola, cinema, clube, televisão”, mas Mônica ensinava a Eduardo diversas coisas, “sobre o céu, a terra, a água e o ar”, possibilitando que ele pudesse alcançar uma nova posição em termos de maturidade: “ele aprendeu a beber, deixou o cabelo crescer e decidiu trabalhar”. Nesta perspectiva, Eduardo parece intelectualmente influenciado por Mônica, e seu desenvolvimento é afetado por este amor ao ponto de chegarem a certa equivalência no final do enredo. As comparações, sobretudo no que concerne à maturidade, culminam num processo de crescimento comum e integrado a partir do enfrentamento de dificuldades financeiras, brigas e das resoluções que alcançam juntos a esses impasses.

Assim, temos, num primeiro momento, a partir destas três canções a perspectiva de enaltecimento do amor como sentimento nobre, capaz de potencializar virtudes até então ocultas, que pode promover efeitos benéficos naqueles que se atrevem a amar. A partir do amor, desenvolve-se nessa perspectiva algum valor, no sentido de que devemos ter, ser ou desejar. Há um conteúdo moral que de algum modo atravessa, implícita ou explicitamente, as tentativas de definir o amor, pois este surge como libertador e

possibilita uma espécie de salvação, como o amor que surge nos últimos versos de *Perfeição*, após a descrição de tantas catástrofes humanas: assassinatos, acidentes, hipocrisia, crimes e indiferença. Diante destes problemas, o amor aparece como um anteparo para todos os males humanos, como se todos estes aspectos se evidenciassem em momentos de escassez de amor. Quando o amor surge, a maldade e a ilusão cedem lugar à verdade e à esperança: “Venha, meu coração está com pressa, quanta esperança está dispersa, só a verdade é que liberta, chega de maldade e de ilusão. Venha, o amor tem sempre a porta aberta, e vem chegando a primavera, nosso futuro recomeça, venha que o que vem é perfeição”.

Em *Faroeste caboclo*, há que se resgatar ainda, a questão de que, durante toda a narrativa, o investimento não é apenas de amor, já que o amor e os impulsos hostis caminham proximamente (ainda que se possa observar um destaque maior do amor). Ao despertar o ódio e dar-lhe espaço para se manifestar, vemos a emergência da pulsão de morte em seu retorno ao próprio eu, na complexa trama na qual inevitavelmente os objetos de amor foram investidos tanto por amor quanto por sentimentos hostis, embora nem sempre tenham tido possibilidade se manifestar externamente (BIRMAN, 2016). Isto pode ser melhor compreendido ao se atentar para a “cena” do duelo entre João e Jeremias, sobretudo pelo desfecho de Maria Lúcia:

“[...] Dá uma olhada no meu sangue
E vem sentir o teu perdão”
E Santo Cristo com a Winchester 22
Deu cinco tiros no bandido traidor
Maria Lúcia se arrependeu depois
E morreu junto com João, seu protetor

Por outro lado, partindo de um ponto de questionamento da própria canção, *Quem inventou o amor?*, desenvolverei aqui um percurso que pretende discorrer sobre o amor numa perspectiva científica, considerando-se inclusive a semântica que existe em torno daquilo a que a palavra “amor” encontra-se associada, já que a ela também remetem outros adjetivos, para além das virtudes, tais como “prazer, bem-estar, conforto, felicidade, boa vida, alegria, ou, ao contrário, sofrimento, decepção, frustração, ideais impossíveis, esperanças não correspondidas e assim por diante” (COSTA, 1998, p. 161). Dessa forma, é de se esperar que os próximos tópicos não sejam capazes de sustentar uma perspectiva virtuosa de amor, já que sua configuração é inevitavelmente ambivalente.

Embora definir o amor possa significar reduzi-lo, inevitavelmente nos deparamos com tentativas de produzir uma definição a seu respeito, e, neste sentido, suas possibilidades serão sempre múltiplas, com o risco de sermos tendenciosos a enfatizar aquelas definições que se aproximem de nosso modo de concepção prática. Assim, na medida em que definir é pretender esgotar um conceito por si só vasto, tantas vezes diminuído e focado em seu aspecto físico, psíquico, econômico, comportamental, sexual ou político, inevitavelmente o amor é para ser discutido, de modo axiológico, e não reduzido a uma definição (COSTA, 1998).

O fato de o amor envolver concepções definidas situadas em momentos históricos específicos sinaliza para modos subjetivos de interpretá-lo e vivenciá-lo, sendo alguns significados mantidos enquanto outros são modificados justamente por não contemplarem todas as reflexões possíveis em torno do amor. A própria releitura dos mitos gregos para nos auxiliar a pensar as manifestações atuais do amor é um bom exemplo dessa pluralidade (CHAVES, 2003). Ainda assim, Costa (1998) sugere uma definição que tenta abarcar as várias movimentações históricas e filosóficas em torno deste tema, ao apontar o quanto ele se associa a uma concepção ideológica, que envolve sujeito e concepções de mundo daquele contexto sócio-histórico: “Em seu duro diagnóstico, o amor é uma cortina ideológica interposta entre os sujeitos e a impiedosa vida que levam e com a qual compactuam” (COSTA, 1998, p. 156). A redução decorrente da definição também implica sugerir juízo de valor, pois tende a direcionar a questão para polos extremos como bom e mau, desejável ou indesejável, conseqüentemente encorajando ou desencorajando amar, alimentar o amor, vivenciá-lo ou eliminá-lo da experiência (COSTA, 1998). Luhmann (1982) também faz questionamentos a respeito do que podemos dizer sobre o amor: “o que será afinal o amor, se oferece a cada indivíduo a oportunidade de se identificar consigo próprio e de ser o eu do seu eu?” (LUHMANN, 1982, p. 225).

Em psicanálise a capacidade de amar é um indicativo de saúde psíquica, assim como trabalhar. Amar também funciona como uma espécie de saída por meio da qual o sujeito pode encontrar bem-estar, embora também possa encontrar uma sensação de dependência deste outro que lhe proporciona tal satisfação. Há muitas formas de se conceber o amor, inclusive sob uma perspectiva de troca afetiva ou sexual, de modo mais realista e desatrelado à perspectiva de um sentimento tão nobre proveniente do amor romântico, que de alguma forma a contemporaneidade ainda insiste em valorizar. A

questão não é a emoção em si, mas o viés cultural e a responsabilidade psicológica ao amor atribuída, que de algum modo amplia sua complexidade (COSTA, 1999).

Na releitura de Freud com vistas à apreensão do conceito de amor, deparamo-nos com diversas discussões, conforme o momento da obra freudiana. De um modo geral, o que prevalece é que o amor está sempre em relação com algum outro conceito, principalmente o de pulsão e sexualidade, dando-nos muito mais a noção de campo e de fenômeno que a possibilidade de apreendê-lo ou reduzi-lo em termos conceituais. Basicamente, em Freud, o “estatuto conceitual do amor ficou em aberto”, passando também pela satisfação, pela escolha de objeto e pelo impulso (RAVANELLO; MARTINEZ, 2013, p. 160).

Podemos pensar o amor como acontecimento, como afeto que produz marcas de que não nos esqueceremos facilmente, caracterizado pelas surpresas ofertadas, pela transformação que causa no cotidiano dos envolvidos e pela aquisição de novos sentidos que proporciona, por vezes alterando os batimentos cardíacos e mantendo a promessa da felicidade. Como se trata de um sentimento, de um afeto, há sempre complexidade em torno de sua definição (FERREIRA, 2004). Para Macedo (2011) o amor é um acolhimento e envolve a presença do outro, também envolvendo contenção de angústia e possibilitando ao ser que ama uma espécie de repouso desta, ao mesmo tempo que expande possibilidades e amplia o pensamento, o que lhe possibilita afirmar: “Amar é desejar e amar é pensar” (MACEDO, 2011, p. 240). Já Montagna (2009), destacando o quanto amar é um estado próprio do humano, que lhe proporciona prazer, desespero e até mesmo uma miséria profunda quando na ocasião de uma desilusão neste campo, defende a tese de que “a dor é inerente e inseparável da própria condição de amar”, posicionando o amor como um sentimento que nos comanda, de alguma forma nos direcionando e introduzindo sua face da dor (MONTAGNA, 2009, p. 236).

Prosseguindo com o desafio de tentar discorrer sobre o complexo conceito de amor, vale citar Silva (2006), que aponta como uma das manifestações do amor, seu aspecto pulsional, que se movimenta na busca pelo objeto de amor. Esta busca há tempos impulsiona a humanidade e prossegue acompanhada por suas fantasias e idealizações na procura pela felicidade associada ao amor. Isto faz com que, ao longo de uma vida, de algum modo todos sejam afetados por este complexo conceito, que, além de inevitável, não deixa de ser então uma espécie de “tarefa” humana: “O amor é uma tarefa – e por que

não dizer? – a tarefa das tarefas! Exige que todo o nosso ser se ocupe dele, trazendo e levando sentido e/ou sintomas, num entrecruzar de forças” (SILVA, 2006, p. 109). Já Nasio (2007) descreve o processo amoroso afirmando que amamos um ser vivo que externamente consiste num outro ser, mas que, concomitantemente, vive internamente em nós como espécie de duplo interno. Dessa forma, a partir do contato com o outro que seduz e desperta nosso interesse, apegamo-nos de modo a incorporá-lo, construindo uma fantasia que no inconsciente tem a função de “frear e domar” o impulso do desejo, protegendo-nos de uma turbulência pulsional. Assim, amar pressupõe manter o outro no plano de uma fantasia que recobre tudo o que vem deste outro: o que escutamos, olhamos, admiramos, sentimos, tudo envolto numa espécie de véu “tecido pelas representações simbólicas inconscientes”. Por esta razão, o amado é sempre “o eleito fantasiado” (NASIO, 2007, p. 59); “o amado é uma parte de nós mesmos, chamada de fantasia inconsciente” (p. 68), e é por isso que podemos enaltecer e recobrir de virtudes o amado eleito. Nesta linha de raciocínio, Barros (1997) já mencionava pressupostos semelhantes afirmando que o sujeito amado possui a estrutura de um objeto justamente por apresentar um corpo como destino para nossas próprias fantasias.

Por conseguinte, é preciso saber que, quando amamos, amamos sempre um ser híbrido, constituído ao mesmo tempo pela pessoa exterior com que convivemos no interior e pela sua presença fantasiada e inconsciente em nós. E inconscientemente somos para ele o mesmo ser misto feito de carne e de inconsciente. É por isso que lhes falo de fantasia. É para compreender melhor que não sofrerei outra dor senão a dor do desaparecimento daquele que foi para mim o que fui para ele: o eleito fantasiado (NASIO, 2007, p. 59).

Resgatando Freud (1920/2006) em “Além do princípio do prazer”, momento no qual Freud introduziu os conceitos de compulsão à repetição e de pulsão de morte, bem como o fato de que a repetição seria inevitável, justamente por ser de base psíquica, pode-se afirmar que os movimentos do aparelho psíquico se organizam em torno da busca pelo prazer e da evitação do desprazer. Assim, tal movimentação repetitiva revela-se inevitavelmente de encontro com a dor, ainda que conscientemente não seja o que se busque (BIRMAN et al., 2016).

Nas relações amorosas evocadas nas canções trabalhadas mais adiante, temos um diálogo latente com este pressuposto freudiano bem evocado em letras como a de *Quando o sol bater na janela do teu quarto*: “Tudo é dor /e toda dor/vem do desejo de não sentirmos dor”. Seja em busca de um amor, seja na relação de parceria, no incômodo da desconfiança, da rejeição ou da perda por qualquer que seja a razão, há um sujeito em

busca de um modo mais psicologicamente confortável para lidar com sua dor, já que a dor de existir remete ao desamparo e à solidão. De um modo geral, essas músicas convidam-nos a discutir, do ponto de vista psicanalítico, como o amor e seus desdobramentos são desafiadores, como confirmam o mal-estar e a problemática do amor na cultura, o quanto amar é um problema complexo para o humano e como de alguma forma a dimensão amorosa afeta a todos e carrega consigo a invariável questão em torno do preenchimento, da plenitude e da condição de separação amorosa causada já no nascimento (SILVA, 2006).

Embora os humanos estejam inevitavelmente desamparados e sozinhos, o tema da solidão permanece de grande complexidade para nós. Apropriadamente, o amor, sobretudo o amor romântico, a princípio surge como espécie de “salvação” desta solidão, do estar só e poder contar apenas consigo. A dificuldade de se lidar com a solidão é tema recorrente nas canções da Legião Urbana, podendo-se exemplificar esta informação com obras como *Há tempos* (“muitos temores nascem do cansaço e da solidão”); *Baader Meinhof Blues* (“Já estou cheio de me sentir vazio”); *Natália* (“É complicado estar só, quem está sozinho que o diga, quando a tristeza é sempre o ponto de partida, quando tudo é solidão”); *Longe do meu lado* (“Quero respeito e sempre ter alguém que me entenda e sempre fique ao meu lado”); ou ainda *Andrea Doria* (“Quero ter alguém com quem conversar, alguém que depois não use o que eu disse contra mim”); e, por fim, *Esperando por mim* (“O mal do século é a solidão/ Cada um de nós imerso em sua própria arrogância esperando por um pouco de afeição”). Os trechos citados são exemplos de como a busca pelo enlace com o outro, embora tentativa de solução, se configura numa grande complexidade, desdobrada nas mais variadas articulações e reações.

No que concerne à solidão e a toda essa reivindicação e movimentação em prol de se ter alguém sempre por perto, consideram-se oportunas as palavras de Hallal:

Os amores buscando salvo-condutos, as pessoas buscando salva-vidas e todos querendo salvaguardas na dura luta pela sobrevivência, esperando, experimentando encontros que permitam reinaugurar alguma coisa, ainda que seja o temor de ficar sozinho, sinal de que está incômodo desacompanhado (HALLAL, 2005, p. 25).

Diante deste aparente paradoxo, entre o outro que estabelecerá limites e insatisfações e aquele que pode proporcionar satisfação, faz-se necessário reportarmo-nos novamente ao ponto de *indecidibilidade* e, portanto, aceitar que o outro sempre terá para

o sujeito um lugar paradoxal, pois serão múltiplas e variadas suas interferências e seus efeitos. Avançar neste ponto implica menos energia investida nas idealizações.

Assim, ancorada no aspecto relacional e no campo do inapreensível enquanto definição conceitual, a psicanálise nos leva a conceber a problemática do amor num campo realista, em contraposição ao amor romantizado, sobretudo na pretensão de unir os amantes como se fossem um. Isto se dá justamente por seus pressupostos teóricos evidenciarem um sujeito que por si só já é dividido, sendo-lhe, portanto, impossível ser inteiro, muito menos quando se trata da mera junção de duas partes. Deste modo, a completude será sempre da ordem do impossível quando nos referirmos ao sujeito psicanalítico.

Após essa discussão em torno do amor, para além de um sentimento genuíno ou simples, mas organizado em torno dos atravessamentos pulsionais e sexuais, além de um eixo cultural, até pelo fato de que o mais comum são as correntes ternas e sexuais manterem-se cindidas vida afora, parece oportuno convocar a insistente questão de *Antes das seis*: “Quem inventou o amor?” é a pergunta que nos convida a repensar a condição enigmática e castradora desse sentimento, que contribui para o movimento do sujeito em busca de uma parceria, ainda que se perceba inapto para lidar com o processo de amar e demande auxílio para compreender o amor, indiscutivelmente um empreendimento complexo a qualquer sujeito:

Quem inventou o amor?
Me explica por favor
Vem e me diz o que aconteceu
Faz de conta que passou
Quem inventou o amor?
Me explica por favor

A canção em destaque se inicia e se encerra com a mesma questão, “quem inventou o amor?”, sugerindo-nos a tônica da angústia que circula em torno deste tema, da condição desamparada de não se terem explicações ou uma configuração prática para lidar com o amor e não saber a quem se reportar diante do desconhecimento perante o assunto. Há uma inclinação em buscar este amor romântico salvador, mas há uma dose de realidade que pede explicações para a impossibilidade de se atingir esse amor. O questionamento parece sobressair diante da não sustentação deste amor realizador, que já se insinua como improvável.

Na releitura dos textos da Legião Urbana, somos constantemente convocados a refletir sobre tal condição solitária e desamparada do investimento do amor. Ao longo da obra, o eu-lírico prossegue insistindo na busca por um outro que lhe possibilite se sentir menos desamparado, já que se assumir castrado, sem a possibilidade de formar com seu par um “uno” e direcionar seu investimento libidinal, lhe parece demasiadamente custoso:

Ainda que eu falasse a língua dos homens
E falasse a língua dos anjos
Sem amor eu nada seria

No verso “sem amor eu nada seria”, o amor revela-se fundamental para a existência, parecendo resgatar os princípios do amor romântico, fundamentados em bases de idealização, ainda que produzam efeitos prejudiciais e não possibilitem a satisfação plena prometida:

É um não querer mais que bem querer
É solitário andar por entre a gente
É o não contentar-se de contente
É cuidar que se ganha em se perder
É o estar-se preso por vontade
É servir a quem vence, o vencedor
É o ter com quem nos mata a lealdade
Tão contrário a si é o mesmo amor

Retomando aqui os apontamentos de Guedes e Assunção (2006), ao argumentarem que de fato o amor não é algo natural aos humanos, mas uma construção social que direciona os sujeitos a buscarem, de certo modo idealizado, um amor aos moldes desta criação ou de seu pressuposto de felicidade, deparamo-nos com uma subjetividade que estranha ou não se sente à vontade com as demandas dali provenientes. Isto acontece sobretudo a partir dos ideais românticos em torno do amor, que não dão conta de sustentar uma explicação consistente diante da falta e da angústia que permanece ainda quando se exercita o processo de amar. Na verdade, o amor romântico tenta mascarar a falta básica com a expressão de “felizes para sempre” (SILVA, 2006, p. 117), e o humano ainda tende a se movimentar em prol dessa busca e a se angustiar diante de seu desencontro.

Costa (1999), numa conferência em que discursou a respeito das práticas amorosas na contemporaneidade, apontou alguns impasses com que o amor romântico se depara em nossa cultura. Os objetivos humanos associados ao prazer e à busca pela felicidade permanecem frustrados quando se ancoram na falsa ideia de que o amor é decorrente de um processo natural do desenvolvimento humano, quando na realidade organizou-se a

partir de uma lógica cultural, histórica, e não está associado à sexualidade como a tendência romântica nos direciona a pensar. O autor enfatiza que o amor romântico é apenas uma das várias formas de amar, consistindo numa emoção passível de transformação, assim como tudo o que é humano (COSTA, 1999).

E é aqui que adentramos o aspecto ambivalente deste tema, já que inevitavelmente amor e ódio compõem o campo do amor. Assim, podemos pensar o amor como o “sentimento de afeição entre as pessoas, marcado por uma ambivalência que pode levar da idealização à violência”, estando muito além de uma perspectiva de engrandecimento ou de construção, de encontro com a satisfação, ou de um sentimento unilateral (FREITAS; RUDGE, 2011, p. 246). Apesar de o movimento dos sujeitos ser em busca da felicidade, amar consiste numa experiência que não costuma alcançar tal objetivo, justamente por deixar os sujeitos vulneráveis, extremamente sensíveis e infelizes diante da perda do objeto de amor, pois é justamente na perda que se revela o estado mais indefeso dos humanos, momento em que se percebem “desesperadamente infelizes” (FERREIRA, 2010, p. 64). O sujeito que ama possui certa vulnerabilidade pelo simples fato de o amor de algum modo depender da existência do outro e de que a ameaça à simples possibilidade de perder tal objeto passa a ser experienciada com angústia (FREITAS; RUDGE, 2011).

Temos, portanto, a condição ambivalente do amor novamente apresentada como inevitável, e marcando a vulnerabilidade que implica o sujeito. A partir disso, Costa (1998) critica o pressuposto americano romântico em torno deste “amor que tudo vence”, como se tudo fosse superável a partir do amor, trazendo para o debate as opiniões dos sociólogos que destacam o quanto algumas diferenças são motivos de discórdia, assim como a opinião de psicanalistas que apontam para estados buscados ou repetidos pelo inconsciente, podendo ser repetições de sadismo, masoquismo ou outras formas de reviver o já experimentado.

Neste sentido, Nasio (2007) nos auxilia a visualizar como o amado em nosso inconsciente, em seu aspecto simbólico, vive como um ritmo, produzindo excitação e insatisfação, concomitantemente. Interfere no desejo, como espécie de função castradora, impondo barreira à satisfação, restringindo o gozo. Em seu aspecto imaginário, o outro existe como imagem interna na qual são refletidas as próprias imagens de quem ama, que, como numa espécie de caleidoscópio, mistura e confunde imagens do amante e do amado,

já que este tem uma imagem ali interiorizada. Neste entrecruzamento sobressaem-se alguns ideais que consistem em exigências exageradas e infantis que se demandam do outro: intenção de ser único e insubstituível; caráter de invariabilidade do relacionamento; dever de resistir à paixão, ao amor ou ao ódio destruidor; dependência e satisfação dos desejos; submissão e autonomia, concomitantemente (NASIO, 2007, p. 67). Em outras palavras, busca-se ser tudo para o outro enquanto obtém-se tudo do outro.

Há que se destacar a questão do laço social envolvido em torno do amor, já que ele possibilita que se estabeleçam laços apesar da ambivalência e das condições hostis inevitáveis. Os laços sociais nos auxiliam de algum modo neste contorno do desamparo, na medida em que afastam de certo modo o homem de sua condição singular e desamparada. Segundo Freitas e Rudge (2011), o laço social colabora para o desenvolvimento do amor no que tange à função social, com seu aspecto simbólico, e aos possíveis encontros com os demais. Ainda que ilusoriamente, o outro passa a ocupar um lugar de prótese diante deste furo inevitável a um sujeito dividido, faltoso. Neste sentido, Nasio (2007) e Ferreira (2010) chamam a atenção para o modo como se estabelece a ilusão de que o parceiro amoroso pode proporcionar satisfação desconsiderando-se o paradoxo de que no inconsciente o outro é quem possui a função da castração, logo, ele não tem o poder ilimitado de possibilitar tamanha satisfação real. Isto significa que também há limites, há gozo e há insatisfação. “Desse modo, o amado não é apenas uma pessoa, mas principalmente uma parte inconsciente de nós mesmos que desmoronará caso esse objeto seja perdido” (FERREIRA, 2010, p. 77). Dessa forma, aqui nos acena a questão da perda, sempre problemática neste campo, mas que será trabalhada mais adiante.

Para tentar estabelecer um ponto limite deste item, a respeito da tentativa de definir e compreender o amor, considero necessário apontar como o amor variou ao longo da obra da Legião Urbana, de um álbum a outro, por vezes veiculando diversas nuances desse sentimento numa mesma obra. Autores como Lopes (2011) e Fuscaldó (2016), que analisaram os discos da Legião Urbana separadamente, também perceberam que o amor cantado no disco *As quatro estações*, muito bem representado pela já discutida *Monte Castelo*, é um amor mais amplo e nobre, voltado para a compaixão. No disco *Dois*, por sua vez, o amor foi cantado a partir de diversas óticas, trazendo tanto a perspectiva de aproximação, de possibilidade de se estabelecerem parcerias, quanto de ruptura. Já em *V*, este mesmo amor produz muitos silêncios, o que se pode verificar pelas diversas faixas

instrumentais, sobretudo a de encerramento. Aqui, o amor foi cantado ora como algo nocivo e mortífero, ora como algo nostálgico, já sem as virtudes de outrora. Em *O descobrimento do Brasil*, o discurso sobre o amor circulou em torno das perdas e de suas elaborações, e em *A Tempestade ou o livro dos dias*, o amor veio acompanhado de uma tônica bem agressiva, trazendo o ódio e a falta de esperanças.

No primeiro (*Legião Urbana*) e no terceiro álbum (*Que país é este*), o amor aparece diluído em outras questões do processo pessoal de crescimento e desenvolvimento, além de reivindicações no campo político. Assim, ainda que o que veiculam sobre o amor também não deixe de envolver dor, desencontro e saudade, ele aparece nestes dois álbuns em questão de um modo mais tímido e inserido no coletivo. Por fim, o álbum póstumo, *Uma outra estação*, discutiu o amor sob várias perspectivas, desde a fúnebre, pessimista, até aquela em que o amor corresponde às expectativas do outro. Aqui, novamente, há demanda por proteção de instâncias espirituais: “faça com que eu chegue são e salvo”.

6.2. O amor enquanto enigma: “Nunca vi amor e ouço dele sempre falar”

Prosseguindo na tentativa de esboçar um diálogo sobre o amor, o sujeito das canções aqui estudadas em alguns momentos concebe o amor como enigmático, justamente por estar frequentemente presente nos discursos, embora nem sempre possa ser de fato vivenciado ou apreendido. Neste sentido, insisto na impossibilidade de condensar o amor num conceito ou sentimento, o que reduziria seu modo de ser visualizado em manifestações individuais.

Nas canções da Legião Urbana, o amor aparece como enigmático quando já não se sustenta em sua posição de reparação e de virtudes, à medida que sua condição de ambivalência se acena e que sua potência nobre se revela falível. Como a pulsão permanece associada ao campo do amor, há que se desvencilhar, inevitavelmente, a pulsão do amor romântico, sobretudo pela ênfase freudiana na incompletude e na condição de inevitável desamparo (RAVANELLO; MARTINEZ, 2013).

Retomando Freud (1930/1996), podemos pensar nas inúmeras possibilidades de amor, inclusive para refletir até que ponto em muitos momentos ele estaria situado no campo do discurso. Ligado à satisfação sexual, ao afeto inibido e sublimado, disposição ao amor universal, principalmente enquanto possibilidade de laço social amplo e

duradouro, ele pode ser muito mais presente no imaginário dos discursos que nas organizações psíquicas propriamente ditas (RAVANELLO; MARTINEZ, 2013). Isto se dá sobretudo com esse amor virtuoso, nobre e puro, que possibilita parcerias eternas e satisfatórias e é tão almejado pelo discurso veiculado por esta obra, mas que neste segundo momento se revela gradativamente mais ambivalente. Aos poucos, vem adentrando o campo do enigmático à medida que seus efeitos vão sendo percebidos como ocultos e destrutivos. Não por acaso, a Legião registrou duas frases interessantes neste sentido: “Por culpa do amor” e “Já me basta que estava então longe de sereno”. Assim é o amor que será desenvolvido neste tópico; aquele que escapa ao discurso virtuoso e aquele constantemente reivindicado (ainda que possa ter como desdobramentos a morte e a destruição). Assim, o amor, que no tópico anterior conhecia a verdade, era “bom”, aquele que “não sente inveja ou se engrandece”, passa a ser enigmático, desconhecido e mortífero.

Este amor mais plural, cantado em diversas músicas da Legião Urbana, nos possibilita lembrar que o amor pode implicar desfechos trágicos em torno da vida e da morte, já que, como as pulsões, pode se enveredar por vários caminhos, inclusive o da própria destruição. Há vários personagens na obra da banda que se depararam com a morte por vias do amor, seja de forma mais direta, com a morte propriamente consumada, como no caso de Jeremias, João e Johnny; seja com o retorno ao próprio eu, como no caso do suicídio da adolescente não nomeada de *Pais e Filhos* e de Maria Lúcia; ou ainda como em manifestações de pulsão de morte e seus efeitos devastadores, ainda que com a sobrevivência do personagem, como no caso de *Dado viciado* e *Clarisse*.

O amor de Agaton, virtuoso, sai de cena e entra a finitude, aqui dando lugar ao amor como descrito por Fedro, em *O banquete*. Embora ainda eloquente, o amor em Fedro é órfão e sua origem enigmática, possivelmente tendo surgido do caos. Assim, apesar de enxergá-lo como antigo, honrado e virtuoso, Fedro sugere ser “Eros quem possibilita amar e cuidar ao ponto de morrer uns pelos outros” (PLATÃO, 2012, p. 24). O amor em Fedro é força, potência, socorre o outro quando necessário. Contudo, não pode ser uno, revelando cisão de corpo e alma e sugerindo uma problemática quando por vezes o amor focar apenas no aspecto carnal. Dessa forma, ainda que predominantemente virtuoso, ele já se envereda por sinalizar algo de tortuoso no percurso amoroso e observa uma condição ambivalente, justamente por ser o amor fragmentado e incompleto.

Neste sentido, Fraguás (1999), ao falar da ambivalência deste amor, chama a atenção para como ao mesmo tempo em que pode acenar para a possibilidade de felicidade, também pode proibir outros objetos de amor. Se, contudo, não há muitos recursos para lidar com esta força avassaladora que pode conduzir a desatinos, que ao menos o sujeito possa ser amparado, não ficando à mercê deste desconhecido. Este é o recado de *Love Song*, originalmente uma cantiga de amor escrita por Nuno Fernandes Torneol no século XIII, com duração de pouco mais de um minuto e que abre o álbum *V*:

Pois nasci nunca vi Amor
e ouço d'el sempre falar.
Pero sei que me quer matar
Mas rogarei a mia senhor
Que me mostr' aquel matador
Ou que m'ampare del melhor.

Lopes (2011), em sua análise desta canção, apontou que conhecer o amor faz o sujeito se posicionar diante de algo mortal, o que acontece “quando Eros abraça Thanatos” (LOPES, 2011, p. 122). Aqui, a impossibilidade de conhecer o amor se faz presente enquanto paradoxalmente o que se sabe a seu respeito é aversivo, mais uma vez trazendo à tona o amor como *pharmakon*, que faz bem e faz mal, variando conforme o modo como é administrado. Assim, busca-se experimentar o amor apesar de sua característica agressiva e destrutiva, sentindo-se diante dele atração e repulsa, simultaneamente. Há inclinação para encontrá-lo e uma busca por amparo, já que sua força avassaladora se revela também destrutiva, concomitantemente.

