

DIEGO LUIZ MILLER FASCINA

**OS IMPASSES COM O OBJETO (PERDIDO) DE DESEJO:**

As obras de Cazusa e de Renato Russo

Relatório de Pós-doutorado realizado pelo Departamento de  
Psicologia Clínica, da Universidade Estadual Paulista UNESP,  
campus de Assis.

Número do Projeto: 4636.

Supervisor: Prof. Dr. Gustavo Henrique Dionísio.

ASSIS  
2025

“Mas se você achar que eu tô derrotado/  
Saiba que ainda estão rolando os dados”  
(*O tempo não para* – Cazuza/ Arnaldo Brandão)

“Mesmo com tantos motivos pra deixar tudo como está/  
Nem desistir, nem tentar/  
Agora tanto faz/  
Estamos indo de volta pra casa”  
(*Por enquanto* – Renato Russo)

## SUMARIO

<b>Introdução .....</b>	<b>04</b>
<b>Capítulo um .....</b>	<b>11</b>
<b>Capítulo dois .....</b>	<b>43</b>
<b>Considerações finais .....</b>	<b>100</b>

## Introdução

### 1. Mudaram as estações e o tempo parece parado.

Na véspera de sua morte, Cazuzza manifestou um último desejo. Ao receber a visita do grande amigo e produtor musical Ezequiel Neves, o cantor disse que queria assistir ao show da Legião Urbana que aconteceria no dia seguinte, 07 de julho de 1990. Naquela altura, ele estava praticamente incapacitado de se levantar da cama. Os efeitos da aids tinham destruído seu organismo e, dentre outros problemas, ele estava com dificuldades para respirar, praticamente sem voz e pesando 38 quilos. Ezequiel notou que Cazuzza estava estranhamente sereno e quase não dava importância ao que ele falava.

De qualquer forma, Cazuzza não perdera o bom humor, tampouco o apetite e, inclusive, nos últimos dias, quando Sérgio Maciel, ex-namorado, o visitou, o cantor perguntou se eles não poderiam começar tudo de novo.

Na tarde do dia 07, diante de uma multidão que cantava, em uníssono, *O tempo não para* e *Codinome beija-flor*, o corpo de Cazuzza foi sepultado no Cemitério São João Baptista. À noite, diante de mais de 40 mil pessoas, no Jockey Clube do Rio de Janeiro, Renato Russo disse as seguintes palavras:

“Eu quero falar algumas coisas aqui: eu vou falar de mim, eu tenho mais ou menos 30 anos, eu sou do signo de áries, eu nasci no rio de Janeiro, eu gosto da Billie Holiday e dos Rolling Stones, eu gosto de beber para caramba de vez em quando, também gosto de milk-shake, eu gosto de meninas, mas eu também gosto de meninos, todo mundo diz que eu sou meio louco, eu sou um cantor numa banda de rocknroll, eu sou letrista e algumas pessoas dizem que eu sou poeta.

Agora eu vou falar de um carinha: ele tem 30 anos, ele é do signo de áries, ele nasceu no Rio de Janeiro, ele gosta da Billie Holiday e dos Rolling Stones, ele é meio louco, ele gosta de beber para caramba, ele é cantor numa banda de rock, ele é letrista e eu digo: ele é poeta. Todo mundo da Legião gostaria de dedicar esse show ao Cazuzza”. (MARCELO, 2016, p.337-338).

A plateia ovacionou e, na sequência, a apresentação foi aberta com a significativa canção *Há tempos*, cujo verso “e há tempos são os jovens que adoecem” parece ilustrar, amargamente, o estrago feito pela epidemia de Aids, no Brasil, no decorrer da década de

1980, com efeitos devastadores, ainda, nos anos subsequentes.

Oposto a Cazusa, Russo mantinha sua vida particular longe dos holofotes, mas é possível que, na ocasião, ele também já fosse portador do vírus da Aids. Russo conheceu um certo rapaz em Nova York, em novembro de 1989. Morador de San Francisco, esse rapaz tinha um namorado em estado terminal de Aids. Os dois, Russo e ele, viveram por um tempo, juntos, no Brasil. No fim de julho de 1990, os dois terminaram e nunca mais se soube desse namorado. Russo nunca assumiu a doença publicamente e só se ficou sabendo dela quando, na noite de seu falecimento, o Jornal Nacional informou a *causa mortis*.

## **2. Alguma coisa aconteceu e o tempo não parou.**

No dia 8 de outubro de 1996, Dado Villa-Lobos resolveu visitar Renato Russo. Dado tinha ficado responsável pela produção de *A tempestade ou O livro dos dias* e os últimos contatos dos dois foram via telefone, geralmente com algum tipo de desentendimento. Renato estava frágil, mas continuava superexigente com o trabalho.

Tempos antes, profundamente deprimido com o término do namoro, ele confirmou o diagnóstico da doença para pouquíssimos amigos e, totalmente recluso, corriam boatos de que o cantor estava muito magro e com dificuldades para respirar.

O fato é que Dado, ao entrar no quarto, ficou chocado ao ver o amigo, esquelético, deitado de bruços na cama. O médico que acompanhava Russo perguntou ao paciente se ele conhecia a visita. Renato se vira e diz que era o guitarrista de sua banda e volta a deitar. Dado correu para o banheiro e chorou muito. Ao sair, ouviu do médico algo como “o quadro é esse”.

Carminha Manfredini tinha ficado em Brasília, cuidando do neto, e era Renato, o pai, quem viera ficar com o filho. Pouco antes das duas da manhã, do dia 11 de outubro, ela recebeu a ligação do esposo informando o falecimento do filho. Foi realizada uma cerimônia fechada para a família e amigos mais próximos, e o corpo do artista foi cremado.

No dia 18, ao som de *Fantasia Op. 17*, de Schumann, mesma sonata que tocava no momento de sua morte, as cinzas de Renato são espalhadas, por seu pai, entre um canteiro de bromélias e de espadas de São Jorge, no Sítio Roberto Burle Marx.

## **3. O para sempre, sempre acaba e o tempo não para...**

Iniciar esse ensaio retomando alguns fatos relacionados aos momentos finais de

Cazuza e de Renato Russo não é em vão. As duas figuras mais importantes do rock brasileiro dos anos 80 eram frontalmente diferentes na vida, na arte e, inclusive na hora da morte. E é, precisamente, essa oposição que aquilata a importância deles para o cenário cultural da época e que desperta o nosso interesse para a realização desse estudo.

Cada um à sua maneira, privilegiando elementos muito particulares em seus processos criativos que imiscuem autobiografia e criação, Cazuza e Russo se projetaram pela voz e pela escritura e responderam pela travessia de uma geração, contemplando os múltiplos questionamentos da juventude e compondo a trilha sonora da redemocratização do país.

Apesar das diferenças, os dois artistas possuíam muitos pontos em comum: além de liderarem o rock da década, regulavam em idade – Cazuza nasceu em abril de 1958 e Russo em março de 1960 – possuíam vasta cultura literária e musical, construíram suas carreiras a partir de uma banda<sup>1</sup>, aventuraram-se pela carreira solo<sup>2</sup>, foram infectados pelo HIV e morreram em decorrência da AIDS.

Biograficamente, essas similitudes já os diferenciam: Cazuza (cf. Araújo, 2001) era polêmico, expansivo, exagerado, e fazia questão de afirmar em suas inúmeras entrevistas que era bissexual. Bebia compulsivamente, era adepto de orgia sexual e foi a primeira personalidade a assumir, publicamente, sua condição de soropositivo. Realizou longo tratamento em Boston, sempre acompanhado pelos pais e amigos e fez parte de um dos primeiros grupos a usar AZT, o antirretroviral que estava em fase de testes na época.

Já Russo, como informa Dapieve (2006), era tímido e reservado. Teve problemas com álcool, mas realizou tratamento para se desintoxicar, e só assumiu sua bissexualidade

---

<sup>1</sup> A título de ilustração, Renato Russo lançou os seguintes álbuns com a Legião Urbana: *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 *Uma outra estação* (1997). Há, ainda, o disco ao vivo *Música para acampamentos* (1992), que alguns críticos incluem na discografia oficial da banda. No entanto, trata-se de novas interpretações para antigos sucessos. Como se pode observar pela ordem dos títulos dos álbuns (que sugerem uma sequência), Russo e seus companheiros de banda também possuíam a preocupação em organizar, detalhadamente, os encartes de seus discos, com informações, fotos, desenhos e comentários, que colaboram para o caráter interpretativo de suas canções. Essa cara preocupação não existe nos discos de Cazuza.

Cazuza lançou os seguintes álbuns com o Barão Vermelho: *Barão Vermelho* (1982), *Barão Vermelho II* (1983) e *Maior abandonado* (1984).

<sup>2</sup> Em sua carreira solo, Renato Russo foi intérprete e não autor e, por tal motivo, não citamos tais letras neste estudo. Segundo Dapieve (2015), ele fez questão de evitar qualquer paralelo ou antagonismo com a Legião Urbana, e gravou três álbuns: *The Stonewall celebration concert* (1994), com canções em inglês; *Equilíbrio distante* (1995), com canções em italiano; e o *Último solo* (1997), álbum póstumo que reúne canções que não foram incluídas nos dois álbuns anteriores.

Cazuza lançou os seguintes álbuns em carreira solo: *Exagerado* (1985), *Só se for a dois* (1987), *Ideologia* (1988), *O tempo não para* (1988), *Burguesia* (1989) e, o póstumo, *Por aí* (1991). Neste estudo, letras inéditas ou feitas para outros intérpretes foram citadas.

pouco tempo depois de contrair o HIV. Gravemente deprimido, de certa forma optou por não se tratar. A mãe de Russo só descobriu que seu filho era soropositivo, quando, na noite de sua morte, o Jornal Nacional informou ao Brasil a causa de seu falecimento.

Performaticamente, os dois também são assimétricos: Cazuzza possuía agudos poderosos mesclados a gritos, que remetem à voz rouca de Janis Joplin e às distorções de guitarra de Jimi Hendrix, além de uma postura propositalmente caótica e espalhafatosa no palco, posteriormente amenizada pelo HIV, tanto na voz, que passou a ser mais amena, quanto nas concisões dos movimentos em cena. Russo, por outro lado, por vezes improvisava alguns movimentos de uma dança própria em seus shows, tinha voz de barítono (cf. GRANGEIA, 2015) e seus graves, que o acompanharam praticamente durante toda a carreira, remetem a um estilo introspectivo, maduro e *down*. Os dois são responsáveis pela feitura das letras de suas obras, cabendo aos parceiros a composição da parte musical.

Há algumas curiosidades relacionando os dois que merecem ser destacadas: Cazuzza disse em 1987: “eu tenho orgulho de fazer parte de uma geração que tem o Renato Russo, o Arnaldo Antunes, o Lobão, uma geração que acabou com essa história de que rock é bobagem” (ARAÚJO, 2004, p.368); e ao ouvir a canção *Que país é este?*, afirmou para a Revista *Bizz*, em dezembro de 1988: “pô, esse cara é melhor do que eu. Isso não pode ficar assim. Senti uma puta inveja, mas daquelas positivas, que te incentivam a criar” (RENNÓ, DUÓ, BRUNO, 1990, p.109). Como resposta criativa, compôs a letra de *Brasil*.

Já Russo se posicionou publicamente contra a terrível manchete da *Veja*<sup>3</sup> que trazia Cazuzza na capa; no dia da morte de Cazuzza, a Legião Urbana fez o já citado show e quase ao final do espetáculo, Russo citou versos de *Faz parte do meu show* e *Blues da piedade*, na introdução de *Soldados*. Três meses após a morte de Cazuzza, Renato participou do show *Viva Cazuzza*, realizado na Praça da Apoteose, e, pela primeira vez, apresentou-se sem a banda. Cantou *Quando eu estiver cantando* com direito a uma citação de *Endless Love*, de Lionel Ritchie e Diana Ross. Posteriormente, essa apresentação integrou *Presente*, coletânea póstuma de Russo, lançada em 2003.

Em 1989, Russo reafirmou as semelhanças entre eles: “eu tenho uma super ligação

---

<sup>3</sup> Cazuzza concedeu entrevista para a Revista *Veja*, datada de 26 de abril de 1989. A capa da revista trazia uma foto do cantor em meio corpo, com os braços finos cruzados sobre o peito, expondo sua magreza e pele escura e seus cabelos ralos, carimbando, definitivamente, sua castigada e nova condição física. Mais agressivos que a foto e o texto de tom sensacionalista era o título da manchete: *Cazuzza: uma vítima da AIDS agoniza em praça pública*

com o Cazuzza, a gente nasceu na mesma cidade, somos do mesmo signo e quase da mesma idade, e temos o mesmo trabalho – somos letristas e cantamos – e nós dois somos loucos” (ASSAD, 2000, p.53). Um ano depois, voltou a falar: “acho que o Cazuzza é super legal. Ele viveu intensamente. Eu não tenho coragem de fazer isso. Ele levou a vida para além dos limites” (ASSAD, 2000, p.53).

Nelson Motta (2000), Ricardo Alexandre (2013) e Arthur Dapieve (2015) são entusiásticos ao afirmar que Cazuzza e Renato Russo são os dois pilares do Brock. Este último inclui, ainda, Arnaldo Antunes, ex-Titã, que, juntamente com os outros dois, forma o trio de “cérebros potentes do BRock”. Segundo Dapieve (2015), Cazuzza era o “coração bruto”, Arnaldo “o cérebro no que tem de melhor”, e Russo estava entre os dois, “coração e cérebro, em um papo dialético”. Tais definições se aproximam de nossa proposta de estudo: a obra de Cazuzza parece mesmo ser um coração bruto, no sentido de fidelidade ao desejo, ao que se quer ser (mesmo sem saber), não se sujeitando a nenhum objeto substituto, mantendo aberta a lacuna do desejo. E as letras de Russo possuem um percurso intermediário: fazem alusões ao objeto de desejo, mas o tratam, de fato, como perdido, fraturando o movimento de pulsão. Quanto a Arnaldo Antunes, letrista e poeta, sua obra não será abordada neste ensaio por duas questões: primeiramente, por ser difícil precisar, pela quantidade de membros compositores dos Titãs, quais letras eram exclusivas de Antunes e, em segundo lugar, pelo fato de ele estar vivo e construindo seu trabalho.

É de nosso conhecimento a existência de, pelo menos, duas pesquisas que se apoiam na comparação entre as obras de ambos artistas, no intuito de aproximá-las: a primeira, de José Roberto Silveira (2007), privilegia uma leitura utilizando o conceito de memória-presente, isto é, o pesquisador busca o desvelamento do *eu* de Cazuzza e Russo, bem como de sua geração, por meio dos registros autobiográficos de ambos.

A segunda, de Mario Luís Grangeia (2015), apesar de também empreender uma equivalência entre as duas obras, aproxima-se decisivamente da intenção analítica de nosso estudo ao elencar temas recorrentes nas obras dos artistas e dialogá-las com o processo de abertura política e aspectos culturais do país, efetuando, dessa maneira, uma leitura do escopo social.

As duas pesquisas propõem interessantes possibilidades de entrecruzamento entre as obras. No entanto, ressaltar apenas as similitudes, talvez as achate. O intuito do presente ensaio é apreciar as divergências que são pinçadas quando se mira, com rigor, o trabalho de Cazuzza e Russo.

Esse rigor é oferecido pelo materialismo lacaniano, do filósofo esloveno Slavoj

Žižek.

Apenas para fins de situação, uma vez que o pensamento de Žižek será abordado nos capítulos a seguir, o materialismo lacaniano (em inglês *lacanianism*), possui esse nome porque, de acordo com Silva (2009, p.212), “a aplicação de Lacan resgata o subjetivo, o psicanalítico e as pressões do Inconsciente para o campo da coletividade, do social” e, com isso, há uma retomada das propostas da esquerda tradicional que busca um humanismo possível para defender a sociedade da lógica do Capitalismo que vê no lucro a sua maior finalidade, “sacrificando a maioria dos seres humanos, os animais, o meio ambiente, entre outros fatores, para cumprir suas propostas” (SILVA, 2009, p.212).

O que sustenta a fonte teórica do pensamento de Žižek é, basicamente, a psicanálise, de Jacques Lacan, e o idealismo alemão, de Hegel. Como Daly (2009) afirma,

o paradigma žižekiano – se é que podemos falar nesses termos – extrai sua vitalidade de duas grandes fontes filosóficas: o idealismo alemão e a psicanálise. Em ambos os casos, o interesse central de Žižek recai sobre certa falta/excesso na ordem do ser. No idealismo alemão, esse aspecto explicita-se mais e mais através da referência ao que se poderia chamar de uma “loucura” inexplicável, que é inerente e constitutiva do cogito e da subjetividade como tal [...] O que o idealismo alemão faz é um deslocamento da oposição habitual entre a ideia de um eu “préhumano” selvagem e o universo simbólico da subjetividade humana “civilizada”. Em vez disso, o que se afirma é uma visão da subjetividade como algo que só pode vir a ser como uma passagem pela loucura, como uma tentativa permanente de impor uma integridade simbólica à ameaça sempre presente de desintegração e negatividade. Na psicanálise, esse aspecto temático da subjetividade deslocada é mais desenvolvido com respeito ao conceito freudiano de pulsão de morte. A pulsão de morte surge, precisamente como resultado dessa lacuna ou furo na ordem do ser – uma lacuna que aponta, ao mesmo tempo, para a autonomia radical do sujeito – e é algo que ameaça constantemente sabotar ou derrubar a estrutura simbólica da subjetividade (DALY, 2009, p.9-10)

Nas acaloradas e controversas discussões a respeito da importância da psicanálise, o esloveno afirma: “só hoje o tempo da psicanálise está chegando” (ŽIŽEK, 2010, p.9). E, graças ao olhar de Lacan, Žižek combate bravamente as acusações de que o marxismo está ultrapassado e de que a psicanálise é irrelevante para as preocupações e interesses atuais. Ele defende que essas disciplinas são fundamentais para a compreensão da liberdade política hoje, uma vez que ela é transmitida por meio da ideologia. Além disso, afirma que o foco da psicanálise é o social, ampliando, dessa maneira, a experiência de nível individual para algo com o qual o indivíduo propriamente dito tem de lidar, tem de experimentar. Justamente por essa defesa, Žižek se diferencia dos demais filósofos de

nossa época, pois, embora Lacan tenha se valido da filosofia e de outras áreas para estruturar sua teoria, ele era, antes de tudo, um clínico, cujas referências eram utilizadas para elucidar questões que emergiam em um divã.

Diferentemente, Žižek usa Lacan para uma nova leitura que compreende desde filosofia, sociologia, ópera, alta literatura e política, passando pelo cinema hollywoodiano, espaço cibernético, biogenética, ficção popular, atentado terrorista contra as torres gêmeas do *World Trade Center*, subjetividade na pós-modernidade, até assuntos aparentemente banais, como por exemplo, o *Big Brother*, o chocolate *Kinder Ovo* e os diferentes tipos de vasos sanitários; temas que recebem uma leitura, no mínimo, inquietante e que nos guia para um significado quase sempre implícito – o que também denuncia outra diferença do esloveno, que critica alguns filósofos como sendo incapazes de sair da torre de marfim de suas ideias intelectuais rarefeitas.

Com o apoio do materialismo lacaniano, podemos observar, no capítulo um, que um Significante Mestre é elaborado por meio de pontos incoerentes que são amalgamados e criam um sentido único. Ou seja, Cazusa e Russo assumem o ponto alto do Brock – o rock brasileiro dos anos 80 - e, apesar das semelhanças entre os dois, o que potencializa e dá tom original às suas obras são justamente suas diferenças.

E, no capítulo dois, a partir da eleição de temas muito sérios, tais como o amor, o sexo, a política, outras questões de vida e morte, é possível verificar que o eu lírico de Cazusa é sempre insatisfeito e mantém aberta a lacuna do desejo, enquanto o de Russo é paralisado, tal qual um melancólico.

Que não se engane o leitor: essa proposta de leitura, embora muito singela, não busca trancafiar tais obras nos anos 80, apesar de elas ilustrarem com rigor aquele período. O materialismo lacaniano informa que as obras de Cazusa e Russo anunciam o sujeito que já chegou e o que está por vir.

## CAPÍTULO UM

### **O rock brasileiro dos anos 1980 como um Acontecimento Simbólico: o surgimento de um novo significante-mestre.**

Em suas publicações mais recentes, Žižek (2017) explora o significado de um conceito relativamente novo e controverso: o acontecimento. De acordo com ele, um acontecimento não é algo que ocorre dentro do mundo, trata-se, na verdade, de “uma mudança no próprio arcabouço pelo qual percebemos o mundo e nos envolvemos nele” (ŽIŽEK, 2017, p.16). Imbuído de um estilo avesso a definições conclusivas, em um primeiro momento, essa conceituação pode parecer insatisfatória. No entanto, através de exemplos anódinos, Žižek (2017) constrói um intrincado painel a respeito do acontecimento.

O esloveno nos informa, por exemplo, que o Cristianismo é a primeira e única religião do acontecimento, pelo fato de que o acesso absoluto a Deus se dá pela aceitação do acontecimento singular da encarnação. Outro exemplo é o de que há três filósofos-chave na história da metafísica ocidental: Platão, Descartes e Hegel, pois eles propõem um acontecimento filosófico, no sentido da introdução traumática de algo novo que permanecia inaceitável; há, ainda, a Revolução Francesa, como acontecimento da história moderna, uma vez que nada mais foi o mesmo após sua eclosão; também o surgimento de uma nova forma de arte, como o filme *noir* e sua eficiência e persistência, presentes nas películas de Hollywood pode ser tido como um acontecimento. Há, no entanto, exemplos rotineiros, tais como apaixonar-se, cujo efeito acontecimental determina retroativamente suas causas ou razões e, ainda, afirmações variadas: “Um tsunami matou mais de 200 mil pessoas na Indonésia!” ou “Como é possível haver uma coisa tão bela quanto a última sonata para piano de Beethoven?”.

Essa gama heterogênea de exemplos aponta que, em uma primeira abordagem, um acontecimento é “algo chocante, fora do normal, que parece acontecer subitamente e que interrompe o fluxo natural das coisas; algo que surge a partir do nada, sem causas discerníveis, uma manifestação destituída de algo sólido como alicerce” (ŽIŽEK, 2017,

p.8). Em outras palavras, um acontecimento é estruturado por algo “milagroso”: dos milagres de nossa rotina até os pertencentes às esferas mais sublimes, como a do divino, ou seja, trata-se de algo subitâneo e inesperado.

Žižek (2015) afirma que, se um acontecimento é algo que irrompe, ele pode ser o Real impossível de uma estrutura, um gesto gerador violento que ocasiona a Ordem legal, que, por sua vez, se erige como forma de defesa contra esse acontecimento que a funde. Por outro lado, pode-se afirmar o exato oposto: o status do acontecimento em si é fantasmático, é uma construção da fantasia para explicar o inexplicável (as origens da Ordem), ocultando o Real do antagonismo estrutural (impasse, impossibilidade) que impede a Ordem estrutural de atingir seu equilíbrio. Resumidamente: um acontecimento é aquilo que possui um caráter traumático pela novidade, mas seu delineamento tampona os efeitos Reais e cria uma nova ordem significativa.

Por esse caminho, um acontecimento é “o efeito que parece exceder suas causas – e o espaço de um acontecimento é aquele que é aberto pela brecha que separa o efeito das causas” (ŽIŽEK, 2017, p.9). A partir dessa afirmativa, o esloveno convoca a filosofia como auxílio interpretativo. Se a causalidade é uma das questões com a qual ela (a filosofia) se confronta, é necessário problematizar: todas as coisas estão conectadas com vínculos causais? Tudo o que existe deve sustentar-se em razões suficientes? Ou existem coisas que acontecem a partir do nada? Entre a perspectiva transcendental que se baseia no acontecimento da revelação do ser, isto é, do horizonte de significados que determina o que entendemos como realidade, e a ôntica, preocupada com a realidade em si e com sua emergência e disposição, Žižek (2017) afirma que a única solução é abordar os acontecimentos de maneira acontecimental, ou seja, a característica básica de um acontecimento é o surgimento surpreendente de algo novo que solapa qualquer esquema estável. Dessa maneira, um acontecimento é uma guinada radical, a qual é, em sua verdadeira dimensão, invisível.

A partir dessa conceituação, podemos sugerir que o rock dos anos 80 é um acontecimento na cultura brasileira. De acordo com o pensamento do filósofo esloveno, estamos a propor que o rock 80 funcione como um Acontecimento Simbólico no sentido da emergência de um novo Significante Mestre em nossa música. O Mestre “é aquele que inventa um significante novo, o famoso *point de capiton*, que estabiliza novamente a situação e a torna legível” (ŽIŽEK, 2008, p.57).

O gênero musical rock foi, desde o seu surgimento no país, observado por vieses imaginários muito distintos, que incluem questões estéticas, culturais, políticas e

históricas: música imoral, gênero descartável, estrangeirismo, produto da imaturidade dos jovens, referência de marginalidade etc. Ou seja, o rock brasileiro era, até então, inconsistente e sem delineamento próprio. Isto quer dizer que as influências estrangeiras, outros movimentos musicais e sua fusão com a MPB se sobrepunham à sua aparência, que só foi ordenada posteriormente, por meio dos roqueiros dos anos 80.

Os roqueiros dos anos 1980 captaram esse caos e conseguiram harmonizar essas múltiplas imagens ao mesmo tempo em que moldavam um rock totalmente original, transformando-o em um acontecimento Simbólico através da emergência de um novo Significante-Mestre. Como afirma Žižek (2017), “esse momento acontecimental é aquele em que o significante – uma forma física que representa um significado – entra no significado, no que ele significa, quando o significante se torna parte do objeto que designa” (ŽIŽEK, 2017, p.127).

Žižek (2008) afirma que Significante Mestre é o significante reflexivo que preenche a própria falta de significante, ou seja, é a força hipnótica da injunção simbólica e é nele que encontramos a “eficácia simbólica” em seu mais puro grau. Silva (2009) esclarece essa conceituação afirmando que se trata de um ponto de amarração de sentidos, momento em que um conjunto de significados para de deslizar sob os significantes e adquire sentidos fixos. É importante registrar que Significante Mestre, *capitonê* e *point de capiton* são sinônimos, pois criam uma versão coesa da realidade indizível. A pesquisadora transporta o conceito lacaniano para a perspectiva žižekiana, afirmando que

o Significante Mestre (*Master Signifier*), segundo Žižek (relendo Laclau e Mouffe), é um ponto central, vazio, nulo, a partir do qual a complexa rede de discursos concomitantes que lutam pela hegemonia dentro da sociedade podem ser observados e estruturados. Da mesma maneira que, na linguagem, os signos não possuem sentido per se mas apenas através de suas relações de oposição com todos os outros, os elementos ideológicos só podem pretender ancorar a realidade na medida em que se articulam e contrastam uns com os outros. O que confere sentido, unidade, ao Social, só pode ser nomeado por algo que esteja fora dela. O Significante Mestre seria um ponto panóptico a partir do qual essa visualização pode ser feita. Ele funciona retroativamente: é um vazio, mas a partir desse vazio a realidade começa a se assemelhar ao que ele descreve (SILVA, 2009, p.24)

Um dos exemplos que Žižek (2007) utiliza para abordar esse conceito é a releitura que o apóstolo Paulo empreende da vida de Jesus Cristo. Para ele, a morte na cruz transcende a perda traumática e pode ser lido como vitória, afinal, foram cumpridos todos os objetivos que Deus traçou para seu filho. Por esse viés, a reforma social que possivelmente seria fadada ao fracasso sem seu líder, acabou acontecendo. Ao estabelecer

um novo sentido à vida de Cristo, Paulo cria uma nova configuração para a economia simbólica do social.

Fascina (2020) contribui com um exemplo literário: no romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, o amor desmedido à pátria é o que dá sentido à vida de Major Quaresma. Levando-se em consideração as três partes do romance, que detalham a vida pessoal e as nuances desse exagero ufanista, poderíamos afirmar que ele é simplesmente um tolo? De fato, o que acarreta sua desgraça progressiva? Porque ele tem valores que em público são descritos como elevados, mesmo que para seus contemporâneos seja apenas um discurso vazio. E quanto a Ismênia, personagem do mesmo romance, e suas inúmeras tentativas sem sucesso de se casar? Poderíamos afirmar que ambos são conduzidos à loucura por comportamentos obsessivos? Por que ambos são vistos como alienados e conseqüentemente excluídos socialmente? Se levarmos em conta que Quaresma e Ismênia parecem entender como o capitonê, isto é, o ponto de amarração dos significados de suas vidas, o patriotismo exacerbado para ele, e o projeto de matrimônio para ela, seus atos fazem todo o sentido.

Nessa mesma linha de raciocínio, podemos aventar que o rock 80 funciona como um agente que consegue unir sob a bandeira de um Significante-Mestre, uma situação de desordem, em que diferentes grupos têm diferentes expectativas, projetos e sonhos. No entanto, não eliminando essas diferenças e, em vez disso, concentrando-se na base comum (as visões e os valores compartilhados), é possível que cada um deles reconheça seu próprio conteúdo no significado compartilhado. Ou seja, Cazuza, Barão Vermelho, Legião Urbana, Kid Abelha, Titãs, Paralamas do Sucesso, RPM, Ira! e, também, Lulu Santos, Lobão, Ritchie, Léo Jaime, Plebe Rude, Engenheiros do Hawaii, Camisa de Vênus e – porque não? – Picassos Falsos, Tóquio, Conexão Japeri, Metrô, Os inocentes, Venham a mim as criancinhas, Dr. Silvana, Violeta de Outono, para citarmos apenas alguns representantes de uma lista que não tem fim, estão reunidos em torno de uma espécie de pacto social: a unidade que esse significante vai impor não será simplesmente ilusória, ou seja, não será mais aquela máscara imaginária encobrendo diferenças que continuarão existindo.

Segundo Žižek (2017), a imposição de um Significante-Mestre serve como ponto exato para um movimento político real que acaba chegando ao poder e estabelecendo sua própria realidade social. Nesse caso, os roqueiros colaboraram efetivamente nas mudanças musicais, ainda que lhes pareça que o fizeram para saciar seus próprios propósitos. Não importa que alguns usem esse significante de maneira cínica, pois todos

participaram desse espaço social-simbólico sob sua bandeira.

Vejamos, a partir de agora, o desenho desse Significante Mestre, organizado em subtópicos que explicitam seus pontos. O percurso se inicia um pouco antes de 1982, com os pontos desamarrados desse capitonê, e se encerra em 1990. No último tópico do capítulo, aventaremos que, ao funcionar como acontecimento simbólico, o rock dos anos 80 aponta para sua estrutura que remete à tríade lacaniana, com uma alteração nos registros: ao avançar em seus estudos, Lacan propõe uma mudança na organização borromeana e trata o Real em contraponto ao Imaginário e Simbólico. No fim do percurso, sugerimos a volta do Real, como fechamento de um percurso cíclico.

A pesquisa jornalística realizada a partir do próximo tópico é apenas um sobrevoo: discos, nomes e acontecimentos fundamentais são citados para se compreender o delineamento do rock como Significante Mestre. Essa pesquisa possui completo estofamento em textos de Alexandre (2013), Dapieve (2015) e na Revista Super Interessante – História do rock brasileiro, vol. 3, edição de novembro de 2004.

### **1.1. 1980-1981: pontos soltos**

No raiar da década de 1980, a situação do rock era, praticamente, inexistente: a Jovem Guarda já havia acontecido há 15 anos e, com exceção de Roberto e Erasmo, seus outros membros migraram para outros gêneros ou desapareceram; os Novos Baianos e os Mutantes não existiam mais; Raul Seixas, o patriarca do BRock, abandonara o personagem metafísico do início dos anos 1970, e cantara em *Abre-te, Sésamo*, seu primeiro disco da década, que os anos oitenta seriam uma “charrete que perdeu o condutor”, porém, dessa vez, o guru estaria enganado; Rita Lee se filiara ao pop e, basicamente, não havia mais nada. Era como se o Tropicalismo, o progressivo, o punk e o *underground* nunca tivessem acontecido.

Na verdade, havia o início da movimentação proposta pelos ex-Vímanas, cada um com seu trabalho, mas, em algum momento, um auxiliando o outro; e o festival MPB-81 revelou, além de Lucinha Lins (vencedora com *Purpurina*) e Guilherme Arantes (vice com *Planeta água*), a Gang 90 & As Absurdettes, um grupo que fez o roqueiro brasileiro ter para quem torcer. A banda era liderada por Júlio Barroso – um jornalista profundo conhecedor de música, espécie de guru para Cazuzza, Lobão e para mais uma porção de músicos –, e contava ainda com Lonita Renaux, Herman Torres, Alice Pink Pank e May East. A Gang 90 subverteu a cena em grande estilo, ao participar de um festival de MPB,

da Rede Globo, promovendo, com a canção *Perdidos na selva*, grande repercussão para o movimento *punk*. No entanto, os problemas de Júlio com bebidas e drogas o levaram à morte em julho de 1984, em momento caro ao BRock: logo após o lançamento do LP *Essa tal de Gang 90 & As Absurdettes*, em 1983, e de terem emplacado o sucesso *Nosso louco amor*, na trilha sonora de uma novela da Globo. O disco vendeu quase 100 mil cópias e Júlio não pode presenciar o sucesso (Alexandre, 2013).

Os recifenses Valmir Costa, Edilson Maciel, Selma Mendes e Maria Aparecida não eram roqueiros, mas foram os quatro primeiros presos políticos libertados no Brasil e, como afirma Alexandre (2013), marcaram o fim de uma era e o início de outra. A Lei da Anistia<sup>4</sup>, assinada em 28 de agosto de 1979 pelo presidente João Batista Figueiredo, restaurava a cidadania de “todos quantos, no período compreendido entre 2 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, cometeram crimes políticos ou conexos com estes, crimes eleitorais, aos que tiveram seus direitos políticos cassados” (ALEXANDRE, 2013, p.38). Dessa maneira, estavam anistiados os políticos e artistas exilados, os “subversivos” presos por motivos que iam desde passeatas, feitura de canções, até peças teatrais que, segundo a visão da Censura, colocassem em risco a segurança do país, entre outros. Esse parágrafo citado por Alexandre (2013) aponta para o fato de que a Anistia era tão geral e irrestrita que salvava a pátria dos subversivos e de seus torturadores.

Estamos diante dos primeiros pontos soltos que vão se entrelaçar com outros mais no decorrer da década, na construção do Significante Mestre: a situação problemática do rock, repleto de referências que, paradoxalmente, se diluem quando se propõe sua arquitetura; o surgimento meteórico da Gang 90, com as ideias inovadoras de Barroso; o

---

<sup>4</sup> Segundo Alexandre (2013), um ano antes de promulgada a Lei, o então presidente Ernesto Geisel já sentia as pressões da sociedade: muitas figuras conhecidas haviam surgido, lutado pela redemocratização e desaparecido nesse período: o deputado Rubens Paiva (preso e torturado e dado como desaparecido em 1971), o jornalista Vladimir Herzog (preso, torturado e encontrado enforcado em 1975), a estilista Zuzu Angel (vítima de um controverso acidente automobilístico, em 1976), o operário Manoel Fiel Filho (declarado como suicida em 1976), dentre tantos outros. O Brasil “grande” prometido pelos militares não havia se concretizado: a Transamazônica continuava com seus mais de 600 km à espera de asfalto, a Usina de Itaipu, sempre envolta por polêmicas, tentava camuflar a criação de uma CPI para que não evaporassem os investidores, a inflação deixada por Médici (com picos de 12% durante o ano de 1973) atingia 5,8% apenas em março de 1979. Ao mesmo tempo, adesivos e faixas com os dizeres “Anistia Ampla, Geral e Irrestrita” eram vistos por todos os lugares. A Anistia Internacional intensificava sua vigilância sobre o governo, questionando a respeito dos presos políticos. No ABC paulista, mais de dois mil metalúrgicos entraram em greve. Passeatas estudantis aconteciam em todos os cantos do país. A situação era insustentável. Apesar da pressão, Geisel não assinou a Anistia, temendo a influência dos presos políticos sobre os eleitores, embora tenha dado um passo na redemocratização ao revogar o AI-5. Figueiredo, cujo pai fora anistiado após tomar parte da Revolução Paulista, de 1932, fez da Anistia uma de suas promessas de campanha. Cinco meses após assumir o mandato, em meio a essa convulsão, sancionou a lei. Mais de duas mil pessoas foram anistiadas até outubro de 1980, dentre elas, os célebres Betinho, Fernando Gabeira e Leonel Brizola

trabalho dos ex-Vímanas; e, finalmente, a Lei da Anistia, que introduz um ar de esperança pela tão ansiada democracia além de proporcionar aos jovens uma liberdade castrada pelo regime militar.

## **1.2. 1982: os pontos entrelaçados**

O ano de 1982 é emblemático para a história do rock. Na leitura proposta, é o momento em que o Significante Mestre acrescenta um significante que, de repente, transforma desordem em ordem, em nova harmonia.

Na verdade, são vários os significantes ordinários que, gradativamente, foram se entrelaçando e formando um Mestre. O primeiro deles é a criação do Circo Voador, “um audacioso misto de centro cultural e comunitário, aberto a todas as formas de manifestações artísticas e educacionais” (DAPIEVE, 2015, p.33). Concebido por Perfeito Fortuna, Márcio Galvão e Maurício Sette, a lona da “nave voadora” pousou na Praia do Arpoador em 15 de janeiro de 1982 e, três meses depois, se enraizou próximo aos Arcos da Lapa, defronte da Fundação Progresso, onde permanece até os dias de hoje.

O Circo Voador seria, nos primórdios, apenas uma barraca na praça Nossa Senhora da Paz, em Ipanema, que serviria de espaço para que grupos teatrais fizessem suas apresentações, naquele fatídico verão. Fortuna era, também, membro-cabeça do Asdrúbal trouxe o trombone, trupe teatral criada no fim dos anos 1970, pelos atores Luis Fernando Guimarães, Regina Casé, Patricya Travassos, Evandro Mesquita, Nina de Pádua e pelo diretor Hamilton Vaz Pereira. O Asdrúbal dividia a lona com outras companhias que surgiam em suas oficinas, como o *Baduendes por acaso estrelados*, *Lua me dá colo*, *Tá na rua*, *Manhas & Manias*, *Beijo na boca*, e *Corpo cênico Nossa Senhora dos navegantes*. Nessa última, um grupo formado por Cazuzza, Bebel Gilberto e Sérgio Maciel, dentre outros, ensaiavam uma paródia de *A noviça rebelde* intitulada *Paraquedas do coração*. Cazuzza fazia o Capitão Von Trapp e cantava *Edelweiss*. Era a primeira vez que ele cantava em público, para a surpresa, inclusive de sua mãe, que foi prestigiá-lo e não sabia que tinha um filho cantor.

É necessário destacar, ainda, *Trate-me Leão*, terceiro espetáculo da trupe, que começou a ser montado no inverno de 1976. Muito das energias partilhadas naquela época por seus criadores reverberariam nas obras e comportamentos de jovens da década seguinte. O espetáculo, que buscava inspiração nas banalidades do cotidiano, foi exibido em diversas cidades do país e, em cada local visitado, houve uma identificação por parte daqueles que reconheciam, nos atos e cenas apresentados, suas próprias emoções,

questionamentos e inquietações. Muitos jovens foram diretamente influenciados pelo o que Hollanda (2004) chama de “efeito-asdrúbal”, no sentido de buscar o seu próprio caminho. Um exemplo é Felipe Lemos, da Capital Inicial, que ao assistir à peça no início dos anos 1980, afirmou: “foi a primeira vez que vimos no teatro coisas que vivíamos [...] Eram os filhos da revolução tomando consciência de seu lugar no mundo e saindo do cubículo existencial” (apud BRYAN, 2004, p.134)

Alexandre (2013) salienta que, apesar de o Circo Voador entrar para a história como o berço do rock 80, ele tinha uma programação plural: as “Domingueiras voadoras” eram preparadas para que os casais dançassem de rosto colado ao som da Orquestra Tabajara, numa tentativa de ressuscitar as gafieiras da Lapa; os domingos à tarde eram dedicados à ginástica; durante a semana, as manhãs eram destinadas para ensaios de teatro e as noites, para apresentações de peças e de grupos de rock. No entanto, também se apresentaram por lá Caetano, Chico, Gil, além de uma série de bandas neófitas que chacoalharam a cena carioca. Blitz e Barão Vermelho, por exemplo, estrearam oficialmente no palco do Circo, com uma plateia que reunia gente desconhecida entre astros da televisão e da música.

No meio daqueles três meses em que o Circo Voador estava no Arpoador, um novo significante surge e colabora com o entrelace do cenário do rock: no dia 1 de março, entrava no ar a mais poderosa aliada do Circo: a Rádio Fluminense FM, criada pelos jornalistas Luiz Antônio Mello e Samuel Wainer Filho. Conhecida como “a maldita”, a Fluminense era totalmente roqueira e executava uma série de fitas demo de grupos iniciantes: Paralamas do Sucesso, Legião Urbana, Plebe Rude, Biquini Cavado etc. Havia, ainda, o programa Rock alive, apresentado pelo DJ Maurício Valladares, que trazia as últimas novidades do rock internacional, como The Cure, The Smiths, entre outros. Evandro Mesquita havia formado recentemente uma banda e, ao ouvir a rádio, foi até lá de posse de uma fita cassete gravada ao vivo em uma das apresentações do Circo, com o intuito de que ela fosse executada. A música se chamava *Você não soube me amar* e a banda se chamava Blitz. A canção era tudo aquilo que as rádios não tocavam na época: linguagem coloquial, urbana, um pop mais falado que cantado. Formava-se, finalmente, um público e, como afirma Dapieve (2015), o “rock afinal se nacionalizava, tornando-se BRock. O rock é nosso – poderia ser este o slogan” (DAPIEVE, 2015, p.33)

Os significantes Circo Voador/Rádio Fluminense tiveram sua parceria sedimentada com o projeto Rock Voador, organizado por Maria Juçá: o espectador assistia na Lapa a shows de grupos que só tocavam na emissora de Niterói, e na

programação desta, o ouvinte escutava bandas que só se apresentavam sob a lona. Logo em janeiro de 1983, chegou às lojas um fruto dessa parceria: o LP Rock Voador, compilação de fitas postas no ar pela Fluminense. No disco estavam faixas de Sangue da cidade (*Brilhar a minha estrela* e *Feito louco*), do Kid Abelha & Os abóboras selvagens (*Distração* e *Vida de cão é chato pra cachorro*), de Celso Blues Boy (*Brilho da noite* e *Caminhando*); do Papel mil (*Numa noite qualquer* e *Novo amor*) etc.

Havia, ainda, o filme *Menino do rio*, de Antônio Calmon, o terceiro significativo de 1982. A película conta com a mais açucarada das fórmulas: o surfista Ricardo, interpretado por André de Biase, vivendo em seu “habitat natural”, apaixona-se pela modelo Patrícia, vivida por Cláudia Magno, menina rica e sofisticada, e precisa driblar o preconceito da família e a fúria do noivo dela para poderem ficar juntos. O filme respirava juventude e era um retrato indelével daquele verão carioca: praia, sol, costumes e gírias, além de *De repente, Califórnia*, de Lulu Santos, impulsionando a trilha sonora. Outros atores se destacaram na produção, como Sérgio Mallandro, Evandro Mesquita e Nina de Pádua, figuras recorrentes naquele cenário rock que se formava.

É importante salientar que essa movimentação cultural é composta tendo como pano de fundo as praias cariocas, ponto de encontro dos jovens, sobretudo o famoso Posto 9, localizado próximo de onde funcionou o Píer de Ipanema. As tardes de grande parte dos criadores do BRock eram passadas em Ipanema, e as noites no Baixo Leblon: localizado ao final do bairro, o Baixo reúne cafés, lanchonetes, bares e restaurantes. Tradicional desde meados dos anos 1970, o local tornou-se conhecido como um dos redutos da boemia carioca, por ser um ambiente movimentado, descontraído e libertário, sobretudo a Pizzaria Guanabara e os bares Real Astória e Diagonal. Na praia ou em bares, torna-se possível perceber um estilo de vida voltado para as experiências mais cotidianas, peculiares a uma parcela de jovens classe média urbana, além da relação estabelecida com esses ambientes como fontes de inspiração.

A afirmação do BRock também contou com a presença de alguns jornalistas: Ana Maria Bahiana no *O Globo* e na revista *Pipoca moderna*; Jamari França no *Jornal do Brasil*; e Maurício Kubrusly na Revista *Som três* e na Rádio Excelsior. Ezequiel Neves era uma espécie de ideólogo dos jornalistas especializados no BRock: propunha as coordenadas, criticava e previa o futuro de várias bandas e, como é sabido, elegeu Cazuza e Barão Vermelho como os grandes representantes da década.

Nesse turbilhão, em fevereiro de 1981, foi formada a Blitz (nome sugerido por Lobão pelo fato de os músicos tomarem muita “geral” da polícia), como banda apoio da

cantora Marina. Contava, inicialmente, com os seguintes integrantes: Evandro Mesquita, Barreto, Lobão, Guto Barros (guitarra), Zé Luiz (sax) e Junno Homrich (baixo). No entanto, depois de idas e vindas, brigas entre Lobão e o resto da turma, a formação oficial passou a ser de Evandro, Barreto, Juba, Antônio Pedro Fortuna (baixo), Willian Forghieri (teclados) e as vocalistas Fernanda Abreu e Márcia Bulcão.

Em julho de 82, a canção *Você não soube me amar* estourou nas rádios e, em 26 de setembro do mesmo ano, era lançado o LP *As aventuras da Blitz*, que vendeu 100 mil cópias em uma semana e, tempos depois, alcançou a marca de 1 milhão de exemplares vendidos.

A canção, um marco nesse início, parece amalgamar todos os significantes ordinários que transformariam o BRock em Significante Mestre:

“Você não soube me amar” trazia a novidade do canto falado da vanguarda paulistana, mas sem a “erudição” de quem estudou música até rachar; trazia a novidade da Gang 90 já assimilada pelo grande público e infinitamente mais pop, quase infantilizada; trazia a economia do punk, mas livre de sua misoginia e violência estética. Trazia um riff de guitarra criado pelo econômico Guto Barros extremamente anos 60, uma base segura e pesada construída pelos virtuosos Lobão e Antônio Pedro; uma letra que era puro discurso de rua, uma tolice sobre um passeio de casal que se transformou em dialeto corrente em todo o país – “OK, você venceu, batata frita”, “eu tava nervoso” e “nada, nada, nada” foram adaptadas ao linguajar jovem: “eu preferia que você estivesse nua” era a frase que ficava na cabeça. E um refrão poderosíssimo, como não se via desde, quem sabe, as maiores pepitas da Jovem Guarda. “Era um discurso direto, nada a ver com a poética universitária tão comum na época”, diagnostica Evandro. “Um humor brasileiríssimo, de Noel Rosa, Stanislaw Ponte Preta, algo verdadeiramente carioca, a gente era vento no coqueiro, era do sol. Era samba de breque, mas era Jimi Hendrix, Beatles Bob Marley também. E era verdadeiro, era a música que a gente tocava em volta da fogueira em Saquarema. A Blitz arrombou a porta para a linguagem de cultura contemporânea que existe até hoje no Brasil (ALEXANDRE, 2013, p. 102-103)

A citação encapsula a presente discussão: a Blitz foi, ao lado do Barão Vermelho, a pioneira na criação de uma espécie de pacto, pois, ao organizar as diversas influências musicais aliadas aos anseios do novo público, conseguiu engendrar um novo tipo de música que, como aponta Alexandre (2013), foi adaptada ao linguajar jovem. A partir de então, o rock brasileiro tomava um importante passo como Significante Mestre em nossa música. Soma-se a isso o interesse do mercado, que viu na banda uma mina de ouro e trabalhou exaustivamente na divulgação pelos quatro cantos do país.

No entanto, é com o surgimento do Barão Vermelho que o BRock ganha um de seus significantes mais legítimos: menos de 24 horas depois de *As aventuras da Blitz*,

chegou às lojas o primeiro disco, intitulado apenas Barão Vermelho. As diferenças existentes entre as duas bandas são facilmente perceptíveis: as imagens ingênuas, corriqueiras e lapidadas com pretensões comerciais da Blitz se chocam com a crueza e com a surpreendente maturidade das composições de Cazuza, inspiradas, dentre outros, na marginalidade de Lou Reed e na boemia de Lupicínio Rodrigues. Enquanto a Blitz cantava, numa interposição entre Evandro e as vocalistas, os versos da supracitada letra, “amor, pede uma porção de batata frita/ Ok, você venceu, batata frita!”, Cazuza gritava: “eu quero a sorte de um amor tranquilo/ com sabor de fruta mordida/ ser teu pão, ser tua comida/ todo amor que houver nessa vida”.

Como afirma Alexandre (2013), com a chegada do Barão Vermelho, “o Brasil, finalmente, ganhava sua banda de rock definitiva” (ALEXANDRE, 2013, p.116). E podemos considerá-la definitiva também no sentido acontecimental: coube ao Barão Vermelho alinhar o ponto principal para o estabelecimento do rock como Significante-Mestre que, a partir daquele momento, se solidificaria com o surgimento de outros significantes: bandas e acontecimentos políticos e sociais que perpassarão pela década.

### **1.3. 1983-1984: os pontos amarrados**

Na esteira da Blitz e do Barão Vermelho, outras bandas começaram a se formar ou a lançar seus discos entre 1983 e 1984. Cada uma carregava um estilo peculiar, mas todas podiam ser agrupadas em torno dessa “missão que dá significado e consistência” (ŽIŽEK, 2015, p.59) ao rock brasileiro.

Leoni havia montado, no final de 1981, uma banda com a namorada Paula Toller e com George Israel e Carlos Beni, amigos de colégio, após ter ouvido Blitz, Barão Vermelho e as novas bandas que eram executadas pela Fluminense. Ele também preparou uma fita demo e enviou com um nome escolhido literalmente na porta da rádio: Kid Abelha & Os abóboras selvagens. Imediatamente, foram executadas as canções *Pintura íntima* (“Fazer amor de madrugada/ Amor com jeito de virada”) e *Vida de cão é chato pra cachorro*. Posteriormente, a banda encontrou um guitarrista definitivo em Bruno Fortunato, o mais velho da turma. O primeiro compacto da banda, com *Pintura íntima* e *Por que não eu?*, de 1983, escapou do gueto roqueiro e tomou as rádios comerciais de todo o país e “deu ao Kid o primeiro compacto de ouro – por mais de 100 mil cópias vendidas – do BRock” (DAPIEVE, 2015, p.156). O primeiro disco, com Paula, Leoni, George e Bruno – a “formação clássica” –, ganhou o título de *Seu espião* e foi lançado

em maio 1984. Não parecia trabalho de iniciante, estava mais para uma antologia. O LP trazia Pintura íntima e Como eu quero (“Diz pra eu ficar muda/ Faz cara de mistério/ Tira essa bermuda/ Que eu quero você sério”), dois sucessos já conhecidos do público, além da robótica Fixação (“Fixação/ Seus olhos no retrato/Fixação/ Minha assombração”) e Alice (“Não me escreva aquela carta de amor”), entre outras. Resultado: 150 mil cópias, um número expressivo, se pensarmos que poucos anos antes o rock não vendia praticamente nada.

O primeiro LP dos Paralamas do Sucesso também foi lançado em 1983. O trio new wave formado por Herbert Vianna, Bi Ribeiro e João Barone iniciou a carreira como a maioria das bandas da época: montadas entre colegas de colégio, com algumas incursões pelo Western e outros bares underground da cena carioca e com canção, no caso, Vital e sua moto, já conhecida pelos ouvintes da Fluminense

A banda abriu um show de Lulu Santos no Circo Voador e depois compareceu à Primeira noite punk do Rio de Janeiro, realizada no mesmo local. Nesse evento, a banda executou Veraneio vascaína, música de Renato Russo e Flávio Lemos, dois punks de Brasília. Dali para Cinema mudo, o primeiro disco, foi questão de poucos meses. Segundo Vianna (apud DAPIEVE, 2015), esse disco é um produto musicalmente embaraçoso, porque a quantidade de guitarras e teclados maculou a proposta minimalista da banda. No entanto, “bem ou mal, Cinema mudo hoje faz parte do acervo sentimental do BRock” (DAPIEVE, 2015, p.84).