Sagrado coração também é uma canção que evidencia o caráter enigmático e contraditório do amor, dando continuidade à indagação de alguém que busca, mas se desencontra do amor, tenta acreditar, mas sente resistência, já que tudo se revela tão “difícil” e “errado”. O amor nesta canção também é inalcançável para o sujeito, apesar de seu engajamento na busca. Não parece por acaso que *Sagrado coração* tenha ficado limitada ao plano do texto (na ocasião do lançamento do álbum *Uma outra estação*, embora ela estivesse compondo o sumário e sua letra impressa no encarte, não havia voz gravada no CD). Singular, esta é a única obra lançada na história da banda em que não há letra cantada, e, ao mesmo tempo, tem sua letra impressa no encarte. Embora não intencional, ela marca de forma emblemática mais um desencontro amoroso, quando letra e música permanecem separadas.

A palavra “sagrado” traz mais uma vez o enaltecimento do amor. Como em *Love song*, o amor aqui também está sendo procurado: “Mas onde é que está?” Há, entretanto, um diferencial na consciência de que o amor parece ser algo próprio, que se encontra internamente, embora procurado costumeiramente fora e em algum ponto distante. Temos novamente aqui a marca de um sujeito angustiado diante do enigma, incomodado com o que não encontra correspondência em suas buscas em torno do amor. Ao eu-lírico parece custoso acreditar em pessoas sensíveis, e a desilusão parece também ser a tônica aqui. “É tão difícil”, “Eu preciso de ajuda” e “pense em mim, ore por mim” são orações que se destacam diante do que parece da ordem do impossível.

Sagrado coração

Sei que tenho um coração
Mas é difícil de explicar
De falar de bondade e gratidão
E estas coisas que ninguém gosta de falar

Falam de algum lugar
Mas onde é que está?
Onde há virtude e inteligência
E as pessoas são sensíveis
E que a luz no coração
é o que pode me salvar
Mas não acredito nisso
Tento mas é só de vez em quando

Onde está este lugar?
Onde está essa luz?
Se o que vejo é tão triste
E o que fazemos tão errado?

E me disseram!
Este lugar pode estar sempre ao seu lado
E a alegria dentro de você
Porque sua vida é luz

E quando vi seus olhos
E a alegria no seu corpo
E o sorriso nos seus lábios
Eu quase acreditei
Mas é tão difícil

Por isso lhe peço por favor
Pense em mim, ore por mim
E me diga:
- Este lugar distante está dentro de você
E me diga que nossa vida é luz
Me fale do sagrado coração
Porque eu preciso de ajuda

O eu lírico clama por este amor discursado por Fedro, no sentido de possibilitar o encontro de algum outro que possa ser forte o suficiente para auxiliar este que demanda

amparo. Há sombras, dificuldades e demandas deste eu-lírico que necessita de alguma iluminação em seus caminhos e não faz rodeios ao dizer que “precisa de ajuda”. A respeito da luz, observa-se que o amor iluminado de Agaton já não basta aqui.

Se o amor é enigmático e inexperiente, ao sujeito a experiência amorosa já sinaliza para alguma dificuldade, pois, além de desconhecida, a experiência de amar pode ser ameaçadora e assustadora, como nos convoca a pensar *Dezesseis*, música em que toda a tragédia se dá em função de um “coração partido”. Em *Dezesseis*, temos como protagonista João Roberto, o Johnny, um adolescente de 16 anos, sujeito articulado, muito bem-sucedido com a música e com os “pegas” automobilísticos, até ser tocado pelo amor, que lhe fez aparecer “com um sorriso estranho” e a partir de então “alguma coisa aconteceu”. A narrativa ilustra um acidente cujo desfecho trágico tem como explicação “um coração partido”.

Prosseguindo neste raciocínio, percebemos que o amor vai ao encontro de consequências dramáticas e por vezes devastadoras, mas que estarão irremediavelmente atreladas à condição de que amar é um processo complexo em torno do desenvolvimento humano. Assim, ao nos depararmos com a frase “já me basta que então eu não sabia amar”, trecho da canção *Se fiquei esperando meu amor passar*, estamos lidando com uma afirmação óbvia, do ponto de vista da constituição narcísica e da incompletude humana. Contudo, sabemos que os humanos prosseguem numa busca pela apreensão dos arcabouços do amor. Em *Dezesseis*, por tratar de um sujeito adolescente, tal apreensão é ainda mais precária e acena para a falta de recursos para lidar com as intempéries do amor, que neste caso podem vir a revelar-se como “coração partido” e culminando na morte.

A respeito de não se saber amar, temos em *Se fiquei esperando meu amor passar* uma espécie de passividade, de um sujeito que ficou a esperar, por imaturidade ou precipitação, diante deste amor enigmático. Contudo, a canção sugere que esperar não parece ter sido benéfico ao desenvolvimento do sujeito:

Se fiquei esperando meu amor passar
Já me basta que então eu não sabia amar
E me via perdido e vivendo em erro
Sem querer me machucar de novo por culpa do amor

[...]

Já me basta que estava então
Longe de sereno

E fiquei tanto tempo duvidando de mim
Por fazer amor fazer sentido

Contudo, mais adiante a canção traz a noção da importância de se saber amar: “Quando se aprende a amar, o mundo passa a ser seu”, repetindo-se esta frase duas vezes, sequencialmente. Saber amar é também começar a “ficar livre” e encontrar alguma espécie de paz. O fato de aprender a amar também possibilita o que até então pareceria impossível: rimar romã com travesseiro, por exemplo. Lopes (2011) chama atenção para o fato de que não só esta canção, mas também o próprio álbum no qual ela está inserida, se encerra com a liturgia católica (“Tende piedade de nós” e “Dai-nos a paz”), o que endossa esse pressuposto de que, diante da inexperiência de amar, o sujeito se posiciona de forma mais passiva, demandando de algo maior (no caso aqui “Cordeiro de Deus”) a piedade e a paz, sendo essa busca por amparo e proteção também observável em *Love song* e em *Sagrado coração*.

Retomando *Dezesseis*, logo após a narração do acidente, temos a nuance superegoica: “que isso sirva de aviso pra vocês”, palavras do diretor da escola (figura de autoridade significativa entre os adolescentes) em que o protagonista estudava, possibilitando que se pense no quanto o amor pode ser perigoso, mais uma vez demandando cuidados. Apesar de o adolescente ser “fera demais pra vacilar assim” a inexperiência diante do amor é sugerida como responsável pela saída do personagem da cena. Ironicamente, o “aviso para vocês” pode levar a pensar na advertência frente à possibilidade de se ter um coração partido como mais nociva que a questão dos “pegas” automobilísticos, visto que a narrativa esclarece que os tais “pegas” eram rotineiros para o personagem e não faz menção a qualquer tentativa de interrupção desta ação pelo próprio Johnny ou por quem quer que seja. Em *Dezesseis*, o amor é literalmente explosivo e “fatal”, numa associação entre amor e finitude: “Não foi o caminhão, nem a curva fatal e nem a explosão”; o adeus a Johnny fora em função de ter se apaixonado e se decepcionado. A ênfase, sobretudo na repetição, é: “Tudo por causa de um coração partido. Um coração, um coração, um coração”... repetido diversas vezes antes do melancólico: “Bye bye, Johnny”.

Mas de uns tempos para cá
Meio sem querer
Alguma coisa aconteceu
Johnny andava meio quieto demais
Só que quase ninguém percebeu
Johnny estava com um sorriso estranho
Quando marcou um superpega no fim de semana

[...]

E até hoje quem se lembra
Diz que não foi o caminhão
Nem a curva fatal
E nem a explosão
Johnny era fera demais
Pra vacilar assim
E o que dizem é que foi tudo por
Por causa de um coração partido
Um coração (6x)
Bye bye, Johnny
Johnny, bye bye
Bye bye, Johnny

Assim, encontramos nestas quatro canções a noção de que o amor se trata de algo complexo, que demanda cuidado e recursos psíquicos, já que também surpreende, mata, é difícil de ser encontrado e mais ainda de se aprender a lidar com ele. Ainda assim, com todas estas intempéries em torno da inevitável constatação do eu legionário em torno do desconhecimento do amor, ao menos consegue suspeitar quando não é de amor que se trata. Assim são os versos de *Será*, nos quais também encontramos a recusa ao domínio do outro. Apesar de sozinho, sabe a respeito de si e pode insistir: “Acho que isso não é amor”. Isto, contudo, não avança para além de uma suspeita, haja vista que em nenhum momento consegue de fato afirmar o reconhecimento nem do que é, nem do que deixa de ser o amor, que ainda permanece enigmático e, de certo modo, perigoso.

Se amar e ser amado, o reconhecimento do outro e a fragilidade da autossuficiência são movimentações comuns aos humanos, em torno de tais questões desdobram-se outras necessidades, tais como tolerância, consideração e respeito às diferenças, buscando a realização de um encontro, dentre as mais variadas possibilidades de se amar, persistindo enquanto necessidade, como tentativa de por meio de tal encontro sentir-se reconhecido, ou menos solitário (HALLAL, 2005). E é justamente nesta perspectiva de ser fundamental, que a afirmativa de Vinícius de Moraes ganha amplitude: “fundamental é mesmo o amor, é impossível ser feliz sozinho”. Este ponto nos remete ao Narcisismo, condição inevitável ao desenvolvimento e desconhecida do ponto de vista consciente, é por aqui que se enveredam as raízes do campo do eu e do outro.

Todos estes pontos passam inevitavelmente pela questão do Narcisismo, e em decorrência deste fato precisamos recorrer a Freud e sua célebre construção deste ponto teórico (FREUD, 1914/2015). Nesta elaboração, estabeleceu dois modos principais de investimento libidinal, como decorrentes deste movimento evolutivo e os denominou

como “anaclítico”, ou “de apoio”, e “narcísico”. É neste caminho que Freud concebe em torno do desenvolvimento libidinal as relações conforme “tipo” e “escolha objetal”, denominando-as como tipo “de apoio” ou “narcisista” (FREUD, 1914/2015). Por aqui Freud pontuou que todos nós temos enquanto possibilidade estes dois modos de investimento, fundamentando-se no fato de que todo ser humano tem a si próprio enquanto objeto de amor e tem ainda a sua respectiva imago cuidadora, o que lhe possibilita estabelecer uma forma anaclítica, caso seu modo de se relacionar seja predominantemente em relação com o objeto externo, ou ainda, de ter como modo predominante de amar a busca por si mesmo no outro ou investimento libidinal em si próprio, condições que implicariam a ênfase no funcionamento narcisista.

Basicamente, segundo Freud (1914/2015), as pessoas que se posicionam no modo narcisista de amar, o fazem em conformidade com elas mesmas, com quem elas já foram, com o modo como pretendem ser e com “alguém que foi parte dela mesma”. Já no que concerne ao modo anaclítico, de ligação ou de apoio, o sujeito busca quem o alimente, quem o proteja. Contudo, Freud faz a ressalva de que não se trata de seguir um ou outro caminho, mas que ambos permanecem enquanto possibilidade: “Preferimos supor, isto sim, que para cada pessoa ficam abertos ambos os caminhos da escolha de objeto, sendo que um ou outro pode ter a preferência” (FREUD, 1914/2015, p. 32-33). Em outras palavras, embora inevitavelmente exista uma forma que se destaca, toda raiz do amor terá o narcisismo como base. Ademais, ao convidarmos Derrida para o debate, mais uma vez adentramos o campo da *indecidibilidade*, já que em todo funcionamento amoroso pode haver um encontro não delineado tão especificamente, conforme já esboçado nas perspectivas de frágeis barreiras ou fronteiras borradas entre eu e outro.

Freud (1914/2015) questiona ainda qual seria a necessidade da vida psíquica em alcançar as ligações de objeto, superando os limites do funcionamento narcísico e conclui que este fato se deve a uma espécie de excesso de libido que aí ocorre. Neste sentido, argumenta com a célebre afirmação de que “um forte egoísmo protege contra o adoecimento, mas afinal é preciso começar a amar, para não adoecer, quando, devido à frustração, não se pode amar” (FREUD, 1914/192015, p. 29). Quando se permanece na posição narcisista de amar, o movimento não é o de estabelecer amor objetal, mas de ser amado pelo outro. Em ambas as situações, comumente nos deparamos com a presença ou a busca pela presença de um outro.

Assim, como em outras histórias clássicas de amor, o desencontro ou a impossibilidade diante do encontro amoroso culmina num desfecho trágico, e, ainda que tendo possibilitado alguma reparação por meio do amor, deixou também a possibilidade de matar e morrer em seu nome.

6.3. Completude e a insistência do amor romântico: “procuro agora o que é minha metade”

Pensar em procurar pela outra metade irremediavelmente nos faz reportar à Platão e o mito do Andrógino, que estabelece os pares como metades que combinam, pressupondo que anteriormente tais partes configuravam uma unidade, um uno, e agora as partes se encontram nessa busca por retornar a esse estado de integridade. Tal movimento nomeamos como amor, ou seja, reconhecer a outra parte e configurar novamente uma unidade. Esse mito também sugere que fomos, num outro momento histórico, injustos, o que também nos obriga a carregar a possibilidade de sermos novamente divididos o que reduziria ainda mais nossos atributos e tornaria as coisas ainda mais difíceis, já que, devido à cisão de duas partes, também nos tornamos mais fracos (PLATÃO, 2012).

Enquanto o mito fala de um estado anterior para justificar a movimentação atual em prol do amor, Freud nos conta que na infância estabelecemos protótipos que nos mobilizam a reatualizações, de modo que o objeto eleito, bem como seus efeitos produzidos no relacionamento, faz parte de um romance antigo, que remonta às histórias infantis de cada um (1910/1996)

A busca pela completude também configura uma característica do amor romântico na pós-modernidade, que, para encontrar essa completude, acaba por ainda hoje sustentar os pressupostos românticos. Ainda que várias perspectivas de amor convivam simultaneamente, os traços dos ideais românticos se destacam, juntamente com o amor líquido (VIEIRA; STENGEL, 2012). Chaves (2003), que também se reporta ao mito de Aristófanes para discursar sobre o amor, chama atenção para o modo como o mito grego foi submetido a uma espécie de atualização no que tange ao amor romântico em torno da tentativa de encontrar aquele que possa despertar o amor.

O amor inserido no contexto das parcerias amorosas aparece na obra freudiana em *Contribuições à Psicologia do amor*, de 1910, ensaio que Freud dividiu em três tópicos:

“Um tipo de escolha de objeto feita pelos homens”, “Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor” e “O tabu da virgindade”, nos quais tenta responder alguns questionamentos, principalmente no aspecto dos fatores que impulsionam a escolha do objeto amoroso, a posição do sujeito diante do outro e a ambivalência frente à primeira relação sexual.

Contudo, aqui iremos nos deter ao primeiro ensaio: *Contribuições à Psicologia do amor I*, no qual Freud (1910/1996) questiona quais seriam as condições necessárias ao amor e como os neuróticos se comportam em relação ao amor, sinalizando que a escolha objetual não é nem aleatória nem sem importância, mas está relacionada com a história de vida, com o romance familiar do sujeito e com toda a trama edípica vivenciada: “O que em outra parte descrevi como o ‘romance familiar’ compreende as várias ramificações dessa atividade imaginativa e a maneira pela qual elas se entrelaçam com os diversos interesses egoístas desse período da vida” (FREUD, 1910/1996, p. 175). Assim, a partir das marcas decorrentes deste romance familiar, estabelecemos parâmetros para relações vindouras, nas quais o enredo, ainda que variado, subliminarmente nos remete às condições primordiais deste romance já encenado.

Dando prosseguimento a este raciocínio condutor, Freud postulou algumas “pré-condições” para tais escolhas amorosas se estabelecerem, dentre elas: repetições edípicas, modelos em que se possa exercitar a ambivalência e a hostilidade já vivenciadas no Complexo de Édipo, bem como as experiências de ciúmes desta fase e o estar no lugar de um terceiro, como espécie de entrave numa relação que não lhe pertence, mas na qual o sujeito se envolve.

Embora Freud tenha chamado atenção para o fato de ser pouco provável encontrar uma causa que explique tantas especificidades, afirmou que a “escolha de objeto”, ou mais especificamente, suas condições e comportamentos associados ao amor estão relacionados aos sentimentos ternos direcionados à figura materna, embora apareçam de formas diferentes em diferentes indivíduos (alguns sujeitos apresentam resquícios leves destes sentimentos, enquanto, para outros, a libido permanece de alguma forma ali fixada): “as características maternas permanecem impressas nos objetos amorosos que são escolhidos mais tarde, e todas elas se transformam em substitutos facilmente reconhecíveis da mãe” (FREUD, 1910/1996, p. 174). Uma das grandes dificuldades humanas neste âmbito é apontada por Freud como decorrente do fato de que todo objeto

eleito será na verdade um “substituto”, impossibilitando que se encontre a satisfação almejada. Assim, se o objeto materno é protótipo para futuras relações, todo encontro amoroso será sempre um reencontro, explicando-se, assim, a sensação de familiaridade com o objeto (FREUD, 1905/1996). E é justamente neste sentido que os processos psíquicos da infância produzirão marcas em termos de afetos e representações e serão espécies de modelos para as relações adultas (COELHO JR., 2001).

Apesar da busca pelo reencontro do objeto e dos protótipos de relações, há que se resgatar o aspecto pulsional e da questão da castração, que produzirá sempre o efeito de limite ou de impossibilidade, já que a todo amor, do ponto de vista psicanalítico, temos uma espécie de defesa, um anteparo diante do temor da castração, de uma forma decorrente da própria dor da existência, para a qual não há cura (COSTA, 1999). Neste sentido, são bem esclarecedoras as palavras de Ravello e Martinez: “Nesse ponto, se considerarmos a pulsão como integrante do campo amoroso, podemos ainda pensar que a leitura de Freud já não mais enfatiza o caráter fundante da incompletude humana em seu desamparo radical” (RAVANELLO; MARTINEZ, 2013, p. 176).

Dessa forma, apesar da ideia de existência de “outra parte”, “outra metade”, ou de uma “alma gêmea” em que se ancora o mito de Andrógino e movimenta a dinâmica do amor romântico, a questão aqui não é a busca pela completude em si, mas compreender como o ser humano vai lidar com esta perspectiva e como serão os desdobramentos desta questão em sua vida. Assim, um dos efeitos passa pela tentativa de encontrar o outro, e, quando a presença deste parece bastar, atende-se, ainda que temporariamente, aos ideais imaginários da possibilidade de completude: “É só você que me entende do início ao fim” (*Índios*) “Quando estou contigo estou em paz” (*Sete cidades*); “Quero ficar só com você” (*Antes das seis*). Se a presença do outro possibilita paz e bem-estar, acaba por ser em torno deste encontro que o sujeito se movimenta. É neste sentido que Rossi (2013) argumenta que as histórias de amor são projetadas nos parceiros como possibilidade de dar à pulsão um destino, mas também de comunicar a eles outros conteúdos os quais estes sejam capazes de interpretar e retribuir positivamente, afirmando sua individualidade. Assim, prossegue em sua busca, ainda que por uma metade que não é parte, mas todo, e um todo com furo; os ideais de amor romântico interferem tanto na busca quanto no efeito do desencontro, como em *La nuova gioventú*: “Com você por perto eu gostava mais de mim”.

A ideia de se ver no outro o caminho para a completude será sempre polêmica em psicanálise justamente por isto ser claramente impossível no arcabouço teórico psicanalítico. Neste sentido, e por tudo o que já foi anteriormente discutido, conclui-se que inevitavelmente amor se associará à dor, como bem ilustrado por Ferreira (2004):

[...] se o amado for apreendido como se fosse a outra metade, isto é, como se fosse o objeto do desejo, espera-se do amor um verdadeiro milagre: a junção de dois seres em um. Diante dessa expectativa, só resta ao amante se consumir em queixas que desembocam em decepção sem fim (FERREIRA, 2004, p. 10).

Embora seja da ordem do impossível, a perspectiva de um outro que complete, de exclusividade, está presente em diversos momentos da obra da Legião Urbana, o que demonstra o quanto do amor romântico se sustenta nestes álbuns. Há uma movimentação em busca de alguém que atenda às expectativas, que se contente com a presença do outro, em diversos textos musicais. Em *O Descobrimento do Brasil* somos levados a pensar no “Para sempre”, expressão característica deste amor romântico, aqui já “domesticado” e incorporado no casamento com sua pretensão de eternidade (VIEIRA; STENGEL, 2012). Isto aparece em “Quem está agora a teu lado? Quem para sempre está? Quem para sempre estará?”. Neste sentido, Canhoni (2006) argumenta que a busca pelo outro e por saber o lugar que se ocupa no desejo do outro consiste numa espécie de proteção:

Se de um lado, a escavação do outro, ou a tentativa de decifrar o outro, da relação amorosa sugeria uma certa proteção àquilo que da relação amorosa é indizível e jamais se mostra, de outro, demonstrava a sua dificuldade e angústia em não saber qual era o seu lugar no desejo do outro (CANHONI, 2006, p. 99).

O trecho citado de *La nuova gioventu* complementa as argumentações de *Sete cidades*, escrita quase uma década antes, na qual o eu-lírico procura “a outra metade”:

Já me acostumei com a tua voz
Com teu rosto e teu olhar
Me partiram em dois
E procuro agora o que é minha metade
Quando não estás aqui
Sinto falta de mim mesmo
E sinto falta do teu corpo junto ao meu

[...]

Quando não estás aqui
Tenho medo de mim mesmo
E sinto falta do teu corpo junto ao meu

[...]

Já me acostumei com a tua voz:
Quando estou contigo estou em paz

A respeito de *Sete cidades*, Lopes (2011) chama atenção para o amor carnal, fazendo referência aos aspectos corporais destacados. Ao se perder e voar longe, perde-se o espírito, mas mantém-se o corpo “insaciável e incompleto” (LOPES, 2011, p. 114). O corpo aqui novamente remonta ao mito de Andrógino e à falta que a cisão do que era unidade fez permanecer.

No afã de buscar a completude, o outro a quem se busca não é um outro qualquer, mas um objeto eleito, alguém que inconscientemente se busca por via de algum sentido, com a imaginária ou ilusória sensação de reencontro. O corpo e a voz remetem à fragilidade e ao amparo, à função de acolhimento que este outro representa. Este reencontro com o outro remete sobretudo às fases iniciais do desenvolvimento humano, quando a voz do outro é crucial para a organização de um corpo individual. Remete, por fim, ao estágio de desenvolvimento descrito por Freud como narcisismo secundário, no qual o desenvolvimento ainda rudimentar do eu depende do outro para sua própria sustentação e para estar em paz, ainda que sua diferenciação do outro já tenha sido iniciada. Assim, este outro é aquele com estatuto de imprescindível: “É sempre só você”, “É só você que tem a cura pro meu vício” (*Índios*); ou “Te ver é uma necessidade” (*Vamos fazer um filme*).

Os movimentos de “vai e vem” de *Antes das seis* também demonstram um anseio por outro alguém exclusivo, que lhe conforte:

Enquanto a vida vai e vem
Você procura achar alguém
Que um dia possa lhe dizer
Quero ficar só com você

Assim, aparentemente há uma busca pela retomada de uma posição narcísica na qual era possível ser tudo para o outro, ou ter tudo para si próprio. Neste momento o sujeito se posiciona como dependente de cuidados recebidos em função da posição privilegiada que lhe fora dada, similar à de uma criança. Conforme já dito por Freud (1914/1996): “A majestade, o bebê!”, posição de confortável privilégio.

A partir destas questões, o amor vai se configurando complexo do ponto de vista da completude e reportando-nos ao arcaico, seja do ponto de vista corporal, que implicou um sujeito castrado, seja sob a ótica do narcisismo primário e da relação indiferenciada entre eu e outro daquele contexto.

Em Freud (1914/1996) uma possibilidade de amar é por meio do investimento em objetos de amor, o que implica diminuir o investimento em si próprio e deslocar tal investimento autoerótico para relacionamentos e construção de outros laços. Contudo, encontrar uma medida possível de equilíbrio nestes âmbitos é bastante complexo, o que faz com que muitas vezes o movimento seja o de visualizar o não realizado, bem como de se assustar com o desafio de investir no outro. Neste sentido, Birman et al. (2016) discutem a dificuldade de se reconhecer o momento em que se deve, como coloca Freud (1914/1996), “amar para não adoecer”. Os autores problematizam a dificuldade, pois amar nem sempre é possível, devendo-se considerar ainda que o adoecimento pode ser decorrente de um excesso de investimento no outro e escassez de libido para si, tornando o sujeito mais vulnerável e retornando à dificuldade de se estabelecer um parâmetro de equilíbrio entre o quanto investir em si e o quanto investir no outro. *A tempestade* ilustra o quanto essa tarefa se revela desafiadora e complexa, situando o amor como algo que necessita ser “enfrentado”:

Será que sou capaz
De enfrentar o seu amor
Que me traz insegurança
E verdade demais
Será que eu sou capaz?

Voltando a Ferreira (2004), o motivo pelo qual se ama associa-se à posição subjetiva do amante em torno da castração, que surge aqui como tentativa de lidar com o impossível. No entanto, a autora chama atenção para a posição subjetiva que o sujeito ocupa diante da castração: se está disposto a lidar com a impossibilidade ou se pretende encontrar um absoluto. O amor costuma ser pensado como uma forma de se encontrar a felicidade, já que proporciona prazer aos sujeitos, que, por sua vez, movimentam-se na tentativa de reencontrar uma felicidade intensa, outrora experienciada, mas já perdida. Contudo, se o amor pretende encontrar na realidade o próprio objeto primordial, reeditando tal encontro mítico, temos que admitir que o amor “constrói ilusões” e que o desejo se movimenta tentando encontrar tal objeto, inevitavelmente perdido e irrecuperável (LEVY; GOMES, 2011, p. 46).

Além de questionar a própria capacidade, o amor demanda enfrentamento já que levará ao encontro de alguma verdade. Aqui então temos novamente evocada a questão do encontrar algo seu no outro, o que é assustador e enigmático, conforme já discutido no tópico anterior. Ainda assim, a possibilidade de se tornar vulnerável enfatiza o

questionamento neste texto musical: “Será que eu sou capaz?”. Os apontamentos de Birman et al. (2016) auxiliam a refletir acerca da tentativa de se proteger do sofrimento:

como enfrentar tais questões em um ambiente cultural para muitos marcado por um excesso narcísico que nos faz desconsiderar o nosso semelhante ou agir com violência em relação a ele, ao mesmo tempo em que o amor de si não parece representar uma proteção eficaz contra o sofrimento psíquico e o sentimento de desesperança que muitas vezes invade nosso cotidiano? (BIRMAN et al., 2016, p. 14).

Saindo, então, do campo ilusório e da possibilidade de felicidade absoluta, encontramos canções que evocam justamente o que há de paradoxal no amor, já que nele também há sujeição, desencontro e ambivalência, seja na busca ou na vivência do amor. *Monte Castelo*, por exemplo, discorre sobre as contradições e a sujeição inevitável para a manutenção do amor: “contentamento descontente”; “estar-se preso por vontade”; “servir a quem vence”. *Ainda é cedo* também propõe a reflexão acerca da ambivalência presente na sujeição:

Uma menina me ensinou
Quase tudo que eu sei
Era quase escravidão
Mas ela me tratava como um rei

Em *Monte Castelo* o amor também revela sua ambivalência neste incômodo da impossibilidade de completude, ainda que permaneça ilusória: “Estou acordado e todos dormem, todos dormem / Agora vejo em parte / Mas então veremos face a face”. Quem está fora do amor está “acordado” no sentido de que o amor possibilita certo adormecimento, um estado já apontado anteriormente que interfere nos movimentos do sujeito com uma visão fragmentada de mundo, ainda em busca de uma completude; ainda na tentativa de encontrar a “outra parte” para que se possa realizar uma parceria ilusoriamente completa.

As fronteiras entre o eu e o outro são borradas em diversas ocasiões, visto que, por mais que se pretenda um equilíbrio entre os investimentos, não haverá asseguramento de tal delineamento entre eu e outro. Na verdade, conforme bem afirmado por Macedo e Dokhorn (2016, p. 153): “os efeitos do prejuízo nas construções das fronteiras entre o Eu e o outro colocam em cena importantes fragilidades de si mesmo”. Enlaçar-se afetivamente a outro, bem como as dúvidas decorrentes da tendência a se estabelecerem laços em busca da felicidade (FREUD, 1930/1996), é um ato facilmente convocado em diversas músicas, como em *Vamos fazer um filme*, que também traz o questionamento

acerca da possibilidade de amar, sobretudo na contemporaneidade: “E hoje em dia, como é que se diz eu te amo?”. Em perspectiva semelhante, *O descobrimento do Brasil* deixa também algumas questões interessantes neste sentido, já que apesar de estar “pensando em casamento”, querer um “lugar”, “de papel passado, com festa, bolo e brigadeiro”, o sujeito legionário aqui indaga se quer mesmo se casar, levantando dúvidas a respeito do outro com quem estabeleceria a parceria: “Quem modelou seu rosto? Quem viu a tua alma entrando? Quem viu a tua alma entrar”? Este trecho demonstra a dúvida sobre se de fato é possível conhecer o outro. O próprio questionamento sobre a existência de alma no outro remete a uma expressão corriqueira que nomeia como “desalmado” aquele que de algum modo produz ou se regozija com o sofrimento alheio. Ou seja, de algum modo este sujeito necessita assegurar-se de que este outro não produzirá sofrimento, que, embora saibamos inevitável, geralmente não faz parte dos planos de quem se envereda pelos caminhos da conjugalidade.