É com O passo do Lui, lançado em agosto de 1984, que Paralamas do Sucesso entraria para a história. O disco mescla rock com reggae e presta tributo a Madness, The Beat e The Police, as bandas favoritas do trio. De imediato, a canção Óculos (“Por que você não olha pra mim?/ Me diz o que é que eu tenho de mal”) se torna um hit. Na verdade, quase todas – Me liga, Mensagem de amor, Meu erro, Fui eu, Romance ideal – se tornaram sucessos instantâneos e a banda, que até ali tocava em lugares pequenos, viu o sucesso aumentar de proporção a partir de O passo do Lui. Durante 1984, a turnê rendeu 120 espetáculos pelo Brasil.

Os Titãs também lançaram o primeiro disco em 1984. Diferentemente das bandas citadas anteriormente, essa é oriunda da cena underground e punk paulista. A formação da banda é caótica, pois todos os integrantes tocaram em bandas diversas e a composição oficial das oito cabeças se deu de maneira gradativa: Arnaldo Antunes, Nando Reis, Branco Mello, Charles Gavin, Marcelo Fromer, Tony Belloto, Sérgio Britto e Paulo Miklos. Inicialmente, foram batizados de Titãs do Iê-iê, e seus membros se alternam nos

vocais e nos instrumentos desde os primórdios. A reunião aconteceu porque todos eles tinham preferências em comum: Beatles e Tropicalismo. A partir disso, cada integrante mirava para uma direção. Com o tempo, foram agregando funk, discoteca, new wave, etc. Gravaram várias fitas demo, mas a banda só aconteceu quando Pena Schmidt, olheiro da Warner, ouviu uma delas. Onze músicas foram selecionadas e o primeiro disco, Titãs, foi gravado. O LP abria com Sonífera ilha (“Não posso mais viver assim ao seu ladinho/ Por isso colo meu ouvido no radinho/ De pilha/ Pra te sintonizar/ Sozinha numa ilha”), o hit do disco, mas contava com outros sucessos como Marvin, Go back e Querem meu sangue.

Na esteira da cena paulista, duas outras bandas foram fundamentais para solidificar esse Significante Mestre: a primeira é o Ultraje a Rigor, de Roger, Leospa, Maurício e Carlinhos. Dapieve (2015) salienta que o quarteto era, inicialmente, o do-it-yourself em ação, ou seja, não tocavam tão bem e erravam muito. Aos poucos, foram se desenvolvendo, deixando os covers de lado e montando repertório próprio. Em 1983, quando o Lira Paulistana, ponto de encontro da vanguarda local, abriu o projeto “Boca no trombone” atrás de novos grupos, o Ultraje foi um dos felizes classificados.

O contrato com a Warner veio dessa conquista. Inicialmente, rendeu um compacto com Inútil (“A gente não sabemos escolher presidente/ A gente não sabemos tomar conta da gente/ Inútil/ A gente somos inútil”) e Mim quer tocar (“Mim quer tocar/ Mim gosta ganhar dinheiro/ Mas mim também quer votar”), perfeitas traduções de um país que lutava para tomar seu destino nas mãos. O segundo compacto saiu em 1984, com Eu me amo e Rebelde sem causa. A irreverência de suas letras e de sua performance no palco ajudou o Ultraje a se lançar na brecha aberta pelo rock carioca: fizeram show no Parque Lage, Circo Voador, Noites Cariocas e tiveram Os Paralamas tocando Inútil no Rock in Rio, antes mesmo do lançamento do primeiro LP, em 1985.

A segunda banda é o Ira!, de Nasi, Edgar Scandurra, Ricardo Gasparini e André Jung. Discípulos do punk rock de Sex Pistols, The Clash e The Jam, o quarteto iniciou profissionalmente abrindo o show da Gang 90, de Júlio Barroso, no Pub Vitória. Em 1983, gravaram o primeiro compacto com Gritos na multidão e Pobre paulista, mas a Warner, gravadora responsável, não fez a distribuição e divulgação do material. Tanto Ultraje a Rigor quanto Ira! foram bandas paulistas que passaram a ser conhecidas do grande público a partir de 1985. No entanto, são citadas no biênio 1983-1984 pelos compactos que foram fundamentais para a sedimentação do Brock

Em relação aos ex-Vímana, como já citamos, os três foram responsáveis pelo start do BRock e, nesses dois anos, auxiliaram no entrelaçamento dos significantes: Ritchie

lançou em 1983 o LP Voo de coração, que continha uma fileira de hits natos. Encabeçada por Menina veneno (“Menina veneno/ O mundo é pequeno demais pra nós dois”), que estourou no país inteiro, mobilizando o rock para camadas distintas da sociedade, o disco contava, ainda, com Pelo telefone, A vida tem dessas coisas e Casanova, esta última incluída na abertura de uma novela da Rede Globo, Champagne. O LP vendeu 1,5 milhões de cópias e Ritchie destronou Roberto Carlos na quantidade de discos vendidos, recebendo ainda um Troféu Imprensa concedido por Sílvio Santos, prêmio quase privativo do Rei. Seu segundo LP, E a vida continua, foi lançado em 1984 e vendeu apenas 100 mil cópias, um número excelente. Entretanto, como já no início ele havia estabelecido uma marca difícil de ser superada, qualquer feito futuro teria sua grandeza diminuída.

Já Lobão tinha o dom da onipresença: tocou bateria para uma porção de artistas, inclusive para ex-colegas de Vímana, Gang 90, Walter Franco, Luiz Melodia e Blitz. Em 1981, gravou Cena de cinema, que conta com Amor de retrovisor e O homem baile, clássicos do BRock. Durante a gravação desse disco, se filiou à Blitz e, com o sucesso da banda, a gravadora ameaçou jogar para escanteio o que seria, segundo Dapieve (2015), “um dos melhores, senão o melhor, disco da década de 80” (DAPIEVE, 2015, p.49). Depois de muitas brigas, desligou-se da banda por se sentir sem espaço criativo. Seu disco foi lançado em 1982, pela RCA. No entanto, após se desentender com a gravadora, renegociou seu contrato e tornou a virar banda. Ao lado de Guto Barros, Alice Pink Punk, Odeid Pomerancblum e Baster Barros, Lobão gravou o LP Ronaldo foi pra guerra, em 1984. O disco se contrabalanceava entre o new wave e o pop, com uma trinca de sucessos: Corações psicodélicos, Tô à toa Tóquio e Me chama. Esta última virou um clássico depois de ter sido gravada por Marina e, anos depois, os versos “Chove lá fora/ E aqui ta tanto frio/ Aonde está você/ Me telefona/ Me chama, me chama, me chama”, despertaram a atenção até de João Gilberto, que também a regravou.

Dos três Vímanas, Lulu Santos foi, sem dúvidas, o que trilhou uma carreira de maior sucesso. Após a dissolução da banda, ele passou a escrever uma coluna sobre rock na Revista Som Três e a produzir trilhas sonoras para novelas da Rede Globo. Em 1981, durante um período de seis meses, Lulu gravou três bem-sucedidos compactos: Tesouros da juventude, Areias escaldantes e De leve. Influenciado, sobretudo, pelo The Police, Lulu já havia criado uma imagem roqueira, sem antes ter lançado seu primeiro LP, que surgiu em 1982, intitulado Tempos modernos. Além das canções dos três compactos, o disco trazia De repente Califórnia, Tudo com você, Palestina e Scarlet Moon, sucessos instantâneos.

No entanto, foram os dois discos do biênio 83-84 que cristalizaram a imagem remanescente pop rock de Lulu: em 83, o LP *O ritmo do momento*, continha um clássico, *Como uma onda no mar* (“Nada do que foi será/ De novo do jeito que já foi um dia/ Tudo passa/ Tudo sempre passará”) e mais duas faixas certeiras: *Adivinha o quê* e *Um certo alguém*. Intensamente exposto na mídia e pressionado pelo sucesso, o terceiro álbum, *Tudo azul*, de 1984, trazia mais uma trinca de sucessos: a faixa título, *O último romântico* e *Certas coisas*. Após esse período, o individualismo, o polemismo e a cocaína trouxeram uma queda na carreira de Lulu, recuperada alguns anos depois.

Em relação às duas bandas que iniciaram o percurso do BRock, a Blitz passou o ano de 1983 excursionando e levando o rock para os quatro cantos do país. O segundo LP, intitulado *Radioatividade*, trouxe canções que ajudaram a selar esse pacto simbólico ao se incorporar à história do rock: *A dois passos do paraíso* (sobretudo, com o verso “Não sei por que eu fui dizer bye, bye”) e *Betty frígida* (a de outro bordão, “Calma, Betty, calma”). Em 1984, conseguiu se apresentar no Canecão, mais tradicional palco de sua cidade natal, marco no currículo de qualquer artista, sobretudo para aqueles vindos do underground. Conquistado o Canecão, a Blitz queria mais, e assim foi: participaram do programa infantil global *Plunct Plact Zuum*, depois ganharam um especial na emissora e, ao lado do Barão Vermelho, fizeram um show na Praça da Apoteose, dentro do Projeto *Aquarius*, promovido pelo O Globo e pela Sul América Seguros. Na plateia, mais dezenas de milhares de pessoas.

Já o Barão Vermelho, apesar do sucesso de crítica, não conseguiu angariar uma massa de fãs e excursionar pelo país, sendo considerada, no início, uma banda maldita, exclusiva de pequenos clubes e públicos. No entanto, o Barão Vermelho II trouxe *Pro dia nascer feliz*, um dos grandes hits do BRock: a canção é uma vitrine da década, da juventude que se desprende da ditadura, se enche de esperança com a abertura política e decide aproveitar a liberdade de uma vida sem sérios compromissos. O sucesso foi tamanho que, em 1984, a banda foi convidada a participar da trilha sonora e de algumas cenas do filme *Bete Balanço*, de Lael Rodrigues. *Bete Balanço* seria um dos filmes brasileiros a retratar parte do cotidiano juvenil carioca da Zona Sul. Tal característica pode ser exemplificada em várias cenas exibidas ao longo da trama, como o costume de frequentar a praia e a Pedra do Arpoador – local apreciado por muitos jovens praianos, o cultivo de relações afetivas, como amizades sinceras e relacionamentos amorosos flexíveis e descompromissados, além, evidentemente, de uma sintonia com o rock nacional. O enredo – uma roqueira vivida por Débora Bloch luta pelo seu lugar ao sol –

captava bem o espírito da época. Quase 1,5 milhões de espectadores, sobretudo os adolescentes, correram ao cinema, muitos atraídos pela música-tema do grupo. O rock e o cinema sempre caminharam lado a lado, reunindo multidões, e muitos dos filmes produzidos no decorrer da década de oitenta tinham como objetivo divulgar a cultura juvenil materializada nas experiências diárias.

Precedido pelo estouro de Pro dia nascer feliz e Bete Balanço, em 1984, Barão Vermelho gravou Maior abandonado, que “consolidou a imagem do rock brasileiro na mídia” (DAPIEVE, 2015, p.71) e é considerado pela crítica especializada o melhor disco da banda. De imediato, o LP executou, além de Bete Balanço, a faixa título e Por que a gente é assim? (“Mais uma dose/ É claro que eu tô a fim/ A noite nunca tem fim/ Por que a gente é assim?”), outra canção satélite de Cazuza, que conseguiu exprimir os anseios da juventude oitentista, além de Narciso e Milagres.

Em 1984, Barão Vermelho, Blitz, Lulu Santos, Paralamas do Sucesso, Kid Abelha e Titãs – para citarmos apenas as mais representativas dessa fase – já tinham carreiras consolidadas, respeito da crítica, execuções radiofônicas, vendagens significativas e carinho do público. Essa atenção para o gênero se solidificaria em 1985, com dois significantes de suma importância: o Rock in Rio e a abertura política. Nessa esteira, outras bandas emergiram e auxiliaram na construção do Significante Mestre.

#### **1.4. 1985: os pontos sedimentados**

O primeiro Rock in Rio pode ser considerado o ponto de sedimentação do BRock. É, em uma leitura materialista lacaniana, o significante que encapsula os demais significantes que o precederam e, a partir de sua existência, rearranja e reorganiza os significantes posteriores, formando um todo compacto.

Alexandre (2013) diz que é problemático apontar um único evento, artista, disco ou acontecimento como centro motor de qualquer movimento, mas é enfático ao afirmar que tudo mudou depois do Rock in Rio, festival que aconteceu entre 11 e 20 de janeiro de 1985. O evento, montado na chamada Via Nove, em Jacarepaguá, foi “a institucionalização da cultura jovem nacional por meio de todos os canais imagináveis: palco e público enormes, transmissão nacional pela Rede Globo, apoio das gravadoras, das rádios e da imprensa” (ALEXANDRE, 2013, p.212). Por trás de tudo, a Artplan Eventos, empresa de Roberto Medina, que investiu cerca de 4,5 milhões de dólares em um complexo corporativo de 250 mil metros quadrados (contando com palco faraônico,

bares, dois shoppings, uma farmácia, um pequeno hospital e dois vídeos centers) chamado de rockódromo ou de Cidade do Rock.

O movimento das Diretas Já, de 1984, se afinou com a ebulição do rock brasileiro. Como consequência lógica dessa situação, Tancredo Neves e o Rock in Rio chegaram juntos. Em janeiro, o clima político no Brasil era inédito. As eleições diretas haviam sido adiadas para 1989, o país se consolava com o fato de que, pela primeira vez desde João Goulart, se teria um presidente civil. A situação havia escolhido Paulo Maluf como candidato no pleito indireto. O PMDB era representado pela aliança entre Tancredo Neves e José Sarney, do PDS. Sarney e outros egressos da Arena se enfureceram com a escolha de Maluf como candidato, deixaram o PDS e formaram o PFL, que, por sua vez, se aliou ao PMDB e lançou Sarney como vice de Tancredo. Pelo engajamento nas Diretas Já, Tancredo era visto com muita simpatia pela população. Já Maluf era lembrado como o prefeito de SP que havia comprado, com dinheiro público, carros para os jogadores da Seleção Brasileira de 1970; como o governador eleito pelos militares; como o homem que não queria o fim do AI-5. Com os candidatos definidos, a eleição foi agendada para a manhã da terça-feira, dia 15, na explosão do Rock in Rio.

O rock se instalou como o herói de mais um verão. Desta vez, não através da incipiência de jovens que se aventuravam em apresentações sob uma lona, em pubs undergrounds ou através de fitas demo caseiras, mas por um bem engendrado evento de marketing, que aponta para o amadurecimento do gênero. Alexandre (2013) salienta que, até o Rock in Rio, a falta de intimidade da grande imprensa com o rock era proporcional ao interesse sobre o gênero. A revista Cláudia, por exemplo, se preocupou em informar aos pais que “rock não tem, necessariamente, a ver com drogas, depravação, promiscuidade e perdição do indivíduo” (ALEXANDRE, 2013, p.215).

A Rádio Fluminense também realizou uma pesquisa, em 1984, que denunciou a irrealidade sobre o assunto: os ouvintes indicavam para um possível evento, dentre outros, Led Zeppelin, que já havia encerrado as atividades há anos, e Jimi Hendrix e Jim Morrison, mortos há 15 anos. Isso em uma rádio especializada, sem contar a situação dos milhares que foram à Cidade do Rock ou assistiram pela TV. Até aquela época, “rock era coisa de roqueiro, gente de calça vermelha e cabelo desgrenhado. O Rock in Rio foi fundamental para que esse quadro começasse a mudar” (ALEXANDRE, 2013, p.217). Ou seja, essa afirmação aponta que o festival é um polo aglomerador de significantes menores na construção de um Significante-Mestre.

O evento concatenou bandas e cantores de áreas e importâncias distintas: Ney

Matogrosso fez a abertura, cantando “Desperta/ América do Sul” e apresentou um compacto de seu disco Destino de aventureiro, entre latas e outros objetos atirados no palco por uma plateia de metaleiros. Posteriormente, foi a vez do casal de ex-Novos Baianos, Pepeu Gomes e Baby Consuelo, que conseguiu controlar os roqueiros que migraram para o local dispostos a ver apenas o Whitesnake e o Iron Maiden. No entanto, o grande mártir do primeiro dia acabou sendo justamente Erasmo Carlos, um dos pioneiros do rock, o qual, ao trajar figurino de inspiração metaleira, só irritou ainda mais a horda.

Nos dias subsequentes, mais vaias: entre Ivan Lins, Gilberto Gil e Elba Ramalho, os Paralamas do Sucesso encantaram a plateia no domingo, dia 13, e foram o destaque supremo da noite, que contou ainda com Nina Hagen, Rod Stewart, dentre outros. No fim da apresentação, Herbert Vianna homenageou Titãs, Ultraje a rigor, Lobão e a Fluminense FM, estabelecendo-se como um dos representantes daquela geração em intensa ebulição. O show de Lulu Santos, apesar dos boicotes sofridos pela organização, foi emblemático, sobretudo quando o cantor alterou a letra de dois de seus sucessos para saudar a redemocratização do país: “eu quero um novo começo de era/ de gente fina, elegante e sincera/ com habilidade pra votar em uma eleição” e “Diretas/ Diretas/ Diretas e Maluf não”, de Tempos modernos e De leve, respectivamente.

Durante o ensolarado dia 15, o Rock in Rio teve de disputar as capas dos jornais com as eleições que aconteciam em Brasília. No período da manhã, todas as emissoras de televisão transmitiam a vitória de Tancredo, por 480 votos, contra 180 de Maluf. Finalmente a possibilidade de se viver em uma democracia com pluralidade de pensamentos e igualdade social, depois de 21 anos de regime militar, alegrava o país. A comemoração foi geral. No Rio de Janeiro, à tarde, mais de 60 mil pessoas foram até a Cidade do Rock, pois “o rock era a trilha sonora da abertura democrática e o Rock in Rio amplificava seu som em 150 mil watts” (ALEXANDRE, 2013, p.222).

Na estreia de AC/DC e Scorpions, no mítico 15 de janeiro, a festa da democracia foi manchada pela chuva de copos de papel e pedregulhos com que os metaleiros recepcionaram os brasileiros, em particular o Kid Abelha & Os abóboras selvagens, Blitz e Eduardo Dusek, que apareceu vestido de figurino clown brega e entrou de lambreta no palco. Quem passou incólume foi o Barão Vermelho, que agitou a plateia graças ao som pesado da guitarra blueseira de Frejat e ao carisma de Cazuzza. Depois de executarem Bete balanço, Maior abandonado e outros sucessos que seriam gravados posteriormente no LP Barão Vermelho ao vivo, Cazuzza se enrolou em uma bandeira nacional, iniciou um

discurso inflamado, saudando a democracia e a banda iniciou Pro dia nascer feliz. Quando a música terminou, Cazuzza se despediu do público, discursando: “que o dia nasça feliz amanhã pra todo mundo! Um Brasil novo, uma rapaziada esperta! Valeu!”. Nunca tais palavras fizeram tanto sentido!

Nos dias seguintes, o Rock in Rio contou com apresentações de Rita Lee, Moraes Moreira, Alceu Valença, o antológico show do Queen, e também Ozzy Osbourne, Nina Hagen, B-52, Yes, entre outros, além da dobradinha do Kid Abelha, Lulu, Blitz, Erasmo e Dusek que, ao contrário da primeira experiência, foram ovacionados. O Barão também repetiu o sucesso e cantaram, no segundo show, Mal nenhum, música inédita de Cazuzza e Lobão. A propósito, Lobão e Raul Seixas foram as duas ausências mais sentidas no evento.

O Rock in Rio trouxe muitos bônus: o Barão Vermelho, por exemplo, ganhou o primeiro disco de ouro após se consagrar no festival, e os Paralamas do Sucesso bateram recordes de público por onde passavam. Entretanto, o evento também trouxe certo ônus: curiosamente, tudo leva a crer que o Rock in Rio desencadeou uma série de desentendimentos entre as bandas, justamente pela quantidade de shows, aparições em programas e outros compromissos que, a partir daquele momento, ficaram intensos e começaram a criar ou a solidificar as diferenças entre os membros: Cazuzza partiu para carreira solo e, ainda em 1985, lançou o inspiradíssimo LP Exagerado, cuja canção homônima se tornou um dos clássicos dos anos 80; ciúme e competitividade corroeram o relacionamento entre Paula Toller e Leoni, do Kid Abelha, fazendo com que ele deixasse a banda, mesmo com o sucesso do disco Educação sentimental, que refinava e sofisticava o pop rock feito por eles. Outra situação limítrofe era a de Evandro, cuja exposição excessiva começou a criar ciúmes entre os demais membros, de modo que sair da banda foi a solução. Além disso, o som da Blitz começou a ficar abafado e repetitivo, sem perspectiva de evolução.

Além de catapultar grupos e desfazer formações oficiais, o Rock in Rio fez emergir bandas que já existiam, mas que eram desconhecidas do grande público, além de propiciar o surgimento de muitas outras. Os mais representativos desse período são: Ultraje a rigor, Legião Urbana e RPM, três grupos que gravaram seus primeiros discos em 1985, ano em que se inaugura a melhor fase do rock. Em meio a uma boa fase econômica, o gênero invadiu a TV, as gravadoras, rádios, jornais, revistas e os quatro cantos do país.

### **1.5. 1985-1987: os pontos solidificados**

A partir desse triênio, isto é, 1985-1987, o rock brasileiro já era BRock e, portanto, um Significante Mestre na música brasileira. O Ultraje a rigor lançou o esperado LP Nós vamos invadir sua praia, que trazia os quatro hits anteriormente prensados nos dois compactos e, pela primeira vez na história do rock, o disco todo foi um tremendo sucesso. De todas elas, Dapieve (2015) afirma que Ciúme (“Mas eu me mordo de ciúmes”) concentrava as virtudes da banda, isto é, o bom humor e a urgência new wave. Logo o Ultraje era o assunto preferido da mídia, estampando as páginas amarelas da Veja e as capas dos principais cadernos culturais do país. O disco vendeu 500 mil cópias.

Nesse ínterim, mais precisamente em 14 de março de 1985, véspera da posse do novo presidente, Tancredo Neves foi levado às pressas para o Hospital de Base de Brasília. Informado da urgência de uma cirurgia para extirpar um tumor abdominal, o presidente eleito disse que só se deixaria internar após a primeira reunião com os ministros da nova república, no dia 17, mas uma hemorragia interna o matou. O “grande amanhã” esperado por 20 anos foi adiado mais um pouco e coube a Sarney, expresidente da Arena, sustentador do regime militar, a missão de conduzir o país à democracia.

Em maio de 85, foi a vez do RPM, banda formada por Paulo Ricardo, Luiz Schiavon, Paulo Pagni e Fernando Deluqui, lançar Revoluções por minuto, seu primeiro LP, e competir, diretamente com o Ultraje. O disco chegou no momento em que o sucesso da canção Louras geladas transcendia as danceterias e era executada em todas as FMs do país. No entanto, a música de trabalho era Olhar 43 (“É um lago negro o seu olhar/ É água turva de beber, se envenenar/ Nas suas curvas derrapar, sair da estrada/ Morrer no mar”) e, dessa forma, o disco saiu com duas músicas tocando insistentemente.

Contando com Manoel Poladian como empresário e Ney Matogrosso como diretor artístico, o RPM promoveu o primeiro álbum com uma “superprodução como o BRock jamais viu, antes ou depois. Laser, gelo seco, dois ônibus, duas carretas, equipamentos sofisticados, uma baita aparelhagem” (DAPIEVE, 2015, p.123). O crítico José Augusto Lemos (apud DAPIEVE, 2015) afirmou que o show do RPM era um divisor de águas na história da música brasileira, antes mesmo de a banda pisar no palco. Com o sucesso da turnê e do disco, que chegou a vender 600 mil cópias, já era possível antever o BRock como establishment. O RPM se tornara uma improvável mistura de rock pesado, rock progressivo e punk: cada fã captava para si a parte mais interessante para cultivar.

O culto à banda era similar à beatlemania e todo esse prestígio – concentrado em

Paulo Ricardo – começou a criar atrito entre o quarteto. No começo de 1986, gravaram o Rádio Pirata ao vivo, com as inéditas Alvorada voraz e Naja e as versões de London, London, de Caetano Veloso, e Flores astrais, do Secos & Molhados. O sucesso se alastrou: a banda gravou participação no programa global Chico & Caetano, fez música com Milton Nascimento, ganhou especial na Rede Globo, criou o selo Revoluções Discos, foi destaque de uma série de reportagens nas principais revistas e jornais do país, e o LP vendeu assombrosos 2,5 milhões de exemplares, tornando-se o disco mais bem-sucedido da história do rock nacional. Mas, ao se afundarem de vez na cocaína e na disputa de egos dentro do grupo, encerraram as atividades em fevereiro de 1989. Antes do término, pressionados pela gravadora – que não queria perder sua mina de ouro, lançaram Quatro coiotes, uma mescla de psicodelia com progressivo. O disco teve uma boa vendagem, mais de 170 mil cópias. Porém, em termos de RPM, foi um grande fracasso.

Por fim, o grande grupo surgido nessa época foi Legião Urbana, que conseguiu superar o sucesso de Ultraje a rigor e RPM. Sua gênese é o Aborto elétrico, banda punk de Brasília formada no fim dos anos 1970 e que reunia Renato Russo, Pretorius e os irmãos Fê e Flávio Lemos. Embora o grupo nunca tenha gravado, com a briga entre Renato e Fê, parte de seu repertório foi registrado nos discos das duas bandas dele nascidas: Legião Urbana e Capital Inicial.

Depois de cristalizada a formação oficial, com Renato Russo, Dado Villa-Lobos e Marcelo Bonfá, a banda entrou no circuito carioca graças aos Paralamas do Sucesso, que se encarregaram de fazer propaganda de seus conterrâneos nos shows. No entanto, o primeiro disco só viria em 1985, lançado às vésperas do Rock in Rio, e já com Renato Rocha agregado à banda. A primeira faixa a estourar foi Será (“Será só imaginação?/ Será que nada vai acontecer?/ Será que é tudo isso em vão?/ Será que vamos conseguir vencer?”), rapidamente seguida por Geração coca-cola e Ainda é cedo. No entanto, o sucesso retumbante veio com o álbum Dois, lançado em meados de 1986, que rapidamente vendeu 1 milhão de cópias. O disco era embalado por grandes sucessos: do lado A, Eduardo e Mônica, Tempo perdido e Andrea Doria; do lado B, Metrópole, Fábrica e Índios. Dapieve (2015) afirma que Dois fez de Renato Russo um dos portavozes do rock, sempre clamando por ética, tanto na política, quanto no amor.

Em fevereiro de 1986, Sarney entrou em rede nacional para anunciar um plano econômico que resgataria o país da inflação, que já havia superado os 255,16% do ano anterior. A moeda da época, o cruzeiro, teria três zeros cortados e seria substituída pelo

cruzado. Foi um choque, anunciado ao país como um decreto, sem discussão com a sociedade, como nos tempos do regime militar.

O Plano Cruzado congelava os preços e o câmbio e recalculava os salários à média do último trimestre, acrescida de um bônus de 8%. Esse decreto eliminava a correção monetária, criava o seguro-desemprego e o gatilho salarial, que reajustaria automaticamente os salários toda vez que a inflação chegasse aos 20%. Diariamente, eram exibidas pelos telejornais imagens de donas de casa denunciando remarcação dos preços em supermercados e senhores ligando para a SUNAB, delatando comerciantes que inflacionavam seus produtos.

Com a inflação controlada no cabresto, veio o aumento do poder de compra e uma injeção de novos consumidores no mercado. Alexandre (2013) afirma que, até julho de 1986, a indústria de discos no Brasil já havia crescido 30% em relação ao mesmo período do ano anterior. O Plano Cruzado e sua aparente estabilidade monetária foi um anabolizante para a indústria brasileira. A reboque, o rock brasileiro viveu seus tempos de maior prosperidade.

E é justamente dessa época as maiores execuções, recordes de vendas e surgimento de grandes bandas e discos fundamentais: além dos já citados, são de 1985 o doce e violento LP *Sessão da tarde*, de Léo Jaime; e a estreia do *Capital Inicial* de Dinho Ouro Preto, irmãos Lemos e Loro Jones, com LP homônimo, executando a partilha do *Aborto Elétrico: Música urbana, Veraneio Vascaína e Fátima*.

São de 1986 o chocante, punk e nervoso *Cabeça dinossauro*, dos Titãs, com repertório que incluía crítica social (com *Porrada, Família e Igreja*), sociológica (*Homem primata, Tô cansado*) e política (*Dívidas*); e *Selvagem?*, dos Paralamas do Sucesso, com roupagem reggae e samba e contando com as faixas *Melô do marinheiro* e *Alagados*, as quais impulsionaram as 600 mil cópias vendidas.

Ainda no mesmo ano, Lobão apareceu com *O rock errou*, feito sob o impacto da morte de Júlio Barroso – de modo que o LP resultou raivoso, anárquico e deprimido; Lulu Santos lançou *Lulu*, considerado pelo próprio como seu melhor disco e contando com a épica *Casa* e a visionária *Condição*. Foi nesse ano o lançamento do primeiro disco do Barão sem Cazuza, *Declare guerra*. Embora o título pudesse fazer supor uma animosidade contra o ex-vocalista, o que se ouvia era a sombra dele (em parceria com Frejat) se exprimindo em *Um dia na vida, Maioridade* e *Que o Deus venha*.

Houve ainda grandes estreias, como a da banda gaúcha *Engenheiros do Hawaii*, com o LP *Longe demais das capitais*, impressionante e bem resolvido para disco de estreia

de uma banda neófito e que resultou em 50 mil cópias em poucas semanas; e também o nu e cru e punk Viva, da banda soteropolitana Camisa de Vênus, com os sucessos Sílvia e Eu não matei Joana D'Arc.

Outra estreia foi a Plebe Rude, grupo gestado na Brasília da abertura política, tal como Legião e Capital Inicial, que se lançou com O concreto já rachou, que Dapieve (2015) afirma ser um sério candidato ao título de melhor disco da história do BRock. Capitaneado por Philippe Seabra, a formação, contava, ainda, com Jander Bilaphra, Andre X e Gutje Woortmann, e o primeiro disco trazia, dentre outros clássicos, a sombria Até quando esperar e a paranóica Johnny vai à guerra. O Biquini Cavado, de Bruno Gouveia, Miguel Flores, André da Luz, Álvaro Lopes e Carlos Coelho, também surgiu em 86 com Cidades em torrente, que trazia dois hit singles: Tédio e No mundo da lua.

A indústria fonográfica, vivendo seu melhor período em anos, não conseguia suprir a demanda. A CBS, RCA e BMG anunciaram, no fim de 86, que não havia vinil suficiente para prensar tantos discos. Se o caos se resumisse às empresas de discos seria o menor dos males. Faltava, por exemplo, carne e leite em todas as grandes cidades do Brasil. Uma medida urgente precisava ser tomada, mas Díslon Funaro, ministro da economia, nada fez, pois o PMDB não queria fazer alterações no Plano Cruzado antes das eleições. Em 21 de novembro, horas depois do partido eleger 22 governadores em 23 estados, Sarney anunciou o descongelamento dos preços. Sentindo-se traída, a nação se mobilizou, como conta Alexandre (2013):

Logo em dezembro, dezenas de feridos foram feitos num choque entre a PM e manifestantes na capital federal. O presidente do IBGE pediu demissão. Em janeiro, a inflação chega a 20% e dispara o gatilho salarial. Em março de 1987, o aumento de aluguéis foi autorizado. Em junho, quatro lojas foram saqueadas, 100 ônibus depredados, 58 feridos e 90 presos numa manifestação contra o aumento da passagem de ônibus no Rio de Janeiro. Em viagem à cidade, no mesmo mês, Sarney teve o ônibus de sua comitiva depredado e um martelo atirado por populares estilhaçou o vidro ao lado de seu banco. Até o fim de 1987, “brasileiros e brasileiras” ainda veriam um acidente radioativo em Goiânia vitimar duas crianças que encontraram uma cápsula com césio-137 num ferro-velho e um motim no Presídio do Carandiru, em São Paulo, deixar 31 mortos (ALEXANDRE, 2013, p.312)

Nessa ebulição e com a inflação acumulada em 365,99%, Cazuzza e Renato Russo, já coroados pela crítica e pelos próprios colegas como as duas figuras mais significativas do BRock, lançaram, respectivamente, Brasil e Que país é este: a trilha sonora do fim do governo Sarney. Na mesma época, Titãs lançou o LP Jesus não tem dentes no país dos banguelas, e o hit Comida (“A gente não quer só comida/ A gente quer comida, diversão

e arte”) serviu de lema para os protestos estudantis

Em fevereiro de 1987 foi criada a Assembleia Constituinte, presidida por Ulysses Guimarães e, até outubro do ano seguinte, o país acompanharia cada passo da primeira Constituição da democracia brasileira, conforme seus parágrafos eram propostos, discutidos e aprovados. Uma das alterações era a redução do mandato presidencial, de cinco para quatro anos. A polêmica era se Sarney, ainda na primeira metade de sua gestão, teria direito a cinco anos, e o clamor popular gritava: “Fora Sarney”, “Diretas Já”. Para demonstrar a mudança que estava acontecendo no sistema governamental do país, que saíra de uma ditadura há pouco, a Constituição de 1988 qualificou como crimes inafiançáveis a tortura e as ações armadas contra o estado democrático e a ordem constitucional, criando, dessa maneira, dispositivos constitucionais para bloquear golpes de qualquer natureza.

#### **1.6. 1988-1989: os pontos desamarrados**

A partir de 1988, o BRock começou a ter seus significantes desamarrados. Isso se deu por vários motivos: o desgaste entre os integrantes de algumas bandas, já exemplificado com o Barão Vermelho, Blitz, Kid Abelha e RPM; a presença de um vírus devastador – AIDS – surgido anos antes e cuja epidemia teve o estopim por volta de 1988, cerceando a liberdade de uma juventude que cresceu com a abertura política; o surgimento ou a solidificação de outros gêneros musicais que não dialogavam com o pop rock da década, e os escândalos de corrupção e a inflação que assolavam o país.

Um retrato fiel desse quadro é o álbum *Ideologia*, de Cazuza, ex-Barão Vermelho, um mártir da AIDS, que colocou seu rock para bailar com a MPB em uma mescla sofisticada e original. Os temas, como as já citadas canções *Ideologia* e *Brasil*, fotografavam o país em sua crueza insuportável, denunciando suas desigualdades sociais e mazelas. E o LP *Que país é este?*, da Legião Urbana, também executou exaustivamente a faixa título em 1988. No entanto, o maior sucesso radiofônico da banda naquele ano foi *Faroeste caboclo*, que a lançou definitivamente ao estrelato.

O país vivia em clima de desilusão e revolta com o insucesso do Plano Cruzado, que fora recebido como um milagre e se revelou uma trapaça eleitoreira. A inflação acumulada em 1989 chegou a 1764,86%, um recorde. Em um imediato golpe de provocação, o Ultraje a Rigor lançou o LP *Crescendo*, que possuía a provocadora canção *Filho da puta*: “Morar neste país é como ter a mãe na zona/ você sabe que ela não presta

e ainda assim adora essa gatona/ não que eu tenha nada contra as profissionais da cama/ mas são os filhos dessa dama, que você sabe como é que chama”. Na verdade, a canção foi recebida como uma brincadeira, não como uma canção de protesto como Inútil, do primeiro LP, que ficou colada com a posse de Sarney. Talvez as canções Desordem, hit dos Titãs na época: “os presos fogem do presídio/ imagens na televisão/ são sempre os mesmos governantes/ os mesmos que lucraram antes/ os sindicatos fazem greve/ porque ninguém é consultado/ pois tudo tem que virar óleo/ pra por na máquina do Estado”; ou Pátria amada, do disco Adeus carne, da banda punk Inocentes: “pátria amada/ de quem é você, afinal/ do povo nas ruas/ ou do Congresso Nacional?”, fossem casos em que o protesto canalizava o rock, e não o contrário. A AIDS virara uma epidemia naquele contexto. Na esteira de um discurso moralizante e castrador, como já foi abordado no capítulo introdutório, em abril de 1989 a Revista Veja estampou Cazuza na capa, com uma chamada arrasadora. Com a quantidade de mortes instantâneas e com a edição da revista, o país se embrenhou ainda mais em uma onda de conservadorismo respaldado pela direita e pela religião.

Naquele fim de década, Renato Russo afirmou: “Eu nunca mais vou escrever Geração coca-cola, era uma coisa de momento” (ALEXANDRE, 2013, p.344). A frase sintetiza o fechar do BRock. A consistência do Significante Mestre se pulverizaria no início dos anos 1990. Era uma terrível ressaca, uma entressafra, um período de total estagnação para o BRock. O público dito informado descobriu o rap, o samba, o rock underground. O público mais popular se interessava pela lambada, pelas duplas sertanejas que começaram a pipocar em Goiânia-GO, liderada por Chitãozinho e Xororó e seus herdeiros: Leandro e Leonardo, Zezé de Camargo e Luciano e Christian e Ralf, com letras românticas, cada vez menos rurais, sucessos descartáveis de fácil assimilação, estimulados pelos rodeios, festas de peão e de boiadeiro; pelo pagode de Zeca Pagodinho e do grupo Raça Negra; e pelo axé de Luiz Caldas, Daniela Mercury, Margareth Menezes e Olodum, ritmo que passou a embalar os carnavais de Salvador e do país afora

Nesse panorama, o rock voltou a ser o gênero malvisto, apreciado por um grupo selete, sobretudo pelo fato de as bandas brasileiras que despontaram na época – Second Come, Beach Lizards, Squonks, A.S.S., etc -, cantarem em inglês, demonstrando o total desprezo pela música que se fazia em português no Brasil e pelo pensamento que ela representava. Um ciclo se fechava amargamente: Nora Ney implantou o rock no Brasil, em meados dos anos 1950, cantando em inglês e, após décadas de trabalho árduo labutado por roqueiros para aproximar o rock da língua nacional, a geração 1990 o sepultava,

voltando seu interesse para a língua estrangeira. Raul Seixas, o pai do BRock, que faleceria em agosto de 1989, deixando órfãos todos os interessados pelo gênero, talvez tivesse um pouco de razão, se fosse devidamente “contemporaneizado” e ligeiramente alterado: o final dos anos 80 se assemelha a uma charrete que perdeu o condutor.

### **1.7: 1990: os pontos desatados**

Próximo da primeira eleição direta para presidência da república, em novembro de 1989, o foco dos protestos que permearam os últimos meses foi se tornando cada vez mais plúmbeo. O próximo presidente seria um jovem oriundo de um partido minúsculo, o PRN, detentor de uma fala enfática, crítico feroz do governo Sarney, comprometido em expurgar a inflação imediatamente. De discurso neoliberal, Fernando Collor de Mello aparentava ser a melhor opção entre a velha e ineficaz esquerda chefiada por Leonel Brizola e a possibilidade de um futuro “comunista”, representado por Luiz Inácio Lula da Silva.

Jovem e esportista, Collor tinha o perfil de quem encaminharia o Brasil ao “primeiro mundo”. Elegeu-se com mais de 51% dos votos e recebeu a faixa presidencial em 15 de março de 1990. Já no dia seguinte lançou o Plano Collor, que representou mais um eletrochoque na economia do país. Em meio a 17 medidas provisórias e quatro decretos-lei, o presidente acabava com o cruzado, retomava o cruzeiro, congelava salários, tabelava aluguéis e mensalidades escolares e a medida mais drástica: não disponibilizava qualquer saldo bancário superior a Cr\$ 50 mil (aproximadamente 1300 dólares). O excesso dessa quantia seria devolvido em doze parcelas mensais a partir de setembro de 1991.

Simultaneamente, veio à mente da população uma entrevista concedida por Collor, em que ele atiçava o medo da classe média em relação ao governo dito comunista de Lula. O presidente dizia que os petistas poderiam confiscar a poupança ou empurrar goela abaixo outras pessoas, militantes do partido, para morar junto. Foi com discurso similar que os militares interditaram o governo de João Goulart. O Plano Collor foi a maior intromissão na propriedade privada patrocinada pelo governo brasileiro. E a nação, novamente se viu lograda.

O mercado de discos, que a partir de 1989 recebera injeção dos gêneros já citados – sertanejo, axé e lambada, bem como de produtos criados pelos empresários ou por emissoras de TV, como os discos das apresentadoras infantis Xuxa e Angélica – teve

queda de mais de 40%. E o rock, antiga mina de ouro da indústria fonográfica, tornou-se um elemento incômodo, desnecessário e ultrapassado. As rádios rock foram integradas a outras redes, como a Fluminense à Jovem Pan, ou simplesmente desapareceram, ou foram vitimadas pela institucionalização do jabá, mecanismo de corrupção com o qual a gravadora garante que seu novo produto vá ser executado em determinada emissora.

Nesse ínterim, como afirma Dapieve (2015), para o BRock, os anos 1990 começaram a 7 de julho. E por que não a 1º de janeiro? Porque, como afirmamos na abertura do capítulo, o espírito de uma década não tem a rigidez do calendário e com a história do BRock não foi diferente. E seis meses e sete dias depois da virada oficial dos anos 80 para os anos 90 morreu Cazuzza, seu grande mito. Um mito que, além de carisma, apresentou algumas características objetivas que justificam sua mitificação e o sustentam historicamente: “Cazuzza reunia todos os principais traços do roqueiro brasileiro da década de 80, os traços que definiriam o próprio movimento” (DAPIEVE, 2015, p.199). Ou seja, afinando a afirmativa com a proposta analítica, Cazuzza foi o polo aglomerador, a figura central do BRock, cuja obra forneceu elementos primordiais para a construção do Significante Mestre, pelo fato de ela ter em si as influências dispersas da ampla cultura do rock e as inquietações da juventude da época amarradas com o caminho gradual da redemocratização do Brasil.

O termo BRock, amplamente utilizado, embora possua um caráter autoexplicativo, não recebeu uma conceituação definitiva até o momento. Mas agora, quando o BRock se amarra aos sujeitos em foco neste trabalho, consideramos interessante apresentar a seguinte definição de Dapieve (2015, p.199):

O que era então esse tal de Brock personificado em Agenor de Miranda Araújo Neto [nome de batismo de Cazuzza]? Era o reflexo retardado no Brasil menos da música do que da atitude do movimento punk anglo-americano: *do-it-yourself*, faça-você-mesmo, ainda que não saiba tocar, ainda que não saiba cantar, pois o rock não é virtuoso. Era um novo rock brasileiro [...] falando em português claro de coisas comuns ao pessoal de sua própria geração: amor, ética, sexo, política, polaroides urbanos, dores de crescimento e maturação – mensagens transmitidas pelas brechas do processo de redemocratização

Assim, o BRock também foi um desejo – que pode ser simplificado com os atos de cantar e tocar instrumentos, criar canções que se afinam com os anseios da geração, fazer sucesso e perpetuar o rock na história do Brasil – dessa geração de roqueiros que, mesmo por caminhos tortuosos, foi realizado. Um Significante Mestre precisa ser preenchido com algum conteúdo específico e, no caso do BRock, os significantes

ordinários que foram surgindo no decorrer da década (e pontuados nos subtópicos deste texto) desempenham o papel de objeto a, pois esse pequeno objeto é, também, o objeto da fantasia, e ela constitui o desejo, dá a ele as coordenadas, ou seja, ensina como desejar.

A consoante B acoplada na frente do rock, formando o neologismo BRock, assinala a marca da fantasia percorrendo esse desejo. A realização de um desejo é traumática e causa afânise, isto é, desintegração psíquica. Em relação ao BRock, seu fim é também a certeza de seu acontecimento.

O BRock era música feita por jovens homens brancos de classe média-alta para seus pares – mais uma inconsistência que foi devidamente amalgamada no capitonê. Há pouquíssimas exceções que fogem à regra: Paula Toller, mulher; Clemente, negro; e Léo Jaime, pobre. Os demais eram filhos da elite sofisticada e intelectual: empresários (Cazuza), políticos (Frejat, Sérgio Britto), militares (Lulu, Herbert Vianna, Paulo Ricardo), funcionários públicos (Renato Russo), diplomatas (Bi Ribeiro), professores universitários (Arnaldo Antunes, André Mueller).

Sendo um fenômeno da classe média, o BRock estabeleceu uma ponte com as classes inferiores através do plano econômico adotado por Sarney, que abriu as portas da sociedade de consumo a cerca de 20 milhões de brasileiros, que compraram muitos discos. No entanto, é mister esclarecer: não se pode confundir muita quantidade com muita qualidade. As principais bandas do movimento não eram as melhores ou piores em função de suas vendas. Ademais, elas já vendiam bem antes e venderiam bem depois, apenas venderam absurdamente durante a vigência do Cruzado. No entanto, o plano econômico foi fundamental para a transformação do rock em gênero popular no país.

Essa geração bem-informada a respeito dos caminhos do rock em terra tupiniquim e inconformada com seus descaminhos, não se reconhecia em Roberto e Erasmo, Caetano e Gil, Raul, Rita Lee, Mutantes, no *underground*. No entanto, paradoxalmente, bebia de todas essas fontes. A maior conquista do BRock foi ter compreendido o surgimento e o delineamento do gênero no país e ter obtido sua naturalização, isto é, tê-lo transformado em Significante-Mestre durante o correr dos anos 80.

Dapieve (2015) afirma que a trajetória pós-1990 das principais bandas de BRock apontam para a perda do caráter fundamentalmente roqueiro e pela assimilação da MPB. Mas há uma mão dupla nesse agrupamento: a MPB passou a tolerar a existência de um rock genuinamente brasileiro e este passou a incorporar elementos de sua antiga inimiga. Alexandre (2013) é mais enfático e afirma que, a partir de 1992, quando todo o movimento do rock foi relegado à insignificância, também os três pilares que se

mantinham entre os escombros finalmente ruíram: Legião Urbana lançou o V, no final de 1991, com músicas de mais de onze minutos, entrecortadas por vinhetas medievais, letras em português arcaico, folclore americano e depressão gay; Paralamas do Sucesso lançou Os grãos, de 1991, com vocais em castelhano para hits do grupo; e Tudo ao mesmo tempo agora, do Titãs, retornou com uma agressividade e escatologia já depurada

Ademais, o estrangulamento de novos nomes promovido pela mídia na década de 1990 provocou uma reintrodução dos roqueiros no mercado a bordo de projetos acústicos para a MTV (Titãs, Legião, Paralamas, Barão, Lobão, Capital Inicial, Ira!), discos de covers (Barão, Ira!, Biquini Cavado) ou discos ao vivo com grandes sucessos (Ultraje a Rigor, Camisa de Vênus, Engenheiros do Hawaii, etc.). De qualquer forma, seja através de revivals ou de eclipses com a MPB, o fato é que o BRock é um Acontecimento e, portanto, transforma drasticamente o universo simbólico que o engendra. Por tal motivo, continua sendo a trilha sonora e é recebido com reverência pelas gerações que o sucedem.

### **1.8. O Brock como R-I-S, e volta.**

Em uma leitura psicanalítica lacaniana, as três instâncias que integram o nó borromeano estabelecem a realidade do sujeito. Pelo viés žižekiano, essa realidade transcende o divã e se embrenha no escopo social, em uma coletividade. Dessa forma, a realidade do BRock – um acontecimento social – também pode ser mirada por meio dessa tríade.

No entanto, é importante para nossa análise que chamemos a atenção para o fato de que Žižek, em *Órgãos sem corpos: Deleuze e consequências* (2008), propõe uma alteração na ordem dos registros: de Real-Simbólico-Imaginário, para Real-Imaginário-Simbólico. A desvalorização do Simbólico em contraponto ao Imaginário não faz relação a um “Real em si mesmo” com caráter fetichizado, mas à mudança do pensamento de Lacan pós anos 1950, que privilegia o Real como instância traumática, resistente ao Simbólico.

Também é importante registrar que a “volta” citada no título do subtópico não diz respeito à proposta lacaniana, mas a um retorno ao Real, que sugerimos como o delineamento necessário de um circuito: R-I-S-R.

O conceito de Real é uma categoria muito mais complexa que a ideia de um núcleo duro transitório que sempre escapa a simbolização. A história do rock auxilia na comprovação dessa afirmativa: parece mais exato afirmar que, antes dos anos 1980, esse

gênero possuía um caráter paralático, isto é, sua característica principal é ter um ponto de vista sempre mutável entre dois pontos entre os quais não há síntese nem mediação possível.

Em outras palavras, o rock brasileiro possuía diversas aparências desajustadas: era cantado em inglês por Nora Ney, era a “doença infantil” da Jovem Guarda, foi abafado pela sofisticação da Bossa Nova, compreendido como produto importado e descaracterizador da cultura brasileira, introjetado por outros elementos no Tropicalismo, recebeu teor filosófico com Raul Seixas, assumiu uma linha progressiva, pop e debochada com Os Mutantes e Rita Lee, ganhou *glitter* com Secos & Molhados, foi adaptado a motivos rurais e ao bucolismo com o Clube da Esquina e seus aderentes, fusionado com elementos agrestes por uma das caravanas de nordestinos, visto como psicodélico e agressivo pelos punks, enclausurado nos porões do underground, e sua mutabilidade não se encerrava. Não é por acaso que já em 1975, mediante a desordem dessas aparências, Rita Lee questionava o estatuto do rock na letra de Esse tal de Roque Enrow, do LP Fruto proibido.

Ao ser cantada, percebe-se um trocadilho entre os substantivados homófonos e a gama de possibilidades em descrever o rock nessa música, bem como a dúvida que se instala em sua constituição. Possivelmente, a canção trata das queixas que uma mulher faz de sua filha, com um analista. Os versos do primeiro refrão: “Quem é ele?/Esse tal de Roque Enrow!/ Uma mosca, um mistério/ Uma moda que passou”, bem como os do segundo: “Um planeta/ Um deserto/ Uma bomba que estourou”, além do verso final sentenciam a dificuldade em lidar com essa desordem: “isso ninguém nunca falou”.

A questão incessante “O que é rock brasileiro?” remete ao movimento da pulsão em busca de um objeto consistente, uma resposta conclusiva. A inexistência da resposta para esse questionamento é da ordem do Real, devido à insuficiência em nominá-lo. Daí advém a jouissance, o gozo doloroso em lidar com o vazio sem sentido

Esse cenário distópico apresentado na letra, que também exemplifica com clareza a situação do rock naquela época, não carrega o Real do “deserto do Real” comentado por Žižek (2003), cuja dureza é irreduzível e chocante. Trata-se, diferentemente, de um Real paralático, uma vez que essa definição explica a própria multiplicidade de aparências do mesmo Real subjacente, as quais podem ser visualizadas pela lente de uma miríade de ficções simbólicas, de formações virtuais.

O rock como Real paralático estabelece uma relação com a lamela, que, como afirma Žižek, é uma “entidade de pura superfície, sem a densidade de uma substância, um

objeto infinitamente plástico que pode mudar incessantemente de forma, e até se transpor de um meio para o outro” (2010, p.78). Ou seja, o recuo histórico empreendido no capítulo terceiro e o exemplo da canção de Lee citada acima apontam para uma multiplicidade de aparências, uma fluidificação que pertence à ordem da insistência, não da existência. Por tal motivo, é algo irreal que parece envolver um vazio central, cujo status é puramente fantasístico.

Todavia, é importante salientar que esse Real paralático caminha, paulatina e concomitantemente, com um Real de núcleo mais duro, que é a imposição de um regime militar – sobretudo a partir do AI-5 – que desmontava a arquitetura simbólica dos brasileiros, através do veto à liberdade, da tortura psicológica, física e moral, das agressões econômicas e sociais e da proibição da liberdade artística e de expressão. É possível, contudo, visualizarmos o período conhecido como “milagre econômico” também como um Real paralático. Porém, esses dois Reais se equiparam quando sugerimos que se trata de um período sem uma delimitação segura do campo Simbólico, e que, portanto, está inserido na esfera daquilo que não é simbolizado. Ou seja, ambos momentos se situam nos limites do Real.

O rock perderá seu caráter multifacetado (no sentido de aparências desordenadas), quando o Imaginário – que de certa maneira já está embutido na própria constituição desse Real da paralaxe, retirando-lhe o invólucro de traumático através de sua tentativa de ficcionalizá-lo pela fantasia – se apresenta como instância mais saliente. Isso se dá em dois momentos: em uma leitura política, por meio da Lei da Anistia, em 1979, que barra – como um Imaginário tout court – o choque causado pelo Real da ditadura ao trazer de volta ao país figuras que se rebelaram contra o regime e, por tal motivo, foram exiladas do Brasil; e em uma leitura mais artística, a qual se dá a partir dessa mesma época, com o surgimento da Banda Vímana, cujo estabelecimento foi um norte para os roqueiros posteriores.