O questionamento sobre quem é este outro e a posição que ocupa diante de si, nem sempre clara, por sua inevitável ambivalência, também está descrita em “Soldados”: “Quem é o inimigo? Quem é você?” A indagação também está presente em *L’âge D’or*, canção na qual se questiona: “Qual é teu nome? Qual é teu signo? [...] Qual é o teu arcanjo, tua pedra preciosa?” Saber a posição do outro diante dos demais, sobretudo pensar em quem são os inimigos, pode sinalizar para algo do próprio sujeito, suas convicções e de quais temas diverge. Não por acaso, a indagação de *Soldados* “Quem é o inimigo?” retorna em *O descobrimento do Brasil*: “Quem são teus inimigos?” Em última instância, ela pode referir-se ao temor em relação à possibilidade de o amado vir a ocupar o lugar de inimigo odiado.

Na ambivalência sempre presente entre o amor e o ódio, entre o amado e o odiado, o amado amigo pode revelar-se odiado inimigo num espaço relativamente curto de tempo.²⁰ Contudo, o investimento persistirá no mesmo objeto, mas com uma roupagem diferente. Diante da dificuldade em manejar a ambivalência, tende a ocupar uma posição passiva e de defesa diante do enfrentamento, sem razões claras para um posicionamento de tal passividade. Assim, o interlocutor é ao mesmo tempo alguém familiar e estranho, que deixou marcas passadas e provoca temores futuros, além de dúvidas sobre sua real

²⁰ A relação entre amigo e inimigo e a mudança de posição de ódio e amor foi desenvolvida em “*Faroeste Caboclo*: leitura psicanalítica de uma canção” (TEIXEIRA; MOREIRA, 2017).

identidade: “Quem é você?” Em *O descobrimento do Brasil*, a questão sobre a qual somos convocados a refletir é similar: quem é este outro a quem se ama? Ambos os textos nos revelam questões psicanaliticamente comuns às mais variadas demandas clínicas: o reconhecimento e o estranhamento diante do outro a quem se direciona o afeto.

Estou pensando em casamento,
Mas não quero me casar

Quem modelou teu rosto?
Quem viu a tua alma entrando?
Quem viu a tua alma entrar?

Quem são teus inimigos?
Quem é de tua cria?

Neste desenrolar, por meio dos questionamentos percebemos que gradativamente a noção de completude vai se distanciando da possibilidade, mas a inquietude na investigação, na verificação se este outro é de fato o amado almejado, ainda permanece.

6.4. A conjugalidade possível para “quem deixou a segurança do seu mundo por amor”

Embora a temática do amor esteja associada ao encontro da felicidade, há que se considerar os desencontros inevitáveis nesta busca. Os primórdios desta movimentação encontram-se no amor romântico, que impulsionou a associação entre amor e felicidade por meio da vivência do encontro com alguém singular, que protegesse e fosse protegido, cuidasse e fosse cuidado, sendo concomitantemente amigo e amante. Esta forma de conceber o amor disseminou o pressuposto de que haveria um único objeto capaz de satisfazer os desejos afetivos e eróticos, associando-o, em certa medida, ao encontro com a felicidade, aspecto muito delimitado na concepção ocidental na qual o imaginário estabelece que para ser feliz é necessário encontrar este outro que lhe corresponda. No entanto, sabemos que tal reciprocidade e encontro de um objeto eleito não se sustenta deste modo, conforme já discutido anteriormente. Neste sentido, argumenta Hallal (2005) que não há “milagre”; o que encontramos nas parcerias possíveis é “reciprocidade” resultante de investimento, estímulos para o compartilhamento de princípios e virtudes (HALLAL, 2005, p. 26/27). Para Vieira e Stengel (2012), a conjugalidade é marcada por desafios, já que espaço, sonhos e projetos estão entre as necessidade de um casal composto por sujeitos que, não obstante, pretendem preservar suas individualidades.

Eduardo e Mônica, é uma canção emblemática que promove discussão acerca de uma conjugalidade possível, na qual as diferenças são apontadas quase como opositoras, mas que não funcionam como impedoras ao estabelecimento da parceria:

Eduardo e Mônica eram nada parecidos
Ela era de Leão e ele tinha dezesseis
Ela fazia medicina e falava alemão
E ele ainda nas aulinhas de inglês
Ela gostava de Bandeira e de Bauhaus
De Van Gogh dos Mutantes
Do Caetano e de Rimbaud
E o Eduardo gostava de novela
E jogava futebol de botão com seu avô
Ela falava coisas sobre o Planalto Central
Também magia e meditação
E o Eduardo ainda estava no esquema
Escola cinema clube e televisão

Contudo, ainda mantém a ilusão da completude, como se pudesse haver uma medida exata, uma espécie de encaixe perfeito: “Todo mundo diz que ele completa ela e vice e versa / Que nem feijão com arroz”.

Neste sentido de complementariedade, cabe citar Silva (2006, p. 114), que contribui com as interessantes questões: “como seria possível que um outro ser humano, com a mesma falta básica, pudesse nos preencher?”; “quais poderiam ser as consequências da projeção de aspectos que nos faltam em outro ser?” Tais questões parecem posicionar num certo caráter de oposição os ideias do amor romântico e o pessimismo do realismo psicanalítico. Basicamente, segundo Silva (2006), temos, de um lado, ilusões, completude e eternidade, enquanto, de outro, na perspectiva psicanalítica, temos destinos realistas, limites e desilusões. Contudo, neste aparente paradoxo temos em *Eduardo e Mônica*, concomitantemente, os limites de um sujeito psicanalítico, marcados por uma realidade de aparentes desencontros a noção de complementariedade e a perspectiva romântica. Na referida canção, o enredo otimista revela uma história cujo desfecho apresenta o desenvolvimento das personagens. Magi (2011), em sua releitura desta música, numa perspectiva mais social que psicológica, também chama atenção para o fato de as personagens Eduardo e Mônica revelarem diferenças que possibilitam evolução no cotidiano frente às exigências da vida contemporânea e urbanizada, sobretudo pela aquisição de responsabilidades.

A expressão “como tinha de ser”, ilustra bem como se espera que as parcerias se desenvolvam:

E, mesmo com tudo diferente
Veio mesmo, de repente
Uma vontade de se ver
E os dois se encontravam todo dia
E a vontade crescia
Como tinha de ser

A narrativa de *Eduardo e Mônica* traduz muito bem os ideais do amor romântico que visam à fusão de dois seres e a minimização das diferenças, conforme nos aponta Mansano (2006): “O projeto do amor romântico se instala nos encontros afetivos e sexuais com o objetivo de reduzir as diferenças que os atravessam – redução essa que busca transformar a relação numa unidade indiferenciada entre os parceiros” (MANSANO, 2006, p. 152). Assim, a música se inicia e se encerra com a insistente questão: “Quem um dia irá dizer que existe razão, nas coisas feitas pelo coração?²¹ E quem irá dizer que não existe razão?”, sugerindo que, de algum modo, as dificuldades associadas ao amor e à conjugalidade podem ser superadas, que o aspecto emocional pode prevalecer à razão, permitindo que o relacionamento possa prosseguir, intensificando a afirmativa de que o coração tem razões que a própria razão desconhece, como anunciado por Pascal e musicalizada por João Gilberto. A tônica em *Eduardo e Mônica* é a de que a conjugalidade é possível apesar das diferenças, pois estas não impedem a escolha de ambos, que se sustenta na reciprocidade de amor e desejo. De todas as músicas que mencionam ou discutem a temática do amor e da conjugalidade na obra da Legião Urbana, apenas aqui há uma posição tão confortável entre os parceiros, que se desenvolvem juntos e superam as diferenças e dificuldades, parecendo de fato desafiar quem ousar dizer que não haverá razão nas escolhas do coração.

Eduardo e Mônica conta uma história que atravessa anos no desenvolvimento dos personagens, revelando, em uma narrativa com começo, meio e fim, atributos predominantemente positivos do jovem casal, ao menos no que tange a suas próprias percepções um do outro. E é neste sentido que resgatamos em Levy e Gomes (2011) a ideia de como no início do relacionamento é comum que se projete no outro os próprios aspectos bons, de modo que as características indesejáveis, se identificadas, são comumente encaradas como passíveis de serem rapidamente corrigidas, como numa espécie de magia, tornando este parceiro apto a cumprir as exigências idealizadas para um relacionamento. Enquanto os parceiros correspondem ao que esperam um do outro, o

²¹ Aforismo de Blaise Pascal (LOPES, 2011, p. 64).

relacionamento prossegue. Contudo, diante de uma ameaça da não correspondência de tais ilusões, a possibilidade de ruptura se revela (LEVY; GOMES, 2011).

Na distância entre eu e o outro há o espaço da diferença, o limite de nossa convivência se encontra no reconhecimento de que o próximo não é um igual e sim diferente [...] no desenlace se trata de um reencontro com o furo do conjugal, com um lugar onde não é possível complemento, tamponamento, mas que paradoxalmente é o que possibilita continuar a desejar. Não existe um culpado pelo desencontro amoroso, pois o desencontro já estava lá na singular forma de amar (BARROS, 1997, p. 47).

Eduardo e Mônica vivem, entretanto, um desfecho relativamente feliz, revelando algo desafiador que lhes atravessa, pois “batalharam”, “seguraram legal a barra mais pesada que tiveram”, “comemoraram”, “brigaram”, mas ainda assim foram capazes de manter a correspondência positiva necessária, com reciprocidade. É importante destacar a presença de conflitos e seus manejos, pois, como bem apontado por Hallal (2005):

Lograr a paz através dos encontros humanos é aceitar que a felicidade possa fazer parte da existência, ainda que de forma ocasional; é aspirar muito mais do que simplesmente não ter conflitos. É desejar e sonhar com a realização e a construção adequada dos pactos promotores da coesão, e a aceitação de que se pode ser mediador para resolver impasses e discórdias. É tratar de entender o outro com suas diferenças [...] (HALLAL, 2005, p. 28).

No que concerne às parcerias que constituem uma conjugalidade, Féres-Carneiro (1998) aponta como por meio do discurso a parceria se sustenta, já que o casal pode não só construir a realidade, mas reconstruir e transformar a realidade passada, deste modo construindo uma memória comum que de algum modo converge os dois passados (FÉRES-CARNEIRO, 1998). Dessa forma, *Eduardo e Mônica* contribui para o debate com elementos que se colocam entre o ideal e o possível, o idealizado e o que se acena na contemporaneidade acerca do tema do amor, com a expectativa de uma parceria na qual o outro saiba de si e possa de fato produzir sintonia com o eu, quando ambos têm objetivos em comum como em *Quase sem querer*: “Eu sei que você sabe quase sem querer / Que eu quero o mesmo que você”.

Temos aqui um importante ponto do amor romântico, que concerne à proposta de que seria necessária a coincidência e a reciprocidade de sentimentos, e, na ausência destes ou na presença de sofrimento que interferisse na satisfação do relacionamento, os parceiros estariam livres para encerrar a união e formar novos pares (VIEIRA; STENGEL, 2012). Os versos de *Quase sem querer* traduzem essa reciprocidade e a sintonia necessária ao amor romântico:

Eu vejo o mesmo que você

[...]

Eu quero o mesmo que você

Apesar das dificuldades, temos novamente a tematização de uma parceria possível em *O mundo anda tão complicado*. Nesta canção, na qual o eu-lírico deseja ouvir “uma canção de amor”, há um sujeito que “deixou a segurança do seu mundo por amor” e narra sua história por meio das questões cotidianas, ilustradas pelas palavras “casa”, “chave”, “amigos”, “feijoada”, “trabalho”, “bate-papo”. Há cumplicidade, trocas afetivas e a constatação de que, se “o mundo anda tão complicado”, o amor pode surgir como espécie de anteparo para que se possa nele sobreviver. Frente aos impasses, a possibilidade de “acostumar-se com meu jeito” surge como saída possível. Dessa forma, adentrando um campo mais realista que *Eduardo e Mônica*, *O mundo anda tão complicado*, sugere que “por amor”, ou com amor, há saída, ainda que a princípio menos segura:

Vem cá, meu bem, que é bom lhe ver
O mundo anda tão complicado
Que hoje eu quero fazer tudo por você.

Quero ouvir uma canção de amor
Que fale da minha situação
De quem deixou a segurança do seu mundo

Por amor

Por amor

Em *O mundo anda tão complicado* há que se destacar o bem-estar proporcionado pelo outro, que possibilita companhia, distração e cumplicidade neste “mundo tão complicado” e, em função disso, torna-se possível (ainda que por um período delimitado) dizer: “hoje eu quero fazer tudo por você”. O fato de ser “hoje” também remonta ao já explicitado acerca do amor romântico, em que não precisa haver a característica de indissolubilidade, já que o amor deve prevalecer e ser o motivo da parceria. Esse bem-estar proporcionado pelo companheirismo da parceria amorosa também aparece em *Música de trabalho*: “E quando chega o fim do dia / Eu só penso em descansar / E voltar pra casa, pros teus braços”. Vieira e Stengel (2012) nos dizem que, embora por vezes o amor venha acompanhado de algum sofrimento, a noção de que o relacionamento amoroso tem uma conotação especial e funciona como uma espécie de “refúgio diante de um mundo ameaçador” ainda compõe a realidade contemporânea. Além disso, compartilhar trajetórias de algum modo pode ser uma tentativa de algum controle diante

do futuro e demonstra como a relação conjugal apresenta destaque em comparação com as demais relações sociais e evidencia a questão familiar como prioridade (VIEIRA; STENGEL, 2012, p. 7).

Ela me disse que trabalha no correio
E que namora um menino eletricitista
As famílias se conhecem bem
E são amigas nesta vida.

[...]

A gente quer é um lugar pra gente
A gente quer é de papel passado
Com festa, bolo e brigadeiro
A gente quer um canto sossegado
A gente quer um canto de sossego

Estou pensando em casamento
Mas não posso me casar
Eu sou rapaz direito
E fui escolhido pela menina mais bonita

O descobrimento do Brasil lida com a conjugalidade de uma maneira mais cotidiana e menos angustiada, quando a comparamos com a forma com que o amor aparece em outras canções. De algum modo, atende as condições básicas para se estabelecer ligação com o outro, o que inevitavelmente depende das condições infantis para amar, que possibilitem o mínimo desta idealização imprescindível. Para Grangeia (2016), esta canção lida com o tema do amor e da bondade “sem ser brega”, de modo que: “O amor é juvenil, idealizado e, para o bem de todos, correspondido”. Além disso, esta música valoriza o tema da família, posicionando-a como uma espécie de refúgio (GRANGEIA, 2016, p. 62). *O descobrimento do Brasil* é a única canção que utiliza a palavra casamento, ainda que o eu-lírico pareça em algum momento estar em dúvida a respeito dele. No entanto, é verbalizado que se quer um relacionamento oficializado, tanto do ponto de vista legal quanto social: “de papel passado, com festa, bolo e brigadeiro”. O casamento, bem ancorado na ideia de amor romântico domesticado, aqui configura um projeto de futuro que inclui segurança, estabilidade e tem o projeto amoroso como parte desta expectativa de futuro.

Sem sair dos avatares do amor romântico, o casamento foi incorporado neste modo de amor e “domesticado”, fato que fez com que o amor romântico perdesse sua “potência transgressora e inovadora” (CHAVES, 2003, p. 102). Isto se verifica pelo fato de que este amor amparado pela lei e testemunhado pelos outros permanece na

indecidibilidade quando por um lado se ancora nos aspectos domesticados, como a simplicidade dos trabalhos, o cotidiano, o para sempre, e, por outro, é marcado pelas já mencionadas dúvidas acerca do outro, já sinalizando aqui para as possibilidades mais práticas ancoradas pelo amor líquido da contemporaneidade e com o receio contemporâneo de um amor que não satisfaça as expectativas.

De algum modo, os amores possíveis da contemporaneidade estão mais diretamente tematizados neste texto musical, na medida em que nele o amor surge como espécie de proposta, de projeto de vida, no qual será sempre, inevitavelmente, “improvisado” e estará sempre em dúvida se fora de fato a escolha mais acertada. Contudo, o amor romântico também predomina na canção, e, como nos dizem Vieira e Stengel (2012), na contemporaneidade, ainda que inseridas na lógica do amor líquido e da possibilidade de exercício de mais liberdade, as pessoas continuam vivendo sob a marca de um ideal romântico e ainda investem e atribuem muito valor a essas parcerias. É interessante notar que o amor prossegue, ainda que com muitas indagações acerca do outro, com dúvidas concernentes ao eu e ao outro, ainda que por meio de “eleições amorosas equivocadas” (HALLAL, 2005, p. 47-51). Prossegue o amor atravessado por parâmetros românticos atraídos pelas possibilidades mais líquidas da contemporaneidade.

Neste conjunto de obras que resgatam os pressupostos de um amor possível, temos ainda *Música ambiente*, na qual também o “por amor” é uma saída:

Quando choramos abraçados
E caminhamos lado a lado

[...]

Certas coisas de todo dia
Nos trazem a alegria
De caminhar juntos lado a lado por amor

Isto é também observável em *Um dia perfeito*: “São as pequenas coisas que valem mais / É tão bom estarmos juntos / E tão simples: um dia perfeito”.

É no sentido da possibilidade que Macedo (2011) associa o amor, mais especificamente a existência do amado, ao “sublime”:

Tudo o que concerne à sua existência é erógeno: seu olhar, ou o tom de sua voz, ou o silêncio. Ou. Vertigem do abandono de qualquer pudor. E sua existência torna a vida simples, leve, despreocupada [...] A relação entre o apaixonado e o amado é a relação entre um Deus e um poeta. Como duas crianças, eles dão a mão ao mundo e às coisas do mundo e, juntos, os quatro,

eles brincam. E como nas crianças que amam e se sentem amadas, não há diferença entre a brincadeira, o riso, o desejo e o pensamento (MACEDO, 2011, p. 246).

A possibilidade de se pensar o amor como experiência do sublime remete ao próprio conceito de sublimação em psicanálise. Há que se distinguir sublimação de idealização, haja visto que a primeira refere-se a uma questão pulsional na qual o investimento libidinal encontrou satisfação num objeto diferente do sexual, e a segunda pertence ao objeto em si, sendo este enaltecido e amplificado pelo próprio sujeito que idealiza. Apesar de haver objeto, na idealização também há a questão pulsional, uma vez que idealizar pode ser também manter um intenso investimento em direção ao objeto. No entanto, há que se destacar as diferenças, pois a passagem do narcisismo a um maciço ideal de eu não implica sublimação pulsional. A formação do ideal aumentará as exigências do eu, que pode implicar num aumento da repressão, mas há um trabalho implicado na sublimação. Neste sentido, Ferreira é clara ao apontar uma diferença básica entre sublimação e idealização: “Na sublimação ama-se o próprio amor, e na idealização, o objeto” (FERREIRA, 2004, p. 56).

Ainda no que diz respeito à sublimação, Kupermann (2016) diz que esta contribuirá para o progresso subjetivo, bem como para a “singularidade desejante”, mas para tal há que se ter superado o narcisismo primário, ou o sujeito permanecerá prejudicado nas transformações das identificações narcísicas e sublimatórias, pelo próprio processo de investimento libidinal já explicado anteriormente. Faz-se necessário, portanto, um desenvolvimento psíquico no processo de alcançar uma possibilidade sublimatória para o amor, em que um possível equilíbrio pulsional de algum modo tenha sido alcançado.

Em *Soul Parsifal*, temos o amor novamente presente neste mesmo sentido, com o sujeito satisfeito, feliz por ter um amor, mas sem a idealização demasiada deste enquanto objeto de investimento. Embora haja um objeto externo e ele receba investimento libidinal, parece haver satisfação com a condição de amar com a possibilidade de se vivenciar um relacionamento “sereno” num lugar “santo”, sinalizando sobre a possibilidade de se amar o amor e não somente amar o objeto:

Meu coração está desperto
É sereno nosso amor e santo este lugar

[...]

Vem, meu amor, é hora de acordar
Tenho anis
Tenho hortelã
Tenho um cesto de flores
Eu tenho um jardim e uma canção
Vivo feliz, tenho amor
Eu tenho um desejo e um coração

A respeito de Parsifal, também conhecido como Percival ou Parzifal, este é o cavaleiro guardião do Santo Graal e historicamente está associado a virtudes como compaixão e lealdade. Já foi tema de peça de Richard Wagner²² na qual foi representado enquanto superação de oposições; aquele que fora capaz de construir seu próprio caminho convivendo com os contrários. Descrito como um sujeito intelectualmente deficitário que alcançou a sabedoria por meio do sofrimento, teria sugerido ainda que cada um tomasse seu próprio caminho, já que o percurso trilhado por outro não poderá ser apropriado prontamente como o seu. Tal música sugere exatamente como os fatos que poderiam ser paradoxais na verdade podem conviver concomitantemente a partir de um reposicionamento do sujeito diante do outro. Versos como “Ninguém vai me dizer o que sentir”, “veneno e o sopro leve do luar”, “tempestade calma” e “foi santo o meu pensar” sugerem um sujeito combatente, que não por acaso está cansado e faz alusões à espiritualidade, como se houvesse encontrado os próprios recursos para prosseguir em sua trajetória, amando.

Ainda no âmbito dos encontros possíveis, nas parcerias em que o outro pode acrescentar aprendizado e desenvolvimento, temos *Primeiro de Julho*:

É o mundo que virá pra ti e para mim
Vamos descobrir o mundo juntos, baby
Quero aprender com o teu pequeno grande
Coração
Meu amor, meu amor
Baby

Prosseguindo na tentativa de considerar uma conjugalidade possível, ainda ancorada nos pressupostos do amor romântico, que de fato possibilite amadurecimento, afastamento e que deixe o outro livre para escolher, encontramos em *Quando você voltar* (canção que possibilita esta discussão justamente por possibilitar a partida) a possibilidade de se deixar o outro livre (“se você precisa ir”), assegurando a necessidade da reflexão, sem deixar de sinalizar para o interesse no prosseguimento:

²² Segundo Lopes (2011), esta era uma das peças preferidas de Renato Russo.

Vai, se você precisa ir
Não quero mais brigar esta noite
Nossas acusações infantis
E palavras mordazes que machucam tanto
Não vão levar a nada, como sempre

Vai, clareia um pouco a cabeça
Já que você não quer conversar

Já brigamos tanto
Mas não vale a pena
Vou ficar aqui, com um bom livro ou com a TV
Sei que existe alguma coisa incomodando você

Meu amor, cuidado na estrada
E quando você voltar
Tranque o portão
Feche as janelas
Apague a luz
E saiba que te amo

Contudo, certa dose de idealização se faz imprescindível para manter o outro na posição de objeto eleito, pois, ao ocupar um *status* de insubstituível, como em *Teorema* (“Ninguém sabe fazer o que você me faz... o que você consegue ninguém saber fazer”), e em *Índios* (“É só você que me entende do início ao fim”), o outro está investido de condições atribuídas pelo sujeito que talvez nem possua de fato.

E é neste sentido que Freud (1914/1996) sugere que:

O estar apaixonado consiste num fluir da libido do ego em direção ao objeto. [...] Exalta o objeto sexual transformando-o num ideal sexual. Visto que, com o tipo objetal (ou tipo de ligação), o estar apaixonado ocorre em virtude da realização das condições infantis para amar, podemos dizer que qualquer coisa que satisfaça essa condição é idealizada (FREUD, 1914/1996, p. 107).

Dessa forma, após discutirem-se todas as canções mencionadas neste tópico, é necessário enfatizar sua direção, que é trabalhar a parceria possível, apesar das diferenças, das idealizações que deixam de se sustentar, da perspectiva de manter o relacionamento pautado no interesse recíproco. Assim, considera-se a possibilidade de se aceitar o que é possível da conjugalidade, pois sabemos que elencar desejo, relação sexual e laço conjugal está na ordem do impossível. Conforme já nos apontou Calligaris (2010), há que se considerar o que há de possível por via do laço, sempre ambivalente e complexo, entrelaçando-se aos aspectos narcísicos de sujeitos faltosos e ambivalentes. E é neste sentido que Costa nos sugere que:

A rotina mata o amor na paz dos cemitérios e o descompromisso nos faz quitar, de forma imoral, uma dívida impagável. Não existe, aqui, o álibi do mundo estéril, habitado por sujeitos mesquinhos. O amor, independente do narcisismo

cultural ou pessoal, é o gozo que tem o peso de um fardo. A saída é aceitar o impasse, ou, em sua metáfora, entender que Tanatos sempre conduz a carruagem de Eros (COSTA, 1988, p. 139).

A partir da fala sugestiva de Costa a respeito da impossibilidade de não se vincular Tânatos ao amor, retomo os mitos gregos para discorrer sobre as características ambivalentes de Eros. Em *O banquete*, temos na perspectiva de Sócrates, a partir de Diotima, a descrição de tais características. Nesta explicação, nos é contado no discurso de Sócrates que, por ocasião da festa de nascimento de Afrodite, Eros é concebido por meio do encontro entre Poros e Penia, sendo esta última alguém que mendigava, dada sua condição de privação. Assim, Eros resulta desta união, que o posiciona em estado de penúria, rudeza, enrugado, descalço e sem lar, sempre às voltas com as privações, heranças maternas. Já no que diz respeito às heranças paternas, Eros possui visão estratégica para caça, coragem, busca a sabedoria e o entendimento, sendo também ilusionista. Dessa forma:

Não sendo por nascimento nem imortal nem mortal, num mesmo dia, estando repleto de recursos, viceja e pulsa de vida, para depois, num outro momento, ficar moribundo e morrer, revivendo mais tarde por força de sua natureza paterna; os recursos, porém, de que se apossa sempre não tardam a lhe escapar, minguando de maneira que Eros jamais é propriamente pobre ou rico, além do que se conserva a meio caminho entre a sabedoria e a ignorância [...] (PLATÃO, 2012, p. 63).

Assim, este tópico condensa as possibilidades de um encontro possível, já que por si só é complexo e ambivalente, deixando em aberto o caminho da possibilidade.

7. O AMOR ENQUANTO IMPOSSIBILIDADE E SEUS DESDOBRAMENTOS: DOR, SEPARAÇÃO, ÓDIO, LUTO E ELABORAÇÃO

Este capítulo consiste na segunda parte das releituras dos textos musicais, discutindo o amor enquanto impossibilidade, transitoriedade, as rupturas das parcerias amorosas, finitude, dor, desamparo, saudade, luto, ódio e elaboração.

7.1. Quando prevalece a impossibilidade do amor: “Não basta o compromisso, vale mais o coração”

Por se tratar de um processo complexo, a manutenção de uma parceria amorosa nem sempre se revela possível, já que a relação com a alteridade é complexa, traumática e traz à tona as subjetividades dos envolvidos. Sobretudo se pensarmos nas fortes influências do amor líquido, de caráter mais utilitário, caracterizado pela preservação da individualidade e pela evitação do sofrimento, traços marcantes na contemporaneidade, que também carrega os ideais de amor romântico e concebe o sofrimento como algo que deve ser recusado a qualquer custo. Um trecho de *Primeiro de Julho* aborda este cenário de impossibilidade, afirmando que mais vale manter-se preservado do sofrimento que manter um relacionamento a qualquer custo, já que, quando o vínculo é estabelecido, priorizam-se mais suas qualidades que sua durabilidade (VIEIRA; STENGEL, 2012).

Freud tratou dos temas da subjetividade e da alteridade em diversos momentos de seus escritos, tanto nos mais teóricos quanto nos clínicos e nos socioculturais (SOUZA, 2012). *O mal-estar na civilização*, por exemplo, demonstra o quanto o encontro com a alteridade é angustiante e custoso ao sujeito, sendo que o próprio trabalho freudiano a respeito do tema já é inaugurado com um questionamento em torno do sentido da vida (MOREIRA, 2005). Outra questão importante desenvolvida por Freud nesse texto diz respeito à problemática da felicidade: “O programa de tornar-se feliz, que o princípio do prazer nos impõe, não pode ser realizado; contudo, não devemos – na verdade, não podemos – abandonar nossos esforços de aproximá-lo da consecução, de uma maneira ou de outra” (FREUD, 1929/1996, p. 98).

Em *O mal-estar da civilização* Freud (1930/1996) também discute o desconforto proveniente das questões religiosas e posiciona o amor como uma das ilusões humanas. A respeito desta discussão freudiana, Ferreira (2004) argumenta que,

Sem dúvida, o amor, a religião e os ideais de revolução social para transformar o mundo fazem parte das grandes ilusões humanas: fraternidade, eternidade, felicidade e liberdade. Conclui-se, então, que o fracasso dessas ilusões não faz com que o homem abdique de buscar toda a verdade ou de cometer atrocidades contra seu semelhante em Nome-do-Amor (FERREIRA, 2004, p. 11).

Para Freud (1914/1996), a movimentação pelo objeto de amor consiste em uma busca por imagens já registradas psiquicamente, seja a da própria onipotência ou idealização, seja a do cuidador que lhe exerceu a função materna. Para ele, há uma relação significativa do amar com o amor próprio, já que, conforme seus pressupostos, “não ser amado rebaixa o amor próprio enquanto ser amado o eleva [...] ser amado representa objetivo e a satisfação na escolha narcísica de objeto” (FREUD, 1914/1996, p. 45).