Mas, é no ano de 1982, com o surgimento do Circo Voador, da Rádio Fluminense FM e do filme Menino do Rio, que é constituído um imaginário extraordinário, que preenche as fissuras do Real paralático ao organizar o rock brasileiro em forma de Significante-Mestre, dando-lhe consistência Simbólica. É, também, em 1982, através de um curto-circuito no Imaginário já arrematado, que o campo Simbólico se erige, com o surgimento das bandas Blitz e Barão Vermelho, as primeiras portavozes do BRock. Nessa esteira, outras bandas e roqueiros captam os códigos, leis e proibições (estilo, temática e influências musicais e culturais) que sustentam esse Simbólico e auxiliam em sua

constituição.

A solidificação do Simbólico se dá em 1985, com dois acontecimentos importantes: o festival Rock in Rio, que avaliza o gênero, e o fim da ditadura, com a eleição direta de Tancredo Neves. Nota-se que nesse ponto os dois Simbólicos se compactam: o rock é a trilha sonora do processo de redemocratização do Brasil. A partir do Rock in Rio, mediante uma boa fase econômica e com a segurança em se produzir rock em um país liberto dos ditames de uma ditadura, isto é, aproximadamente entre 1985 e 1987, o gênero tem seu período de maior aceitação pública, vendagem e execução, de uma forma nunca antes vista. Os principais nomes desse período fecundo são os já comentados Cazuza, Paralamas do Sucesso, Titãs, Ultraje a rigor, RPM, Legião Urbana e Engenheiros do Hawaii.

É importante salientar que Dapieve (2015) cita o nome de 121 bandas – dentre elas o Herva Doce, Hanoi, Hanoi, Sempre Livre, Picassos falsos, Hojerizah, Fellini – no capítulo 13 de sua obra, e o intitula de As divisões de base, alusão ao termo futebolístico que designa um grupo que está classificado abaixo de um grupo secundário. Ou seja, o jornalista salienta que Barão Vermelho, Cazuza, Legião Urbana e RPM podiam vender milhões de discos e fazer sucesso pelos quatro cantos do país – mas o “pulso do BRock” (DAPIEVE, 2015, p.182) era mantido por essas dezenas de bandas que pipocavam do Rio Grande do Sul ao Pará e que batalharam para gravar um mero compacto, uma faixa em alguma coletânea ou até uma fita demo. Às vezes essas bandas possuíam apenas uma única música executada ou simplesmente um nome interessante.

O que Dapieve (2015) chama de “pulso do BRock” é o que chamamos de suplemento obscuro, isto é, aquilo que está fora de cena e, neste caso, funciona como recurso que dá sentido e mais reforço às tramas do Simbólico. Em outras palavras, esses grupos fizeram o trabalho dos bastidores ao direcionar os holofotes às principais bandas de BRock e ao auxiliá-las na construção de um Significante Mestre, o qual recebeu uma centena de significantes menores em sua harmonização.

A partir de 1988, com escândalos de corrupção, inflação corroendo o país e, em 1990, com a morte de Cazuza, o expoente mor do BRock, há uma volta ao Real, que desestabiliza esse Simbólico: o sonho de uma democracia foi novamente ameaçado com o plano Collor, que, dentre outras medidas, estagnou a economia do país; a epidemia de AIDS também barrou o sonho da liberdade sexual e erigiu um discurso conservador de extrema direita que se afinou com o pensamento do novo presidente; e o rock foi novamente rechaçado, inclusive por seus próprios seguidores, que desvalorizaram o

gênero genuinamente brasileiro ao retomarem a língua inglesa em suas canções, além da introjeção de outros gêneros musicais, tais como o sertanejo e o axé, que se tornaram a trilha sonora do país.

## CAPÍTULO DOIS

### **Cazuza e Renato Russo: os significantes poderosos do Brock**

Para Žižek (2013), o Grande Outro não designa apenas as regras simbólicas que regulam a interação social, mas também a teia intrincada de regras implícitas. Uma dessas regras diz respeito à relação entre luto e melancolia:

na nossa época permissiva, em que a própria transgressão é apropriada – e até encorajada – pelas instituições dominantes, a doxa predominante apresenta-se em regra como uma transgressão subversiva – se quisermos identificar a tendência intelectual hegemônica, devemos simplesmente procurar a tendência que afirma representar uma ameaça sem precedentes à estrutura hegemônica de poder. Com respeito ao luto e à melancolia, a doxa predominante é a seguinte: Freud opôs o luto “normal” (aceitação bem-sucedida da perda) à melancolia “patológica” (em que o sujeito persiste em sua identificação narcisística com o objeto perdido). Contra Freud, devemos afirmar a primazia conceitual e ética da melancolia: no processo de perda, há sempre um resto que não pode ser integrado pelo trabalho do luto, e a fidelidade definitiva é a fidelidade ao resto. O luto é um tipo de traição, o “segundo assassinato” do objeto (perdido), enquanto o sujeito melancólico permanece fiel ao objeto perdido, recusando-se a renunciar seu apego a ele (ŽIŽEK, 2013, p.101)

O filósofo esloveno afirma que existem várias viradas para essa história, desde a *queer* (pois os homossexuais são aqueles que se mantêm fiéis à identificação perdida/reprimida com o objeto libidinal do mesmo sexo) até a ética do pós-colonialismo (quando os grupos étnicos entram na modernização capitalista e sofrem a ameaça de que seu legado será solapado pela nova cultura globalizada, não devem renunciar à tradição do luto, mas manter o apego melancólico a suas raízes perdidas). Esse pano de fundo “politicamente correto” deprecia a melancolia, o que pode acarretar consequências terríveis, pois a ligação melancólica com o Objeto étnico perdido nos permite dizer que permanecemos fiéis às nossas raízes étnicas, ao mesmo tempo em que nos infiltramos na complexidade do jogo capitalista global.

Há uma afirmação que merece elucidação: falta não é o mesmo que perda. O melancólico é culpado de cometer um tipo de “paralogismo [kantiano] da pura capacidade

de desejar” (ŽIŽEK, 2013, p.102), que reside na confusão entre perda e falta: na medida em que o objeto *a* é originalmente faltoso em sua constituição, a melancolia interpreta essa falta como perda, isto é, como se o objeto faltoso tivesse sido possuído e depois perdido. Resumidamente: a melancolia escamoteia o fato de que o objeto é faltoso desde o princípio, que seu surgimento coincide com a falta, que ele nada mais é do que a positivação de um vazio/ falta. O paradoxo dessa questão é: o que nunca possuímos jamais pode ser perdido. Dessa forma, a melancolia, em sua fixação incondicional no objeto *a*, o possui em sua própria perda.

A melancolia não é apenas o fracasso do trabalho do luto ou a persistência do apego ao Real do objeto, mas também o oposto dessa relação: ela oferece o paradoxo de uma intenção ao luto que precede e antecipa a perda do objeto. O enlutado faz luto pelo objeto perdido e “mata-o pela segunda vez” por meio da simbolização de sua perda. Já o melancólico não é simplesmente aquele que é incapaz de renunciar ao objeto, pelo contrário: ele mata o objeto uma segunda vez, tratando-o como perda, antes que o objeto seja perdido de fato. Tem-se aí o estratagema do melancólico: “a única maneira de possuir um objeto que nunca tivemos, que estava perdido desde o início, é tratar um objeto que ainda não possuímos como se já estivesse perdido” (ŽIŽEK, 2013, p. 104). O esloveno esclarece com um exemplo literário: em *A época da inocência*, de Edith Wharton, embora Newland e a condessa Olenska ainda estejam juntos e apaixonados, a sombra da separação futura já matiza a relação, de modo que eles percebem os prazeres do momento pelo viés da separação que está por vir na reversão exata da noção comum das adversidades presentes e duradouras com uma visão de felicidade que surgirá a partir delas.

Assim, o melancólico não é o sujeito fixado no objeto perdido, incapaz de realizar o trabalho de luto pelo objeto, mas o sujeito que possui o objeto e perdeu seu desejo por ele, pois a causa que o fazia desejar o objeto perdeu sua eficácia. Nessa esteira, os versos de *Por enquanto*<sup>5</sup>, de Russo, que abrem o capítulo, são vitrines para essa questão: “mesmo com tantos motivos/ pra deixar tudo como estar/ nem desistir, nem tentar/ agora tanto faz/ estamos indo de volta pra casa”. Esses “tantos motivos” representam a presença do próprio objeto desprovido do desejo pelo eu lírico, e o “nem desistir, nem tentar, agora tanto faz” apontam para o fato de que a melancolia ocorre quando se obtém o objeto desejado, mas há a decepção com ele, pois nenhum dos objetos empíricos e positivos

---

<sup>5</sup> Décima primeira faixa do disco *Legião Urbana*. EMI, 1985.

pode satisfazer o desejo.

De uma maneira geral, a obra de Renato Russo é construída sob as nuances da melancolia. Ou seja, seu eu lírico de viés político propõe a luta contra o sistema e contra as desigualdades econômicas e sociais, denuncia os problemas políticos do país, mas o faz de maneira a entender o fracasso dessas tentativas, o que não é cinismo objetivo, mas sim a já citada tentativa de participar dos impasses do capitalismo. A faceta desse eu lírico que vislumbra o amor também erige a possibilidade de um relacionamento por meio de uma visão pessimista, conformada com seu fim e, exatamente por isso, possui um tom saudosista e depressivo, pois há a percepção de que perderá o desejo por aquilo que naquele momento deseja. Ou ainda, pela via rememoração, discorre a respeito do que já foi desejado. Assim é também sua visão existencial, pois a vida perdeu o sentido e não há perspectiva de reversão, isto é, a morte é entendida de fato como é: o fim da vida.

Dessa forma, o circuito da pulsão na obra de Renato Russo é fraturado: o objeto *a* não é sua meta, pois ele é entendido como perdido. Há poucos sinais de *jouissance*, pois o eu lírico não se aventura pelos meandros da busca pelo seu objeto de desejo. Trata-se, grosso modo, de uma obra que não goza e que é paralisada pela decepção, pela falta de enlace com o desejo, pois o vazio do objeto *a* se tornou visível “como tal” e, por esse motivo, a realidade se desintegra.

Já a obra de Cazuzza é construída exatamente na contramão dessa perspectiva: a pulsão é a meta de seu eu lírico. Os inúmeros insucessos, tentativas frustradas e reencenações apontam para um eu lírico que não cessa de procurar seu objeto causa de desejo, por isso os versos de *O tempo não para*, “mas se você achar que eu tô derrotado/ saiba que ainda estão rolando os dados”, exprimem a função pulsional e, sobretudo, a *jouissance* de quem se embrenha pela perspectiva da permissividade e da busca incessante pelo *petit a*.

Vejamos alguns desses temas comuns aos dois artistas e suas apreciações pelo viés melancólico, em Russo, e pela lei do desejo, em Cazuzza, mas, antes disso, é importante salientar que Lucinha Araújo reuniu toda a produção de seu filho na obra *Cazuzza, preciso dizer que te amo: todas as letras do poeta*, lançada em 2001, pela Editora Globo. Aliás, há no livro comentários dos parceiros que auxiliaram nas composições, as regravações que cada canção recebeu no decorrer dos anos e uma cronologia da década de 1980. As citações de letras que percorrem este estudo pertencem a tal obra. Para evitarmos acúmulo de referências, optamos por citar, em todo o *incipit* da pesquisa, o título das letras e a página em que se encontram. Já as letras de Russo foram extraídas dos

encartes dos discos da Legião Urbana e estão devidamente citadas em notas de rodapé.

Ademais, parte das discussões realizadas em nossa tese de doutorado que, posteriormente, foi transformada em livro, em 2023<sup>6</sup>, também são utilizadas aqui.

## 1.1 Política e Sociedade

A temática política é mais recorrente na obra de Renato Russo do que na de Cazuza. Isso é perceptível desde o primeiro álbum, intitulado apenas *Legião Urbana*, cuja capa traz uma espécie de síntese do Brasil por meio de dois símbolos emblemáticos: um índio e o Congresso nacional.

A estreia em LP da banda de Brasília, se deu em 1985, portanto, no ano da abertura política no país. A primeira faixa do disco, *Será*<sup>7</sup>, sugere dilemas típicos dos relacionamentos juvenis em consonância com o declínio do regime militar, tão ansiado por todos. No entanto, a segunda e a quarta estrofe, cujos versos são interrogativos, põem em xeque esse desejo maculado pela possibilidade da melancolia. Na segunda, os versos “será só imaginação?/ será que nada vai acontecer?/ será que é tudo isso em vão?/ será que vamos conseguir vencer?” questionam o investimento feito em nome da luta pela redemocratização, uma vez que põem em dúvida a capacidade de esse desejo se concretizar. A quarta possui um viés sentimental e os versos “será que vamos ter/ que responder/ pelos erros a mais/ eu e você?” também matizam a perspectiva do fim do relacionamento. O título conjugado no futuro e os versos apontados para o presente reforçam de uma maneira geral, as aspirações frustradas e, nessa esteira, melancólicas, daquela geração.

O eu lírico que questiona “será que vamos conseguir vencer?” é o oposto do que afirma “pro dia nascer feliz”, se aventarmos, sobretudo, a questão da abertura política e do papel da mobilização juvenil no processo de redemocratização. Enquanto o eu lírico de Russo aspira à luta política, mas duvida de seu poder, o de Cazuza saúda a chegada de um novo governo para aplacar os problemas existentes, enquanto o mundo inteiro acorda e ele, acompanhado por alguém (que pode ser especificamente uma pessoa ou uma coletividade), vai dormir de maneira sossegada, sabendo que alguém governará.

Na obra de Russo, os exemplos de letras que contemplam crítica à situação

---

<sup>6</sup> FASCINA, Diego Luiz Miiller. **No umbigo de um furacão e no peito um gavião**: Cazuza ao som do materialismo laciano. Curitiba: Casa Editorial, 2023.

<sup>7</sup> Primeira faixa do disco *Legião Urbana*. EMI, 1985.

política são inúmeros: *1965 (duas tribos)*<sup>8</sup> é um dos mais contundentes. O título menciona o ano posterior ao golpe militar e os versos “cortaram meus braços/ cortaram minhas mãos/ cortaram minhas pernas/ num dia de verão” podem ser interpretados como referências à tortura. Nesse sentido, o eu lírico empreende uma luta contra a tirania e o autoritarismo e questiona ao leitor: “e você de que lado está?” ao passo que, na sequência, ele afirma estar do lado do bem, “com a luz e com os anjos”. O último verso traz a melancolia que perpassa pela letra: “o Brasil é o país do futuro”, isto é, ironicamente, o eu lírico parece estar saturado dessa expressão, tão popular na época e que, para além de revelar a confiança no potencial progressivo do país, adia a felicidade da nação para um amanhã indefinido. Nessa esteira, os últimos versos de *Brasil*, de Cazuza, apesar de possuírem o mesmo tom ao desqualificar o país, cunhando-o de “grande pátria desimportante”, os subsequentes “em nenhum instante eu vou te trair” reinstalam a possibilidade de uma guinada que não o reduza ao fracasso.

*La Maison Dieu*<sup>9</sup>, assim como parte das composições de Russo, mescla fracassos políticos e amorosos na mesma letra. Essa, em especial, realiza um paralelismo com *1965*. Na verdade, ela é o resultado concreto do assentamento da melancolia, como apontam os versos: “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”, ou seja, trata-se de uma crítica contundente à violência usada por forças oficiais contrárias à anistia e ao terror de uma revolução de generais. A melancolia, evidentemente, não está na saudade da tortura, mas no entendimento de que o desejo da pátria justa não frutificou.

O jovem que emerge dessas duas letras, isto é, do contexto que sucede o golpe de 64, é o apreciado em *Geração coca-cola*<sup>10</sup>. A letra se constrói como uma crítica à alienação causada pelo governo, bem como uma contestação ao consumismo e à influência da cultura americana, com seus seriados e *fast-foods*: “somos os filhos da revolução/ somos burgueses sem religião/ somos os futuros da nação/ geração coca-cola”. A revolução abordada na letra pode fazer referência ao golpe que depôs João Goulart ou mesmo ao governo de Tancredo Neves, e a juventude que vai tomar o poder e ser o futuro do país é ditada, de maneira melancólica, pelo eu lírico, que vê uma geração despreparada, tal a citada na sintomática letra *Mais do mesmo*<sup>11</sup>: “desses vinte anos nenhum foi feito pra

---

<sup>8</sup> Sexta faixa do disco *As quatro estações*. EMI, 1989.

<sup>9</sup> Terceira faixa do disco *Uma outra estação*. EMI, 1996.

<sup>10</sup> Sexta faixa do disco *Legião Urbana*. EMI, 1985.

<sup>11</sup> Nona faixa do disco *Que país é este? 1978/ 1987*. EMI, 1987.

mim”.Essa incipiência é registrada ainda nos versos “e agora você quer um retrato do país/ mas queimaram o filme” da mesma letra. Quem “queimou o filme”, apontando para uma imagem Real do Brasil, tanto pode ter sido a geração coca-cola, alienada e neófito, quanto o próprio governo, desonesto e corrupto. O filme queimado possui a mesma função radiográfica do espelho, presente no último verso de *Índios*<sup>12</sup>: “nos deram espelhos e vimos um mundo doente”.

Nessa esteira de letras que comentam a indignação com o Brasil, a letra de *Que país é este?*<sup>13</sup> é um exemplo cabal. Enquanto o eu lírico questiona, no título da letra, com um tom melancólico, que país é este, antes envolto por um futuro repleto de esperança e agora com “sujeira pra todo lado”, com cidadãos hipócritas que não respeitam a constituição, mas que acreditam em seu futuro, a resposta para essa pergunta aparece cruelmente nos versos: “terceiro mundo se for/ piada no exterior”. Essa piada é a mesma que o eu lírico de Cazusa empreende em *Portuga*: “porque a grande piada é o Brasil” (p.243), no entanto, o tom, oriundo da construção da letra, é diferente: da melancolia de um país distópico em Russo para uma realidade de deboche em Cazusa.

O eu lírico de Russo sente os efeitos Reais de um Brasil desconexo, que é transposto para o mundo: *Metal contra as nuvens*<sup>14</sup> narra o descompasso entre herói idealista e o mundo, ou seja, é o trajeto do sujeito melancólico que não possui um objeto de desejo. Por meio de um clima medieval, o herói se envaidece de seus valores e sua terra, enquanto a Realidade do mundo não se coaduna com a complexidade Simbólica de seus ideais. Daí advém o choque e a frustração com problemas como a fome, corrupção e mentira, como apontam os versos: “quase acreditei na sua promessa/ e o que vejo é fome e destruição/ perdi a minha sela e a minha espada/ perdi o meu castelo e minha princesa”. O tom *molto vivace* e nada *allegro* da composição é também melancólico e, através dessa percepção, um dos últimos versos, “tudo passa, tudo passará”, mais do que designar esperança, aponta para a resignação oriunda do desencantamento em não positivar nenhum objeto de desejo, e o emprego do tempo verbal no futuro já anunciam o fim de um relacionamento amoroso que é construído, concomitantemente, com as questões políticas: “e nossa estória, não estará pelo avesso/ assim, sem final feliz/ teremos coisas bonitas pra contar”.

*Medieval*, de Cazusa, embora não trate de questões políticas, absorve o *feeling* do

---

<sup>12</sup> Décima segunda faixa do disco *Dois*. EMI, 1986.

<sup>13</sup> Primeira faixa do disco *Que país é este?* 1978/1987. EMI, 1987.

<sup>14</sup> Segunda faixa do disco *V*. EMI, 1991.

medieval para zombar de uma possibilidade de relação amorosa cravada na monogamia, como discorrem os versos: “será que eu sou medieval?/ baby, eu me acho um cara tão atual” (p.116) e de uma vida que não regula o gozo: “eu acredito em paixão e moínhos lindos/ mas a minha vida sempre brinca comigo/ de porre em porre, vai me desmentindo” (p.116), demarcando o prazer em transgredir.

O patriotismo é escancarado em *Perfeição*<sup>15</sup>, letra que funciona como um manifesto sobre problemas nacionais, tais como a marginalidade, os jovens que não estão incluídos na escola, as queimadas – preteridos em feriados e festas como o carnaval e campeonatos de futebol. “Vamos cantar juntos o Hino Nacional/ A lágrima é verdadeira/ Vamos celebrar nossa saudade/ E comemorar a nossa solidão” é um dos chamados melancólicos para celebrar o país por seus vícios, impasses e não pelos acertos e virtudes. O eu lírico clama, ironicamente, que se celebre, ainda, a “estupidez de todas as nações”, sobretudo de seu país, com sua “corja de assassinos, covardes, estupradores e ladrões”. A letra é incômoda e extensa: são 68 versos que não se repetem, divididos em cinco estrofes, bradando, ainda, que se louve “os mortos na estrada”, “os preconceitos”, “o voto dos analfabetos”, “todos os impostos”, também o “passado de absurdos gloriosos”, como referência explícita a ditadura, e a falta de sentimentos positivos: a maldade, a inveja, a intolerância, a incompreensão, etc.

A quinta estrofe se inicia com um vocativo: “venha, meu coração está com pressa/ quando a esperança está dispersa/ só a verdade me liberta/ chega de maldade e ilusão”, ou seja, há o interesse em encontrar um objeto de desejo. No entanto, os versos “e vem chegando a primavera/ nosso futuro recomeça/ venha que o que vem é perfeição” atestam que o futuro coletivo recomeça e informa, com ironia, o otimismo em relação ao rumo à vista para o Brasil: o que virá será perfeito, pois não pode ser pior do que já é/ está. Todavia, não se pode descartar a possibilidade de uma leitura otimista, e de fato, a chegada da primavera, marca um novo tempo, pleno de esperanças e melhorias.

O eu lírico de Cazusa é guiado pela *jouissance*. Žižek (2008) afirma que a *jouissance* surge quando o movimento da pulsão erra repetidamente o alvo, isto é, trata-se de “um prazer que é gerado pela própria repetição do fracasso” (ŽIŽEK, 2008, p.134). A pulsão não é uma força positiva primordial, mas um fenômeno topológico puramente geométrico, “o nome da curvatura do espaço do desejo, isto é, o nome do seguinte paradoxo: dentro desse espaço, atinge-se o objeto (a) não indo diretamente a ele (o modo

---

<sup>15</sup> Quarta faixa do disco *O descobrimento do Brasil*. EMI, 1993.

mais seguro de perdê-lo), mas circulando-o, dando voltas” (ŽIŽEK, 2017 b, p. 204). Ou seja, a pulsão é essa distorção puramente topológica do instinto natural que encontra satisfação no consumo direto de seu objeto.

Ele oscila no tratamento patriótico: no primeiro verso de *O Brasil vai ensinar o mundo*, ele já pondera a agressividade existente em *Perfeição*: “no mundo inteiro há tragédias” (p.249), isto é, a estupidez não é exclusiva do Brasil e, por tal motivo, há esperança concreta de mudança, inclusive, os versos “o Brasil vai ensinar o mundo/ a convivência entre as raças preto, branco, judeu, palestino/ porque aqui não tem rancor” (p.249) e, mais adiante, “o Brasil vai ensinar ao mundo/ a arte de viver sem guerra/ e, apesar de tudo, ser alegre/ respeitar o seu irmão”, são exemplos claros de um investimento objetivo em uma realidade que, “apesar de tudo”, pode ser modificada. Essa possibilidade é baseada na certeza de que “o Brasil tem que aprender com o mundo” (p.249), sobretudo no que diz respeito a “ser menos preguiçoso” e a “respeitar as leis”. Todavia, há amor à pátria e, em uma mescla de amor e crítica –portanto gozo–, o eu lírico de Cazusa empreende uma fórmula no tratamento dual a respeito do país.

O eu lírico de Cazusa, sobretudo antes do lançamento do LP *Ideologia*, resguarda seus interesses para questões pessoais, enquanto o eu lírico de Russo possui compaixão pelas minorias que sofrem com as disparidades sociais: em *Metrópole*<sup>16</sup>, são abordados problemas das grandes cidades: desde a morbidez que algumas pessoas sentem em acompanhar a tragédia de um acidente, onde “todos querem ver/ e comentar a novidade”, bem como a indecente seleção por uma vaga de emprego: “olha o tumulto: façam fila por favor/ todos com a documentação/ quem não tem senha, não tem lugar marcado/ eu sinto muito, mas já passa do horário”. Essa preocupação é abordada em *Um trem pras estrelas*, de Cazusa, cujo eu lírico observa o povo nas filas de ônibus, correndo atrás “dos seus salários de fome”, enquanto paira a sombra dos braços do Cristo, monumento carioca, que não abençoa ninguém.

Em *Fábrica*<sup>17</sup>, o eu lírico de Russo funciona como o líder dos trabalhadores, que empreendem uma tentativa de revanche: “nosso dia vai chegar/ teremos nossa vez/ não é pedir demais/ quero justiça”. O que eles pedem é apenas trabalho honesto “em vez de escravidão”. Somada à falta de condições dignas de trabalho e de questões de domínio político e social, está o questionamento mais recorrente nas letras de Russo: “de onde

---

<sup>16</sup> Sétima faixa do disco *Dois*. EMI, 1986.

<sup>17</sup> Décima primeira faixa do disco *Dois*. EMI, 1986.

vem a indiferença/ temperada a ferro e fogo?”. Essa indiferença é abordada no tratamento de outra minoria: os índios. Eles aparecem na letra homônima, através da tribo que é atacada, tão somente por ser inocente; bem como na letra de *Que país é este?*, através da comemoração da vergonha nacional que é vendê-los em leilão.

Em *Billy Negão*, de Cazuza, por exemplo, com a demarcação geográfica do eu lírico e do sujeito que dá nome a música, fica explícita a diferença social: o eu lírico está num “bar lá do Leblon” (p.33), região elitizada da Zona Sul carioca, e “a turma da Baixada” (p.33) insere Billy na Baixada Fluminense, região marcada por problemas sociais e alto índice de violência (apud JULIÃO, 2010). A marginalidade e a miséria de Billy são endossadas, além do adjetivo “durão” com os versos “bati uma carteira pra pagar o meu pivô/ Sorri cheio de dentes pro meu amor” (p.33), que denunciam o roubo para custear o tratamento dos dentes frontais estragados. O “sobrenome” “Negão” acoplado ao nome de Billy sedimenta sua identidade e reforça o preconceito racial; ademais, e em uma leitura intertextual, seu nome faz referência a “Billy, The Kid”, famoso fora-da-lei do Oeste americano, que entra para o mundo do crime depois de seu pai ser morto.

A propósito, a letra de *Billy Negão* possui uma dupla face, conforme nos informa Julião (2010): em sua superfície, há a condenação do marginal, apontando para o que seria uma escolha consciente pelo caminho do crime e, de certa forma, por um caráter duvidoso; sua outra face percorre uma análise do contexto que geriu o marginal. No entanto, com uma leitura mais arguta, percebemos que o segundo caminho é o mais plausível: Billy rouba uma carteira para reconstruir a dentição com o intuito de conquistar o ser amado, que o rejeita e o denuncia tachando de ladrão e exigindo: “Pega ladrão!” (p.33). Imediatamente começa um movimento de busca a Billy e “logo a rua inteira” (p.33) estava em sua captura.

Em uma estrutura anafórica, a última estrofe apresenta o fim de Billy: com a repetição da palavra “dançou”, que significa popularmente “se dar mal”, a personagem é reprimida pela polícia e, por meio dos verbos no particípio, conhecemos seu final já prescrito: “foi enjaulado/ foi autuado, enquadrado, condenado” (p.33). No entanto, o último verso endossa a rejeição amorosa: “um pobre coração rejeitado” (p.33). A letra é construída em uma alternância de vozes. Inicia-se em terceira pessoa, mas já no segundo verso, Billy assume a primeira pessoa. Nesse revezamento de vozes e na possibilidade de empreender as duas leituras acima citadas, há o gozo. A *jouissance* se encena na crítica social empreendida, isto é, na atividade de redimir ou condenar Billy. Há prazer e desprazer em acompanhar sua aventura e ainda mais gozo em poder condená-lo

cruelmente, quando, realmente, seu crime poderia ser redimido se fosse aceito pela amada.

A respeito da relevância dessa crítica que pontua as diferenças entre as classes sociais, notamos sua recorrência em algumas letras de Cazuza: em *Conto de fadas*, há a reprovação ao modelo burguês: a garota delineada na letra é comparada a uma “princesinha dos cachos de mel” (30), que procura “calçar seu sapato esquecido num baile” (p.30), tal qual uma Cinderela. No entanto, ao contrário da personagem literária que espera o príncipe encantado, a figura da música “não aguentou o peso da barra” (p.30), que é “escolher viver de verdade”. Ora, não poderia se tratar de um supereu controlando a vida da garota e exigindo, imperiosamente, que ela saia do conforto de sua vida burocrática para experimentar uma “vida de verdade” diametralmente oposta àquela que sua condição social lhe proporciona? E não seria, pois, o eu lírico o mesmo supereu em sua faceta mais perversa, rindo do fracasso da garota ao dizer: “Agora vai, vai correndo pra casa/ Papai e mamãe tão na sala/ Tão esperando, tão jantando/ E, planejando um futuro normal” (p.30). Ou seja, a *jouissance* coordena a vida da garota. Porém, ao tentar viver uma vida mais arriscada, com mais atrativos e com um amor que é execrado pela família por conta da condição social inferior, ela acaba não conseguindo lidar com essa faceta Real do gozo e retorna para a segurança que a vida simbolicamente erigida proporciona a ela.

Certamente, *Burguesia* é o grande manifesto de repúdio à classe que dá nome à música. Na letra, Julião (2010) afirma que o eu lírico de Cazuza zomba e critica os costumes de um modelo burguês que, às vésperas do século XXI, mantém modos de nobreza ou feudalismo, “a burguesia fede/ A burguesia quer ficar rica” (p.206). A crítica se afunila em torno do indivíduo burguês que: não aparece na própria empresa e vai, recorrentemente, aos E.U.A. gastar dinheiro em lojas de grife, “a burguesia quer ir a New York fazer compras” (p.206); que usufrui insaciavelmente as delícias egoístas de um mundo palaciano, com sua infinidade de mordomias; que tem como objetivo se enquadrar num sonho burguês: “a burguesia quer ser sócia do Country” (p.206).

Os traços dessa burguesia vão sendo delineados à medida que a crítica continua, apontando que essa classe social é mesquinha, pois “a burguesia não repara na dor/ da vendedora de chicletes” (p.206), metonímia dessa classe de excluídos, ignorados pela burguesia; além de egoísta, “a burguesia só olha pra si” (p.206); mantenedora de rituais burocráticos os quais a diferem de outras classes, “os guardanapos estão sempre limpos/ as empregadas, uniformizadas” (p.206), e cafona: “a burguesia não tem charme nem é

discreta/ com suas perucas de cabelos de boneca” (p.206). O eu lírico se autodenomina burguês e, longe de ser alienado e hipócrita, afirma: “pobre de mim que vim do seio da burguesia/ sou rico, mas não sou mesquinho/ eu também cheiro mal” (p.206), mas possui um alibi, como ele mesmo diz: “eu sou burguês, mas sou artista/ estou do lado do povo” (p.207).

O cheiro, o fedor ao qual a letra faz menção de maneira recorrente refere-se ao modelo explorador de tal classe, que se erigiu devido ao suor do trabalho do proletariado. Dessa maneira, o odor possui duas possibilidades de leitura: o cheiro de quem luta para sedimentar a boa vida do burguês e o aroma desagradável de quem usufrui de um trabalho que não é seu (JULIÃO, 2010). Tomando partido da classe inferiorizada, o eu lírico aposta: “as pessoas vão ver que estão sendo roubadas” (p.207) e propõe uma revolução com o intuito de distribuir igualmente a renda, ou seja, uma revolução antidireitista e antitotalitária: “vamos pegar o dinheiro roubado da burguesia/ Vamos pra rua” (p.206). Porém, reforça que o país não suporta uma revolução dessa envergadura: “o Brasil é medroso” (p.206); e deseja: “vamos dinamitar a burguesia/ Numa fazenda de trabalhos forçados” (p.207).

O eu lírico afirma que a burguesia é tão corrosiva que sua existência e suas práticas comprometem inclusive a arte: “enquanto houver burguesia/ Não vai haver poesia” (p.206). No fechar da canção, menciona os burgueses honestos e justos, que não agem por seu próprio egoísmo, mas ambicionam construir um país: “O bom burguês é como o operário/ É o médico que cobra menos pra quem não tem/ E se interessa por seu povo” (p.207). A letra de *Burguesia* é um claro exemplo de *jouissance* aliado a supereu, pois o eu lírico zomba, ridiculariza e critica ferozmente uma classe na qual ele se insere. A maneira inflamada de observar e descrever o sistema burguês faz com que ele goze por viver nesse curto-circuito entre uma vida confortável e abastada e, simultaneamente, desprazerosa pela mirada corrosiva que faz ao seu redor.

Nessa realidade desigual, a violência das grandes cidades e a miséria são abordadas na letra de *Milagres*. As duas primeiras estrofes “Nossas armas estão na rua/ É um milagre/ Elas não matam ninguém/ A fome está em toda parte/ Mas a gente come/ Levando a vida na arte” (p.87) discutem o papel da arte em um mundo de problemas Reais. A função do artista é resistir aos fatos assustadores e erigir com suas “armas” uma realidade que ressignifique esses escombros: é a transformação do desprazer em prazer. O verso “a fome está em toda parte” se inter-relaciona diretamente com a exclusão social e com a pobreza que permeia essa realidade catastrófica. Para Julião (2010), os versos

“As crianças brincam/ Com a violência/ Nesse cinema sem tela/ Que passa na cidade” (p.87) abordam a violência urbana, cujo cenário serve tanto para as brincadeiras de criança quanto para os atos violentos que permeiam as metrópoles: diferentemente do cinema, não há uma tela que separe ficção de realidade, e esses atos também fazem parte da própria brincadeira, em uma mistura cáustica, que faz com que o eu lírico reflita, na sequência: “Que tempo mais vagabundo/ Esse agora/ Que escolheram pra gente viver” (p.87). Esse tempo, presentificado com a marcação do “agora”, põe a letra numa eterna contemporaneidade. O verbo “escolher” conjugado no pretérito-mais-que-perfeito denuncia que essa realidade dita “vagabunda” foi imposta aos sujeitos, sem a possibilidade de escolha.

A posição privilegiada do eu lírico nas letras de Cazuza faz com que seu ponto de vista seja extremamente crítico em relação às mazelas do país. Em *Um trem pras estrelas*, feita para filme homônimo de Cacá Diegues, notamos o sujeito, dentro de sua classe social, demarcada pelo espaço geográfico que compreende a Zona Sul do Rio de Janeiro, lançando seu olhar sobre pessoas pertencentes à outra realidade: “São 7 horas da manhã/ Vejo o Cristo da janela/ O sol já apagou sua luz/ E o povo lá embaixo espera/ Nas filas dos pontos de ônibus” (p.181). Na mirada do eu lírico, os trabalhadores e demais pessoas que esperam o transporte coletivo, parecem perdidas “procurando aonde ir” (p.181). Apesar de se conduzirem, afinal “são todos seus cicerones” (p.181). E no caos da vida urbana, eles não estão perdidos, mas “correm pra não desistir/ dos seus salários de fome/ é a esperança que eles têm” (p.181). Se essa realidade funcionasse como um filme, esse aglomerado de pessoas, que trabalha incansavelmente, teria sua importância destacada, mesmo que imperceptivelmente, nos créditos, como apontam os versos: “Neste filme como extras/ Todos querem se dar bem” (p.181).

A crítica social associa-se à crítica religiosa: “Estranho o teu Cristo, Rio/ Que olha tão longe, além/ Com os braços sempre abertos/ Mas sem proteger ninguém” (p.181), ou seja, o eu lírico desmonta uma visão bossa-novista que exalta o Rio de Janeiro e o enorme símbolo carioca, cujo olhar se concentra em questões anódinas enquanto uma gama de desprotegidos vive à mercê. De sua vista privilegiada, os versos “Eu vou forrar as paredes/ Do meu quarto de miséria/ Com manchetes de jornal/ Pra ver que não é nada sério” (p.181) denunciam, de maneira mais clara, o gozo do sujeito: a miséria exterior, tão recorrente nos jornais, se relaciona com a miséria do eu lírico que não é financeira, mas carências de outras ordens.

Os mesmos jornais reaparecem na letra de *Jornais*, cujo eu lírico afirma: “Jornais

são perigosos/ Porque você pode chorar” (p.361) e, a exemplo da letra anterior, o sujeito dá o mesmo tratamento ao material: “Não vivo sem jornais/Cubro minha casa com jornais/ E ainda servem pra embalar o lixo” (p.361), salientando uma dupla utilidade e, também, reforçando a podridão dos problemas do país. O refrão “Um trem pras estrelas / Depois dos navios negreiros/ Outras correntezas” (p.181) possui imagens que sedimentam essa ambientação. “Um trem pras estrelas” pode se referir ao desejo de mudança social, algo utópico, tal qual um automóvel que levasse esses trabalhadores para o espaço. Essa possibilidade de mobilidade é desmantelada, conforme Julião (2010), por outro meio de transporte, o “navio negreiro”, que surge por via de “outras correntezas”, isto é, através da exploração e da desigualdade que perpassam pela história do Brasil. “Outras correntezas” também se relaciona a correntes, tráfico de escravos. De qualquer forma, tanto o sonho do trem quanto o navio opressor servem para reforçar que a ânsia por ascensão, social ou outra, não será atendida.

Na esteira de *Um trem pras estrelas*, o desejo de refletir a respeito do país é oriundo da necessidade de problematizar suas desigualdades. Ao dar voz a marginais, bêbados, drogados, desajustados e apaixonados, o eu lírico – por meio de sua posição privilegiada de quem frequenta a zona sul e é burguês – compõe, pela via da *jouissance*, o painel dessa grande pátria desimportante. O exemplo cabal dessa discussão é a letra de *Brasil*.

Já na primeira estrofe, nos deparamos com um eu lírico informando não ter sido convidado para uma festa adjetivada como “pobre”. A exclusão é reforçada na segunda estrofe: “fiquei na porta estacionando os carros” (p.176). A porta funciona como uma clara demarcação de territórios, criando uma tensão entre os estratos sociais: os incluídos na festa, mesmo que próximos, estão distantes dos excluídos. A festa, portanto, pode ser compreendida como espaço restrito à classe social abastada, que fora organizada por homens, com o intuito de convencer o eu lírico a comprar uma droga “que já vem malhada” antes de ele nascer.

Para Julião (2010), esse sujeito “paga sem ver” uma estrutura social que se mantém há muito tempo. O verbo “pagar” e o substantivo “droga” possuem sentido conotativo e denotativo: o mesmo marginal que paga por um entorpecente que está “malhado”, no sentido de adulterado e de baixa qualidade, “paga” ao ser penalizado por uma estrutura social degradante (“toda essa droga”), sem perceber os alicerces ideológicos que a sustenta, afinal, estão separados pela porta que regula as classes sociais.

Similar a *Billy Negão*, a exclusão do eu lírico segue na segunda estrofe, com os

versos “não me ofereceram nem um cigarro” e “não me elegeram chefe de nada”, colocando-o, dessa maneira, sempre como subordinado aos “homens” detentores de poder. Para Julião (2010), o verso “o meu cartão de crédito é uma navalha” constrói uma metáfora que se sobrepõe nas imagens do cartão passando na máquina e da navalha cortando algo ou alguém. A arma muito presente no universo de violência urbana aparece nas mãos desse eu lírico, excluído socialmente, sob a forma de um cartão de crédito, ou seja, é ela – a navalha – que lhe garante poder de compra. Ademais, tal metáfora propõe outro sentido: ao informar que o cartão de crédito é uma navalha, há a associação entre um símbolo de poder de consumo e um objeto que fere.

Dessa forma, o poder de compra que divide a sociedade brasileira e demarca as fronteiras entre as esferas sociais é a arma com a qual se dá o embate: as classes altas ferem as inferiores. A navalha é também o objeto com o qual as classes média e baixa ferem a si mesmas, contraindo dívidas que, por vezes, as tornam inadimplentes.

A quarta estrofe se inicia com uma referência ao *Fantástico*, programa dominical da TV Globo, no ar desde 1973. Um dos quadros do programa dessa época era o “Garotas do Fantástico”, que a cada edição trazia imagens de uma bela mulher, cujas características, referências biográficas e expectativas eram sintetizadas por um narrador durante a exibição dessas imagens.

Na voz do eu lírico, “não me sortearam a garota do Fantástico” faz parecer que a garota é o objeto de desejo do espectador, que mais uma vez é interditado, agora pela tela da televisão, que separa o sonho de sua dura realidade. O verbo “sortear” reforça a ideia de que há nela um mosaico de excluídos que pululam pela letra da música. E também, a de que a mulher é um objeto, que pode ser leiloadado, sorteado etc. Na sequência, os versos “não me subornaram/ será que é meu fim/ ver TV a cores na taba de um índio/ programada pra só dizer sim, sim” fazem referência à corrupção que permeia, constantemente, as relações sociais brasileiras, e aparece enquanto retrato crítico e irônico da condição de excluído do eu lírico, a quem ninguém interessa subornar.

De acordo com Julião (2010), a televisão colorida é deslocada para a taba de um índio, em uma justaposição de elementos de um Brasil primitivo e burguês, apresentando o país em seu descompasso histórico, ou seja, ao colocar a televisão em uma aldeia indígena, há a atualização da alegorização do país, a partir de um ícone do Brasil colonial sobreposto a um símbolo da modernidade tecnológica, almejado pelo Brasil burguês, sobretudo naquela década.

Na mesma estrofe, há uma elipse passível de dupla análise: ao afirmar

“programada pra só dizer sim, sim”, podemos considerar que o que está elipsado é a TV e, assim, estamos falando da “realidade” positiva que o aparelho oferece, realidade essa na qual tudo é possível, pois sua programação se interessa em atender os desejos de seus telespectadores. Se a elipse fizer referência à taba, em vez da TV, é a população que aparece programada, reificada e alienada nas ideologias que sedimenta o Simbólico, aceitando passivamente o pensamento que a televisão espalha.

O ponto de vista irônico que projeta um curto circuito entre *jouissance* e supereu exige do eu lírico – que representa aí uma parte maciça dos brasileiros – um posicionamento mais enfático em relação aos problemas do país. No refrão, que aparece duas vezes no decorrer da letra, o Brasil personificado vira interlocutor direto do metonímico personagem que dá voz à composição. O verso “Mostra a tua cara”, não possui a mesma consistência do imperativo “Goze!”? Nessa sequência, qual é a cara do país? A cara do Brasil é a cara do Real. É a cara de um gozo apreendido por um supereu que aponta para um país em estado de urgência e que solicita que ele se mostre e se explique, em toda sua sujeira e descompasso, isto é, é a cara de um capitalismo perverso que desregula, por seu caráter traumático, a compreensão da situação social do país.

O eu lírico ainda ordena: “quero ver quem paga pra gente ficar assim”, com a intenção de revelar o motivo da corrupção brasileira. Note-se que “pagar” agora conota o poder exercido por quem tem dinheiro, isto é, quem paga é quem escolhe quem fica fora da festa. E, assim, conforme Julião (2010), o eu lírico passa a ser incluído (“a gente”), no qual estão os brasileiros excluídos, que se perguntam quem é o responsável pelo quadro social que aqui se desenha. As palavras “negócio” e “sócio” intimamente ligadas à figura do burguês, assumem sentido negativo, remetendo a uma transação corrupta na qual o país estaria envolvido.

No entanto, o verso “qual é o teu negócio?” também podem ser compreendidos pelo viés lacaniano. O “negócio” funcionaria como a peça que move a engrenagem e faz o país funcionar, o núcleo, ou seja, o objeto a, que deforma a percepção da imagem construída a respeito do Brasil, através das várias encarnações fantasmáticas apresentadas no decorrer da letra. O negócio é, ainda, o Real, que empurra sob o país uma avalanche de problemas políticos e sociais que estilhaçam suas aparências simbolizadas.

Na última estrofe, *a jouissance* fica mais evidente através dos versos antitéticos: “Grande pátria desimportante/ Em nenhum instante eu vou te trair/ Eu vou te trair”. O sentimento é desmedido ao lidar com a grandeza da pátria, talvez porque ela seja desimportante, tais como as personagens que nela se sentem excluídas e que desejam

saber por que/ para quem ela se vende. Há, ainda, a oferta feita pelo eu lírico em ser um amigo fiel, a quem o país poderia confidenciar todos os seus negócios escusos, ao mesmo tempo em que o último verso desmonta essa fidelidade e permite a possibilidade de traição. O mesmo sujeito excluído, que brada ardentemente contra as injustiças sociais e que se dirige a um interlocutor para responsabilizá-lo por “vender a droga que já vem malhada”, presente na letra de Brasil aparece com o mesmo tom de *jouissance* em *O tempo não para*.

A crítica especializada é praticamente unânime ao eleger *O tempo não para* como uma das letras mais significativas de Cazuzza. Na primeira estrofe, o eu lírico, ao modo daquele de *Pro dia nascer feliz*, que “nada contra a corrente”, informa: “Disparo contra o sol/ Sou forte, sou por acaso/ Minha metralhadora cheia de mágoas/ Eu sou o cara/ Cansado de correr / Na direção contrária” (p.199). Nota-se a frustração e o cansaço de um sujeito que reclama pelas experiências vividas, as quais não agregaram em nada.

O substantivo “metralhadora” aponta para a intensidade de seu pesar e de seu descontentamento, ao ponto de ele se eleger “o cara”. Se, no momento da leitura, optarmos por encadear “o cara” com os versos subsequentes, isto é, “cansado de correr/ na direção contrária” (p.199), novamente ele singulariza sua derrota, porém, os versos “sem pódio de chegada ou beijo de namorada/ eu sou mais um cara”, além de reforçar as experiências incertas, o aproximam de uma gama de pessoas e de uma realidade que banaliza seu sofrimento, afinal ele é “mais um cara”.

Os versos da estrofe seguinte, “Mas se você achar que eu tô derrotado/ Saiba que ainda estão rolando os dados/ Porque o tempo, o tempo não para” (p.199), dissipam o sentimento de derrota e a situação desoladora, guiados, até o momento, por um supereu que exige constantemente, ao apontar para um movimento de reencenação, “ainda estão rolando os dados”, em busca do objeto de desejo. Ao afirmar que o “o tempo não para” (p.199), o eu lírico afronta um tempo ultrapassado, sublinhando em sua continuidade a ausência de um final e, portanto, de uma mesmice estabelecida. E os dados, os quais já inventaram a humanidade em *Só se for a dois*, continuam rolando.

Em uma luta permanente – e, se burlarmos os limites entre ficção e biografia, pode-se aventar que se trata de uma batalha pela sobrevivência em relação à doença –, como apontam os versos “dias sim, dias não/ eu vou sobrevivendo sem um arranhão/ da caridade de quem me detesta” (p.199), o acolhimento vem, justamente, da classe cujos valores, o eu lírico tão bravamente critica: a burguesia. A crítica a esses valores aparece na quarta estrofe: “A tua piscina ta cheia de ratos/ Tuas ideias não correspondem aos

fatos/ O tempo não para” (p.199). A piscina é um objeto tipicamente burguês, e ao enchê-la de ratos, denuncia a podridão dessa classe e sua incoerência, isto é, as ideias hipócritas que não correspondem à realidade. Os ratos, bichos geralmente vistos como repugnantes e indesejáveis, podem ser entendidos como a própria figura do burguês. Ou seja, a piscina cheia de burgueses com ideias e valores que exalam o mau cheiro já assinalado na letra de *Burguesia*.

Os versos “Eu vejo o futuro repetir o passado/ eu vejo um museu de grandes novidades” (p.199) reafirmam o insucesso do mesmo garoto de Ideologia, que queria mudar o mundo, mas não conseguiu e, também do eu lírico de Faz parte do meu show, que vive num clipe sem nexos, num pierrô-retrocesso. Ao colocar novidades em museus, o eu lírico mescla passado e presente sob uma perspectiva estática, deixando para trás o que, apesar de se apresentar como novo, não conseguiu cumprir seu objetivo de efetivar a transformação. No entanto, num gozo incansável, o eu lírico reforça: “o tempo não para”. Na sequência, os três versos “Eu não tenho data pra comemorar/ Às vezes os meus dias são de par em par/ Procurando agulha no palheiro” (p.199) remetem ao circuito pulsional, muito comum nas letras de Cazuza, que é a busca marcada pelo objeto de desejo. “Par em par” se assemelha ao “flor em flor” de *Codnome beija-flor*, mas mais especificamente àquela procura, cujo eu lírico zarpa de um bar para outro, num misto de prazer e desprazer, geralmente alcoolizado e sob a insígnia da transitividade amorosa. A impossibilidade do encontro é intensificada com o uso da expressão popular “procurar agulha no palheiro”. A satisfação não está em encontrar o objeto causa, mas traçar o percurso, como ilustra o verso: “eu não tenho data pra comemorar” (p.199).

Julião (2010) afirma que tornar-se brasileiro não é um processo diurno e tranquilo, como aponta os versos “Nas noites de frio é melhor nem nascer/ Nas de calor, se escolhe: é matar ou morrer” (p.199). Ou seja, o eu lírico está entre uma situação terrível e uma luta árdua pela sobrevivência. Na sequência, é retomada a menção a um sujeito determinado: “Te chamam de ladrão, de bicha, maconheiro/ Transformam o país inteiro num puteiro/ Pois assim se ganha mais dinheiro” (p.199).

Os mesmos homens que não convidaram o eu lírico para a festa pobre na letra de *Brasil* são os que tacham o eu lírico de ladrão (salientando a discrepância entre as classes sociais), bicha (relacionando ao sexo e a epidemia de AIDS que assolou o país nessa época) e maconheiro (drogas e uma vida boêmia e marginal). Apesar de apontar, pela via do eu ideal, o moralismo e o que seriam desvios de comportamento, a agência sádica se encena, pois, esses sujeitos indeterminados são os responsáveis pela imoralidade que

perpassa o país, tendo como a corrupção o elemento fundamental da construção da pátria.

## 2.1 A(s) identidade(s) do eu lírico

O eu lírico de Cazusa é o típico burguês, morador e frequentador de espaços na zona sul carioca, que se rebela contra sua classe e comete transgressões via excessos (álcool, drogas, atitudes marginais, etc.). Ele é o sujeito de comportamento excessivo de *Exagerado*, o “canibal de si mesmo” de *Por que a gente é assim?*, o guia para aventuras marginais de *Vem comigo* e *Posando de star*. Muito politizado e consciente de sua posição na sociedade, ao mesmo tempo em que é a “criança da classe média/ que vê televisão/ e acredita que tudo pode mudar” (p.396) presente na letra *Xuxu vermelho*, é “o garoto que ia mudar o mundo” (p.167) de *Ideologia* e o que afirma que é “burguês, mas é artista e está do lado do povo” em *Burguesia*. De maneira resumida, trata-se de um eu lírico egocêntrico e erigido sob a insígnia da *jouissance*.

*Posando de Star*, primeira música do primeiro disco do Barão Vermelho, já traz no título a característica fundamental do eu lírico traçado nas letras de Cazusa. A letra aborda um curto-circuito entre ideal do eu e supereu: há um sujeito que não se preocupa com a regulação do decoro social: “Pouco importa o que essa gente vá falar mal/ Falem mal” (p.25) e tonifica essa liberdade nos versos: “Eu já tô pra lá de rouco, louco total” (p.25), os adjetivos “rouco” e “louco”, além da homofonia, reforçam a insistência no comportamento: por gritar histericamente, o sujeito é visto como maluco. Posteriormente, ele procura seduzir o ser amado, utilizando características de seu ideal do eu com o intuito de persuadi-lo: “Eu sou o teu amor, me entenda/ Você precisa descobrir o que está perdendo/ Vem viver comigo/ Vem me experimentar/ Me experimenta/ Soltem as coisas lindas que te ardem, me traz” (p.25). Com o fracasso do investimento, novamente o supereu emerge: “Eu armo uma cena, é, eu armo uma cena!/ Quebro garrafa/ Morro de chorar/ Mas ainda te faço dar” (p.25).