Ainda tratando do tema do narcisismo, Freud nos traz algumas contribuições importantes para dialogar com o amor na obra da *Legião Urbana*. Como produto do eu, fruto de toda a dinâmica já anteriormente citada, o conceito de amor próprio, em alemão *selbstgefühl*, que literalmente seria traduzido como sentimento de si, tem um espaço significativo nesta problemática. No raciocínio freudiano, o amor próprio tem suas raízes no sentimento de onipotência e possui relação estrita com a libido narcísica. Além disso, na vida amorosa há uma correspondência entre ser amado e ter o amor próprio elevado e não ser amado e tê-lo diminuído. Basicamente, para Freud (1914/2015), o amor próprio é parcialmente primário, devido ao narcisismo infantil, em parte fruto da onipotência confirmada pela experiência e em parte pela satisfação da libido objetal (FREUD, 1914/2015, p. 48). Na problemática do amor em Freud, com as contribuições do narcisismo, o amor, mesmo quando objetal, tem suas raízes no amor próprio, narcísico (RAVANELLO; MARTINEZ, 2013). Por esta razão, há uma base narcísica em toda forma de amor que venha compor as trajetórias humanas.

Assim, ao considerar o amor próprio nessa dinâmica narcísica, Freud (1914/2015), afirma que

A dependência ao objeto amado tem efeito rebaixador; o apaixonado é humilde. Alguém que ama perdeu, por assim dizer, uma parte de seu narcisismo, e apenas sendo amado pode reavê-la. Em todos esses vínculos o amor próprio parece guardar relação com o elemento narcísico da vida amorosa (FREUD, 1914/2015, p. 46).

E é neste sentido que quando emerge a impotência, associada à incapacidade de amar, esta afeta diretamente o amor próprio, com decorrente sentimento de inferioridade, fazendo com que o eu fique de algum modo empobrecido, em decorrência dos

investimentos libidinais retirados: “Será que eu sou capaz?” “Quando penso em você eu tenho febre” (*Natalia*); “saudade é só mágoa por ter sido feito tanto estrago” (*Longe do meu lado*); “Queria ser como os outros [...] Não quero mais ser quem eu sou” (*A via láctea*), “Quando o que temos é um catálogo de erros” (*O livro dos dias*); “Estou cansado de ser vilipendiado, incompreendido e descartado” (*Clarisse*).

Em torno do outro a quem se ama, há peculiaridades referentes às diferenças individuais e ao modo de vivenciar as experiências, o que envolve certas desilusões inevitáveis. O outro difere de nós em muitos sentidos, já que será sempre diferente do que desejamos e daquilo que estabelecemos enquanto ideal (LUHMANN, 1982). *L’Aventura* provoca a questão da impossibilidade e insiste na ideia de que o amor deveria ser honesto, mas traz uma dose de realismo ao sugerir que, mesmo amando o outro, a separação se revelará inevitável, e o amor próprio será afetado:

Quando não há compaixão
Ou mesmo um gesto de ajuda
O que pensar da vida e daqueles que sabemos que amamos?

[...]

Nada é fácil, nada é certo
Não façamos do amor algo desonesto

[...]

Seu olhar não conta mais estórias
Não brota o fruto e nem a flor
E nem o céu é belo e prateado
E o que eu era eu não sou mais

A possibilidade de desenvolvimento, a transformação de cada uma das partes desta parceria se revela como inevitável no percurso amoroso, já que é impossível separar a dinâmica psíquica de cada um dos envolvidos: “Seu olhar não conta mais estórias” e “o que eu era eu não sou mais” são trechos que ilustram bem a questão. *L’Aventura* também convoca a pensar que, ainda que exista um sentimento direcionado ao outro, por vezes, a opção é por não prolongar a parceria já revelada enquanto impossibilidade:

Triste coisa é querer bem
A quem não sabe perdoar
Acho que sempre lhe amarei
Só que não lhe quero mais
Não é desejo, nem é saudade
Sinceramente nem é verdade
Eu sei porque você fugiu
Mas não consigo entender

O amor pode funcionar como impossibilidade, ou fonte de energia para lidar com o mal-estar. Apesar do sentimento, nem sempre este se revelará concomitantemente com a possibilidade de se conduzir um relacionamento, o que dependerá da outra parte desta parceria, como é tratado em *Sereníssima*: “Tínhamos a ideia, mas você mudou os planos / Tínhamos um plano, você mudou de ideia”. De acordo com Lopes (2011), esta canção transmite a noção de que o romantismo não se sustenta, já que fora transformado em racionalidade e competição ao perder espaço para convicções de indiferença e angústia: “Não estou mais interessado no que sinto / Não acredito em nada além do que duvido.”

Da mesma forma, em *O livro dos dias*, o recado é claro: “Só daria certo aos dois que tentam”. As diferenças individuais, as mudanças de expectativas e perspectivas, costumam impactar na impossibilidade e no desencontro:

E quando o circo pega fogo
Somos os animais na jaula
Mas você só quer algodão doce
Não confunda ética com éter
Quando penso em você eu tenho febre

Desencontros, percepção de infantilidade, sensação de febre e mal-estar ao observar, ou até ao pensar no outro. Por vezes, o amor pode conduzir o sujeito à cólera, pois, ao ser abalado pela ausência do ser amado, “o sujeito é lançado na dor do nada”, de modo que a agressividade, até então ligada ao amor, se colocará em função da cólera ou do ódio (MACEDO, 2011, p. 256).

Em *Primeiro de Julho*, também somos convocados a refletir sobre a mesma questão, já que o próprio sujeito é consciente da impossibilidade de prosseguir com a parceria:

Não penso em te seguir
Não quero mais a tua insensatez

[...]

Não basta o compromisso
Vale mais o coração

Considerando-se que um sujeito não se relaciona com outro sujeito de fato, mas com um objeto, com uma construção idealizada deste outro, em determinado momento há que se revelar a existência de alguém que difere deste ponto de projeção, sobressaindo a diferença, e impossibilitando o atendimento absoluto desta demanda (BARROS, 1997). Será justamente nesta idealização desconstruída pela realidade que os movimentos

consequentes serão de frustração e aversão, na queda das idealizações básicas necessárias à manutenção desta possibilidade de encontro amoroso.

Em *Os Anjos* a tônica está em torno do incômodo de não saber: “não sei mais o que dizer, nem o que pensar”, justamente porque, quando acaba o amor, emerge a falta:

Hoje não dá
Hoje não dá
Não sei mais o que dizer
E nem o que pensar
Hoje não dá
Hoje não dá
A maldade humana agora não tem nome
E hoje não dá

[...]

E o que vamos fazer?
Quero voar pra bem longe
Mas hoje não dá
Não sei o que pensar e nem o que dizer
Só nos sobrou do amor
A falta que ficou.

A falta, parte do humano, estará presente com ou sem amor. Neste sentido, é importante ressaltar que a Psicanálise nos possibilita afirmar que, embora o amor possa tentar mascarar a falta, esta é inevitável ao humano e faz parte da constituição de sua subjetividade psíquica (FERREIRA, 2004; PY, 2006). Se uma das pretensões do amor passa por “suprir a falta”, é importante recordar que “há amores que colocam em cena essa falta e amores que a denegam”, o que nos permite concluir que se pode amar para desejar, ou para que o gozo possa se manifestar enquanto sofrimento (FERREIRA, 2004, p. 14). Fato é que, aparecendo explicitamente ou não, a falta sempre estará presente, mascarada ou escancarada.

O não saber também é tema de *Teorema*, música que solicita que o outro permaneça, já que “ninguém sabe fazer o que você me faz”. *Teorema* chama atenção para a presença do outro num relacionamento e demanda que este permaneça um pouco mais, já que aparentemente ocupa um lugar insubstituível:

Não vá embora
Fique um pouco mais
Ninguém sabe fazer
O que você me faz

É exagero
E pode até não ser
O que você consegue

Ninguém sabe fazer.

Parece energia, mas é só distorção
E não sabemos se isso é problema
Ou se é a solução.

Não tenha medo
Não preste atenção
Não dê conselhos
Não peça permissão.
É só você quem deve decidir o que fazer
Pra tentar ser feliz.

[...]

Não vá embora
Fique um pouco mais
Ninguém sabe fazer
O que você me faz

É exagero
E pode até não ser
O que você consegue
Ninguém sabe fazer

Parece um teorema sem ter demonstração
E parece que sempre termina
Mas não tem fim.

Se é só “você”, o objeto do desejo amoroso, que “sabe” o que precisa ser feito para agradar o sujeito, a ausência inevitavelmente remeterá a algo do campo da perda, e de uma perda da ordem do insubstituível, justamente por ser “só você”. Deste modo, se expressa uma tentativa de adiamento da partida: “fique um pouco mais”. Para Macedo (2011) a alegria de amar inevitavelmente fará companhia à possibilidade da perda, que também trará a dor. Para ele, isso acontece “porque a alteridade irreduzível que funda o amor é também o que fere permanentemente” (MACEDO, 2011, p. 242).

Assim, esse tópico lida com o que pode ser preservado, ou adiado. No afã de se sentir protegido, há menos investimento libidinal. No entanto, embora diminua o risco, não soluciona a questão da emoção e da ligação que insiste em se reiterar.

7.2. A transitoriedade das parcerias e os protótipos das escolhas objetais: “o pra sempre sempre acaba”, ao mesmo tempo que “nada vai conseguir mudar o que ficou”.

Pensar nas rupturas amorosas demanda resgatar os pressupostos de que há dor na complexidade de amar e que o amor, assim como a parceria amorosa, pode se manifestar como um fenômeno devastador ou ser entendido como experiência transitória na vida

humana. Desse modo, em função da busca pela completude e com a ilusão de eternidade, atravessada pela marca inevitável da transitoriedade, amar vai se configurando num empreendimento complexo, sobretudo em seu caráter traumático diante da dor relativa às perdas, sempre problemáticas. Como já cantado em *Meninos e Meninas*, “vai ficando complicado e ao mesmo tempo diferente”.

Há que se destacar aqui “Sobre a transitoriedade”, um belíssimo texto em que Freud trata da transitoriedade dos fenômenos da vida, questionando se a não permanência modificaria o valor e a beleza desses fenômenos. Haveria uma redução no investimento no objeto pelo fato de que este, em outras circunstâncias “amado” e “admirado”, acaba por parecer-nos “despojado de seu valor por estar fadado à transitoriedade”? é o que nos indaga Freud. Ou, inversamente, a beleza, sobretudo da natureza e da arte, também pode resistir à destruição pelo tempo? Ao discutir a questão, Freud eleva o valor do que é transitório ao afirmar que justamente por haver modificação é que é possível a renovação do encanto, exemplificando com a mudança das estações (FREUD, 1915b/1996, p. 317).

À época, Freud estava interessado no tema do luto e das perdas e buscava respostas para suas indagações em torno destes, sobretudo porque percebia clinicamente o quanto desligar-se dos objetos perdidos sempre fora tão custoso ao humano, apesar de sua finitude: “Vemos apenas que a libido se apega a seus objetos e não renuncia àqueles que se perderam, mesmo quando um substituto se acha bem à mão. Assim é o luto” (FREUD, 1915a/2006, p. 318). A partir de Freud já sabemos de um modo mais integrado o quanto a perspectiva de ligação de objeto é complexa, e que não é por meio de coincidências que tais ligações se estabelecem. Isso torna mais difícil lidar com o fenômeno da transitoriedade e acaba por conduzir o fenômeno do amor a manifestações dramáticas, complexas e intensas, comumente visualizadas nas relações amorosas (CORSO; CORSO, 2011). Ravanello e Martinez (2013) também questionam como o fenômeno amoroso pode estar ligado à transitoriedade e à intensidade e discorrem sobre a força constante e a repetição da aproximação entre o amor e a pulsão, de modo que o amor possa se enveredar pela insistência do ser e da vida. Sobre a inevitável condição transitória do amor, nos dizem que:

Nesse sentido, se o amor é aquilo que se repete, e que ao mesmo tempo deve ficar na abstinência para não se esvaír, como vemos em exemplo de amor platônico, amor cortês e amor transferencial, modelos estes de amores impossíveis (RAVANELLO; MARTINEZ, 2013, p. 177).

Se o encontro amoroso é na verdade um reencontro, pensar o amor como transitório torna-se paradoxal, embora saibamos o quanto é inevitável. Temos, portanto, que lidar com o fato de que o amor é transitório do ponto de vista de que nada pode ser permanente ou eterno, mas, paradoxalmente, a sensação de dependência, de necessidade deste objeto eleito, tão familiar, por reportar a um objeto primordial do romance familiar, à repetição de um protótipo, faz com que o fato de que “o pra sempre sempre acaba” não possa ser tão simples.

Quando o amor posiciona o sujeito no estatuto de objeto eleito, a perda deste passa a ser um complicador, pois, se único, também se deduz que outro não pode lhe proporcionar as mesmas satisfações, o que faz com que qualquer possibilidade de substituição seja vista como bastante problemática (BRITO; BESSET, 2008). O objeto eleito costuma ser associado, assim, à perspectiva de impossibilidade de substituição, o que é bem destacado em algumas canções, como por exemplo em *Índios*: “É sempre só você”, “que entende”, “que tem a cura”, “quando penso em alguém só penso em você” (*Por enquanto*). Este fato remete novamente a Freud (1914/1996) e às barreiras entre o eu e o outro, nem sempre delimitadas devido à possibilidade de regressão, até porque, se as condições para amar estão de algum modo partindo do autoerotismo e conduzidas pelo princípio do prazer, na retirada do objeto amado haverá também mudança de posição amado-odiado, amante-amado e assim por diante, trazendo novamente à tona a problemática do eu e o outro.

O desfecho das parcerias e a condição de transitoriedade são características do amor romântico não domesticado, aquele que antecede ao amor eternizado pelos casamentos. O fato de demandar reciprocidade de sentimentos e interesses torna o amor romântico passível de desenlaces. Contudo, após a marca de eternidade que pretendeu prolongar sua duração e intensificar a eleição deste objeto eleito exclusivo e de parceria indissolúvel, a perda tornou-se mais dolorosa. Aparentemente a transitoriedade e a marca inevitável que produz nos relacionamentos não se fazem sem dor.

Além da possibilidade da perda, aqui nos deparamos com o fenômeno do tempo. Enquanto lida com a possibilidade de permanência, sobretudo do sentimento, a obra da Legião Urbana simultaneamente nos fala da dimensão subjetiva, inevitavelmente associada ao tempo. Simbolicamente, associar amor e tempo é muito importante, já que ao falar do amor estamos nos reportando o tempo todo às formas infantis de amar, como

se o tempo não houvesse passado, já que este é reatualizado nas relações do presente. Neste sentido de permanecermos infantis, lidamos com o fato de que são outros os objetos, ainda que sejam as mesmas condições de amar. Além disso, o fato de o inconsciente ser atemporal possibilita ao amor circular livremente e em qualquer tempo demonstrar seus efeitos.

Quando transposto às parcerias no sentido mais concreto, o tempo continua atuando como um complicador, já que ele “não passa”, conforme argumenta Celes (2010) ao falar do tempo na psicanálise, como se estivesse encontrando com o tempo de *Por enquanto*:

Mudaram as estações
E nada mudou
Mas eu sei que alguma coisa aconteceu
Está tudo assim tão diferente

Se lembra quando a gente
Chegou um dia a acreditar
Que tudo era pra sempre
Sem saber
Que o pra sempre sempre acaba

Mas nada vai conseguir mudar
O que ficou

Assim, o fato de a transitoriedade ser condição da vida e dos vínculos, cantado em diversas músicas, torna o amor concomitantemente atrativo e angustiante. Em *Depois do começo*, música cujo título já faz associação direta com o tempo, há uma frase célebre que confirma o inevitável da condição de transitório: “Depois do começo, o que vier vai começar a ser o fim”. Em *Pais e filhos*, a constatação de que a vida é transitória é acrescida da possibilidade de alguém interrompê-la, sustentando a necessidade reiterada no refrão da canção: “É preciso amar as pessoas como se não houvesse amanhã / Porque se você parar pra pensar na verdade não há”. Dessa forma, a questão do tempo remete também à finitude, seja a própria, do amado ou da parceria. O fato de que “tudo passa, tudo passará” (*Metal contra as nuvens*) já havia sido dito também num contexto mais social e menos amoroso em *A Fábrica*:

O céu já foi azul
Mas agora é cinza
O que era verde aqui
Já não existe mais
Quem me dera acreditar
Que não acontece nada

Como é típico do humano esquecer a própria finitude, a relação com esta costuma ser complexa. Não por acaso a temática do tempo intitula uma das canções mais célebres da banda: *Tempo perdido*. Não ter mais o tempo que passou, assim como “o gosto amargo de saber que o tempo passa”, nem sempre possibilita o tão consagrado “sempre em frente”. Sobre esta canção, Lopes (2011) nos chama atenção para o fato de que ter nosso próprio tempo nos reporta a um contorno da nossa condição de finitos (LOPES, 2011, p. 71), questão também discutida em outra canção, que apontou a tendência a sermos resistentes, sobretudo em se tratando de irreversibilidade: “Se o tempo pudesse voltar dessa vez” (*Comédia romântica*).

Love in the afternoon, por sua vez, fala das tardes em que se evidenciam as lembranças que permaneceram frente à finitude, mas encerra com um lamento e sem alcançar a conformação: “este ano o verão acabou, cedo demais”. Aqui há um retorno acentuado a questões anteriores como em *Feedback song for a dying friend*, mas suas palavras são diretas e explícitas: “os bons morrem jovens”, se direcionando a alguém muito estimado que “foi embora cedo demais”, deixando quem permanece sem palavras para explicar os próprios sentimentos, num discurso marcado pela solidão e saudade contundentes:

Eu continuo aqui
Com meu trabalho e meus amigos
E me lembro de você
Em dias assim
Em dias de chuva
Em dias de sol
E o que sinto, não sei dizer

Em *Feedback song for a dying friend*, temos uma espécie de mensagem de retorno a um amigo diante da morte, mas seu texto é mais simbólico e indireto. Contudo, percebemos que diante da transitoriedade o eu também precisa resignar-se e aceitá-la, já que é inevitável: “I silence and wrote”.

Com tais músicas, a transitoriedade deixa sua marca inevitável: “Tudo passa, tudo passará” (*Metal contra as nuvens*), “Tudo deve passar” (*Meninos e meninas*) e até o “pra sempre sempre acaba” (*Por enquanto*). A partir disso, haverá a necessidade de lidar com a saudade e posteriormente com a elaboração destes lutos, temas que compõem os próximos tópicos.

No que concerne ao encontro com a finitude, temos em *La Maison dieu* um diálogo curioso com a morte, aparentemente representada pela pessoa amada, que, quando o deixa, faz com que o sujeito se sinta como se estivesse cara a cara com a morte:

E depois de um dia difícil
Pensei ter visto você
Entrar pela minha janela e dizer:

- Eu sou a tua morte
Vim conversar contigo
Vim te pedir abrigo
Preciso do teu calor

Eu sou
Eu sou
Eu sou

A pátria que lhe esqueceu
O carrasco que lhe torturou
O general que lhe arrancou os olhos
O sangue inocente
De todos os desaparecidos
Os choque elétrico e os gritos

- Parem por favor, isto dói
Eu sou
Eu sou
Eu sou

A tua morte
E vim lhe visitar como amigo
Devemos flertar com o perigo
Seguir nossos instintos primitivos
Quem sabe não serão estes
Nossos últimos momentos divertidos?

[...]

Eu sou a tua morte
E lhe quero bem
Esqueça o mundo, vim lhe explicar o que virá
Porque eu sou
Eu sou
Eu sou

7.3. O luto: “Se fosse só sentir saudade, mas tem sempre algo mais”

Ao afirmar que amor e morte estavam tão inevitavelmente imbricados, de modo que o impulso para viver, assim como a inclinação para destruição, constituem as inclinações do mesmo sujeito, Freud nos trouxe em *Além do princípio de prazer* a ideia da morte como pertencendo ao amor e por meio da compulsão à repetição e da pulsão de

morte trouxe-nos a inevitável constatação de que “o objetivo de toda vida é a morte” (FREUD, 1920/2015, p. 49). A partir de então, surgem controvérsias teóricas a respeito da pulsão de morte, mas há que se destacar que, para além do inato, no humano temos “situação de sujeição às vicissitudes históricas da relação com o outro”, e o pulsional funciona, portanto, como motor do desenvolvimento psíquico (GUTIERREZ-TERRAZAS, 2002).

Para Freud (1915/1996), o luto é uma forma de reagir a uma perda, de um objeto que pode ser real ou uma abstração, porém um objeto de amor. O processo de luto costuma implicar desânimo, falta de interesse pelo mundo, perda da condição de amar e inibição das mais variadas atividades. Pressupõe alteração e certo afastamento da vida cotidiana, mas não é considerado patológico nem demanda qualquer tipo de tratamento, já que consiste num processo de elaboração, que finaliza por si mesmo. Trata-se de um processo por meio do qual a imagem do objeto perdido é preservada, sem pretender substituí-lo ou esquecê-lo, mas mantendo-o de modo a não necessitar da presença física deste que se foi. Por demandar tempo, intensifica-se a noção de luto e o posiciona como um processo, que varia desde redistribuição de energia psíquica, de modo a possibilitar ao eu o retorno a um certo equilíbrio, como pode ser pensado como um processo de aprendizado no qual se constrói um modo de viver com a ausência. Esclarecendo o processo do luto, Freud nos explica que o luto envolve lidar com alguém que permanece vivo internamente, mas a que a realidade externa já não corresponde. De alguma forma, este outro existirá nas lembranças e viverá na parte da história em que atuou, nas memórias dos que permanecem, conforme cantado em *Vento no litoral*:

Aonde está você agora
Além de aqui,
Dentro de mim?

Se o objeto amado deixou de existir, a realidade de algum modo exige que se deixe de investir a libido neste objeto, o que costuma ser vivenciado com dor, já que as representações em torno deste ainda costumam ser frequentes ao psiquismo do enlutado. Num processo gradativo, a libido vai sendo retirada, como se ainda estendesse a existência do objeto por mais um período, insistindo em seu investimento e não interrompendo pronta ou abruptamente seu investimento. Somente após a conclusão do trabalho de luto a libido estará livre novamente, para que se possa investir em outro objeto (FREUD, 1917/1996).

Freud, ao separar luto e melancolia, nos ensinou que, na melancolia, embora o sujeito conheça e identifique o objeto perdido, não sabe nomear o que perdeu neste alguém, impedindo um trabalho de elaboração natural, já que não se trata de um luto comum. No caso de lutos com elaboração dificultada, Levy e Gomes (2011) argumentam que o ataque a si próprio e frustrações variadas são espécies de saída por vezes encontradas na impossibilidade de elaboração:

A ruptura de uma relação apoiada na expectativa de evitar o desamparo provoca intensa emoção e uma tentativa de manter um rígido controle sobre o outro, não reconhecido em sua alteridade. A irracionalidade da atitude vingativa deixa entrever uma agressividade arcaica. As contrariedades vividas na relação e após sua dissolução são sentidas como feridas ao narcisismo do sujeito e não apenas como diferenças e frustrações existentes em qualquer relação humana (LEVY; GOMES, 2011, p. 51).

Freud também desenvolve o contraponto do luto com a melancolia, que consiste num quadro clínico semelhante ao luto, porém com alguns agravantes, tais como: não costuma ser tão claro ao sujeito quem de fato perdeu e o que de fato foi perdido com esta partida. A melancolia é caracterizada por uma complexa relação objetal, na qual a ambivalência em relação ao objeto amado possui destaque. Diferentemente do sujeito que está em processo de luto comum, o melancólico é consumido, absorvido e geralmente não identifica com clareza o que de fato lhe comove com tanta intensidade (FREUD, 1915/1996).

O próprio Freud entende como possível a comparação entre luto e melancolia. Para ele, enquanto no primeiro o mundo exterior é percebido pelo sujeito como “pobre e vazio”, na melancolia o próprio eu se torna pobre e vazio, com expectativas de punição, autorrecriação e comprometimento do amor próprio. Em ambos, entretanto, há um trabalho psíquico se processando e que costuma ser penoso e árduo para o eu: “É fato notório que as pessoas nunca abandonam de bom grado uma posição libidinal, nem mesmo, na realidade, quando um substituto já lhes acena” (FREUD, 1917/1996, p. 250).

Considerando-se as perdas e seus desdobramentos, *Angra dos Reis* e *Vento no litoral* surgem nesta releitura como a tradução do mal-estar desencadeado pela ausência do objeto amoroso: saudades dos planos, de “quando olhávamos juntos, na mesma direção” e “Aonde está você agora além de aqui, dentro de mim?” são exemplos de lamentações de *Vento no litoral* e que se complementam com a célebre afirmação de *Angra dos Reis*: “Se fosse só sentir saudade, mas tem sempre algo mais, seja como for é

uma dor que dói no peito”. Para Nasio (2007), romper um laço amoroso produz um estado semelhante ao de uma violenta agressão física, por romper a homeostase do sistema psíquico, já que a dor de amar é uma dor traumática. Este argumento nos coloca neste possível diálogo com o “algo mais” de *Angra dos Reis*, pois, com a partida do outro, não resta apenas a falta, não é só saudade: “tem sempre algo mais” e “seja como for é uma dor que dói no peito”. Freud já havia comentado este tema em *Luto e Melancolia* ao dizer que no processo de perda nem sempre é claro o que de fato se perdeu junto ao objeto de amor (FREUD, 1917/1996). Em *Love in the afternoon*, surge a mesma temática, colocando-se a dor de amar em evidência quando na ausência do objeto eleito, sobretudo pelo motivo de a partida ser a morte precoce. Assim como em *Angra dos Reis* e em *Vento no litoral*, *Love in the afternoon* evidencia a dor de amar, os efeitos da castração e a dor frente ao desamparo para o qual faltam palavras: “Eu continuo aqui [...] e o que sinto não sei dizer [...] do resto, não sei dizer”.

Na ruptura amorosa a angústia vem à tona, seja por meio de tristeza, de desolação ou outra manifestação, não por ser consequência da finitude, mas porque o amor de alguma forma “velava a angústia” (BESSET, 2002, p. 210), e, com o desvelamento deste afeto, o desamparo emerge à cena psíquica. Neste sentido, o pronunciamento de Nasio (2007), aponta que a partir da separação se vivencia dor não pela ausência do outro em si, mas pelos efeitos da ausência, que produzem uma ruptura interna no psiquismo de quem ama. Ou seja, de fato não é só, pois: “tem sempre algo mais”. Assim, a perda é em si mesma a causa desencadeante que produz certo desmoronamento da fantasia, deixando o desejo sem objeto. Se perder o amado é perder uma força que alimenta o desejo, ao perdermos seu corpo vivo, perdemos também desejo de vida, perdemos ritmo, apoio, imagens neste espelho interno que refletia a nós mesmos. Segundo Nasio (2007), “perdemos a coesão e a textura de uma fantasia indispensável à nossa estrutura” (NASIO, 2007, p. 69). Desta forma, há um para além em toda perda desta natureza, e definir este “algo mais” seria reduzi-lo e minimizar sua importância, já que nas separações este algo mais pode ser compreendido como um experiência de morte:

A separação pode ser comparada a um assassinato, uma vez que se trata de uma separação da unidade erótica [...] a perda de um objeto amado causa uma ameaça à própria identidade na medida em que significa uma maneira de vivenciar a morte. [...] Portanto, falar sobre a separação de pessoas que se amam é dizer de uma experiência de morte para indivíduos que ainda estão vivos (FERREIRA, 2010, p. 90).

Se para manter o relacionamento é necessário um significativo investimento libidinal, com a ruptura deste o ego precisará realocar a energia que até outrora estava investida em um ideal que já não existe. Além de romper com as condições anteriores, espera-se que, após o encerramento deste processo, o eu possa sair fortalecido e prosseguir, rompendo com antigos ideais e construindo novos, reinterpretando a própria vida a partir de então.

Para Féres-Carneiro (2003), as experiências de separação são complexas, geralmente permeadas por sofrimento, vivenciadas de modos diferenciados por cada um dos envolvidos, bem como em suas manifestações sociais, embora demandando a elaboração de um luto, apontando que estudar a ruptura amorosa é estudar o modo como vida e morte se entrelaçam, pois após a separação amorosa há que se reconstruir uma identidade individual. Este costuma ser um processo longo e ambivalente, pois além da liberdade há também a solidão (FÉRES-CARNEIRO, 2003, p. 367). Deste modo, na problemática do amor, este se revela como algo da ordem da complexidade, o que faz com que Nasio (2007), em *A dor de amar*, considere a dor da ruptura como um sinal de passagem por uma prova:

Quando uma dor aparece, podemos acreditar, estamos atravessando um limiar, passamos por uma prova irreversível. Que prova? A prova de uma separação, da singular separação de um objeto que, deixando-nos súbita e definitivamente, nos transforma e nos obriga a reconstruir-nos (NASIO, 2007, p. 20).

A “obrigação de se reconstruir” discutida por Nasio (2007) é cantada pela Legião Urbana por meio de expressões como “Só sei que nunca fui o mesmo”, “Nada mais vai me ferir / é que eu já me acostumei”, “sempre existe um caminho”, “nem foi tempo perdido”, “o que é que desvirtua e ensina?”. No processo de separação permanece a ambivalência, não só no que concerne aos sentimentos ambíguos destinados ao objeto, mas também em relação à presença e à ausência, já que ao mesmo tempo que se pretende esquecer, recorre-se à imagem daquele que se perdeu:

Enfim, o laço com o outro é o laço entre uma representação psíquica e uma realidade exterior. Alguma coisa está dilacerada, aquilo continua a estar muito presente, e torna-se ausente. É nesse esquartejamento entre uma extrema presença e uma extrema ausência que consiste a dor (NASIO, 2007, p. 133).