A presença da *jouissance* está não apenas nos interstícios do duplo comportamento do eu lírico, mas, sobretudo na insistência presente do último verso, “Mas ainda te faço dar”, mesmo com a impossibilidade da realização amorosa já cravada. Nota-se, com esses versos, que o eu lírico se encontra em um bar e, possivelmente, alcoolizado, não apenas por quebrar garrafas, mas também por armar um espetáculo que desperta a atenção dos demais presentes. Não é à toa que a agência sádica surja em um estado de percepção aguda que o álcool promove, justamente para desestabilizar a planura do ideal

de eu e apontar para os meandros do desejo.

Na esteira desse sentimento desmedido, que aglutina prazer e desprazer, o eu lírico se queixa em *Down em mim*: “Eu não sei o que o meu corpo abriga/ Nessas noites quentes de verão/ E nem me importa que mil raios partam/ Qualquer sentido vago de razão” (p.29). O fato de estar down, isto é, “para baixo”, aponta para o supereu imperando devido a uma satisfação não alcançada. Todavia, nos versos subsequentes, “Outra vez vou me esquecer/ Pois nestas horas pega mal sofrer” (p.25), há uma tentativa de reverter o sentimento negativo, colapsando o gozo existente. Os versos “Da privada eu vou dar com a minha cara/ De panaca pintada no espelho/ E me lembrar, sorrindo, que o banheiro/ É a igreja de todos os bêbados” (p.29) ironizam a postura do eu lírico que, a exemplo do anterior, também estava alcoolizado, e percebe as consequências de ter se excedido. No entanto, ao ver seu reflexo na água do vaso sanitário, reflete e ri de sua situação patética.

Viver em busca de prazer desmedido causa desconforto para o sujeito, como exemplifica o eu lírico de *Conto de fadas*, que se queixa com o ser amado: “Tudo bem, você se mandou/ Não aguentou o peso da barra/ Que é escolher viver de verdade/ Se arregou, parou na metade” (p.30). Ora, o que seria escolher “viver de verdade” nesse contexto senão a obrigação em gozar desmedidamente? O ser amado se desenraizou dessa pressão e se separou do eu lírico, que, complacente, parece entender.

Os versos de *Certo dia na cidade* endossam esse exemplo e a contradição existente na jouissance: “Eu vou viver, vou sentir tudo/ Eu vou sofrer, eu vou amar demais” (p.31), isto é, amor e dor são sentidos na mesma voltagem. Há ainda *Carente profissional*, cujos versos “Eu corro/ Eu berro/ Nem dopante me dopa/ A vida me endoia” (p.65) apresentam os efeitos Reais do gozo na vida de um sujeito, dismantando sua estrutura Simbólica.

*Todo amor que houver nessa vida* também apresenta esse *surplus* na idealização de um amor multifacetado, que apresenta prazer e desprazer: “Eu quero a sorte de um amor tranquilo/ Com sabor de fruta mordida” (p.41). A expressão “fruta mordida”, algo pela metade, inacabado, remete à circulação fechada da pulsão, que atinge seu alvo deixando, repetidamente, escapar sua meta, reiniciando a movimentação. Na contramão desse perfil que sofre com a lógica desregulada da jouissance, há exemplos de eu lírico com o gozo mais afim a um “eu ideal”. Em *Vem comigo*, o sujeito convida: “Vem comigo/ No caminho eu te explico/ Vem comigo/ Vai ser divertido/ Vem junto comigo/ Eu quero te contaminar/ De loucura/ Até a febre acabar/ Há dias que eu sonho beijos ao luar/ Em ilhas de fantasia” (p.53). Tal fragmento apresenta uma idealização de como o sujeito é e intenciona ser visto, e o fato de querer contaminar quem o acompanha denuncia o gozo

presente nessa situação sem limites. Os “beijos ao luar em ilhas de fantasia” remetem ao uso de drogas que entorpecem o sujeito e o retiram da mesmice estabelecida.

*Ponto fraco* também é uma letra interessante para refletirmos a respeito do gozo e de seu paradoxo. Nela, o eu lírico passa por vários bares e por várias mesas à procura do ser amado: “Benzinho, eu ando pirado/ Rodando de bar em bar/ Jogando conversa fora/ Só pra te ver/ Girando de mesa em mesa/ Sorrindo pra qualquer um” (p.37). Podemos aventar que a mobilização desse eu lírico – além de representar parte da juventude dessa década, que procura alguém para uma noite – encena a movimentação pulsional em torno do objeto a.

Dessa busca incessante pelo objeto de desejo, os efeitos são diversos: o eu lírico além de estar “pirado” por conta da procura, se deleita com a parcialidade satisfatória do objeto, “me enchendo de esperança” (p.37), e também denuncia os efeitos do Real quando é tênue a aproximação com o objeto a: “me maltratando a visão” (p.37). De qualquer forma, a jouissance está presente: o objeto a ressurge através de suas encarnações fantasmáticas, pois o que o eu lírico possui é uma pálida visão desse encontro e, nesse ínterim, goza, como apontam os versos: “Todo mundo tem um ponto fraco/ Você é o meu, por que não?” (p.37).

Cenário similar encontramos na letra de *Por aí*. Ao se aproximar do objeto a, o eu lírico se angustia: “Se você me encontrar assim/ Meio distante/ Torcendo cacho/ Roendo a mão/ Rodando pela casa/ Fumando filtro/ Roendo a mão” (p.39). O circuito da pulsão, ao errar o alvo e repetir o erro, transforma a procura em gozo. Em *Largado no mundo*, novamente o mover espiralado apresenta o sujeito da pulsão: “Qualquer viagem é viagem/ De esquina em esquina/ De vintém em vintém/ Largado no mundo/ Eu vivo largado no mundo” (p.57), que procura, a qualquer custo, seu objeto de desejo. O título da letra indica um eu lírico desajustado de acordo com os parâmetros de uma sociedade, mas fiel ao seu desejo. *Amor, amor* é outra letra que também denuncia a *jouissance* distorcendo a percepção do eu lírico em relação à sua subjetividade: “Meu caminho nesse mundo, eu sei/ Vai ter um brilho incerto e louco” (p.103). E, se pensarmos na conquista amorosa, o eu lírico de *Minha flor, meu bebê*, confessa: “Que a dor no fundo esconde/ Uma pontinha de prazer” (p.189). O que é o fundo se não o cavo do objeto a? Circular a causa do desejo acarreta dor e prazer concomitantemente.

No colapso entre ideal do eu, supereu e *jouissance* há a lei do desejo que é a agência mais apropriada para Lacan: em *Bilhetinho azul*, o ser amado age de acordo com seu desejo e deixa ao eu lírico um bilhete explicando os motivos. Os versos: “É, eu vou

pra Bahia/ Talvez volte qualquer dia/ O certo é que eu tô vivendo/ Tô tentando/ Nosso amor foi um engano” (p.43) discorrem a respeito dessa decisão. Os últimos versos da letra, “Ver o amor/ Feito um abraço curto pra não sufocar?” (p.43), questionam o sentimento que os unia e a dúvida reencena o gozo oriundo de um relacionamento frustrado.

Em *Pro dia nascer feliz*, a lógica é equivalente à do exemplo anterior. Os versos “Todo dia é dia/ E tudo em nome do amor/ Essa é a vida que eu quis” (p.59) discorrem a respeito de uma existência baseada nessa lei, cuja satisfação é alcançada, todavia, na lógica entre optar pelas agências éticas. Há, na lei do desejo, um “preço” a se pagar para lidar com seus impasses, como apresentam os supracitados versos: “Nadando contra a corrente/ Só pra exercitar/ Todo o músculo que sente” (p.59). É o caso, ainda, de *Completamente blue*: “Tudo azul/ Completamente blue/ Vou sorrindo, vou vivendo” (p.151), cujo termo blue denota tristeza, em contraponto com a paz e segurança do sentido de “azul”. Porém, como os versos de Bete Balanço, “Quem vem com tudo não cansa” e “Quem tem um sonho não dança” (p.97), há a exposição da fidelidade ao desejo. Tal fidelidade é vista, ainda, nos versos de Boa vida: “Eu nunca mais quero outra vida/ É, eu ando um bocado mudado” (p.129). Ou seja, o eu lírico não cede ao desejo e continua sua movimentação pulsional.

Mas é com *Por que a gente é assim?* que a jouissance se relaciona mais diretamente com a lei do desejo. O título da música é uma pergunta, repetida no decorrer da letra, que almeja ser respondida através das ações do eu lírico. Em uma perspectiva psicanalítica, a pergunta que nunca cessa é a do sujeito desejante em relação ao objeto causa. Desse modo, o questionamento “por que a gente é assim?” pode ser respondido: o sujeito do inconsciente, isto é, o sujeito da subjetivação é, também, o sujeito pulsional. Ou seja, o sujeito só se constitui quando estabelece relação com o campo do Outro, lugar do tesouro dos significantes e do gozo. E, dessa forma, a resposta para tal pergunta é simplista: “a gente é assim” porque nos constituímos no campo do significante por meio da pulsão.

Na primeira estrofe, o eu lírico se questiona: “Mais uma dose/ É claro que eu estou a fim/ A noite nunca tem fim/ Por que a gente é assim?” (p.91). Novamente, o álcool é o elemento deflagrador dos excessos do eu lírico, que passa a noite em busca de um prazer incessante. A permissividade é apresentada nos versos “Você tem exatamente/ Três mil horas pra parar de me beijar/ Você tem exatamente/ Um segundo pra aprender a me amar” (p.91), em que o prazer desmedido está mais a fim de gozo. Porém, é na terceira estrofe

que os atos do eu lírico são realmente lidos de acordo com a *jouissance*: “Canibais de nós mesmos/ Antes que a terra nos coma/ Cem gramas, sem dramas/ Por que a gente é assim?” (p.91). Ou seja, o canibalismo faz referência ao ato de se conhecer profundamente e de se permitir desfrutar de todas as experiências antes de morrer. Nesse sentido, essa lógica no comportamento do eu lírico pode ser compreendida como o acesso ao Real e, portanto, àquilo que não tem limite, que é desmedido, como a *jouissance*. “Cem gramas” pode ser uma alusão ao peso da droga que estimulará esse gozo infindável, e “sem dramas”, um reforço cruel do supereu para o funcionamento da ética.

A letra mote quando tratamos de *jouissance* na produção de Cazuza é, sem dúvidas, a de *Exagerado*. A letra possui um tom debochado e irônico no investimento da conquista amorosa. No entanto, essa atmosfera nos remete ao supereu, que “ri” tiranicamente dos inúmeros esforços para a conquista e do feedback do ser amado, que não é apresentado. O próprio título já concebe a tônica da letra: exagerado é o sentimento, o posicionamento do eu lírico. O que advém desse excesso é a mais pura *jouissance*. Na primeira estrofe, o fato de o eu lírico lançar ao amado um sentimento desprovido de uma película fantasística atormenta por sua Real rigidez: “Amor da minha vida/ Daqui até a eternidade” e, ainda, por sua impossibilidade de findar. A segunda estrofe apresenta o Real dos versos anteriores, acessado por meio do gozo: “paixão cruel, desenfreada”. Como se não bastasse a desregulada administração de prazer e dor, o supereu exige as mais difíceis condições: “Te trago mil rosas roubadas/ Pra desculpar minhas mentiras” e, continua imperando, nos versos das estrofes seguintes: “Eu nunca mais vou respirar/ Se você não me notar/ Eu posso até morrer de fome/ Se você não me amar”.

O imperativo em fazer mais, se arriscar mais, gozar mais, acarreta dor e infelicidade para o eu lírico: trata-se da *jouissance* em seu estado mais bruto. Vimos até o presente momento que, ainda que de maneira desequilibrada, há predomínio de desprazer. Mas ainda há prazer nos atos das criaturas narradas. Os versos de Ideologia ditam os efeitos decretados pelo gozo: “O meu prazer/ Agora é risco de vida/ Meu sex and drugs/ Não tem nenhum rock’n roll” (p.167), isto é, sentir-se pressionado para realizar um desejo, como se fosse o único caminho para a felicidade, traz à baila a iminente catástrofe do Real.

Os versos aguçam a questão de que o prazer se torna risco, não apenas para o eu lírico, mas para quem se envolve com ele. Nessa esteira, o sexo e as drogas, componentes que condensam uma vida desregrada, marginal e doente, são compreendidos como os “vilões” que amputam do sujeito a possibilidade de uma vida prazerosa, ainda que, em

um primeiro momento, sejam vistos como maneira de enfrentar o status quo ou elementos para fuga da realidade – e, nesse sentido, do terror das fantasias. O prazer só se torna risco de vida se for transformado em jouissance. E é justamente isso que o eu lírico de Ideologia parece ter compreendido: essa imposição de atingir um gozo que é obsceno – uma vez que se trata de uma ideia imaginária e simulada de gozo.

O eu lírico de Russo se desenvolve mais expressivamente sobre outro patamar. Enquanto em Cazusa o eu lírico é corajoso, destemido e se aventura pelo gozo impresso na encenação da pulsão; em Russo, ele é incipiente, como o “pássaro novo longe do ninho” de *Eu sei*<sup>18</sup>; frágil e passível de ser enganado, implorando por companhia em *O reggae*<sup>19</sup>; é o que reclama por se sentir vazio em *Baader-Meinhof Blues*<sup>20</sup>; o distraído, impaciente, indeciso, confuso, tranquilo e contente de *Quase sem querer*<sup>21</sup>; o desiludido com o mundo, que prefere construir uma realidade ficcional, em *Eu era um lobisomem juvenil*<sup>22</sup>; o que parece ter certeza de que nasceu para ser só, pois a solidão lhe cai bem, em *Maurício*<sup>23</sup>; o que evita relacionamentos por medo de ser rejeitado, em *Do espírito*<sup>24</sup>; é o que, apesar das adversidades, se esforça para não chorar em *Só por hoje*<sup>25</sup>; e o cansado de ser vilipendiado, incompreendido e descartado, em *Clarisse*<sup>26</sup>. Os exemplos não cessam. Todas essas características descrevem uma personalidade melancólica, pelo fato de perder o objeto que deseja ou por temer as consequências de renunciar a uma causa, mesmo ela sendo perdida.

Assim, enquanto o sujeito cazuziano afirma, de modo aventureiro e corajoso, em *Amor, amor*: “meu caminho nesse mundo, eu sei/ vai ter um brilho incerto e louco/ dos que nunca perdem pouco/ nunca levam pouco” (p.103), o eu lírico de Russo afirma, em *Vamos fazer um filme*<sup>27</sup>, “deve de ser cisma minha/ mas a única maneira ainda/ de imaginar a minha vida/ é vê-la como um musical dos anos trinta/ e no meio de uma depressão/ te ver e ter beleza e fantasia”.

---

18

19

<sup>20</sup> Oitava faixa do disco Legião Urbana. EMI, 1985. Baader-Meinhof é a fração do Exército Vermelho, uma organização guerrilheira alemã de extrema-esquerda, fundada em 1970, na antiga Alemanha ocidental. Seus integrantes se descreviam como um movimento de guerrilha urbana comunista e anti-imperialista engajado na luta armada contra o que definiam como um Estado fascista.

<sup>21</sup> Segunda faixa do disco *Dois*. EMI, 1986.

<sup>22</sup> Quinta faixa do disco *As quatro estações*. EMI, 1989.

<sup>23</sup> Oitava faixa do disco *As quatro estações*. EMI, 1989.

<sup>24</sup> Terceira faixa do disco *O descobrimento do Brasil*. EMI, 1993.

<sup>25</sup> Décima quarta faixa do disco *O descobrimento do Brasil*. EMI, 1993.

<sup>26</sup> Sexta faixa do disco *Uma outra estação* EMI, 1996.

<sup>27</sup> Oitava faixa do disco *O descobrimento do Brasil*. EMI, 1993.

Ora, o que difere essas duas posições perante a vida e, conseqüentemente, as escolhas empreendidas pelos dois sujeitos? Enquanto o excerto da letra de Cazuza mira o futuro, o que quer dizer que há um investimento, uma ânsia que inevitavelmente se esbarra nos limites “incertos e loucos” do Real e do gozo –que é o que anima sua subjetividade pulsional; em Russo, é recorrente o uso de *flashbacks*, justamente para pavimentar a pluralidade de sentimentos que a melancolia erige. Em *Vamos fazer um filme*, o eu lírico parece analisar um álbum que contém fotografias de ex-amigos do colégio, e lhe desperta a atenção uma “foto 3X4” de um amigo/amor. Essa foto desencadeia a rememoração dos sentimentos que os uniam e de questões que eram caras à amizade deles. O verso “te ver é uma necessidade” é ambíguo, porém melancólico: tanto pode se referir à necessidade saudosista de rever o retrato e experimentar a sensação perdida, quanto ver, no tempo presente e personificada, a pessoa do retrato.

O título “vamos fazer um filme” também é melancólico e serve como estratégia do eu lírico: uma maneira de reunir boas memórias e viver no passado. O fluir dos sentimentos mostra que, atualmente, ele é sozinho, mesmo negando, uma vez que ele clama por companhia: “quero um milhão de amigos/ quero irmãos e irmãs”. Sofrendo uma depressão, ele afirma que a única maneira que vislumbra a vida é através de um musical dos anos 30, referência ao *boom* das peças da *Broadway*, ocorrido logo após a crise de 1929. Se após tal crise, conhecida também como a depressão de 29, a arte ajudou a reconfigurar a tragédia econômica, a maneira que o eu lírico encontra de fantasiar e dar beleza à sua vida depressiva é imaginá-la como um musical, contando, inclusive, com a pessoa retratada no 3X4.

Sob a insígnia da melancolia, esse eu lírico insiste na identificação com a perda. E, como foi posto, uma de suas maiores características é o saudosismo, sobretudo saudade daquilo que foi perdido: em *Plantas embaixo do aquário*<sup>28</sup>, o movimento pulsional é anulado, como apontam os versos: “pense só um pouco/ não há nada de novo”, isto é, não há a necessidade em se empreender à busca de algo a se desejar, afinal, “você vive insatisfeito e não confia em ninguém/ e não acredita em nada/ e agora é só cansaço e falta de vontade”. Essa falta de vontade em se enlaçar com algo, também se faz presente na letra de *La nuova gioventú*<sup>29</sup>: “demorei para esquecer/ demorei para encontrar/ um lugar onde você não me machucasse mais/ e guardei um pouco”. Esse lugar intocável, onde não

---

<sup>28</sup> Oitava faixa do disco *Dois*. EMI, 1986.

<sup>29</sup> Décima terceira faixa do disco *O descobrimento do Brasil*. EMI, 1993.

há dor e, portanto, onde não há a ameaça da *jouissance*, é a ancoragem na melancolia. O fato de o eu lírico “guardar um pouco” refere-se, por consequência, aos resquícios do objeto perdido que alimentam sua subjetividade.

Enquanto o eu lírico de Cazuzza tem como lema “tudo ou nunca mais” e se lança geográfica e interiormente em busca do que deseja, o de Russo é paralisado frente a novos investimentos libidinais, daí o tédio que advém dessa posição. Alguns versos da letra *Tédio (com um T bem grande para você)*<sup>30</sup> endossam essa afirmação: “não tenho gasolina, também não tenho carro/ também não tenho nada de interessante pra fazer”. O verso que dá título à canção, direciona o sentimento para um ser específico (no caso, “você”), permitindo que aventemos que esse ser é a encarnação daquilo que se perdeu e só pode ser vislumbrado através do tédio. Esse T “bem grande” pode remeter a “tesão”, o que auxilia na leitura proposta, pelo fato do objeto de desejo se fazer presente, mas eclipsado pela forma como a expressão é escrita, encapsulado dentro dos parênteses, no caso do título.

O fato de o objeto de desejo do melancólico ser tratado, de fato, como perdido, causa confusão na posição subjetiva do sujeito. Em *Conexão Amazônica*, percebemos esse caos: “o que eu quero eu não tenho/ o que eu não tenho quero ter/ não posso ter o que eu quero/ e acho que isso não tem nada a ver”. Em suma: para além de uma perspectiva que vise os impasses em busca do objeto *a* ou da possibilidade de uma relação incestuosa (“não posso ter o que eu quero), o quarto verso resume o desinteresse do eu lírico em se enlaçar com um objeto de desejo. Em *Sereníssima*<sup>31</sup> há situação similar: existe uma confusão inicial que vislumbra uma virada: “sou um animal sentimental/ me apego facilmente ao que desperta o meu desejo”, isto é, a melancolia parece dar lugar à positivação de um objeto. No entanto, a situação começa a desmoronar, como apontam os versos: “acho que entendo o que você quis me dizer/ mas existem outras coisas”, e essas “outras coisas” demarcam a falta de interesse. Os versos subsequentes “tínhamos um plano, você mudou de ideia/ já passou, já passou – quem sabe outro dia” apontam para o modelo de relação empreendida pelo sujeito de Russo: aquela vislumbrada a partir da possibilidade de sua finitude, prova disso é o verso “não estou mais interessado no que sinto”. E é fiel a essa trilha, isto é, a esse caminho melancólico que o eu lírico erige para si, como ele afirma em *Os barcos*<sup>32</sup>: “essa saudade eu sei de cor/ sei o caminho dos

---

<sup>30</sup> Terceira faixa do disco *Legião Urbana 1978/1987*. EMI, 1987.

<sup>31</sup> Quinta faixa do disco *V*. EMI, 1991.

<sup>32</sup> Sétima faixa do disco *O descobrimento do Brasil*. EMI, 1993.

barcos”.

Por não se permitir experiências variadas, o eu lírico de Renato Russo parece ir à contramão das conquistas da contracultura, cuja liberdade sexual, uso de álcool e outras drogas e, no caso do Brasil, abertura política, propiciaram a criação do eu lírico de Cazuza, que “nada contra a corrente” e se aprofunda nos riscos Reais de uma vida que desregula os níveis éticos da *jouissance*. Afinal, como já supracitado, alguns de seus motes são: “pra mim é tudo ou nunca mais” e “canibais de nós mesmos/ antes que a terra nos coma”, das letras *Exagerado* e *Por que a gente é assim?*, respectivamente.

Ao contrário, há raras menções ao uso de drogas e à opção por uma vida boêmia, noturna e marginal nas letras de Renato Russo. Seu eu lírico parece ter compreendido os impasses com o gozo e ter optado por uma vida regrada, pois, em algumas ocasiões, percebe-se que o sujeito se aventurou pelo “lado escuro da vida”, mas o contato com o trauma desse gozo desmedido fez com que ele optasse por uma vida moderada e equilibrada. Isso pode ser percebido nos versos de *Vinte e nove*<sup>33</sup>, “perdi vinte em vinte e nove amizades/ por conta de uma pedra em minhas mãos/ me embriaguei morrendo vinte e nove vezes”, que parecem endossar a postura de um eu lírico que compreendeu e abandonou o uso de entorpecentes (pedra pode ser tido como uma referência ao crack) para equilibrar a homeostase de uma vida sem a presença da *jouissance*. *A fonte*<sup>34</sup> aborda o resultado de seu aprendizado e o orgulho que o eu lírico sente pelo novo estilo de vida: “celebro todo dia/ minha vida e meus amigos/ eu acredito em mim/ e continuo limpo”.

Em *A dança*<sup>35</sup>, ele se dirige a um interlocutor e o questiona: “você com as suas drogas/ e as suas teorias/ e a sua rebeldia/ e a sua solidão/ vive com seus excessos/ mas não tem mais dinheiro/ pra comprar outra fuga”, isto é, parece haver um tom moralista por parte do eu lírico, que critica as escolhas do sujeito para o qual ele se dirige. O mesmo questionamento e o tom castrador acontecem em *Dado viciado*<sup>36</sup>: o eu lírico questiona Dado por seus excessos: “você não tem heroína, então usa Algafan” e critica-o por sua irresponsabilidade: “viciou os seus primos, talvez sua irmã”.

Todavia, o que parece incomodar o eu lírico nos dois casos citados é a solidão e a drástica mudança de comportamento oriunda do uso de drogas, como apontam os versos: “você não conversa, não quer mais falar/ só tem agulhas pra lhe ajudar” e “cadê os seus

---

<sup>33</sup> Primeira faixa do disco *O descobrimento do Brasil*. EMI, 1993.

<sup>34</sup> Segunda faixa do disco *O descobrimento do Brasil*. EMI, 1993.

<sup>35</sup> Segunda faixa do disco *Legião Urbana*. EMI, 1985.

<sup>36</sup> Décima faixa do disco *Uma outra estação*. EMI, 1996.

planos, cadê as meninas?/ você agora enche a cara e cai pelas esquinas”. No terceiro verso, da quinta estrofe, o eu lírico confessa: “eu quero você, mas não vou lhe ajudar”. A escusa do sujeito em acompanhar as agruras do possível companheiro nos guia para uma situação reversa, presente nas letras de Cazuza: as drogas são dispositivos que auxiliam na socialização do eu lírico e, ao contrário do exemplo de Russo, em *Por aí*, de Cazuza, por exemplo, o sujeito clama: “se você me encontrar/ num bar, desatinado/ falando alto coisas cruéis/ mas se eu tiver nos olhos/ uma luz bonita/ fica comigo/ e me faz feliz” (p.39). Ou seja, é justamente no momento de alteração da realidade ocasionada pelo uso de drogas – como fica explícito nas imagens “falando alto coisas cruéis” e “luz bonita nos olhos” – que há a necessidade de companhia.

Em Russo, o uso de drogas também é confundido com a presença de sentimento melancólico. Em *Há tempos*<sup>37</sup>, o eu lírico afirma: “parece cocaína, mas é só tristeza/ talvez tua cidade/ muitos temores nascem do cansaço e da solidão”; e há, também, um exemplo de aproximação fônica que mescla as intenções do eu lírico: “não confunda ética com éter”, verso de *Natália*<sup>38</sup>. Quando mirado sob o viés de um problema social – questão praticamente não abordada em Cazuza –, o tráfico de drogas tenta ser obstruído: na já citada *Conexão Amazônica*, o eu lírico afirma que “os tambores da selva já começaram a rufar/ a cocaína não vai chegar/ Conexão Amazônica está interrompida”; e em *Mais do mesmo*, o cenário passa a ser um morro e o jovem branco de classe média é o real consumidor e mantenedor do tráfico, como mostram os versos: “ei menino branco o que é que você faz aqui/ subindo o morro pra tentar se divertir/ mas já disse que não tem/ e você ainda quer mais/ por que você não me deixa em paz?”.