Para Montagna (2009, p. 236), a dor de amar encontra-se no limiar, na fronteira entre eu-objeto, já que há neste hiato uma área de vazio, uma espécie de “cesura”. Para Nasio (2007), a dor psíquica é obscura, afeto de difícil apreensão, de definição complexa

e que pode surgir na perda do amado, que internamente desorganiza o eu e descontrola as pulsões. Considerando a dor psíquica equivalente à dor de amar, para Nasio ela pode ser vivenciada como sensação de “abandono”, “humilhação” ou “mutilação”, dependendo de como se processa. Quando o amor é subitamente retirado, geralmente é vivenciado como dor, quando prevalece a ferida narcísica, a humilhação, e até mesmo a sensação de se ter perdido parte do corpo, de mutilação. O autor nos lembra que a dor de amar pode ser pensada também em conjunto com a dor da perda do amor. Ambos os autores, para fundamentarem suas construções teóricas, recorrem à maneira como Freud ilustrou muito bem esta temática, em *O mal-estar da civilização*: “Nunca estamos tão indefesos em relação ao sofrimento do que quando amamos, nunca tão inapelavelmente infelizes do que quando perdemos nosso objeto de amor ou o amor dele por nós” (FREUD, 1930/1996, p. 90). Metaforicamente, a Legião Urbana a seu modo, traduz esse sofrimento e essa espécie de ferida corporal em *Os Anjos*, canção na qual metaforicamente já não há como utilizar as próprias asas: “Vou consertar a minha asa quebrada / E descansar”

Prosseguindo com o raciocínio de Nasio (2007), a dor psíquica, embora não tenha sido de fato explicada minuciosamente por nenhum autor, pode ser decorrente de uma lesão do laço com o outro, no sentido de que tal lesão produz uma espécie de trauma, causando ao eu comoção interna, investimento de energia e tentativa de se defender da representação do objeto amado. Macedo (2011) concorda que o desencontro amoroso é traumático, pois implica desorganização por haver um desalojar da condição psíquica anterior. Até antes da perda, pelo simples e complexo encontro, o amor é apontado por ele como “catástrofe”, ainda que se trate de uma “catástrofe salutar”, já que na busca pelo não fechamento o sujeito encontrará tensão para lidar com a angústia (MACEDO, 2011, p. 240). No processo de luto, há dor por diversas razões, entre elas porque o desinvestimento do eu produz dor e o desinvestimento da lembrança do outro também, pois, embora perdido, ainda permanece amado. Assim, no que concerne ao eu, ele é uma espécie de tradutor que internamente lê as pulsões e as traduzem como sentimentos, exteriormente (NASIO, 2007).

No processo de separação, a sintonia entre o eu e o objeto externo é ameaçada e a própria sobrevivência pode ser colocada em questão frente à dor da separação. No que diz respeito à morte das partes de cada um dos amantes no outro, Ferreira (2010) nos diz que:

O sujeito tem que conviver com a dor desta morte devido à necessidade de sobreviver a ela e para garantir sua sobrevivência é necessário que faça com que o outro que vive dentro de si morra, além de ter que lidar com uma questão bastante dolorosa que é a de viver a sua própria morte na consciência do outro. Ainda que o sujeito esteja vivo, ele é apenas um cadáver no outro. Assim, ambos os amantes pagam determinado preço, pois ao matar simbolicamente o Ego do outro, o próprio Ego também é destruído (FERREIRA, 2010, p. 81).

Desde Freud, muito já se discutiu em psicanálise sobre o fato de que as perdas fazem parte da vida, pois a finitude se revelará inevitável em todo vínculo amoroso iniciado, seja por morte ou por separação. O processo de término acarreta um processo de luto que demanda tempo para elaboração e quando não realizado ou “feito às pressas” pode comprometer a condição psíquica do sujeito, bem como interferir em suas atitudes e em seu destino, fazendo, inclusive, com que a perda atual estabeleça alguma relação com perdas anteriores que não tenham sido de fato elaboradas (SALLES; CECCARELLI, 2012).

Há muitas manifestações das dores de amar cantadas pela Legião, inclusive sugerindo que a dor física pode ser menor que a psíquica, como se nota em trechos como: “E a dor é menor do que parece, quando ela se corta ela se esquece” (*Clarisse*); “carregar uma dor triste”, “mágoa e estrago”, “escuridão e dor” (*Longe do meu lado*); “nada mais vai me ferir” (*Andrea Doria*); “É dor, se há”, (*Os barcos*); ou ainda “sem querer me machucar de novo por culpa do amor” (*Se fiquei esperando meu amor passar*). Em *Acrilic on canvas*, tem-se o pedido de desculpas por ter provocado tristeza, com a justificativa de que “não foi por mal”. “Eu juro que não foi por mal / eu não queria machucar você”, é o que o personagem desta música recorda ter sido dito pelo parceiro. Desse modo, prosseguindo com este raciocínio, amar é tão complexo, que pode desorientar, tirar a paz, desorganizar o que o sujeito demanda com a oração presente em *Se fiquei esperando meu amor passar*: “tende piedade de nós / dai nos a paz”

Ainda no que diz respeito à dor de amar, Nasio (2007) constrói uma relação de equivalência entre a dor física e a psíquica, apontando três tempos para o sentimento de dor: tempo de “ruptura”; tempo de “comoção”; e tempo de “reação defensiva do eu”. A dor é conservada pelo inconsciente, que a mantém e não esquece, ficando como que envolvida com o eu, ainda que insuportável e inassimilável, já que provém do isso, embora pareça vir de fora: “A dor está em nós, mas não é nossa” (NASIO, 2007, p. 78), está “dentro do eu, nos seus alicerces, no reino do isso” (p. 79). Vale lembrar, aqui, que o “isso”, também traduzido em português como “id”, refere-se ao polo pulsional da

personalidade, cujos conteúdos são inconscientes (LAPLANCHE, PONTALI, 1998). Assim, a dor é desencadeada pela perda do objeto amado e provém do desmoronamento da fantasia de ligação a este objeto e do caos pulsional, além do impacto no aspecto das imagens que permanecem vivas e projetadas neste outro, que desapareceu.

No próximo tópico trabalharemos os efeitos deste desaparecimento do outro e deste vazio potencializado pela partida do amado.

7.4. Amor, separação e desamparo: “você me deixou sentindo tanto frio”

O desamparo, para Besset (2002), está associado à impossibilidade de apreender um objeto que possa assegurar a satisfação. Irremediável, o desamparo também pode ser pensado como a castração que inevitavelmente nos caracteriza. A autora percorre a obra freudiana e explica como em Freud a questão humana passa pela busca por um outro que de algum modo possa substituir a condição irremediável da angústia. Contudo, difere angústia de desamparo ao afirmar que o desamparo é um estado, enquanto a angústia consiste num afeto que invade.

Considerando-se o mal-estar freudiano, pode-se afirmar que a questão do amar e ser amado sempre esteve presente no cenário da humanidade enquanto possibilidade de encaminhamento para a felicidade, apesar de tantos desdobramentos surgirem justamente da ausência do amado e da conseqüente dor anteriormente já discutida. Na interrupção do gozo, ou de um circuito pulsional que proporcionava até então satisfação, surge tristeza e desolação, evidenciando a angústia e conduzindo ao desamparo. Neste sentido, em Freud, no que concerne à sexualidade infantil, encontramos a significativa relação entre amor, desamparo e angústia, já que se esclarece que amar pressupõe ligação de objeto que possibilite satisfação, enquanto no desamparo tal possibilidade não se apresenta, estando o sujeito à mercê de sua condição de insocorribilidade: “O processo de desligamento do objeto amado nem sempre tem um final feliz, deixando, por vezes, a pessoa comprometida com sequelas e sintomas recorrentes. Estamos aqui diante de um aspecto terrível do sofrimento humano” (LIMA, 2006, p. 113).

Basicamente, caminhamos com Freud na tentativa de responder qual a posição do sujeito diante de questões humanas tão complexas, como o desamparo inevitável e a tentativa de lidar com ele por meio do amor. Neste percurso, encontramos seus apontamentos no que concerne às “construções auxiliares”, ou, melhor dizendo, tentativas

para que o sujeito possa lidar com as decepções e adversidades variadas da vida. São elas, basicamente: “derivativos poderosos” e “satisfações substitutivas”, como, por exemplo, as relacionadas à arte e as “substâncias tóxicas” (FREUD, 1930/1996, p. 93). O problema do desamparo inevitavelmente passa pela existência de um outro, ou da possibilidade de um outro para dar contorno a este, fato que também possibilita o encontro subjetivo. “O desamparo faz com que o eu perceba a importância inquestionável do outro para sua sobrevivência, instaurando, pois, a possibilidade de uma reflexão ética” (MOREIRA, 2005, p. 288). O desamparo, contudo, quando enfrentado com a consciência de que se trata de uma condição constitutiva do humano, pode ser menos ameaçador e menos hostil, se aceitarmos sua inerência e inevitabilidade, conforme bem apontado por Souza (2012):

Dito de outra maneira, ao invés da tentativa de suplantá-lo, cabe à psicanálise a importante tarefa de recuperar o lugar do desamparo como lugar do conhecimento – desta feita, refletido na verdade do sujeito enquanto enigma que deverá ser decifrado e que não comporta a mútua exclusão entre acerto e engano, permanecendo balizado por uma irreduzível aura de complementaridade (SOUZA, 2012, p. 135).

Se o amado eleito faz externamente algo semelhante ao que o recalçamento faz internamente, temos uma explicação de como o desamparo se sobressai diante da perda do outro, deixando o sujeito que ama sem condições de direcionar seu desejo. Se a fantasia gira em torno da insatisfação, do furo, da falta, no centro da imagem deste amado surge uma espécie de figura ilusória que de algum modo é posicionada como base do desejo. Contudo, no caso de separação deste amado, “a fantasia desaba e o desejo enlouquece” (NASIO, 2007, p. 83). Se lembrarmos a função de contenção, de combustíveis ilusórios que este amado produzia psiquicamente, sua morte implica na sensação de desamparo: “O que a morte do amado acarreta de essencial é a morte de um limite. A perda do meu amado é também a perda do meu senhor. Assim, o trabalho do luto é a reconstrução de um novo limite” (NASIO, 2007, p. 82).

Em *Andrea Doria*, trata-se justamente disto, pois, enquanto estavam juntos, vidros eram como diamantes, florestas poderiam ser feitas em desertos, mas, com a possibilidade de ruptura, a força diminui. Não basta improvisar, visto que há limites, e o sujeito precisa lidar com o que tem: “tenho o que ficou”. Nessa tentativa de manejo aqui descrita, há a busca em fazer com que o amor, de algum modo, recubra o desamparo, ainda que o prosseguimento deste amor seja revelado como da ordem do impossível. A ruptura, entretanto, nem sempre é prontamente encarada como uma possibilidade, como se pode notar no seguinte trecho da canção discutida:

Às vezes parecia
Que de tanto acreditar
Em tudo que achávamos tão certo
Teríamos o mundo inteiro
E até um pouco mais
Fariamos floresta do deserto
E diamantes de pedaços de vidro

“Diamantes com pedações de vidro” e “o mundo inteiro” são versos que falam justamente da aparente falta de limites possibilitada por este estado em que se sente fortalecido e capaz de grandes feitos. Diante da ruptura, esse limite se configura, e o sujeito precisa lidar com o inevitável da castração: “Eu já me acostumei com a estrada errada que eu segui e com a minha própria lei [...]”.

Como argumenta Barros (1997):

Trata-se de uma separação... um tempo que destina-se a perder esse objeto antes adorado, agora degradado, mas que ainda está em cena no teatro das utopias, a serviço da alienação, encobrendo o real do desamparo que toda separação revela” (BARROS, 1997, p. 41).

Enquanto em *Andrea Dória* o eu lírico aceita o que lhe resta (“tenho o que ficou e tenho sorte até demais”), em *Meninos e Meninas* ele nem sabe o que dizer e sugere não ter restado nada. Dessa forma, questiona:

Você me deixou sentindo tanto frio
Não sei mais o que dizer
Te fiz comida
Velei teu sono
Fui teu amigo, te levei comigo e me diz
Pra mim o que é que ficou?

Nestes versos de *Meninos e meninas* percebe-se como no inevitável prosseguimento pós-ruptura emergem questões variadas na tentativa de compreender a separação e o mal-estar pelo fato de o sujeito se ver então sozinho. Há uma movimentação que visa tentar compreender a impossibilidade da completude e o desamparo revelado, conforme já dito anteriormente. Com a partida do outro, fica o “frio” e a falta de palavras: “não sei mais o que dizer”, já que, no que tange à questão da finitude, sempre haverá uma impossibilidade absoluta de tradução, o que afetivamente deixará um sujeito “sentindo tanto frio” e de certa forma idealizando e adorando o passado: “Acho que o imperfeito não participa do passado”, numa recusa a autorizá-lo a ficar para trás. Hallal (2005) nos diz que, mesmo nas lembranças, a ausência estará presente, com angústias e interesses de reviver o que foi bom, já que é inerente ao humano a necessidade de se sentir amado. E é neste sentido que a falta do amado faz emergir a tristeza: “[...] o peso pesando cada vez

mais pesado da tristeza pelo vazio e pela falta da mão que, terna, afaga e adula. Ausente de doações e vazio de hospitalidade, o amor vive buscando uma mão adestrada que saiba e desperte o rubor e um calor mais humanos” (HALLAL, 2005, p. 11).

Montagna (2009), nos sugere que as rupturas produzem resistências no processo de amar e geralmente estão associadas ao medo ou à dificuldade de suportar mudanças e adversidades, já que nas rupturas estas serão inevitáveis e por vezes abruptas. Para Moreira, em sua tese sobre a alteridade, há na relação com o outro uma espécie de dor e, dessa forma, “se há dor na relação com o outro, a negação dessa relação coloca uma nova dimensão de dor, talvez mais insuportável” (MOREIRA, 2002, p. 10). E é justamente esta a dor revelada em *Clarisse*: a dor do sentimento de desamparo, “vilipendiado, incompreendido e descartado”. Na mesma linha de raciocínio, a dificuldade de se prosseguir sem o outro, ainda que enquanto possibilidade, também surge em *O teatro dos vampiros*:

Quando me vi tendo de viver
Comigo apenas e com o mundo
Você me veio como um sonho bom
E me assustei

Não sou perfeito
Eu não esqueço

A simples possibilidade de perder revela a satisfação descuidada: “A riqueza que nós temos ninguém consegue perceber” e também traz as consequências da solidão “Eu homem feito, tive medo e não consegui dormir”. A solidão em *O teatro dos vampiros* é apresentada como algo bastante penoso: “Tendo de viver comigo apenas e com o mundo”. Em *Metal contra as nuvens*, isto também pode ser percebido: “por Deus, nunca me vi tão só [...] esses são dias desleais”. Neste sentido, a solidão pode manifestar-se como uma espécie de “fracasso do encontro humano” (HALLAL, 2005, p. 45), quando o encontro com o outro não é capaz de se revelar suficientemente apaziguador. No entanto, na perda constatada, sobretudo se por motivos unilaterais, a elaboração costuma se enveredar por caminhos mais sinuosos: “Eu não me perdi / E mesmo assim você me abandonou” (*Mil pedaços*).

Muitas vezes, é somente diante da perda ou de sua iminência que a intensidade da relação amorosa se revela, sobretudo se ancorada no sentido do abandono. Este fato leva a pensar sobre como o processo de amor se estabelece, já que sabemos que ele culmina

numa certa fantasia, numa ilusão de completude, na qual o objeto que inicialmente era externo termina por ocupar um “duplo interno”, já que os sujeitos se apegam a esse objeto externo, a partir de um momento sedutor que encontrou ressonância em seu desejo e que culminou na incorporação como sendo parte de si. Faz-se importante ressaltar que, fora, existe como sujeito vivo, parte do mundo externo, mas interiormente existe de modo fantasiado (FERREIRA, 2010).

A possibilidade de ser esquecido pelo outro representa grande complexidade no sentido da morte em vida, conforme já apontado por Ferreira, que considera a experiência bastante dolorosa: “[...] lidar com uma questão bastante dolorosa que é a de viver a sua própria morte na consciência do outro. Ainda que o sujeito esteja vivo, ele é apenas um cadáver no outro [...]” (FERREIRA, 2010, p. 81). E é justamente neste sentido que o “não te esqueças de mim”, de *Acrilic on canvas*, surge para tentar manter algo vivo deste que se despede. Sobre esta temática, Macedo (2011) também argumenta que o desaparecimento do amado invoca a própria morte, já que a presença do outro é ao mesmo tempo desejo e necessidade:

Se a evocação da presença do outro convoca a alegria, pensar a sua perda lança o ser apaixonado na dor. O advento da presença do amado é mais que uma transformação profunda da vida, essa presença é a própria vida. A ideia de seu desaparecimento prelude a absurdidade da morte, a paralisia da sensibilidade, o estupor. Não existe diferença entre a necessidade da presença real do ser amado e o desejo dessa presença. O ser apaixonado tornou-se a tal ponto outro que, se o outro desaparece, já não há realmente ser (MACEDO, 2011, p. 241).

Dessa forma, em *Mil pedaços* nos deparamos com um sujeito desamparado após ter sido deixado, verbalizando todo o lamento da dor, que, conforme a ruptura se revela, aparece como da ordem do insuportável, com a percepção de estar “quebrado”, de modo tão impactante, “em mil pedaços”, dando a conotação de algo irreparável, irreversível, já que “Me quebraste em mil pedaços”:

Não sei por que acontece assim e é sem querer
O que não era pra ser:
Vou fugir dessa dor
Meu amor, se quiseres voltar
volta não
Porque me quebraste em mil pedaços

Para esta dor, a atitude é de fuga, na medida em que, se a ruptura escancara o desamparo, e ele aponta para a “insocorribilidade” do humano, por vezes o enfrentamento pode parecer impossível. Dessa forma, o afastamento do outro e a dissolução da parceria revelam-se inevitáveis, ainda que uma das partes queira insistir:

“se quiseres voltar, volta não, porque me quebraste em mil pedaços”. Estas questões remetem ao processo de luto, que, conforme já discutido, emerge como necessidade após a retirada do objeto de amor. Assim, mais uma vez, cabe citar Nasio para lembrar como o luto é um processo de “desamor”:

O que é o luto? O luto é uma retirada do investimento afetivo da representação psíquica do objeto amado e perdido. O luto é um processo de desamor. É um trabalho lento, detalhado e doloroso. Pode durar dias, semanas e até meses. Ou ainda toda uma vida... (NASIO, 2007, p. 141).

Assim, o que permanecerá será a saudade, emergente da ausência, essa curiosa palavra da nossa língua portuguesa que expressa tão bem este sentimento provocado pela falta do outro, já que não se trata apenas da falta em si, conforme já dito anteriormente. Diversas canções falam da saudade, das mais variadas maneiras: “Saudade é só mágoa por ter sido feito tanto estrago” (*Longe do meu lado*); “É só você que provoca essa saudade vazia” (*Acrilic on canvas*); “É só você que tem a cura pro meu vício de insistir nessa saudade que eu sinto, de tudo que eu ainda não vi” (*Índios*); “Essa saudade eu sei de cor [...] Eu fico com a saudade, você com outro alguém” (*Os barcos*); ou, finalmente, “Guardo um retrato teu e a saudade mais bonita” (*Mil pedaços*).

Vento no litoral também convoca a presença do outro, lamentando a falta e tendo saudade dos planos:

Sei que faço isso pra esquecer
Eu deixo a onda me acertar
E o vento vai levando tudo embora

Agora está tão longe ver,
A linha do horizonte me distrai
Dos nossos planos é que tenho mais saudade
Quando olhávamos juntos na mesma direção

Acrilic on canvas, outra canção sobre desenlace, traz à tona as questões principais dos processos de separação: saudade, expectativas frustradas, impossibilidade, transitoriedade e finitude:

É saudade, então
E mais uma vez
De você fiz o desenho mais perfeito que se fez
Os traços copieei do que não aconteceu
As cores que escolhi entre as tintas que inventei
Misturei com a promessa que nós dois nunca fizemos
De um dia sermos três
Trabalhei você em luz e sombra

[...]

Preparei a minha tela
Com pedaços de lençóis que não chegamos a sujar
A armação fiz com madeira
Da janela do teu quarto
Do portão da sua casa
Fiz paleta e cavalete
E com as lágrimas que não brincaram com você
Destilei óleo de linhaça
E da sua cama arranquei pedaços
Que talhei em estiletos de tamanhos diferentes
E fiz, então, pincéis com seus cabelos
Fiz carvão do batom que roubei de você
E com ele marquei dois pontos de fuga
E rabisquei meu horizonte

[...]

E era sempre, sempre o mesmo novamente
A mesma traição

Às vezes é difícil esquecer:
“Sinto muito, ela não mora mais aqui”
Mas então, por que eu finjo
Que acredito no que invento?
Nada disso aconteceu assim
Não foi desse jeito
Ninguém sofreu
E é só você que me provoca essa saudade vazia
Tentando pintar essas flores com o nome
De “amor-perfeito”
E “não-te-esqueças-de-mim”

A elaboração culmina em produção de sentido e possibilita condições de construir novos discursos a respeito do objeto perdido. Apesar de o fim comumente ser marcado por desencontros e decepções, acarretando indiferença absoluta para com o outro, como encerramento do processo, “Aquilo que era para ser novas formas de amar, uma tentativa de encontro, termina em silêncios, pois quando desgastados, os pares já não trocam nem ofensas – somente indiferenças” (HALLAL, 2005, p. 25). E é justamente a indiferença que baliza a interrupção do investimento, pois a libido não estando investida naquele objeto demarca o não querer ou o não se importar a respeito dele, estando a energia livre para novos investimentos. Até alcançar esta condição, a sublimação é um direcionamento importante, pois possibilita a transformação e uma saída em busca do desligamento do objeto, quando ainda não ocorreu de forma espontânea.

Ao estar livre para se ligar a outros objetos ou para investir a energia de modo sublimatório, como acontece em *Acrilic on canvas*, o sujeito permite que se visualize a dor da ruptura transformada em arte, por meio de recursos e instrumentos artísticos,

possibilitando que se encontre espaço para falar do que não aconteceu, do filho que não se teve, dos lençóis não usados, das atitudes desejadas, mas que não foram possíveis em tempo: “era sempre o mesmo novamente, a mesma traição”. Contudo, surge a possibilidade sublimatória, a partir da matéria prima da casa, da transformação em produção artística, com o uso de recursos metafóricos como o “rabiscar um horizonte”. A partir de tais transformações, a tentativa parece ser a de recobrir a realidade, tão “difícil [de] esquecer”, e que não mais permite uma visão de “amor perfeito”. De algum modo, resta ao sujeito uma necessidade de ser lembrado pelo outro, mesmo após o término de uma parceria: “E não te esqueças de mim”. Aqui, mais uma vez, a possibilidade de ser completamente esquecido pelo outro aparece como uma questão dolorosa por envolver a representação tanto da morte em termos de ausência, quanto do desaparecimento das lembranças deste outro.

O desaparecimento do outro evoca a tentativa de compreender a morte, mas conclui que, frente a sua impossibilidade, resta o lamento, como enunciado em *Love in the afternoon*: “eu me lembro de você em dias de chuva, em dias de sol”. Ou seja, há lembranças constantes e permanentes, não importa as condições ofertadas para evocá-las.

As rupturas em geral produzem intensos impactos nas pessoas envolvidas, demandando recuperação por vezes complexa e dolorosa. Não raro, as pessoas mantêm certa esperança em alguma reconciliação, o que é válido não somente para quem não teve a iniciativa no desfecho da relação, mas pode ser mantida por qualquer uma das partes ou por ambas. No processo de ruptura, há lembranças que necessitam de elaboração, pois há ruptura cognitiva e emocional com o passado dos envolvidos. “O luto é a condição do desprendimento de hábitos que do contrário transformam-se em traços viciados no presente” (GIDDENS, 1993, p. 116).

Tais músicas evocam todo o aporte teórico que anteriormente fora apresentado a respeito da posição do objeto eleito na vida do sujeito. Quanto maior o *status* de importância de seu posicionamento, mais esta ausência poderá envolver dificuldade de lidar com a falta do objeto. A partir da retirada do outro de cena, surge a necessidade de “se acostumar” com a ausência: “Agora estou sozinho, mas vou me acostumar, com o silêncio em casa, com um prato só na mesa”, trecho de *Mil pedaços*.

Apesar da dor que emerge diante da ausência do outro, canções como *Angra dos Reis*, *Vento no Litoral* e *Mil pedaços*, deixam em aberto a possibilidade de algum retorno

do outro, argumentando que aceitar a finitude é um processo, e não uma decisão que possa ser tomada prontamente em decorrência da partida. Ainda assim, *Love in the afternoon*, ao falar da real impossibilidade pela irreversibilidade da morte, acentua: “Até a próxima vez”. Em todas estas canções, há tentativa de recobrir a castração com a crença de que haverá alguma possibilidade de reencontro após a morte: “até a próxima vez”.

7.5. Quando o ódio aflora no processo de luto: “com teu amor eu quero que sintas dor”

Considerando as leituras dos mitos de Platão, resgato aqui o discurso de Erixímaco, para quem Eros pode ser concebido como um ser único, em sua grandiosidade e condição de exercer diversos poderes, possuindo de certo modo um “poder total” (PLATÃO, 2012, p. 37). Quando seus propósitos são pautados em justiça, equilíbrio e moderação, seu poder pode ser ainda ampliado, inclusive nas amizades entre humanos e deuses. A perspectiva do amor enquanto organizador surge comparada às estações do ano, como se possibilitasse o alcance de uma harmonia na combinação das temperaturas das estações, buscando equilíbrio entre as instâncias físicas e espirituais, bem como nos polos que funcionassem como contrários. Inevitavelmente, neste raciocínio que concebe dois polos, nem sempre o lado do amor irá prevalecer e funcionar na mais perfeita harmonia. Assim, “quando, entretanto, o Eros desregrado assume o controle das estações do ano, o resultado é dano e destruição”. Dessa forma, Eros desordenado carece de supervisão divina, já que causa desordem inclusive na relação entre deuses e seres humanos (PLATÃO, 2012, p. 37). Diante deste fato, temos nas duas facetas do amor a possibilidade de emergir, ora um, ora outro, como no caso deste tópico em que se discute o afloramento de Eros desregrado e destrutivo.

Do ponto de vista psicanalítico, o ódio é um componente inevitável na constituição do humano, o que impossibilita qualquer relacionamento em que algum *quantum* de ódio não esteja atuando. Corso e Corso (2011) destacam o quanto o ódio está presente na intimidade das parcerias amorosas, conjugado ao amor, à indiferença e à abnegação, o que sustenta o caráter de complexidade e intensidade de tais parcerias. Os autores ainda ressaltam o ódio como uma “outra possibilidade de amor” e reiteram que o oposto do amor não é de forma alguma o ódio, mas a completa indiferença (CORSO; CORSO, 2011, p. 58).

Primeiramente, há que se pensar se o ódio é um entrave ou se é necessário ao processo de luto. O próprio Freud já havia apontado que no ser apaixonado as fronteiras entre o eu e o outro costumam não ser tão delineadas: “No auge do sentimento de amor, a fronteira entre ego e objeto ameaça desaparecer. Contra todas as provas de seus sentidos, um homem que se ache enamorado declara que eu e tu são um só, e está preparado para se conduzir como se isto fosse um fato” (FREUD, 1930/1996, p. 75). Assim sendo, após a perda, o investimento permanece, e a devoção ao objeto amado prossegue, ainda que de uma forma contrária, ou seja, manifestada pelo ódio, e não mais pelo amor: “Apesar da perda ou do abandono do objeto amado, o investimento nele é mantido pelo eu, o que faz com que a separação seja vivida como se fosse um golpe que dilacera as vísceras e atormenta a alma” (FERREIRA, 2004, p. 22). Uma das consequências deste mal-estar pode ser o aflorar do ódio.

Prosseguindo com este raciocínio, cabe argumentar que o ódio pode ser pensado como uma espécie de operador que permite o desligamento do objeto amado, pois, se o processo de elaboração do luto remete à ambivalência do objeto, a destituição do mesmo será inevitável para que a separação se revele possível. Assim, surge inevitavelmente, e o objeto até outrora de amor passa a ser investido por ódio na mesma proporção. Em *Faroeste caboclo*, o protagonista João passa a odiar a outrora amada Maria Lúcia. Neste caso, o personagem não só a odeia, mas também é capaz de destruí-la: “E mato também Maria Lúcia / Aquela menina falsa pra quem jurei o meu amor”.²³

Maria Lúcia, agora parceira e grávida de seu rival Jeremias, impossibilita que João prossiga investindo amor, na medida em que o protagonista perde a posição de eleito, de protagonista. Lembrando os apontamentos de Ferreira (2004), neste sentido, quando o sujeito se sente em segundo plano, diminuído ou desconsiderado por seu amado, este passa de amado a odiado, da mesma forma que em outros aspectos a ambivalência também se aflora: “De amado a odiado. De generoso a pusilânime. De democrático a ditador. De pai herói a pai denegrado. Enfim, de objeto signo do bem a objeto signo do mal” (FERREIRA, 2004, p. 37). É preciso levar em conta a movimentação que o apaixonado faz ao desejar a posse do objeto, da mesma forma que, “quando odeia, almeja

²³ A questão do ódio e da rivalidade foi desenvolvida no artigo “*Faroeste caboclo*: leitura psicanalítica de uma canção” (TEIXEIRA; MOREIRA, 2017).

a destruição do objeto” (p. 37). Neste sentido, há uma mudança de alvo, pois o sujeito ressentido e frustrado busca encontrar as causas, os motivos de seu posicionamento. Entretanto, “o culpado é sempre o Outro: as forças malignas do mundo, o dinheiro, a traição, etc. O amor só se torna impossível por causa da onipotência das forças que se voltam contra ele” (FERREIRA, 2004, p. 56).

Na obra da Legião Urbana, artifícios do ódio no caminho da elaboração do luto são reconhecidos em alguns trechos das canções: “acho que te amava, agora acho que te odeio” e “Você não quis tentar me ajudar / então a culpa é de quem?”. Estas são colocações de *Meninos e meninas* que remetem ao exercício da ambivalência e à responsabilização do outro pelo fracasso como forma de caminhar rumo à separação e elaboração. Retomando os apontamentos de Nasio a respeito do quanto o amor pode estar associado à dor, sobretudo em processos de ruptura, vale lembrar que: “A dor psíquica é um dilaceramento das fibras íntimas, é a dissociação do que é natural e espontaneamente sempre chamado a viver em conjunto” (NASIO, 2007, p. 112).

O sujeito ressentido acaba por enfrentar intensa dificuldade de reconhecer o outro em sua alteridade, o que faz emergir atitudes de vingança, numa “agressividade arcaica”, pois, numa relação ancorada em fragilidade narcísica, o outro acaba por ocupar o lugar de traidor apenas por tentar existir e se posicionar fora da relação (LEVY; GOMES, 2011). E é justamente neste sentido que o amor e a dor caminham juntos, por vezes borrando as fronteiras do interior e do exterior. “A dor psíquica pode se resumir em uma simples equação: um amor grande demais dentro de nós por um ser que não existe mais fora” (NASIO, 2007, p. 85). Esta dor que representa o que não existe mais pode ser vivenciada de forma tão impactante que faça com que o sujeito se sinta “escravo” dela, tamanha a impossibilidade de se modificar essa condição: “Essa escravidão e essa dor, não quero mais” (*Longe do meu lado*). Em *A montanha mágica*, há, neste sentido, algo que desvirtua, embora também ensine, contudo esta condição de dor produz diversos questionamentos, como: “O que fizemos de nossas próprias vidas?”. Ainda assim, ao sujeito só cabe lidar com os “restos”: “O que temos é o que nos resta [...] Os restos são escombros”.

Por vezes, se são escombros, amor primitivo, regressão, o aflorar deste outro Eros já mencionado, é importante ressaltar que conforme nos apontou Ferreira (2004), a ruptura, ao desencadear o ódio, faz com que tenhamos a impressão de que o amor se

transformou em ódio. Porém, é importante lembrar o apontamento freudiano de que houve uma “regressão” do amor a um momento em que amor e ódio eram ainda indiferenciados. Desta forma, torna-se possível que um até então “grande amor” possa se tornar um objeto tão odiado, pois: “essa regressão não só faz com que o ódio seja erotizado, mas também atualiza sua relação de ambivalência com o amor” (FERREIRA, 2004, p. 28).

Em Freud, o ódio é primário, associado ao desprazer e ao exterior, de modo que, ao mau, caberá expulsão. Assim, ódio não é pulsão, mas dirige-se a um objeto total e é condição para a saúde psíquica, sobretudo do bebê, com sua árdua tarefa de se separar de sua mãe para emergir enquanto sujeito. Neste sentido, Macedo sugere o quanto o ódio não é apenas fator destrutivo, mas também participante: “ele participa da função simbolizante da pulsão de morte, ele engendra a diferença, permite a alteridade, funda a possibilidade do investimento do filho como outro, abre para os possíveis do vivo” (MACEDO, 2011, p. 264). Ferreira (2004), por influência de sua leitura lacaniana, também pontua o ódio como anterior ao amor, até por sua característica de devoração, por onde também justifica a ambivalência do amor.

Além do ódio, os afetos desencadeados pela ruptura podem fazer o sujeito pensar que não é digno de receber amor ou que amar não vale a pena devido às suas consequências dolorosas. Em face das rupturas, sujeitos cujas relações foram pautadas num modelo narcísico vivenciam-nas como perda de si próprios e estão de algum modo mais vulneráveis ao surgimento de ataques de fúria, podendo implicar necessidade de vingança deste parceiro, como em “Eu quero ver-te em sangue”, “Quero rasgar-te e ver o sangue manchar toda pureza que vem do teu olhar”, como nos diz o texto de *A tempestade*. Isto acontece também em *As flores do mal*: “Volta pro esgoto, baby / e vê se alguém te quer”. De modo mais extremo, como em *Faroeste caboclo*, a ameaça de matar de fato o outro é externalizada: “E mato também Maria Lúcia / Aquela menina falsa pra quem jurei o meu amor”. Dessa forma, o ódio é aflorado de modo bem significativo, contribuindo de algum modo para a separação: “Diante de qualquer possibilidade de conquistas obtidas pelo outro, tomado como o inimigo a quem se precisa destruir, o sujeito busca fazê-lo passar pelos mesmos sofrimentos e humilhação vivido quando da separação” (LEVY; GOMES, 2011, p. 50).

Os poetas sempre perceberam a aproximação entre o amor e ódio. De um modo geral, a partir das exigências do amor, demandas nunca satisfeitas, por serem da ordem da impossibilidade, costumavam transformar-se em ódio (FERREIRA, 2004, p. 30). Para Macedo (2011), a relação entre amor e ódio é sempre poderosa, em especial pelo fato de que quem odeia não está inclinado à transformação, pois o ódio está associado ao pensamento imóvel e sem possibilidades de mudanças, de forma que “quem odeia navega num universo de certezas” e que “o amor liga e o ódio cola”, de algum modo fazendo-nos associar o ódio à destrutividade ou à tendência da pulsão de morte em conduzir-nos a um estado inanimado (MACEDO, 2011, p. 261). Se o ódio permanece, o luto não se processa, já que de algum modo o eu está sendo absorvido por esse ódio, e a pulsão de morte atua enquanto força que auxilia na separação do objeto perdido, para conservar a vida do sujeito enlutado e da “regeneração do conjunto do eu” (NASIO, 2007, p. 145). Contudo, juntamente com a dor, o ódio faz parte do processo de luto, não só como sentimento investido ao objeto perdido, mas também intensificado pela culpa do eu por sentir tal ódio. Trata-se de uma batalha inconsciente entre o amado perdido e o ódio que permite desfazer-se dele.

Enquanto possibilidade de abrir caminho na elaboração, o ódio é por vezes reconhecido apenas enquanto objeto denegrado. “Tua indecência não serve mais”, “Todos já sabem o que você faz / Teu perfume barato, teus truques banais” e “Volta pro esgoto, baby, e vê se alguém te quer”, de *As flores do mal*, exemplificam a maneira como a tônica pode se tornar agressiva após a ruptura, e intensa a insatisfação, com o ódio aflorado: o sujeito que trai e ocasiona a dor por ter traído, mentido, por ser cínico e sedutor, já “não serve mais, tão decadente e tanto faz” e em função de todo mal-estar causado, “acabou ficando para trás”. Nessa mesma linha, temos em *A tempestade* o ódio demonstrado de modo sádico, revelando um eu aparentemente diferente de outrora: “veja bem quem eu sou”, “com seu amor quero que sintas dor”. O sujeito aqui também afirma não saber mais sentir, como que sugerindo um colapso destes afetos diversos e em estado de conflito interno:

Veja bem quem eu sou
Com teu amor eu quero que sintas dor
Eu quero ver-te em sangue e ser teu credor
Veja bem quem eu sou

Trouxe flores mortas p'ra ti
Quero rasgar-te e ver o sangue manchar

Toda a pureza que vem do teu olhar
Eu não sei mais sentir

Temos aqui, portanto, a mobilização de afetos variados e a demanda por elaboração. Contudo, nem sempre tal elaboração se dá de modo linear e tranquilamente: “Questões mal resolvidas no processo de separação, como inveja, sentimentos de solidão, o abandono, vivência de traição, entre outras motivações, provocam animosidade, liberam o ódio, a vontade de vingança e provocam destruição” (LEVY; GOMES, 2011, p. 49).

Em *As flores do mal*, assim como em *A tempestade*, temos um sujeito entristecido, que, por ter vivenciado essa dor, duvida da própria condição de sentir.

Eu quis você
E me perdi
Você não viu
E eu não senti
Não acredito nem vou julgar
Você sorriu, ficou e quis me provocar
Quis dar uma volta em todo o mundo
Mas não é bem assim que as coisas são
Seu interesse é só traição

E mentir é fácil demais
Mentir é fácil demais
Mentir é fácil demais
Mentir é fácil demais

Tua indecência não serve mais
Tão decadente e tanto faz
Quais são as regras? O que ficou?
O seu cinismo essa sedução
Volta pro esgoto, baby
Vê se alguém lhe quer
O que ficou é esse modelito da estação passada
Extorsão e drogas demais
Todos já sabem o que você faz
Teu perfume barato, teus truques banais
Você acabou ficando pra trás

Porque mentir é fácil demais
Mentir é fácil demais
Mentir é fácil demais
Mentir é fácil demais
Volta pro esgoto, baby
e vê se alguém te quer

Em *Do espírito*, novamente somos convocados a repensar estes afetos agressivos: “Não gosto de ser rejeitado e agora não tem volta”. Aqui, as acusações referem-se sempre ao outro, seja pelos erros, ignorância ou pela impossibilidade de conseguir o que se quer do amado: “Você pegou o bonde errado”, “Sua curiosidade é má”, “Você não consegue entender”, “Estou fechado pra você”, “Não quero mais saber de você”. Atacar o outro,

conforme bem sabemos, diz mais de quem ataca do que de quem é atacado, já que sinaliza para o sofrimento e também para a impossibilidade de se repararem os danos internos causados pelo objeto, sinalizando para questões relacionadas à maturidade e ao modo como o sujeito lida com suas experiências (LEVY; GOMES, 2011). A respeito desta falta deixada pelo outro, da lacuna emergente da retirada do objeto de cena, *Do espírito* enaltece o efeito de uma rejeição:

Sai de mim
Que eu não quero mais saber de você
Esse “eu te quero” já não me convence mais
E agora já nem me incomoda
Sai de mim, não gosto de ser rejeitado
E agora não tem volta

Eu pego o bonde andando
Você pegou o bonde errado

Sua curiosidade é má
E a ignorância é vizinha da maldade
E só porque eu tenho, não pense que é de mim
Que você vai ter e conseguir o que não tem
Só estou aberto a quem sempre foi do bem
E agora estou fechado pra você
Não, não, não venha pra cá, que eu não quero mais saber de você
Não, não, não venha pra cá, que eu não quero mais saber de você
Não, não, não venha pra cá, que eu não quero mais saber de você
Não, não, não venha pra cá, que eu não quero mais saber de você

Não me procura, não
Você não vai me achar
Você não consegue entender

Não, não, não venha pra cá, que eu não quero mais saber de você
Não, não, não venha pra cá, que eu não quero mais saber de você
Não, não, não venha pra cá, que eu não quero mais saber de você

Não me procura não
Você não vai me achar
Você não consegue entender

Em *Do espírito*, a reivindicação insistente é “sai de mim!”, demonstrando como a dor de ser rejeitado pode implicar uma recusa a qualquer proximidade. Para Levy e Gomes (2011), apoiando-se em Kehl (2004), o ressentimento, quando manifestado, provoca no sujeito o movimento de buscar anular a passagem do tempo e a falha no campo do outro, mantendo-o numa posição vitimizada, pessimista e não implicada no sofrimento enquanto agente participativo. O sujeito ressentido diante desta separação tende a manter “atitude amarga diante da vida” e de algum modo reivindicar uma posição que acredita

ser sua, justamente por acreditar ter algum direito sobre ela, o que pode se manifestar em ataques e ofensas ao objeto de amor (LEVY; GOMES, 2011, p. 53). Há uma complexidade significativa neste desconhecimento, que faz com que o sujeito tenha convicção de que nada mais investe em direção ao outro, por rejeitá-lo. Ao reivindicar alguma vingança e não perceber a ambivalência deste “ódio e amor” temos aflorada a potencialidade para as ações destrutivas, tão bem demonstradas na canção: “A ignorância é vizinha da maldade”.

Outra insistência bastante curiosa nesta canção diz das repetições dos “nãos” como espécies de consequências de tanta hostilidade: “Não me procura, não”, “Não venha pra cá”, “Você não vai me achar”. De acordo com *A negação* de Freud, podemos retirar o “não” e aí sim nos depararmos com o que de fato o sujeito deseja, embora não lhe pareça possível admitir do ponto de vista consciente, a partir do dano causado pelo objeto de amor. Na verdade, retomando a questão da ambivalência, e a lógica ambivalente do amor, podemos sugerir que esse ódio mantém-se suprimido no inconsciente pelo amor, mas, quando este sai de cena, o ódio ressurgiu. Assim, seguindo as orientações freudianas em *A negação*, poderíamos reler a música da seguinte maneira:

Venha pra cá, eu quero saber de você
Me procura
Você vai me achar
Você consegue entender

A partir desta releitura, encontraríamos de fato o movimento do sujeito e a expectativa ainda que ilusória de uma nova possibilidade – “Você consegue entender” –, no sentido de ser uma espécie de apelo por ser compreendido, bem como de uma tentativa de fazer com que esse amor possa novamente recobrir o ódio, sempre latente.

Por fim, *Longe do meu lado* convoca a pensar sobre como o efeito da ruptura amorosa pode ser tão devastador, ao ponto de o sujeito pretender não se relacionar novamente, ainda que se considere com o “coração cicatrizado”:

A paixão já passou em minha vida
Foi até bom, mas ao final deu tudo errado
E agora carrego em mim
Uma dor triste, um coração cicatrizado

E olha que tentei o meu caminho
Mas tudo agora é coisa do passado
Quero respeito e sempre ter alguém
Que me entenda e sempre fique ao meu lado
Mas não, não quero estar apaixonado

A paixão quer sangue e corações arruinados
E saudade é só mágoa por ter sido
Feito tanto estrago
E essa escravidão e essa dor
Não quero mais

Quando acreditei que tudo era um fato consumado
Veio a foice e jogou-te longe
Longe do meu lado

Não estou mais pronto para lágrimas
Podemos ficar juntos
E vivermos o futuro, não o passado
Veja o nosso mundo

Eu também sei que dizem
Que não existe amor errado
Mas entenda, não quero estar apaixonado

Se a separação amorosa, conforme já discutido anteriormente, pode ser comparada a uma experiência de morte, apesar do objeto perdido permanecer vivo, em *Longe do meu lado* registra-se o modo pelo qual o rompimento da unidade revela uma espécie de morte em vida: “E agora carrego em mim / uma dor triste e um coração cicatrizado”. Nesta música, estar apaixonado pode ser tão dolorido, e seus efeitos podem ser tão nocivos, ao ponto de não pretender estar apaixonado novamente, porque, ainda que o coração possa ser “cicatrizado”, haverá a permanência de alguma dor, algum resquício. Neste sentido, Ferreira é bem clara ao afirmar que “A separação pode ser comparada a um assassinato, uma vez que se trata de uma separação da unidade erótica [...] a perda de um objeto amado causa uma ameaça à própria identidade na medida em que significa uma maneira de vivenciar a morte” (FERREIRA, 2010, p. 90).

Neste caso, tem-se uma “dor triste” e um pessimismo diante da possibilidade de um envolvimento futuro. Após a constatação do aspecto transitório dos fenômenos, o estado de apaixonamento, que também se revela transitório, finito, arremessa o sujeito à dúvida e ao questionamento: será que realmente valeria a pena estar apaixonado novamente?

Os efeitos do amor podem, portanto, ser benéficos ou nocivos, ou, ainda, ter os dois efeitos, concomitantemente. Conforme nos aponta Vieira e Stengel (2012), ao mesmo tempo que parece curar, unir, tanto quanto promete alívio para angústia e sofrimento, a experiência amorosa faz sofrer. Assim, a posição do sujeito diante da possibilidade de se envolver neste campo amoroso inevitavelmente será ambivalente,

com tendência a resistir e evitar o amor. Esta questão já havia sido cantada em *Maurício*, música na qual o eu também é cansado e desgastado pela experiência amorosa:

Já não sei dizer se ainda sei sentir
o meu coração já não me pertence
já não quer mais me obedecer
parece agora estar tão cansado quanto eu

Frente à possibilidade de se investir ou não em objetos de amor, há o paradoxo inevitável de sofrer por amar ou sofrer por não amar. Se em última medida amamos para não adoecer, conforme apontado por Freud em *Sobre o Narcisismo* (1914/2015), há que se refletir acerca da posição ambivalente diante dos relacionamentos, com a insatisfação sempre imperando, qualquer que seja a parceria. Aqui, resgatamos em Calligaris (2010) a insatisfação humana em qualquer posição que prevaleça, mostrando como a indecidibilidade neste caso é uma condição, já que tal paradoxo não parece dar conta de ser solucionado:

O laço conjugal dói, tanto na queixa de quem o realiza quanto no lamento de quem não consegue. Desmentindo qualquer comportamentalismo, esta dor não acarreta nenhuma solução. Não é porque o laço conjugal dói que as pessoas param de tentá-lo. É um mistério, aliás. Isto é uma novidade, ele não doeu sempre desta maneira. Ele dói só a partir do momento no qual se tratou de inventar um laço conjugal que decidisse por amor e desejo (CALLIGARIS, 2010, p. 20).

Como os sujeitos não costumam lidar bem com as situações ambíguas, e por vezes nem as reconhecem, tende a responsabilizar um objeto externo pela sua insatisfação, ainda que o responsável seja o amor, como em *Se fiquei esperando meu amor passar*:

Se fiquei esperando meu amor passar
Já me basta que então eu não sabia
Amar e me via perdido e vivendo em erro
Sem querer me machucar de novo
Por culpa do amor

Há que se resgatar aqui a questão do amor-próprio, no sentido de que, diante das desilusões e dificuldades neste campo, este poderá comprometer-se, como bem dito por Freud: “Não ser amado rebaixa o amor-próprio enquanto ser amado o eleva” (FREUD, 1914/2006, p. 45). Tal desânimo em procurar novas possibilidades ou tentativas também se deve ao fato de que, no processo de separação entre o eu e o outro, inconscientemente todas as outras experiências desta natureza estão “interligadas”, e de algum modo serão revividas a cada nova história, obrigando o sujeito a buscar formas de se reconstituir a partir de então (SALLES; CECARELLI, 2012). Isto torna bem compreensível a esquiva

diante de novas possibilidades, já que não serão nada mais que novas representações de um romance outrora bastante familiar.

7.6. O processo de elaboração: “Estou aprendendo a viver sem você”, rumo a “um coração cicatrizado”

No processo de elaboração há uma dinâmica psíquica que pode ser variável em função da subjetividade, mas que costuma passar pelas mais variadas tentativas de lidar com a separação: negação da ruptura, tentativa de trazer o outro de volta, verbalização das expectativas frustradas, interesse em produzir marca na história do outro, movimento em busca do reconhecimento. Ao reconhecer que destinar impulsos agressivos e destrutivos ao outrora amado não implicou elaborar sua perda e nem escapar do doloroso processo de luto, o trabalho psíquico precisa ser realizado, ainda que com o mal-estar inerente ao processo. É assim que “a matemática dos amantes” expressa em *A montanha mágica* se configura:

O que temos é o que nos resta
E estamos querendo demais

[...]

Não há nada a fazer agora

Especificamente este “não há nada a fazer agora” sinaliza para que o ódio outrora direcionado, a sensação de humilhação e o desejo de vingança já não bastam enquanto posição do amante, já que diante da partida do amado, será necessário um trabalho psíquico que o conduza à aceitação.

“Índios”, por exemplo, narra a dificuldade em torno da desilusão: o sujeito que se expressa nesta música acreditou equivocadamente e quase perdeu o que não tinha. Contudo, fora necessário experienciar algumas desilusões para que pudesse entender o quanto já havia sido compreendido e tudo a que de algum modo não deu valor, pois, pensando metaforicamente, outrora esteve na companhia de um “pano de chão de linho nobre, pura seda”. Há aqui uma inclinação à lamentação: “quem me dera ter de volta” este outro, ainda pautado num modelo de amor romântico e idealizado (“É sempre só você que me entende do início ao fim”) e pensando no objeto eleito como insubstituível:

Quem me dera, ao menos uma vez,
Ter de volta todo o ouro que entreguei
A quem conseguiu me convencer
Que era prova de amizade

Se alguém levasse embora até o que eu não tinha

Quem me dera, ao menos uma vez,
Esquecer que acreditei que era por brincadeira
Que se cortava sempre um pano de chão
De linho nobre e pura seda

Quem me dera, ao menos uma vez,
Explicar o que ninguém consegue entender:
Que o que aconteceu ainda está por vir
E o futuro não é mais como era antigamente

Quem me dera, ao menos uma vez,
Provar que quem tem mais do que precisa ter
Quase sempre se convence que não tem o bastante
E fala demais por não ter nada a dizer

Quem me dera, ao menos uma vez,
Que o mais simples fosse visto como o mais importante
Mas nos deram espelhos
E vimos um mundo doente

Quem me dera, ao menos uma vez,
Entender como um só Deus ao mesmo tempo é três
E esse mesmo Deus foi morto por vocês
É só maldade, então, deixar um Deus tão triste

Eu quis o perigo e até sangrei sozinho
Entenda – assim pude trazer você de volta pra mim
Quando descobri que é sempre só você
Que me entende do início ao fim
E é só você que tem a cura pro meu vício
De insistir nessa saudade que eu sinto
De tudo que eu ainda não vi

Quem me dera, ao menos uma vez,
Acreditar por um instante em tudo que existe
E acreditar que o mundo é perfeito
E que todas as pessoas são felizes

Quem me dera, ao menos uma vez,
Fazer com que o mundo saiba que seu nome
Está em tudo e mesmo assim
Ninguém lhe diz ao menos obrigado

Quem me dera, ao menos uma vez,
Como a mais bela tribo, dos mais belos índios
Não ser atacado por ser inocente

Eu quis o perigo e até sangrei sozinho
Entenda – assim pude trazer você de volta pra mim
Quando descobri que é sempre só você
Que me entende do início ao fim
E é só você que tem a cura pro meu vício
De insistir nessa saudade que eu sinto
De tudo que eu ainda não vi

Nos deram espelhos e vimos um mundo doente
Tentei chorar e não consegui

Nem sempre os sujeitos conseguem perceber a parcela da responsabilidade nas separações, por vezes projetando no outrora parceiro os motivos de todo o sofrimento por que passa (LEVY; GOMES, 2011). Em *Os barcos*, a recusa em findar a relação, seja por negação ou descontentamento, é clara, e a própria participação no desfecho não é percebida: “Você diz que tudo terminou, mas só terminou para você”, sendo que esta última frase é repetida diversas vezes nos momentos finais da canção, enfatizando a decisão unilateral e a inconformidade:

Você diz que tudo terminou
Você não quer mais o meu querer
Estamos medindo forças desiguais
Qualquer um pode ver

Que só terminou pra você
São só palavras, texto, ensaio e cena
A cada ato enceno a diferença
Do que é amor ficou o seu retrato

Da peça que interpreto, um improviso insensato
Essa saudade eu sei de cor
Sei o caminho dos barcos
E há muito estou alheio e quem me entende

Recebe o resto exato e tão pequeno
É dor, se há, tentava, já não tento
E ao transformar em dor o que é vaidade
E ao ter amor, se este é só orgulho

Eu faço da mentira, liberdade
E de qualquer quintal faço cidade
E insisto que é virtude o que é entulho
Baldio é o meu terreno e meu alarde

Eu vejo você se apaixonando outra vez
Eu fico com a saudade e você com outro alguém
E você diz que tudo terminou
Mas qualquer um pode ver

Só terminou pra você
Só terminou pra você
Só terminou pra você

Seguindo essa linha de posicionamento, nem sempre a aceitação da partida do outro é clara e imediata, o que também significa que nem sempre a elaboração de fato é alcançada. Por vezes, o sujeito pode se posicionar numa espécie de sujeição e permanecer aguardando o retorno do outro, como em *Eu era um lobisomem juvenil*: “Vai, vem embora e volta: todos têm suas próprias razões [...] se você quiser alguém pra ser só seu é só não se esquecer e estarei aqui [...] se você quiser alguém pra ser só seu é só não se esquecer e estarei aqui / ou não terás jamais a chave do meu coração”. Pinho (2016), chama atenção

para o luto associado ao romantismo, que de algum modo deixa uma perspectiva de espera, ainda que um reencontro seja improvável, suspendendo o luto. Há um objeto morto, porém o sujeito reluta em de fato enterrá-lo, de modo que fica a lacuna, a esperança, ainda que não amparadas pela realidade.

No que concerne à espera, cabe citar *Mariane*, canção marcada pelas interrogações destinadas ao outro diante da espera. Há uma certa passividade na qual o eu permanece esperando que o outro se convença do quanto ele mesmo não sabe e espera passivamente, acreditando que a ausência do amado possa ser apenas uma fase. Contudo, há uma certa sujeição na espera por tais respostas, enquanto deixa para o outro a decisão.

When will you return? [Quando você vai voltar?]

[...]

Will you find me there? [Você me encontrará lá?]

[...]

Will you let me be? [Você vai me deixar ser?]

[...]

I don't know where i'm going [Eu não sei aonde estou indo]

O fato de se sentir perdido também é significativo nesta canção: “And I don't know where I'm going” é uma afirmação reiterada em oito versos para enfatizar que não se sabe para onde se está indo. Além destes, a insistência de que é “só uma fase” (“just a phase”) aparece na sequência de oito dos 36 versos da canção. Aqui, há uma movimentação para convencer o outro de que a fase em que se encontra irá passar, justamente quando a possibilidade de ruptura se acena. Além destas questões, destaca-se em *Mariane* o que já fora observado por Castilho e Schlude (2002): o fato de o outro ser apontado como “porto seguro”, como salvação, como algo que possibilita alívio a um trabalho exaustivo. Mais uma vez, temos o amado como espécie de suplência ao desamparo.

É interessante ressaltar que “Não sei aonde estou indo” é uma afirmação presente também em *Só por hoje*, embora com a marcada diferença de que nesta última há mais independência e autonomia do sujeito em relação à própria transformação, enquanto em *Mariane* há o destaque para a passividade.

Em *La nuova giuventú*, por sua vez, lamenta-se a partida e o incômodo pela dor da ruptura e o modo como afeta o sujeito: “com você por perto, eu gostava mais de mim”.

Nesta música, delega-se ao tempo a possibilidade de resolução do abandono, já que foi o outro quem quis partir: “O tempo é mercúrio cromo, o tempo é tudo que somos”:

Tudo o que sei
É que você quis partir
Eu quis partir sem você
Tirar você de mim

Demorei para esquecer
Demorei para encontrar
Um lugar onde você não me machucasse mais

[...]

Veja bem, eu já não sei se estou bem só por dizer
Só por dizer é que finjo que sei
Não me olhe assim
Eu sou parte de você
Você não é parte de mim

Mesmo tendo demorado para esquecer, foi possível “encontrar um lugar”, ou seja, simbolicamente alcançou-se a possibilidade de viver sem a dor. Para Levy e Gomes (2011), quando o modelo de relacionamento é fusionado, narcísico, o trabalho de luto fica dificultado após a ruptura, pois nesta forma de se relacionar o outro tende a ser posicionado enquanto objeto a ser controlado, possuído. Isto dificulta as possibilidades, sejam de perdão, de reparação ou de libertação, pois o outro deve permanecer em determinado lugar simbólico, não sendo autorizado a existir fora deste relacionamento.

Quando isto ocorre, vivem a dor de uma ferida narcísica e colocam em questão sua capacidade de ser amado, duvidando de seu próprio valor. O ressentimento e o ódio pela perda das ilusões depositadas no casamento ou no parceiro provocam o desejo de aniquilar o outro (LEVY; GOMES, 2011, p. 47).

A relação fusionada ou especular, já explanada no modelo narcísico de escolha objetal, apesar de ser, num primeiro olhar, consonante com os ideais do amor romântico, revela-se prejudicial uma vez que ao próprio sujeito costuma faltar um ponto de basta: “sua correnteza não tenha direção”, mas, ainda assim, posso acompanhá-lo, já que “teu corpo é meu espelho e em ti navego” (*Daniel na cova dos leões*). Esta questão remete novamente a Freud (1914/2006) e às barreiras entre o eu e o outro, visto que, se as condições para amar estão de algum modo partindo do autoerotismo e conduzidas pelo princípio do prazer, isto implica a retirada do objeto amado e a mudança de posição amado-odiado, amante-amado, e assim por diante. Sobre esta canção, Grangeia (2016) sugere que, ao identificar-se com o corpo do outro como “espelho”, tem-se uma relação

especular que pode significar uma relação de natureza homossexual. Isto pode ter feito com que o texto fosse construído de forma mais poética, de modo a não explicitar este fato, ainda bastante velado naquele contexto.

La nuova giuventú também sugere este modo narcísico de relação a partir do apontamento de que um é parte do outro, e, sem o outro, o próprio amor revela-se prejudicado: “Eu sou parte de você, você não é parte de mim”. Dessa forma, perder o outro enquanto “outro-objeto” faz revelar a presença do “outro narcísico e do outro alteritário no cerne dessa relação”, fato que possibilita, ao final do processo de luto, que o sujeito de fato se posicione como outro, por estar além da identidade imaginária (MOREIRA, 2002, p. 205). *Vento no litoral* marca essa posição (“Já que você não está aqui, o que posso fazer é cuidar de mim”), assim como *Um dia perfeito*, que parece insistir em preservar algo da individualidade: “Podem até maltratar meu coração, que meu espírito ninguém vai conseguir quebrar”.

Apesar de todas as intempéries vivenciadas no processo de luto, a elaboração é o destino esperado, no qual a libido pode estar livre para se ligar a novos investimentos. Trata-se de um processo por vezes lento e não linear, mas que, como nos apresenta o breve texto de *Vinte e nove*, é desenvolvido por várias fases de um processo de ruptura: um sujeito que fora deixado (“estou aprendendo a viver sem você, já que você não me quer mais”) sente-se à deriva, sentindo-se livre e preso concomitantemente (“no navio e na prisão”), mas culmina na elaboração e num reposicionamento diante do que perdeu: “aprendi a perdoar, a pedir perdão e vinte e nove anjos me saudaram e tive vinte e nove amigos outra vez”:

Perdi vinte em vinte e nove amizades
Por conta de uma pedra em minhas mãos
Me embriaguei morrendo vinte e nove vezes
Estou aprendendo a viver sem você
Já que você não me quer mais

Passei vinte e nove meses num navio
E vinte e nove dias na prisão
E aos vinte e nove com o retorno de Saturno
Decidi começar a viver

Quando você deixou de me amar
Aprendi a perdoar
E a pedir perdão

E vinte e nove anjos me saudaram
E tive vinte e nove amigos outra vez

O trabalho de luto implicará lidar com o vazio, o qual nada poderá preencher, já que qualquer outro objeto que venha pretender ocupar este espaço trará a marca da impossibilidade, pois este novo amado será sempre, inevitavelmente, insuficiente (PINHO, 2016). Elaborar também significa de algum modo aceitar o que não poderá ser feito ou lidar com possibilidades que ficaram no passado, como se percebe em *La nuova giuventú*:

Talvez tivéssemos, teríamos tido, tivéramos filhos
Estava lhe ensinando a ler
On the Road
E coisas desiguais

Ou ainda em *Acrilic on canvas*: “Misturei com a promessa que nós dois nunca fizemos / De um dia sermos três”.

No que se refere à questão do tempo e de sua importância no processo de elaboração, já bem apontado na expressão “O tempo é mercúrio cromo” de *La nueva giuventú*, esta também aparece na segunda parte de *Se fiquei esperando meu amor passar*, que discute a possibilidade de se ficar livre, de que o amor pode “passar” e, se assim o for, ou talvez justamente em função disso, se demande piedade e paz, com o trecho de uma oração cristã:

Se fiquei esperando meu amor passar
Já me basta que estava então longe de sereno
E fiquei tanto tempo duvidando de mim
Por fazer amor fazer sentido
Começo a ficar livre
Espero
Acho que sim

[...]

Cordeiro de Deus que tirai os pecados do mundo
Tende piedade de nós
Cordeiro de Deus que tirai os pecados do mundo
Dai-nos a paz

Assim, elaboração envolve renúncia, do ponto de vista psíquico, em relação ao objeto perdido, basicamente envolvendo libertação e superação diante do falecido (PINHO, 2016). Pode ser visualizada quando se pode falar do passado com tranquilidade e equilíbrio psíquico, como em *Vamos fazer um filme*, que já se inicia com um amor passado, mas que agora é visto como “exemplo de bondade e respeito, que o verdadeiro amor é capaz”, na qual temos a perspectiva de uma elaboração possível:

Achei um 3x4 teu e não quis acreditar
Que tinha sido há tanto tempo atrás
Um exemplo de bondade e respeito
Do que o verdadeiro amor é capaz

O encerramento de *Andrea Doria*, canção que narra uma ruptura com lamentações interessantes, anteriormente já citadas, sugere acomodação e conformação possível diante da separação do outro:

Nada mais vai me ferir
É que eu já me acostumei
Com a estrada errada
Que eu segui e com a minha própria lei

Tenho o que ficou
E tenho sorte até demais
Como sei que tens também

O processo de luto não implicará esquecimento nem anulação absoluta do outro; ao contrário, consiste numa relação que produz referência a este objeto perdido, sem o esquecimento de fato, mas retirando o sujeito de um processo que o ligaria infinitamente a alguém (PINHO, 2016). Apesar de não esquecer, está tudo bem quando a lembrança não produz efeitos incômodos. Este é o recado de *Giz*:

Tudo bem, tudo bem, tudo bem
E é de ti
Que não esquecerei

Há, ainda, a possibilidade de se lidar com um desfecho diferente por meio do que se fará com a história vivenciada, como neste trecho de *Natalia*: “E quem sabe um dia / Eu escrevo uma canção pra você”. A escrita pode modificar a condição emocional de quem escreve, produzindo novos enlaçamentos e elaborações, como espécie de tratamento dado a dor inevitável da perda. Assim, escrever pode ser uma tentativa de dar contorno justamente a momentos em que faltam palavras; pode ser uma espécie de libertação, de tratamento e de ancoragem (COSTA, 2014).

Elaborar também pressupõe a possibilidade de se considerar uma história feliz, ainda que interrompida ou encerrada, adotando-se uma perspectiva mais holística da situação e podendo considerar que, para além das intempéries do desfecho, é possível encontrar “coisas bonitas pra contar” e continuar vivendo (“vamos viver, temos muito ainda por fazer”), como sugere o desfecho de *Metal contra as nuvens*:

E nossa história
Não estará
Pelo avesso assim

Sem final feliz
Teremos coisas bonitas pra contar
E até lá
Vamos viver
Temos muito ainda por fazer
Não olhe pra trás
Apenas começamos
O mundo começa agora,
Apenas começamos

Apesar da impossibilidade do final feliz, que aqui foi interpretado por Lopes (2011) como uma espécie de “miragem”, é preciso reconhecer a posição do sujeito enquanto responsável por criar uma nova perspectiva, já que “o mundo começa agora / apenas começamos”.

Se, como dito em *Metal contra as nuvens*, “tudo passa, tudo passará”; se é possível ter o que ficou, assim como ter tempo, seja porque “o tempo é mercúrio cromo”, (*La nueva giuventú*), porque “agimos certo sem querer, foi só o tempo que errou” (*Vento no litoral*), ou ainda porque “somos tão jovens” (*Tempo perdido*), é interessante supor que, diante da finitude e da condição de desamparado, após a experiência amorosa encerrada, existe a possibilidade de se alcançar a conclusão de que, na verdade, “nem foi tempo perdido”:

O que foi escondido é o que se escondeu
O que foi prometido ninguém prometeu
Nem foi tempo perdido

Somos tão jovens
Tão jovens
Tão jovens

A ideia de que ainda se é jovem vem de encontro à perspectiva de finitude, deixando implícita a noção de que, apesar das intempéries, ainda há muito o que fazer e serão muitas as possibilidades, mesmo que uma história tenha se encerrado marcada por tanta dor. Além disso, algo em torno do amadurecimento parece ter sido possível, justamente porque “nem foi tempo perdido”.

Neste sentido, numa perspectiva otimista de elaboração, *Vento no litoral*, embora veicule a ideia de que quem errou foi o tempo e não os sujeitos, sugere que sucumbir ao sofrimento frente à desilusão “é uma bobagem”, o que é justificado pela clássica afirmação: “A vida continua”.

Agimos certo sem querer
Foi só o tempo que errou

[...]

Quando vejo o mar
Existe algo que diz
Que a vida continua

No processo de elaboração, a posição diante da finitude é modificada e alguma serenidade pode ser finalmente alcançada, o que podemos perceber quando se relata um modo menos ambivalente e deixando de projetar no amado a responsabilidade da ruptura ou do sofrimento:

Hoje eu já sei que sou tudo que preciso ser
Não preciso me desculpar e nem te convencer

[...]

Não sei onde estou indo
Só sei que não estou perdido
Aprendi a viver um dia de cada vez

A relação do sujeito com o tempo também aparece de um modo menos preocupado com os ideais de outras canções, que tratavam de uma parceria eterna ou alguma segurança de futuro. Agora é “só por hoje”²⁴ e “um dia de cada vez”.

Dando continuidade à análise de *Vento no litoral*, nota-se que há o resgate de uma questão importante, que trata dos objetivos de cada um na construção de uma parceria amorosa: “lembra que o plano era ficarmos bem?” Diante da impossibilidade de um casal ficar bem junto, resta ao sujeito encontrar sua própria forma de ser salvo, como sugerido por Freud (1930/2006), ainda que sozinho e desamparado.

O processo de elaboração possibilita a saudade que outrora fora associada a incômodo e mágoa, como em *Longe do meu lado* (“Saudade é só mágoa por ter sido feito tanto estrago”), para uma saudade mais serena, inevitável do ponto de vista dos resquícios que inevitavelmente permanecem em todos os desenlaces: “Guardo um retrato teu e a saudade mais bonita”. *Mil pedaços*, por sua vez, nos fala de adeus, da falta que permanece e do que se escolhe para ser preservado, aqui representado por um retrato simbolicamente sinalizando a intenção de manter alguma lembrança deste amado, guardada com a saudade: =:

Adeus, adeus, adeus meu grande amor
E tanto faz de tudo que ficou
Guardo um retrato teu
E a saudade mais bonita

²⁴ Só por hoje é um lema dos alcóolicos anônimos que pressupõe lidar com um dia de cada vez.

Em *Longe do meu lado*, finalmente um “adeus” pode ser dito. Esta palavra sinaliza para de fato uma marca final, bem diferente de “Até a próxima vez”. O encerramento no processo de luto deixa o eu livre para novas ligações amorosas, e é assim que *Giz*, com seus repetitivos “tudo bem”, também traz a marca da possibilidade de se estar bem apesar do outro e de uma história encerrada, deixando o eu livre para novas ligações amorosas:

E mesmo sem te ver
Acho até que estou indo bem
Só apareço, por assim dizer,
Quando convém aparecer
Ou quando quero
Quando quero

Desenho toda a calçada
Acaba o giz, tem tijolo de construção
Eu rabisco o sol que a chuva apagou
Quero que saibas que me lembro
Queria até que pudesses me ver
És parte ainda do que me faz forte
Pra ser honesto
Só um pouquinho infeliz

Mas tudo bem
Tudo bem, tudo bem...
Lá vem, lá vem, lá vem
De novo
Acho que estou gostando de alguém
E é de ti que não esquecerei
Tudo bem, tudo bem...
Eu rabisco o sol que a chuva apagou
Tudo bem, tudo bem...
Acho que estou gostando de alguém
Tudo bem, tudo bem...

Dizer “Quando quero, quando quero” é bem diferente de expressar necessidade, ou uma posição passiva diante do outro, como veiculada em outras canções. Em outros momentos, a demanda por paz marcava a dificuldade de um posicionamento mais implicado e independente do sujeito diante do amor. *Giz*, no entanto, veicula um discurso bem diferente daquele que receava estar apaixonado e se implicava na recusa de envolvimento. Nesta canção, a possibilidade de estar gostando de alguém é bem recebida e sugere um eu livre para novas ligações amorosas.

Em *Giz*, a dor de amar parece bem diferente, pois gostar aqui também possibilita que se fique bem. Talvez esta seja a canção que melhor representa a possibilidade de amar sem dor dentre aquelas que compõem a obra da Legião Urbana. É interessante destacar que, ao falar desta música, Renato Russo lhe atribui a definição de “completinha,

perfeitinha”, dizendo que esta é a obra que lhe deixou mais satisfeito ao compor (ASSAD, 2000). *Giz* sugere uma possibilidade de se amar com mais leveza e de um modo mais realista. Na parceria encontra-se outro que fortalece, mas que ao mesmo tempo pode deixar “um pouquinho infeliz”, mais uma vez nos direcionando a um ponto de *indecidibilidade*, no qual o sujeito pode ir posicionando-se um tanto livre dos ideais românticos e ao mesmo tempo lidando com os movimentos fluidos do amor líquido. Neste sentido, esta demonstra ser a canção que mais possibilita abertura, pluralidade e flexibilidade.

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese percorreu um caminho desconhecido e desafiador no manejo dos textos musicais, forjando um diálogo entre obras que não foram apresentadas umas às outras, mas que puderam “conversar”, produzindo este novo texto. Discutir Legião Urbana, Freud e Derrida no mesmo trabalho configurou-se num grande desafio, tanto no que concerne a um avanço, quanto no que diz respeito ao manejo de tais interpretações. Por este percurso trilhado, inevitavelmente caiu por terra a possibilidade de se sustentar um tema dominante ou uma essência a respeito da obra legionária, bem como a pretensão de se chegar a uma síntese, a um resultado final, à redução de tensões possibilitadas pelo diálogo aqui iniciado. Assim, sendo a desconstrução uma ética, ela possibilitou refletir sobre questões que não chegarão a conclusões definitivas, dada sua complexidade e a possibilidade de novas interpretações e reinvenções. Além disso, por estar ancorada no pressuposto da indecidibilidade (*Indécidable*), conduzir esta tese a um texto conclusivo seria anular sua própria proposta, justamente aquela em que afirma a propriedade de ser indecidível, e acolher os aparentes paradoxos.

O legado deixado pela Legião Urbana foi significativo para se desdobrar em múltiplas possibilidades de releitura e invenção. Com uma trajetória marcada por descobertas, excessos e sucessos, o título de “porta-voz” de uma geração, atribuído ao compositor e líder da banda, parece ser indiscutível após o trabalho de análise produzido durante os anos de desenvolvimento desta pesquisa. Os temas humanos veiculados pela banda atravessam e incitam inúmeras reflexões em torno das angústias e vivências humanas, como se pudesse discutir acerca de todas as indagações, de forma mais ou menos explícita, daí a possibilidade de dialogar tantos temas que não foram tratados aqui. Os personagens das músicas, a cada nova interpretação parecem galgar o *status* de personagens clássicos literários, descolando-se das canções e ganhando outros contornos. Temos em Maria Lúcia, João de Santo Cristo, Jeremias, Johnny, Leila, Eduardo, Mônica, Maurício, Dado, Clarisse, espécies de incorporações vivas de tudo o que permanece com a transitoriedade da banda e da finitude de seu líder. Se um dos objetivos deste trabalho foi pensar criticamente e colocar em diálogo as obras aqui relidas, o processo se deu com muita naturalidade já que a sensibilidade e o efeito do legado deixado pela Legião Urbana é de fato imensurável. Além disso, Freud e Derrida também comungam desta contribuição com o arcabouço teórico cuja utilização permite uma compreensão mais profunda acerca de uma obra que, ao mesmo tempo que se revela desafiadora, permite uma abrangência

muito grande de possibilidades de diálogos com as mais diferentes subjetividades, ancorando-se em fundamentações teóricas que respaldam a responsabilidade esperada para tal diálogo.

É interessante mencionar como durante os anos de produção desta pesquisa diversos trabalhos envolvendo a Legião Urbana foram surgindo nas mais variadas áreas, todos com uma pincelada de gratidão dadas pelos atuais pesquisadores em suas respectivas delimitações profissionais, que foram o público jovem, fã da Legião nas décadas de 1980 e 1990. Cada um a seu modo foi encontrando uma maneira de enaltecer e eternizar a obra legionária, marcando diferentes perspectivas de interpretação. Conforme as palavras de Derrida, temos nestas reinterpretações modos de projetar a obra para o futuro: “Nós o veremos prometer-se ao infinito e se escapar sempre por portas secretas, brilhantes como espelho e abertas como um labirinto” (DERRIDA, 2005, p. 75).

Um dos resultados dos diálogos aqui produzidos foi o de repensar a própria condição e os efeitos tanto do amor quanto das letras de músicas como *pharmakons*. Inevitavelmente, quando os diálogos são induzidos a reflexões desta natureza são revistos e galgam um patamar menos ingênuo. A obra legionária consegue pronunciar acerca do amor a partir de várias perspectivas sem ser contraditória; ao contrário, ela nos traz a dimensão de complexidade e de impossibilidade de se reduzir o amor a um conceito ou atribuir a ele qualquer juízo de valor. Além do amor, a finitude que o acompanha também foi inevitavelmente afetada por este raciocínio, já que, ao produzir limitação, a marca da transitoriedade também agrega valor, tanto para o amor, quanto para a vida. Os efeitos de tais letras e suas interpretações, surgem como *pharmakon*, possibilitando alento, alívio, mas também angústia, identificação, incômodo e diversas reflexões. Como todo *pharmakon*, sua eficácia e potência são ambíguas, e o efeito corre o risco de ser exatamente o oposto daquele pretendido pela substância. Por vezes, as músicas foram tomadas pelos fãs num caráter messiânico, de verdade absoluta, como se falasse por uma juventude que não necessariamente compreendia ou refletia sobre o texto de fato.

Este trabalho possibilitou repensar a forte tendência em se enaltecer o amor e suas virtudes, pois, diante de um sujeito psicanalítico, angustiado e faltoso, que insiste em solucionar seus paradoxos e se fazer inteiro, temos uma nova configuração de amor, indefinível por sua propriedade de ser irredutível a um conceito. Com Derrida, encontramos algum alento na condição que comunga amor psicanalítico com *pharmakon*, pois seus efeitos são ambíguos e variados, conforme discutido ao longo deste trabalho.

Ficou evidente o quanto a obra da Legião se ancora numa perspectiva de amor romântico, ainda que estejamos num momento contemporâneo de uma *indecidibilidade* inevitável em que se convive com os pressupostos do amor líquido e do amor romântico. Entretanto, não nos cabe posicionar estes dois aspectos enquanto paradoxais, mas como possibilidades de um modo mais subjetivo, menos rígido e mais livre para as manifestações das individualidades, quaisquer que sejam estas. A sustentação de um discurso romântico não possibilita afirmar um sujeito mais ou menos angustiado, em função de sua posição diante da escolha pela reciprocidade ou da angústia por tantas possibilidades de escolha.

A partir da castração inevitável de ser transitório e finito, o humano prossegue enveredando-se pelos caminhos sinuosos do *pharmakon* amor, que ora se evidencia como solução ora como desolação, ora como abertura, ora como fechamento, ora como remédio, ora como veneno, tão almejado quanto recusado. As rupturas inevitáveis convocam o trabalho do luto enquanto implicam o sujeito a ter que lidar com seus próprios limites, fato que pode revelar-se árduo e penoso para o eu, para quem, quando precisa se pronunciar diante do amor e de seu processo de desfecho, faltam palavras. Ainda que pudesse haver outras canções e outros textos, os temas desdobrados jamais seriam esgotados, e para estes não haveria palavras que contemplassem tantas possibilidades.

Considero que a proposta inicial deste projeto fora alcançada, sobretudo por possibilitar ampliação dos textos musicais, por ter hospedado obras dentro de obras, com movimentos e jogos, tanto de temas humanos significativos, como amor, dor, desamparo e finitude, como de versos e canções. A partir de então, temos abertas amplas possibilidades de reinterpretações das letras destas músicas, bem como futuros diálogos em palavras cruzadas com outros autores. As canções aqui analisadas, além de não compreenderem toda a obra, deixam-nos a possibilidade de inventar e reinventar novos sentidos, de construir novas perspectivas para repensar e refletir em torno destes temas e de seus impactos nos leitores/ouvintes destas músicas.

Por fim, relembro as palavras de Derrida ao dizer que o que resistiu à análise permanece com a possibilidade de se analisar, ainda que saibamos que, em psicanálise, no amor e na finitude, não se pode pretender conclusões nem garantias. Fica a possibilidade de que novas obras sejam produzidas a partir desta, convidando-se outros autores para o diálogo. Afinal, ainda que seja apenas no texto, como já bem disse Renato Russo, “esperamos que um dia nossas vidas possam se encontrar”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Cláudia Braga. A escrita de Derrida: notas sobre o modelo freudiano de linguagem. **Psicologia USP**, v. 27, n. 1, p. 96-103, 2016.

ANTELO, Marcela. Psicanálise e Música. **Cogito**, v. 9, n. 9, p. 91-93, 2008.

ARAGÃO, Luiz Tarlei. O casamento acabou. Viva o casamento: Estigma social e sexualidade na cultura brasileira. In: CALLIGARIS, Contardo. (Org.). **O laço conjugal**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2010.

ARAÚJO, Maria de Fátima. Amor, casamento e sexualidade: velhas e novas configurações. **Psicol. Cienc. Prof.**, v. 22, n. 2, 2002.

ARAÚJO, Rogério Bianchi. A juventude e o rock paulistano dos anos 80. **Emblemas: Revista do Departamento de História e Ciências Sociais – UFG – CAG**, v. 8, n. 1, 2011.

ARREGUY, Marília Etienne. Dois romances, tempos distintos: uma reflexão sobre o amor e o ciúme na atualidade. **Revista mal-estar e subjetividade**, v. IV, n. 1, p. 112-130, 2004.

ASSAD, Simone. **Renato Russo de A a Z: as ideias do líder da Legião Urbana**. 1. ed. Campo Grande: Letra Livre, 2000.

BACCHINI, Alessandro Melo; ALVES, Lúcia Helena da Silva; CECCARELLI, Paulo Roberto; MOREIRA, Ana Cleide Guedes. Reflexões sobre o inquietante de ser portador de HIV – Aids. **Tempo Psicanalítico**, v. 44, n. 2, p. 271-284, 2012.

BARBARESCO, Eduardo F. BARRETO, Marília, L.P.V. Aportes analíticos do título da obra musical: uma abordagem com base em Derrida. In: III Conpeex: Congresso de Pesquisa, Ensino, Extensão e Cultura. Goiânia: Escola de Música e artes cênicas da Universidade Federal de Goiás.

BARROS, Fernanda Otoni. O amor e a lei: o processo de separação no tribunal de família. **Psicologia Ciência e Profissão**, v. 17, p. 3, p. 40-47, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

- BELO, Fábio. Música e Psicanálise. **Afreudite**. Ano VIII, n. 15-16, p. 64-72, 2011.
- BERTELLI, Flávio Eustáquio. Música, arte e sublimação. **Reverso**, ano 34, n. 63, p. 59-66, 2012.
- BESSET, Vela Lopes. Angústia e desamparo. **Revista mal-estar e subjetividade**, v. II, n. 2, p. 203-215, 2002.
- BIRMAN, Joel. Escritura e psicanálise: Derrida, leitor de Freud. **Natureza humana**, v. 9, n. 2, p. 275-298, 2007.
- BIRMAN, Joel. Criatividade e Sublimação em Psicanálise. **Psic. Clín.**, v. 20, n. 1, p. 11-26, 2008.
- BIRMAN, Joel et al. (Org.). **Amar a si mesmo e amar o outro**. São Paulo: Zagodoni, 2016.
- BRITO, Bruna Pinto Martins; BESSET, Vera Lopes. Amor e saber na experiência analítica. **Revista mal-estar e subjetividade**, v. VIII, n. 3, p. 681-703, 2008.
- CALLIGARIS, Contardo. O grande casamenteiro: questionamentos psicanalíticos sobre o que nos leva a casar. In: _____. (Org.). **O laço conjugal**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2010.
- CANHONI, Vera. Amor: uma escuta psicanalítica ou poética? In: NETO, Alfredo Naffah (Org.). **Falando de amor: uma escuta musical dos vínculos afetivos**. São Paulo: Ágora, 2006.
- CAPACCHI, Candice Cláudia. **As letras de canção de Renato Russo e seu diálogo com a poesia dos anos 80**. 2003. 128 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Curitiba, 2003.
- CARVALHO, Ana Cecília. A poética do suicídio em Sylvia Plath. **Em tese**, v. 3, p. 1-104, 1999.
- CARVALHO, Ana Cecília. **A poética do suicídio em Sylvia Plath**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- CARVALHO, Ana Cecília. Os limites da sublimação na criação literária. **Estud. psicanal.**, n. 29, , p.15-24, 2006

CASTILHO, Angélica; SCHLUDE, Érica. **Depois do fim**: vida, amor e morte nas canções da Legião Urbana. Rio de Janeiro: Hama Editora, 2002.

CELES, Luiz Augusto M. Clínica Psicanalítica: Aproximações Histórico Conceituais e Contemporâneas e Perspectivas Futuras. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, v. 26, n. especial, p. 65-80, 2010.

CHAVES, Jacqueline Cavalcanti. **Contextuais e Pragmáticos**: Relacionamentos Amorosos na Pós-Modernidade. 2003. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Psicologia, Rio de Janeiro, 2003.

CHAVES, Ernani. O paradigma estético de Freud. In: FREUD, Sigmund. **Arte, literatura e os artistas**. Tradução Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CHECCHINATO, Durval. Sublimação. In: _____. **Psicanálise de Pais**. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2007.

COLI, Jorge. **O que é arte**. São Paulo: Brasiliense, 2013.

COELHO JR. Nelson Ernesto. A noção de objeto na psicanálise freudiana. **Ágora**, v. IV, n. 2, p. 37-49, 2001.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. A psicanálise na terra do nunca: ensaios sobre a fantasia. Porto Alegre: Penso, 2011.

COSTA, Ana Maria Medeiros. O par e o ímpar na conjugalidade. In: CALLIGARIS, Contardo. (Org.). **O laço conjugal**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2010.

COSTA, Erick Gontijo. *acurar-se da escrita* – Maria Gabriela Llansol. 2014. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

COSTA, Jurandir Freire. **Sem fraude nem favor**: estudos sobre o amor romântico. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

COSTA, Jurandir Freire. As práticas amorosas na contemporaneidade. Conferência proferida no 3 Forum de Psicanálise do Instituto Brasileiro de Medicina e Reabilitação. In: **Psychê – Revista de Psicanálise**, ano III, n. 3, 1999.

- DAGHLIAN, Carlos (Org.). **Poesia e Música**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- DANTAS, Bruna Suruagy do Amaral. Sexualidade, cristianismo e poder. **Estudos e Pesquisas em Psicologia**, ano 10, n. 3, p. 700-728, 2010.
- DAPIEVE, Arthur. **BRock: o rock brasileiro dos anos 80**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DAPIEVE, Arthur. **Renato Russo, o trovador solitário**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.
- DERRIDA, Jacques. **De que amanhã: diálogo – Entrevista para Elisabeth Roudinesco**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- DERRIDA, Jacques. Freud e a cena da escritura. In: _____. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DOCKHORN, Carolina Neumann de Barros Falcão; MACEDO, Mônica Medeiros Kother; WERLANG, Blanca Suzana Guevara. Desamparo e dor psíquica na escrita da psicanálise. **Barbarói**, n. 27, p. 25-42, 2007.
- DUPIM, Gabriella; BESSET, Vera Lopes. Devastação: um nome para dor de amor. **Opção Lacaniana online**, ano 2, n. 6, 2011. Disponível em: <http://www.opcaolacaniana.com.br/pdf/numero_6/devastacao_um_nome_para_dor_de_amor.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2017.
- ESTEVIÃO, Ivan Ramos. Narcisismo histórico ou constitutivo: entre a sociedade narcísica e o exercício da singularidade. In: BIRMAN, Joel et al. **Amar a si mesmo e amar o outro: Narcisismo e sexualidade na psicanálise contemporânea**. São Paulo: Zagodoni, 2016.
- FAUSTINO, Silvia. Derrida e a linguagem. [s. d.]. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/derrida-e-a-linguagem/>>. Acesso em: 19 ago. 2015.
- FÉRES-CARNEIRO, Terezinha. Separação: o doloroso processo de dissolução da conjugalidade. **Estudos de Psicologia**, v. 8, n. 3, p. 367-374, 2003.

FERREIRA, Elen de Paula. A separação amorosa: uma abordagem psicanalítica. **Psicanálise & Barroco em revista**, v. 8, n. 1, p. 56-97, 2010.

FERREIRA, Nadiá Paulo. **A teoria do amor na psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

FIGUEIREDO, Luís Cláudio. **Palavras cruzadas**. São Paulo: Editora Escuta, 1999.

FIGUEIREDO, Dayanne Souza; FEITOZA, Raíssa Corbal; CARVALHO, Maria José Camargo. A arte como instrumento de sublimação das pulsões. **Encontro: Revista de Psicologia**, v. 15, n. 23, 2012.

FOUCAULT, Michel. Direito de morte e poder sobre a vida. In: _____. **A história da sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FRÁGUAS, Veridiana. O pau na boca do jacaré. **Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.**, v. 5, n. 2, p. 150-158, 2002.

FREUD, Sigmund. [1897] Rascunho L. In: _____. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. [1900]. A Interpretação dos Sonhos. In: _____. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. [1900]. Três ensaios sobre a Sexualidade. In: _____. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. [1908]. Moral sexual civilizada e doença nervosa moderna. In: _____. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, Sigmund. [1908]. O escritor e a fantasia. In: _____. **Obras completas**. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

FREUD, Sigmund. [1908]. Escritores criativos e devaneios. In: _____. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. [1910 (1909)] Cinco Lições de Psicanálise. In: _____. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. [1910] Contribuições à psicologia do amor I. In: _____. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, Sigmund. [1910] Uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci. In: _____. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. [1912] Recomendações aos médicos que exercem a Psicanálise. In: _____. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. [1914]. Sobre o narcisismo: uma introdução (1914). In: _____. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. [1914]. Introdução ao narcisismo: uma introdução (1914). In: _____. **Obras completas**. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

FREUD, Sigmund. [1915]. A pulsão e seus destinos. In: _____. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. [1915b]. Sobre a transitoriedade. In: _____. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. [1917]. Luto e Melancolia. In: _____. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. [1920]. Além do Princípio do Prazer. In: _____. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. [1923]. O ego e o id. In: _____. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. [1923]. Resumo de Psicanálise. In: _____. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. [1925]. A negação. In: _____. **Obras completas**. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

FREUD, Sigmund. [1930]. O mal-estar na civilização. In: _____. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREITAS, Adelina Lima; RUDGE, Ana Maria. O supereu entre o amor e o gozo. **Tempo psicanalítico**, v. 43, n. II, p. 243-267, 2011.

FUSCALDO, Chris. **Discobiografia Legionária**. São Paulo: Leya, 2016.

GIOS, Thaísa Silva; NETO, Francisco Lotufo. Termos psicopatológicos em bandas e músicas de *rock and roll*. **J. Bras. Psiquiatr.**, v. 62, n. 1, p. 46-50, 2013.

GOMES, Cristiano. **Renato Russo – Temos nosso próprio tempo: modernidade e identidade**. Curitiba: Appris, 2014

GOULART, Audemaro Taranto. **Notas sobre o desconstrucionismo de Jacques Derrida**. Programa de pós-graduação em Letras, PUC Minas, 2003. Disponível em: <http://portal.pucminas.br/imagedb/mestrado_doutorado/publicacoes/PUA_ARQ_ARQ_UI20121011175312.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2015.

GUEDES, Dilcio; ASSUNÇÃO, Larissa. Relações amorosas na contemporaneidade e indícios do colapso do amor romântico (solidão cibernética?). **Revista mal-estar e subjetividade**, v. VI, n. 2, p. 396-425, 2006.

GUIDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GRANGEIA, Mario Luis. **Cazuza, Renato Russo e a transição democrática**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

GUGLINO, Cristian Boragan. A canção Faroeste Caboclo como um roteiro de cinema já pronto – uma análise através das teorias de Syd Field. **Sonora**, v. 4, n. 7, 2012.

GÜNTHER, Wesley Rosa. **Que cidade é esta? A Urbs brasiliense nas letras do álbum Que país é este 1978 -1987 da banda Legião Urbana**. 2013. Dissertação (Mestrado) - Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Brasília, 2013.

GUTIÉRREZ-TERRAZAS, José. O conceito de pulsão de morte na obra de Freud. **Ágora** v. V n. 1 jan/jun 2002 91-100

GUTTING, Gary. Sartre, Foucault e Derrida. In: BUNNIN, Nicholas e TSUI-JAMES, E. P. **Compêndio de Filosofia**. São Paulo: Loyola, 2010.

- HALLAL, Roberto Curi. **Sobre o amor e outros ensaios**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.
- KEHL, Maria Rita. A Psicanálise e o Domínio das Paixões. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Os sentidos da Paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- KON, Noemi Moritz. **Freud e seu duplo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.
- KRISTEVA, Julia. **No princípio era o amor**. Campinas: Verus, 2010.
- KRUEL, Maria Lúcia. Sena conjugal. In: CALLIGARIS, Contardo. (Org.). **O laço conjugal**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2010.
- KUPERMANN, Daniel. Revisitando “Freud, 1914, o ano que não terminou”. In: BIRMAN, Joel et al. (Org.). **Amar a si mesmo e amar o outro**. São Paulo: Zagodoni, 2016.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean Bertrand. Narcisismo. In: _____. **Vocabulário da Psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 287-291.
- LARANJEIRA, Antonio Eduardo Soares. **Rock and roll e modos de subjetivação na literatura pop contemporânea**. SIMPÓSIO NACIONAL E INTERNACIONAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA. *Anais...* v. 3, n. 1. Uberlândia: EDUF, 2013.
- LEÃO, Thaís Salgueiro; VAISBERG, Tania Maria José Aiello. Abordagem psicanalítica de imaginários coletivos sobre (des)esperança em canções da música popular brasileira: Cazuza. XIX ENCONTRO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA. *Anais...* Campinas: PUC Campinas, 2014.
- LE BRETON, David. **Condutas de risco: dos jogos de morte aos jogos de viver**. Campinas, SP: Editora Autores Associados, 2009.
- LEBRUN, Gérard. O conceito de Paixão. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Os sentidos da Paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LEITE, Eliana Borges Pereira. Escrita de risco, poesia do abismo. **IDE**, v. 33, n. 50, p. 195-197, 2010.
- LEVY, Lidia; GOMES, Isabel Cristina. Relações amorosas: rupturas e elaborações. **Tempo psicanalítico**, v. 43, n. I, p. 45-57, 2011.

LIMA, Erica; SISCAR, Marcos. O decálogo da desconstrução: tradução e desconstrução na obra de Jacques Derrida. **Alfa**, v. 44, p. 99-112, 2000.

LIMA, Telma Cristiane Sasso; MIOTO, Regina Célia Tamasso. Procedimentos metodológicos na construção do conhecimento científico: a pesquisa bibliográfica. **Rev. Katál.**, v. 10, n.esp., p. 37-45, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**: ensaios sobre o individualismo contemporâneo. Barueri, SP: Manole, 2005.

LOPES, Anchyses Jobim. Afinal, que quer a música? **Estudos de Psicanálise**, n. 29, p. 73-82, 2006.

LOPES, Marcos Carvalho. **Canção, Estética e Política**: ensaios legionários. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2011.

LOYOLA, Maria Andréa. Sexualidade e medicina: a revolução do século XX. **Cad. Saúde Pública**, v. 19, n. 4, p. 875-899, 2003.

LUHMANN, Niklas. **O amor como paixão para codificação da intimidade**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1982.

MACEDO, Heitor O`Dwyer de. O amor verdadeiro. In: _____. **Cartas a uma jovem psicanalista**. São Paulo: Perspectiva: 2011. p. 237-256.

MACEDO, Heitor O`Dwyer de. O ódio. In: _____. **Cartas a uma jovem psicanalista**. São Paulo: Perspectiva: 2011. p. 257-266.

MAGI, Erica. **Rock and roll é o nosso trabalho**: A Legião Urbana do underground ao mainstream. 2011. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências, Marília, 2011.

MANDIL, Ram. **Os efeitos da letra**: Lacan leitor de Joyce. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Contra Capa Livraria /Faculdade de Letras UFMG, 2003.

MANOEL, Antonio. Prefácio. In: DAGHLIAN, Carlos (Org.). **Poesia e Música**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

MARCELO, Carlos. Ensaio inédito sobre a música Faroeste Caboclo. In: _____. **Renato Russo, o filho da revolução**. Rio de Janeiro: Agir, 2012.

MANSANO, Sonia Regina Vargas. O amor romântico e um breve sobrevôo pela música popular brasileiro. In: NETO, Alfredo Naffah (Org.). **Falando de amor**: uma escuta dos vínculos afetivos. São Paulo: Ágora, 2006.

MAROVATTO, Mariano. **As Quatro estações**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015.

MENDES, Eliane Rodrigues Pereira. Pulsão e Sublimação: a trajetória do conceito, possibilidades e limites. Reverso. Belo Horizonte. Ano 33. N.62. p. 55-68. Set 2011.

MENESES, Ramiro Delo Borges. A desconstrução em Jacques Derrida: O que é e o que não é pela estratégia. **Universitas Philosophica**, n. 60, año 30, p. 177-204, 2013.

MENEZES, José Euclimar Xavier; BARROS, Maria Josephina. Ressonâncias do romantismo no discurso freudiano sobre o amor. **Estudos de Psicanálise**, n. 31, p. 76-85, 2008.

METZGER, Clarissa. SILVA JUNIOR, Nelson. Sublimação e pulsão de morte: a desfusão pulsional. **Psicologia USP**, São Paulo, julho/setembro, 2010, 21 (3), 567-583

MEZÊNCIO, Marcio de Souza. Método e pesquisa em psicanálise: uma questão. *Psicologia em Revista*, Belo Horizonte, v. 10, n.15, p. 104-113, jun 2004.

MOISÉS, Leyla Perrone. Pessoa e Freud: “translação” e “sublimação”. **IDE São Paulo**, 34 [52] 237-246 Agosto 2011.

MONTAGNA, Plinio. Sobre a dor de amar. **Jornal de Psicanálise**, v. 42, n. 77, p. 233-242, 2009.

MONTEIRO, Yara Nogueira. Doença e estigma. **R. História**, n. 127-128, p. 131-139, 1993.

MOREIRA, Jacqueline de Oliveira; MORO SJ, Pe. Ulpiano Vazquez. A concepção de subjetividade em Lévinas: da solidão da hipóstase ao encontro com a alteridade. **Educ. e Filos.** Uberlândia, v. 24, n. 47, p. 55-72, .

MOREIRA, Jacqueline de Oliveira. Figuras de alteridade no pensamento freudiano. 2002. Tese (Doutorado em Psicologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

NASCIMENTO, Fábio Serra. Mentiras sinceras: um estudo sobre as letras de Cazuza. (Dissertação de Mestrado). Salvador, 2005.

NASCIMENTO, Evando. Heranças de Derrida: Desconstrução, Destruição e Messianicidade. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.evandonascimento.net.br/desconstrucao_e_pensamento/herancas_de_derrida.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2017.

NASCIMENTO, Evando. **Derrida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

NASCIMENTO, Guilherme. **Os sapatos floridos não voam**: Processos compartilhados entre música, literatura e pintura. São Paulo: Annablume, Belo Horizonte: Fapemig, 2012.

NASIO, Juan-David. **A dor de amar**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

NESTROVSKI, Arthur. Outras notas musicais: da Idade média a música popular brasileira. São Paulo: Publifolha, 2009.

NOGUEIRA, Tiago Sanches. **Ensaio sobre um infinito**: Música e psicanálise. São Paulo: Zagodoni, 2013.

OLTRAMARI, Leandro Castro. A biopolítica da AIDS: formas de prevenção ou controle? **PerCursos**, v. 4, n. 1, p. 211-221, 2003.

PACHECO, Ana Laura Prates. Para sempre é sempre por um triz. **Stylus Revista de Psicanálise**, n. 30, p. 31-41, 2015.

PEDROSO JUNIOR, Neurivaldo Campos. Jacques Derrida e a desconstrução: uma introdução. **Revista Encontros de Vista**, 5. ed., p. 9-20, [s. d.]. Disponível em: <http://www.encontrosdevista.com.br/Artigos/Neurivaldo_Junior_Derrida_e_a_desconstrucao_uma_introducao_final.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2016.

PEETERS, Bennoît. **Derrida**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

PEREIRA, Lucia Serrano. Curar o casal? (Sobre as condições de uma Clínica do Conjugal). In: CALLIGARIS, Contardo. (Org.). O laço conjugal. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2010.

PERES, Ana Maria Clark. Literatura e Psicanálise: repensando a interdisciplinidade. **Revista de Estudos de Literatura**, v. 4, p. 185-198, 1996.

PESSANHA, José Américo Motta. Platão: As várias faces do amor. In: NOVAES, A. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PINHO, Miriam Ximenes. “A morte da amada”: Do luto romântico ou da morte como bom encontro. **Stylus Revista de Psicanálise**, n. 32, p. 53-64, 2016.

PINTO, Jeferson Machado. A instituição acadêmica e a legitimação da vocação científica da psicanálise. **Psicol. Reflex. Crit.** vol.12 n.3 Porto Alegre 1999.

PINTO, Jeferson Machado. Uma política de pesquisa para a psicanálise. [s. d.]. Disponível em http://www.academia.edu/794787/UMA_POL%C3%8DTICA_DE_PESQUISA_PARA_A_PSICAN%C3%81LISE_A_RESEARCH_POLICY_FOR_PSYCHOANALYSIS . Acesso em: 26 jul. 2016.

PLATÃO. **O banquete**. São Paulo: EDIPRO, 2012

PORTUGAL, Ana Maria. **O vidro da palavra**: o estranho, literatura e psicanálise. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

POULICHET, Sylvie Le. O conceito de Narcisismo. In: NASIO, Juan David. **Os sete conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991. p. 47-72.

PY, Ligia. Envelhecimento e Subjetividade. In: PY et al. **Tempo de envelhecer**: Percursos e dimensões psicossociais. Holambra, SP: Editora Setembro, 2006. p. 97-115.

RAVANELLO, Tiago; MARTINEZ, Marisa de Costa. Sobre o campo amoroso: um estudo do amor na teoria freudiana. **Cad. Psicanál. – CPRJ**, v. 35, n. 29, p. 159-183, 2013.

RIGUINI, Renata Damiano; FERRARI, Ilka Franco. A comédia dos sexos nas parcerias amorosas. **Analytica**, v. 1, n. 2, p. 94-116, 2013.

RIVERA, Tania. O sujeito na Psicanálise e na Arte Contemporânea. **Psic. Clín.**, v. 19, n.1, p. 13-24, 2007.

RODRIGUES, Henrique (Org.). **Como se não houvesse amanhã**: 20 contos inspirados em músicas da Legião Urbana. Rio de Janeiro: Record, 2013.

ROSA, Miriam Debieux. A pesquisa psicanalítica dos fenômenos sociais e políticos: metodologia e fundamentação teórica. **Revista Mal-estar e subjetividade**, v. IV, n. 2, p. 329-348, 2004.

ROSSI, Túlio Cunha. **Projetando a subjetividade: a construção social do amor a partir do cinema**. 2013. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Letras, Filosofia e Ciência Humanas, São Paulo, 2013.

RUSSO, Renato. **O livro das listas**. Referências musicais, culturais e sentimentais. Organização de Sofia Mariuti e Tarso Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

RUSSO, Renato. **Só por hoje e para sempre**: Diário do Recomeço. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

RUSSO, Renato. **The 42nd St. Band**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SALLES, Ana Cristina Teixeira da Costa; CECCARELLI, Paulo Roberto. Angústia, separação e desamparo na clínica contemporânea. **Estudos de Psicanálise**, n. 38, p. 23-28, 2012

SANTIAGO, Silviano. **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SANTOS, Cleverson Lucas. Sujeitos do/no rock caboclo, faroeste brasileiro: a sonoridade e os jovens em faroeste caboclo. **Policromias**, v. 1, n. 2, 2016.

SEGER, Debora da Fonseca. SOUSA, Edson Luiz. Composições possíveis: Psicanálise, Música e Utopia. **Tempo Psicanalítico**, Rio de Janeiro, v. 45, I, p. 61-73, 2013.

SILVA, Valéria Sanchez. Uma questão de amor: Eros – Anteros e a intermediação de Éris. In: NETO, Alfredo Naffah (Org.). **Falando de amor**: uma escuta musical dos vínculos afetivos. São Paulo: Ágora, 2006.

SILVEIRA, José Roberto; LEITÃO, Cláudio. O livro dos dias: a poesia na música de Renato Russo. **Existência e Arte**: Revista eletrônica do grupo PET – Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del Rei, ano I, n. I, 2005.

SINGER, André. Mudou o rock ou mudaram os roqueiros? **Lua Nova: Revista de Cultura e Política**, v. 2, n. 1, p. 57-61, 1985.

SIQUEIRA, Jorge Leite. **Faroeste Caboclo**: o livro. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2013.

SOUSA, Edson Luiz André. Faróis e enigmas: Arte e Psicanálise à luz de Sigmund Freud. In: FREUD, Sigmund. **Arte, literatura e os artistas**. Tradução Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

SOUZA, Maurício Rodrigues. Psicanálise, Antropologia e Alteridade: Apontamentos para um Debate. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 17, n. 1, p. 131-140, jan./mar. 2012

SPINK, Mary Jane; ARAGAKI, Sérgio Seiji; ALVES, Marina Pigozzi. Da exacerbação dos sentidos no encontro com a natureza: contrastando esportes radicais e turismo de aventura. **Psicologia: Reflexão e Crítica**, v. 18, n. 1, p. 26-38, 2005.

STAHLSCHMIDT, Ana Paula Melchior. **A canção do desejo**: a música na relação pais-bebê. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2008.

TAVARES, Leandro Anselmo Todesqui. Psicanálise e Musicalidade (s) Sublimação, Invocações e Laço Social. Tese de doutorado. Unesp, Assis, 2014.

TEIXEIRA, Fabiana Cristina; MOREIRA, Jacqueline de Oliveira. Faroeste caboclo: leitura psicanalítica de uma canção. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 22, n. 1, p. 117-127, 2017.

TOREZAN, Zeila Facci; BRITO, Fernando Aguiar. Sublimação: da construção ao resgate do conceito. **Ágora**, v. XV n. 2, p. 245-258, 2012.

VASCO, Julio; GUIMA, Renato. **Conversações com Renato Russo**. Campo Grande: Letra Livre Editora, 1996.

VERO, Judith. Música: onde começa e termina a comunicação amorosa. In: NETO, Alfredo Naffah (Org.). **Falando de amor**: uma escuta musical dos vínculos afetivos. São Paulo: Ágora, 2006.

VIANA, Hermano. Texto de apresentação da coleção de CDs Legião Urbana Por Enquanto. Rio de Janeiro: EMI Brasil, 1995.

VIEIRA, Érico Douglas; STENGEL, Marcia. Ambiguidades e fragilidades nas relações amorosas na pós-modernidade. **Itinerarius Reflectiones**, v. 2, n.15, 2012

VILLELA, Angela Bezerra. A atualidade da psicanálise: do HIV à escuta pulsional. **Cad. Psicanál. - CPRJ**, v. 35, n. 29, p. 77-87, 2013

VILLA-LOBOS, Dado, DEMIER, Felipe; MATTOS, Rômulo. **Dado Villa-Lobos: memórias de um legionário**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015

VILLARI, Rafael Andrés. Relações possíveis e impossíveis entre a psicanálise e a literatura. **Psicol. Cienc. Prof.**, v. 20, n. 2, 2000.

VITECK, Cristiano Marlon. Punk: anarquia, neotribalismo e consumismo no rock and roll. **Espaço Plural**, ano VIII, n. 16, p. 53-58, 2007.

ZANELLO, Valeska; SOUSA, Gustavo. “Mais música, menos Haldol”: uma experiência entre música, *Phármakon* e loucura. **Mental** [online], v. 7, n. 13, 2009. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1679-44272009000200009&script=sci_abstract. Acesso em: 23 jan. 2018.

ZANUTTO, Flávia. **Nos embalos da resistência: anos 80, pop-rock e identidade**. 1ª JIED – JORNADA INTERNACIONAL DE ESTUDOS DO DISCURSO. **Anais**, 2008.

Músicas citadas (em ordem cronológica):

VILLA LOBOS, Dado; RUSSO, Renato; BONFÁ, Marcelo. Será. In: LEGIÃO URBANA. **Legião Urbana**. Rio de Janeiro: EMI, 1985.

VILLA LOBOS, Dado; RUSSO, Renato. Petróleo do futuro. In: LEGIÃO URBANA. **Legião Urbana**. Rio de Janeiro: EMI, 1985.

VILLA LOBOS, Dado; RUSSO, Renato; ROCHA, Renato; BONFÁ, Marcelo. Ainda é cedo. In: LEGIÃO URBANA. **Legião Urbana**. Rio de Janeiro: EMI, 1985.

VILLA LOBOS, Dado; RUSSO, Renato; OURO PRETO, Ico; BONFÁ, Marcelo. Baader Meinhof Blues. In: LEGIÃO URBANA. **Legião Urbana**. Rio de Janeiro: EMI, 1985.

RUSSO, Renato; BONFÁ, Marcelo. Soldados. In: LEGIÃO URBANA. **Legião Urbana**. Rio de Janeiro: EMI, 1985.

VILLA LOBOS, Dado; RUSSO, Renato. BONFÁ, Marcelo. Teorema. In: LEGIÃO URBANA. **Legião Urbana**. Rio de Janeiro: EMI, 1985.

RUSSO, Renato. Por enquanto. In: LEGIÃO URBANA. **Legião Urbana**. Rio de Janeiro: EMI, 1985.

VILLA LOBOS, Dado; RUSSO, Renato; ROCHA, Renato. Quase sem querer. In: LEGIÃO URBANA. **Dois**. Rio de Janeiro: EMI, 1986.

RUSSO, Renato. Eduardo e Mônica. In: LEGIÃO URBANA. **Dois**. Rio de Janeiro: EMI, 1986.

RUSSO, Renato. Tempo perdido. In: LEGIÃO URBANA. **Dois**. Rio de Janeiro: EMI, 1986.

VILLA LOBOS, Dado; RUSSO, Renato; ROCHA, Renato; BONFÁ, Marcelo. Acrilic on canvas. In: LEGIÃO URBANA. **Dois**. Rio de Janeiro: EMI, 1986.

VILLA LOBOS, Dado; RUSSO, Renato; BONFÁ, Marcelo. Índios. In: LEGIÃO URBANA. **Dois**. Rio de Janeiro: EMI, 1986.

VILLA LOBOS, Dado; RUSSO, Renato; BONFÁ, Marcelo. Andrea Doria. In: LEGIÃO URBANA. **Dois**. Rio de Janeiro: EMI, 1986.

RUSSO, Renato. Faroeste caboclo. In: LEGIÃO URBANA. **Que país é este 1978/1987**. Rio de Janeiro: EMI, 1987.

VILLA LOBOS, Dado; RUSSO, Renato; ROCHA, Renato; BONFÁ, Marcelo. Angra dos reis. In: LEGIÃO URBANA. **Que país é este 1978/1987**. Rio de Janeiro: EMI, 1987.

RUSSO, Renato; ROCHA, Renato; BONFÁ, Marcelo. Mais do mesmo. In: LEGIÃO URBANA. **Que país é este 1978/1987**. Rio de Janeiro: EMI, 1987.

VILLA LOBOS, Dado; RUSSO, Renato; BONFÁ, Marcelo. Há tempos. In: LEGIÃO URBANA. **As quatro estações**. Rio de Janeiro: EMI, 1989.

VILLA LOBOS, Dado; RUSSO, Renato; BONFÁ, Marcelo. Quando o sol bater na janela do teu quarto. In: LEGIÃO URBANA. **As quatro estações**. Rio de Janeiro: EMI, 1989.

VILLA LOBOS, Dado; RUSSO, Renato; BONFÁ, Marcelo. Eu era um lobisomem juvenil. In: LEGIÃO URBANA. **As quatro estações**. Rio de Janeiro: EMI, 1989.

RUSSO, Renato. Monte Castelo. In: LEGIÃO URBANA. **As quatro estações**. Rio de Janeiro: EMI, 1989.

VILLA LOBOS, Dado; RUSSO, Renato; BONFÁ, Marcelo. Maurício. In: LEGIÃO URBANA. **As quatro estações**. Rio de Janeiro: EMI, 1989.

VILLA LOBOS, Dado; RUSSO, Renato; BONFÁ, Marcelo. Meninos e meninas. In: LEGIÃO URBANA. **As quatro estações**. Rio de Janeiro: EMI, 1989.

VILLA LOBOS, Dado; RUSSO, Renato; BONFÁ, Marcelo. Sete cidades. In: LEGIÃO URBANA. **As quatro estações**. Rio de Janeiro: EMI, 1989.

VILLA LOBOS, Dado; RUSSO, Renato; BONFÁ, Marcelo. Se fiquei esperando meu amor passar. In: LEGIÃO URBANA. **As quatro estações**. Rio de Janeiro: EMI, 1989.

TORNEOL, Nuno Fernandes; VILLA LOBOS, Dado; RUSSO, Renato; BONFÁ, Marcelo. Love song. In: LEGIÃO URBANA. **V**. Rio de Janeiro: EMI, 1991.

VILLA LOBOS, Dado; RUSSO, Renato; BONFÁ, Marcelo. Metal contra as nuvens. In: LEGIÃO URBANA. **V**. Rio de Janeiro: EMI, 1991.

VILLA LOBOS, Dado; RUSSO, Renato; BONFÁ, Marcelo. O teatro dos vampiros. In: LEGIÃO URBANA. **V**. Rio de Janeiro: EMI, 1991.

VILLA LOBOS, Dado; RUSSO, Renato; BONFÁ, Marcelo. Sereníssima. In: LEGIÃO URBANA. **V**. Rio de Janeiro: EMI, 1991.

VILLA LOBOS, Dado; RUSSO, Renato; BONFÁ, Marcelo. Vento no litoral. In: LEGIÃO URBANA. **V**. Rio de Janeiro: EMI, 1991.

VILLA LOBOS, Dado; RUSSO, Renato; BONFÁ, Marcelo. O mundo anda tão complicado. In: LEGIÃO URBANA. **V**. Rio de Janeiro: EMI, 1991.

RUSSO, Renato. Vinte e nove. In: LEGIÃO URBANA. **O descobrimento do Brasil.** Rio de Janeiro: EMI, 1993.

RUSSO, Renato; VILLA LOBOS, Dado; BONFÁ, Marcelo. A fonte. In: LEGIÃO URBANA. **O descobrimento do Brasil.** Rio de Janeiro: EMI, 1993.

RUSSO, Renato; VILLA LOBOS, Dado; BONFÁ, Marcelo. Do espírito. In: LEGIÃO URBANA. **O descobrimento do Brasil.** Rio de Janeiro: EMI, 1993.

RUSSO, Renato; VILLA LOBOS, Dado; BONFÁ, Marcelo. Perfeição. In: LEGIÃO URBANA. **O descobrimento do Brasil.** Rio de Janeiro: EMI, 1993.

BONFÁ, Marcelo. O descobrimento do Brasil. In: LEGIÃO URBANA. **O descobrimento do Brasil.** Rio de Janeiro: EMI, 1993.

VILLA LOBOS, Dado; RUSSO, Renato. Os barcos. In: LEGIÃO URBANA. **O descobrimento do Brasil.** Rio de Janeiro: EMI, 1993.

RUSSO, Renato. Vamos fazer um filme. In: LEGIÃO URBANA. **O descobrimento do Brasil.** Rio de Janeiro: EMI, 1993.

VILLA LOBOS, Dado. Os anjos. In: LEGIÃO URBANA. **O descobrimento do Brasil.** Rio de Janeiro: EMI, 1993.

VILLA LOBOS, Dado. Um dia perfeito. In: LEGIÃO URBANA. **O descobrimento do Brasil.** Rio de Janeiro: EMI, 1993.

VILLA LOBOS, Dado; RUSSO, Renato; BONFÁ, Marcelo. Se fiquei esperando meu amor passar. In: LEGIÃO URBANA. **O descobrimento do Brasil.** Rio de Janeiro: EMI, 1993.

RUSSO, Renato; VILLA LOBOS, Dado; BONFÁ, Marcelo. Giz. In: LEGIÃO URBANA. **O descobrimento do Brasil.** Rio de Janeiro: EMI, 1993.

VILLA LOBOS, Dado; BONFÁ, Marcelo. La nuova gioventú. In: LEGIÃO URBANA. **O descobrimento do Brasil.** Rio de Janeiro: EMI, 1993.

RUSSO, Renato; VILLA LOBOS, Dado. Só por hoje. In: LEGIÃO URBANA. **O descobrimento do Brasil.** Rio de Janeiro: EMI, 1993.

RUSSO, Renato; VILLA LOBOS, Dado; BONFÁ, Marcelo. Natália. In: LEGIÃO URBANA. **A tempestade ou o livro dos dias**. Rio de Janeiro: EMI, 1996.

RUSSO, Renato; VILLA LOBOS, Dado; BONFÁ, Marcelo. L'Aventura. In: LEGIÃO URBANA. **A tempestade ou o livro dos dias**. Rio de Janeiro: EMI, 1996.

RUSSO, Renato; VILLA LOBOS, Dado; BONFÁ, Marcelo. Música de trabalho. In: LEGIÃO URBANA. **A tempestade ou o livro dos dias**. Rio de Janeiro: EMI, 1996.

RUSSO, Renato; VILLA LOBOS, Dado; BONFÁ, Marcelo. Longe do meu lado. In: LEGIÃO URBANA. **A tempestade ou o livro dos dias**. Rio de Janeiro: EMI, 1996.

RUSSO, Renato; VILLA LOBOS, Dado; BONFÁ, Marcelo. A Via Láctea. In: LEGIÃO URBANA. **A tempestade ou o livro dos dias**. Rio de Janeiro: EMI, 1996.

RUSSO, Renato; VILLA LOBOS, Dado; BONFÁ, Marcelo. Música ambiente. In: LEGIÃO URBANA. **A tempestade ou o livro dos dias**. Rio de Janeiro: EMI, 1996.

RUSSO, Renato; MONTE, Marisa. Soul Parsifal. In: LEGIÃO URBANA. **A tempestade ou o livro dos dias**. Rio de Janeiro: EMI, 1996.

RUSSO, Renato; VILLA LOBOS, Dado; BONFÁ, Marcelo. Dezesseis. In: LEGIÃO URBANA. **A tempestade ou o livro dos dias**. Rio de Janeiro: EMI, 1996.

RUSSO, Renato; VILLA LOBOS, Dado; BONFÁ, Marcelo. Mil pedaços. In: Legião Urbana. **A tempestade ou o livro dos dias**. Rio de Janeiro: EMI, 1996.

RUSSO, Renato. Primeiro de Julho. In: LEGIÃO URBANA. **A tempestade ou o livro dos dias**. Rio de Janeiro: EMI, 1996.

RUSSO, Renato; VILLA LOBOS, Dado; BONFÁ, Marcelo. Esperando por mim. In: LEGIÃO URBANA. **A tempestade ou o livro dos dias**. Rio de Janeiro: EMI, 1996.

RUSSO, Renato; VILLA LOBOS, Dado; BONFÁ, Marcelo. Quando você voltar. In: LEGIÃO URBANA. **A tempestade ou o livro dos dias**. Rio de Janeiro: EMI, 1996.

RUSSO, Renato; VILLA LOBOS, Dado; BONFÁ, Marcelo. O livro dos dias. In: LEGIÃO URBANA. **A tempestade ou o livro dos dias**. Rio de Janeiro: EMI, 1996.

RUSSO, Renato; VILLA LOBOS, Dado; BONFÁ, Marcelo. As flores do mal. In: LEGIÃO URBANA. **Uma outra estação.** Rio de Janeiro: EMI, 1997.

RUSSO, Renato; VILLA LOBOS, Dado; BONFÁ, Marcelo. Clarisse. In: LEGIÃO URBANA. **Uma outra estação.** Rio de Janeiro: EMI, 1997.

RUSSO, Renato; VILLA LOBOS, Dado; BONFÁ, Marcelo. A tempestade. In: LEGIÃO URBANA. **Uma outra estação.** Rio de Janeiro: EMI, 1997.

RUSSO, Renato; VILLA LOBOS, Dado. Antes das seis. In: LEGIÃO URBANA. **Uma outra estação.** Rio de Janeiro: EMI, 1997.

RUSSO, Renato; VILLA LOBOS, Dado; BONFÁ, Marcelo. Mariane. In: LEGIÃO URBANA. **Uma outra estação.** Rio de Janeiro: EMI, 1997.