Nessa mesma letra, a crítica se espalha para questões que envolvem o meio infértil, ingrato e desigual, sobretudo no momento em que o eu lírico se dirige ao menino que vai até ele em busca dessa “diversão”, compreendida aqui como drogas: “desses vinte anos nenhum foi feito pra mim/ e agora você quer que eu fique assim igual a você/ é mesmo, como vou crescer se nada cresce por aqui?”. A falta de oportunidades, a responsabilidade em cuidar dos doentes quando acontecem chacinas são resumidas em dois versos que sintetizam a irreversibilidade da situação: “em vez de luz tem tiroteio no fim do túnel/ sempre mais do mesmo”. Nota-se que a repetição constante de algo fadado ao fracasso, isto é, “sempre mais do mesmo”, demonstra a ótica da melancolia no tratamento das

---

<sup>37</sup> Primeira faixa do disco *As quatro estações*. EMI, 1989.

<sup>38</sup> Primeira faixa do disco *A tempestade*. EMI, 1996.

questões sociais que assolam o país.

## 2.2. Amor e Sexo

Em Cazuzza, há três tipos de relacionamentos amorosos que denunciam a paralaxe do objeto *a*: o amor e o sexo precisam ser ficcionalizados para serem suportados; o amor que se encontra à deriva do desejo do outro; e, por último, a impossibilidade de se empreender uma relação amorosa. Todas essas texturas de um mesmo sentimento são apreciadas via movimentação em busca do objeto causa de desejo, isto é, o sucesso e o fracasso dessas possibilidades acontecem pelo fato de o eu lírico cazuziano se inserir no circuito da pulsão, ora mirando e acertando o alvo, mesmo que provisoriamente, ora errando e sofrendo com a presença de um gozo Real, e encontrando prazer no próprio percurso da pulsão. Ademais, há a presença de figuras femininas que sustentam o axioma lacaniano “a mulher não existe”, devido à importância que elas representam no contexto das letras, além da relação homoafetiva, fantasiada para poder ser simbolizada.

Žižek (2010) afirma que encontrar-se numa posição de amado é uma descoberta violenta, até traumática, pois tal posição faz com que o sujeito sinta o hiato entre o que é enquanto ser indeterminado e o insondável X que causa o amor. Nesse sentido, a definição lacaniana já citada, de que “o amor é dar aquilo que não se tem”, precisa ser suplementado com: “para alguém que não quer”. Em outras palavras, para lidar com o impacto aterrorizador de ficar exposto diretamente ao abismo do Outro, é necessário a existência da fantasia, cujo caráter performativo, possibilita uma coexistência minimamente tolerável com esse outrem. Na verdade, a realidade é estruturada pela fantasia, e ela serve como crivo que nos protege do Real cru. A fantasia é “um modo de defesa contra a experiência angustiante da inadequação entre o desejo e os objetos do mundo empírico” (ŽIŽEK, 2003, p. 189). Em outras palavras, a fantasia dá o amparo frente a impossibilidade de totalização integral do sujeito e de seu desejo.

Dessa forma o amor, assim como a relação sexual, precisa ser revestido de um caráter ficcional. A vida dos sujeitos está nitidamente interligada ao controle que a fantasia exerce sobre as atitudes humanas, gerando gestos performativos, naturalizando as ações do mundo Simbólico e afastando do contato com o Real que, apesar de traumático, conduz a uma visão conscientemente ética do mundo. Para Lacan, a fantasia é o expediente que não oculta a realidade, mas provoca divagações sobre o que há por trás do véu que encobre tal realidade.

Segundo Žižek, “as aparências são importantes. Podemos ter as nossas múltiplas fantasias obscenas, mas é importante saber quais é que se vão integrar no domínio público da Lei Simbólica, do Grande Outro” (ŽIŽEK, 2008, p. 234). Em algumas letras de Cazuza, a temática do amor nos guia para essa reflexão. Apesar de ser um amor fingido, tal fingimento não pode ser apreendido como falta de sinceridade ou hipocrisia, mas como uma invenção necessária e advinda de uma construção arquitetada em tudo o que é necessário para a invenção de um objeto. Por isso é uma ficção que deve ser tomada ao pé da letra, isto é, uma ficção que se mostra como tal.

Na letra de *Exagerado*, o eu lírico afirma: “Adoro um amor inventado” (p.115) e, de maneira mais contundente, em *O nosso amor a gente inventa*, nos deparamos com os seguintes versos: “O nosso amor a gente inventa/ Pra se distrair/ E quando acaba a gente pensa/ Que ele nunca existiu” (p.145). Esses exemplos atestam com clareza que o amante, nos dois casos, valoriza o amor e necessita dele para manter sua engrenagem desejante, além de fugir do abismo traumático oriundo da presença do outro, todavia, compreende o estatuto ficcional que o sustenta.

A letra de *O nosso amor a gente inventa* consegue, por meio de metáforas, evocar sentidos para o não dito, ou seja, estruturar o processo de ficcionalização: “poesia de cego” (fechar os olhos ao abismo do outro), “café sem açúcar” (o amargor da vida a dois), “dança sem par” (o abandono) e, evidentemente, o “amor inventado” (domínio da fantasia sobre a realidade). Os versos “o teu amor é uma mentira/ que a minha vaidade quer/ e o meu, poesia de cego/ você não pode ver” (p.145) revelam, se os desnudarmos de sua camada ficcional, o amor idealizado, paradisíaco, da ordem da fantasia por pertencer à vaidade. A metáfora “poesia de cego” trata, justamente, de tornar invisível, inexistente, ficcionalizado esse amor. Essa letra trata de um rompimento amoroso que se transformou em esquecimento e abandono.

O fragmento “te ver não é mais tão bacana como a semana passada” (p.145), aponta para o desencontro, para a antiga necessidade de aproximação que se desvanece, para a pressa das atitudes que dão conta da urgência da separação. Tais questões se solidificam nos versos “você nem arrumou a cama/ parece que fugiu de casa” (p.145), deixando também desarrumada a relação e, ainda, em “mas ficou tudo fora do lugar/ café sem açúcar, dança sem par” (p.145), apontando para esse rompimento brusco. Para a criação do recurso fantasístico e para a manutenção dessa ficção, o amor precisa ser envolto por características que o tornem especial.

Vejamos alguns exemplos: em *Completamente Blue*, o eu lírico afirma: “Eu te

amo assim tão só/ Tão somente o teu segredo/ E mais uns cem, mais uns cem” e, no final da letra: “Como é estéril a natureza/ De quem vive sem amor” (p.151). Na perspectiva analítica proposta, do que se trata esse segredo, senão daquilo que está para além do próprio desejo? Paradoxalmente, no verso seguinte, o amante dismantela esse segredo, mostrando que não se trata de um agalma precioso, e o transforma numa banalidade múltipla e possível de ser suportada. No entanto, como aponta o último verso, é o amor que dá consistência simbólica ao sujeito. Nessa esteira, tomemos como exemplo Faz parte do meu show. A letra aponta os passos que o amante toma para conquistar a amada: “Te peço na escola/ E encho a tua bola/ Com todo o meu amor/ Te levo pra festa/ E testo teu sexo/ Com ar de professor” (p.191). Ou seja, o amor é visto como um sentimento a ser erigido ou, para nos alinharmos com a presente análise, trata-se de uma fantasia necessária, mas vagarosamente constituída. Nos versos seguintes, o eu lírico afirma: “Faço promessas malucas/ Tão curtas quanto um sonho bom/ Se eu te escondo a verdade, baby/ É pra te proteger da solidão/ Faz parte do meu show” (p.191). De qual verdade se trata? Não seria, pois, da certeza de que o amor é uma ficção? O amante assume uma postura que nos remete a uma relação professor e aluno e, para doutrinar a pessoa amada pelos meandros da arte do amor e do sexo, precisa fantasiar esse percurso. Em Codinome Beija-Flor, o eu lírico também se cerca de cuidados para falar desse sentimento: “Eu protegi teu nome por amor/ Em um codinome beija-flor” (p.125). O amor, como a letra nos informa, não frutificou: “Prendia o choro/ E aguava o bom do amor” (p.125). Aguar o bom do amor nos parece remeter à insistência na questão da ficção, mesmo que seja para manter as aparências do que foi positivo no relacionamento e, dessa maneira, fugir do esgarçamento dos fios simbólicos.

A respeito da relação sexual, Žižek (2010) afirma que é através dela que chegamos mais perto da intimidade de outro ser humano. Para uma relação sexual funcionar, ela também precisa ser filtrada por alguma fantasia, pois o gozo sexual é Real, ou seja, é “algo traumático em sua assombrosa intensidade, contudo impossível no sentido de que não podemos jamais compreendê-lo” (2010, p.64).

Para entendermos essa questão, o esloveno cita como exemplo o encontro entre Sarah Miles e seu amante, o oficial inglês, no filme *A filha de Ryan*, de David Lean. O ato sexual ocorre no meio da floresta e é representado através dos sons da cachoeira que supostamente transmitem a paixão reprimida. Esses sons funcionam como o crivo fantasístico que exclui o Real do ato sexual.

Quando Lacan afirma que “a relação sexual não existe” (ŽIŽEK, 2010), ele retoma

a ideia do vazio que existe no objeto petit a, reiterando que as fantasias que ocorrem durante o ato carnal envolvem outras pessoas, outros parceiros, ao menos mais um, além dos que estejam juntos naquele momento. Não há relação sexual porque um indivíduo procura no outro o pequeno a; como não o encontra, o ato torna-se um desencontro sexual. No limite, poder-se-ia dizer que o ato sexual seria uma encenação para satisfazer o olhar do Grande Outro; fadada ao fracasso, uma vez que representa o antagonismo da diferença sexual. Žižek, afirma que

a ideia lacaniana de que “a relação sexual não existe” significa, em última análise, que, enquanto estamos a “fazer isso”, quando estamos empenhados no ato sexual em si mesmo, precisamos de um suplemento fantasmático, temos que pensar noutra coisa qualquer, de fantasiar com ela. Não podemos simplesmente “mergulhar totalmente no prazer imediato do que estamos a fazer”. De outro modo, perde-se a tensão do prazer. Esta “outra coisa qualquer” que sustenta o próprio ato é a matéria da fantasia, geralmente qualquer pormenor “perverso” (desde um aspecto característico do corpo do/da amante, ou a peculiaridade do lugar em que estamos a fazer “isso”, até a um olhar imaginário que nos estaria a observar) (ŽIŽEK, 2008, p. 123, grifo do autor).

Nas letras de Cazuza há uma situação similar. É importante salientar que há poucas menções a relação sexual e, quando há, essas recebem uma investitura textual que as tornam sugeridas, nunca afirmadas, isto é, são apresentadas por um viés ficcional. Em *Todo amor que houver nessa vida*, os versos “Ser teu pão/ Ser tua comida” (p.41) emitem um duplo sentido que permite que entendamos o ato sexual como o alimento, isto é, algo imprescindível para a sobrevivência do ser amado. Os versos seguintes: “E o corpo inteiro como um furacão/ Boca, nuca, mão e a tua mente não” (p.41) são performativos que comparam o corpo humano a um fenómeno atmosférico e citam as zonas erógenas que causam prazer sexual, excluindo dessa lista a parte subjetiva, no caso, a mente. Ademais, o fato de enumerar as partes do corpo da amada (boca, nuca, mão) nessa letra, recortando-as nesse ato de nomeação, nos remete à parcialidade do objeto a.

Ou seja, como aponta Teixeira (2014), o petit a não pode ser um objeto total, e na relação sexual, “o homem será levado a recortar imaginariamente tais objetos sobre o corpo da mulher” (TEIXEIRA, 2014, p.169), de modo que gozar tem essa propriedade fundamental de ser em suma o corpo de um que goza de uma parte do corpo do outro. Não há forma de alcançar outro corpo, a não ser por partes que supomos serem as suas, pois o objeto a se materializa, imaginariamente, nas partes do corpo.

Os versos finais de cada estrofe de *Todo amor que houver nessa vida*, iniciados, respectivamente, com “algum trocado”, “algum veneno” e “algum remédio”, elaboram

um trajeto delimitado por palavras que denotam a dependência do outro pela troca, pelo conserto, pela solução a qualquer custo. Uma dependência externa, revelada por soluções trágicas. Trocado, veneno e remédio: trocado para apreender, comprar, possuir o objeto; veneno para manter o objeto (permanecer, realizar o desejo); e remédio para entorpecer o objeto (submeter, subordinar, garantindo, assim, o amparo e a completude e sua ficcionalização). Ademais, o “algum” que se repete nos três versos pode ser considerado como um reflexo da inexatidão do objeto a. Ainda a respeito da visão do amado como alimento, os versos de Por que a gente é assim?, também sugerem uma visão sexual: “Vê se ao menos me engole/ Mas não me mastigue assim” (p.91). Novamente a boca, objeto parcial, aparece como exemplo de saciedade para o eu lírico. A já comentada letra de Pro dia nascer feliz também faz alusões à relação sexual. Os versos “Procurando vaga/ Uma hora aqui, outra ali/ No vai e vem dos teus quadris” (p.95), descrevem os movimentos realizados durante o ato sexual, que são metaforizados com o intuito de ofuscar a visão Real da penetração. De maneira mais velada são os versos “Nadando contra a corrente/ Só para exercitar/ Todo o músculo que sente” (p.95) que podem ser lidos como uma alusão ao sexo anal (‘exercitando o músculo que sente’) feito (não exclusivamente) entre homossexuais (‘nadando contra a corrente’). O verso “nadando contra a corrente” pode fazer referência tanto ao movimento contracultural que possibilitou a expansão da liberdade, permitindo a crítica ao Sistema, quanto, de fato, aos que fazem sexo à contramão da regra heterossexual.

O segundo tipo de amor apresenta um curto-circuito entre o amante e o ser amado, demarcando que o que falta ao amante não é o que o amado tem. Oras, não se trata, pois, do aforismo lacaniano que diz que “amar é dar o que não se tem”? Se o desejo do homem é o desejo do Grande Outro, o amante deseja o amor da pessoa amada porque ela deseja ser amada por ele. Se o desejo se sustenta em uma falta radical, a súplica do amante, que está situado em uma posição de servo fiel e humilde, se dirige ao ser amado e revela o que faz parte da estrutura de todo pedido: ‘não é isto, é a outra coisa’... A Outra Coisa é a amada, que está ali para ser amada e não para obliterar o que falta ao amante. Como simulacro do objeto de desejo, a amada só pode ser demandada pelo amante a partir da privação e da frustração.

Para provarmos o que foi exposto acima, acionemos, novamente, alguns versos da letra de *Exagerado*: “Eu nunca mais vou respirar/ Se você não me notar/ Eu posso até morrer de fome/ Se você não me amar” (p.115), ou seja, os artifícios para a conquista privam o eu lírico de sua estabilidade física e emocional para conquistar o objeto de

desejo.

Nas letras de Cazusa o amante se coloca nessa posição que insiste no amor e que, dessa forma, procura ser amado. Essa insistência está emoldurada no movimento pulsional que, ao mirar o objeto causa de desejo, e errar o alvo, encontra satisfação no fracasso. No decorrer dos capítulos analíticos ficará evidente a repetição do eu lírico na busca incessante pelo desejo, e o gozo que advém do fracasso dessa posição. Há casos em que o esquema sujeito/objeto/mais além do objeto, no caso, a falta, fica explícito. À maneira de *Exagerado*, a letra de *Posando de Star* o ilustra com rigor: “Eu sou o teu amor, me entenda/ Você precisa descobrir o que está perdendo” (p.25). Será que a recusa apontada no último verso não pode ser tida como a recusa própria do objeto, no caso a amada, a qual não sabe do desejo do amante, mas que é interpelada por ele como se soubesse de sua falta primordial?

A figura do amante se constrói de maneira bastante sedutora, como é o exemplo do eu lírico, dos já citados versos de *Medieval II*, que afirmam: “Você me pede/ Pra eu ser mais moderno/ Que culpa eu tenho? É só você que eu quero” (p.116). Essa construção 105 permite que ele exponha o que há de melhor em si e invista maciçamente na conquista do ser amado. Em *Por aí*, o eu lírico afirma: “É que eu tô pensando/ Num lugar melhor/ Ou eu tô amando/ E isso é bem pior” (p.39). Podemos compreender esse ‘lugar melhor’ como a posição do objeto, mira do amante, lugar onde todos os investimentos são feitos. Os versos subsequentes: “Mas se eu tiver nos olhos/ Uma luz bonita/ Fica comigo/ E me faz feliz/ É que eu tô sozinho/ Há tanto tempo” (p.39), demonstram o que esse tipo de amor sabe fazer de melhor: se assujeitar ao objeto de desejo. Ademais, “luz bonita” pode fazer menção ao uso de drogas, momento em que, possivelmente, o eu lírico se encontra “alterado” e explicita sua carência e necessidade da presença do ser amado.

Situação similar a essa encontramos na letra de *Vem comigo*, como apontam os versos: “Há dias que eu planejo impressionar você/ Mas eu fiquei sem assunto/ Vem comigo/ No caminho eu explico” (p.53), como se o amor fosse uma aventura e o amante convencesse o ser amado a embarcar com ele nessa imprevisível relação. Em *Manhã Sem Sono*, os desejos do eu lírico perpassam pelos acontecimentos de sua vida, mas o sonho, em específico, merece ser explorado. Vejamos os versos: “Se eu durmo é que eu quero/ Sonhar só com ela/ E, se eu acordei, foi por acaso/ Porque no sonho ela me amava” (p.63). Tal letra permite que façamos a seguinte interpretação: o sujeito foi despertado no sonho, pois lidar com a realidade de não realizar o desejo é mais tolerante do que a brutalidade de o realizar no sonho. Dessa forma, o ‘despertar por acaso’ é uma maneira que o sujeito

encontrou de escapar do inferno espectral das fantasias.

O exemplo mais esclarecedor desse tipo de amor, cujo amante planeja conquistar o amado de todas as maneiras, seja enaltecendo o sentimento, seja se prostrando em uma posição inferior que aceita quaisquer condições para ser amado, encontramos na letra de *Maior Abandonado*.

A letra apresenta um eu lírico que se encontra perdido— seja espacial ou emocionalmente —, e se depara na porta da casa do ser amado. Percebemos a ironia, o bom humor e a sedução que envolvem o amante na conquista, pois ele se apresenta como órfão, sozinho no mundo, desprotegido, mesmo já sendo maior de idade, e pede um pouco “mais do que a mão”, ou seja, a expressão “um pouquinho do braço” remete a necessidade de proteção por conta de uma carência desesperada e, simultaneamente, ao interesse que há na conquista. A submissão aparece de forma escancarada e o amante aceita migalhas, raspas e restos.

O verso ‘pequenas poções de ilusão’ reforça a tão citada ideia da fantasia necessária para a construção de uma relação amorosa (cf. Exagerado e O nosso amor a gente inventa) e o verso “mentiras sinceras me interessam” endossa esse ponto, isto é, trata-se de uma mentira, uma ficção necessária, por isso a antítese construída para simbolizar o amor. Na penúltima estrofe, ao contrário da primeira, o amante se contenta apenas com a mão do ser amado. A metonímia “eu tô pedindo a tua mão” se refere a ajuda, amparo, mas também a um pedido de casamento. E o amante, ao contrário daquele delineado em *Faz parte do meu show*, é aqui solicitado para ser uma espécie de guia: “me leve para 107 qualquer lado”. Os versos seguintes “só um pouquinho/ de proteção/ ao maior abandonado” apresentam outra forma de mendigar carinho.

Em *Maior Abandonado*, a submissão é construída de maneira crescente: nos primeiros versos, o amante informa estar perdido, solicita um pouco mais do que amparo, depois diz se dar por satisfeito com sobras e restos, o que pode ser entendido não apenas com o sustento alimentar, mas como o que sobrou de um sentimento, ou ainda como os já citados objetos parciais que permitem a apreciação do outro. Posteriormente, o eu lírico entende a ficcionalização do amor, pede para ser guiado, culminando na última estrofe com algo semelhante a um apelo: “teu corpo com amor ou não”, ou seja, neste caso, o ato sexual pode ser entendido como uma relação que pode ser baseada ou não na fantasia do amor.

Explicamos melhor: não parece exato afirmar que nesta letra acontece situação semelhante à de *Manhã sem sono*, cujo amante desperta do sonho para realidade

no intuito de se libertar de uma relação fantasística. Ou seja, a expressão “com amor ou não” não remete nem ao ato forçado e nem ao rompimento de uma fantasia, mas ao desejo sincero de ser amado em qualquer circunstância. Prova disso é o antepenúltimo verso: “me ame como a um irmão”, cujo amor pode ser estabelecido via relação fraternal, nutrido apenas por carinho e afeto. A repetição dos versos “mentiras sinceras me interessam/ me interessam”, apontam para o fato de que o amante sabe estar sendo enganado, mas necessita desse jogo afetivo para se sustentar.

Nesse desdobramento do amor, o amante não se exaure em suas investidas. A cada tentativa malsucedida, novo empreendimento se estabelece. É exatamente nessa lógica que o objeto a funciona. O amor, tal como uma paralaxe, vai apresentando diversas nuances e é no movimento pulsional de busca e não satisfação do desejo que mais prazer se encontra. Exemplo do que acabamos de afirmar é o apresentado na letra de *Carente profissional*: “Levando em frente/ Um coração dependente/ Viciado em amar errado” (p.66), isto é, independente dos inúmeros fracassos, há uma necessidade de renovação que possibilita novas procuras, isto é, em termos lacanianos, novo percurso pelo circuito da pulsão. Para além disso, muito mais que aceitar “raspas e restos” o amante, apesar de querer ser bastante amado, sabe que “amar é abanar o rabo/ lamber e dar a pata” (p.154), como nos informa na letra de *Quarta-feira*, cujo eu lírico se põe em uma posição julgada por ele como inferior, similar à de um cachorro que está sempre à disposição de seu dono, mesmo que este o ignore terminantemente. A justificativa para toda essa inferioridade é aquela apresentada em *Doralinda*: “Porque te amo, te adoro e venero/ Sou louco por você” (p.251) e endossada com a tentativa de conquistar o objeto amado. A procura do objeto de desejo é uma constante nas letras de Cazusa, uma vez que, como afirmamos, há a súplica em ser amado.

Em *Cúmplice*, nos deparamos com a seguinte situação: o amante relata a volta de um antigo amor: “Na verdade, uma carta em braile/ Me deu uma certeza cega/ Você estava de volta ao bairro/ Em alguma esquina à minha espera” (p.117). Como podemos observar, há uma construção absurda nessa possibilidade. O eu lírico cita uma carta de difícil codificação e não aponta exatamente o lugar do encontro. Em outras palavras, o encontro é aludido, mas impossível de acontecer, pois, como sabemos, o sujeito nunca se encontra com o objeto causa do desejo. Os versos seguintes reforçam essa ideia: “Meu amor, meu cúmplice/ Eu sempre vou te achar/ Nos avisos da lua/ Do outro lado da rua” (p.117), ou seja, há uma transposição da possibilidade desse encontro para situações, de fato, impossíveis. O amor ao mesmo tempo em que se situa excessivamente longe, como na

lua, está ao alcance da mão, no outro lado da rua.

Na terceira vertente do amor, o sofrimento é latente. A ficcionalização do sentimento para que o amante e o amado possam suportá-lo está extremamente diluída, e a movimentação pulsional atrás do objeto de desejo, ao contrário do exemplo anterior, que animava a subjetividade do sujeito, aqui aparece como fracassada ou encerrada. Dessa maneira, lidamos com um eu lírico que está sozinho, por vezes desnorteado, aborrecido e lamentoso.

Em determinadas letras, o sujeito esbarra na Coisa, anteriormente preenchida pelas encarnações fantasmáticas e pela meta circular da pulsão. Inicialmente, podemos perceber que o relacionamento amoroso estava fadado a ser passageiro, como nos aponta os versos de *Down em mim*: “E quando o sol vier socar minha cara/ Com certeza você já foi embora” (p.29). A letra dessa canção apresenta um eu lírico que se queixa por estar sozinho. Embriagado, vaga sem rumo por uma noite quente de verão, e insiste em uma relação, cujo desfecho já é o esperado: o do abandono. Com o nascer do dia, a certeza. A imagem “sol vier socar minha cara” aponta para a seguinte questão: os raios de sol atingindo fortemente o rosto do eu lírico, despertando, à revelia e, possivelmente, ainda, sob os efeitos do álcool, para um novo dia e para a frustração de estar, novamente, solitário e desamparado. Nessa esteira, a letra de Billy Negão reforça a letra acima citada, ao apresentar um malandro carioca que rouba uma carteira para resolver seus problemas, superficialmente, financeiros. O eu lírico assume uma postura de testemunha, ao expor a história de Billy que, apesar de ser ladrão, possuía uma conotação inocente e era apaixonado por uma garota. Os últimos versos mesclam o fim trágico com a impossibilidade de seu relacionamento amoroso: “Billy dançou, é, foi baleado/ Billy dançou, coitado/ Billy dançou, foi enjaulado/ Foi autuado, enquadrado, condenado/ Um pobre coração rejeitado” (p.33).

Há exemplos em que, mais do que se queixar, o eu lírico reflete a respeito do sentimento e de suas inúmeras tentativas de estabelecer um relacionamento. É o caso de *Você se parece com todo mundo*. Os primeiros versos apontam para as investidas do amante ao comprar uma variedade de presentes para impressionar e conquistar o ser amado. No entanto, o último verso da primeira estrofe aponta para o fracasso dessa tentativa: “mas te perdi”. Os versos subsequentes nos remetem à pulverização da ficção que é necessária para sustentar a relação amorosa, pois ao constatar que a amante se parece com todo mundo, a aura de especial, o agalma que o faz objeto de desejo perde seu valor, sobretudo ao perceber, estupefato, que assim como as demais pessoas, a amada

chora e fede.

A construção da letra, tal como um objeto a, possui ondulações e apresenta algumas pistas nuançadas do mesmo sentimento. O amor é similar a uma intrincada negociação financeira: há, inicialmente, a tentativa inútil de comprar a amada, posteriormente os versos “eu investi demais/ sem pôr no seguro”, apontam para a entrega total do amante no relacionamento, sem se precaver e controlar seus sentimentos. Na sequência, os versos “Você empresta e cobra/ Mais tarde com juros”, podem se relacionar à demanda que o sujeito supõe que o Outro espera dele. É também um jargão do mundo dos negócios. Há uma ironia ao comparar a paixão com operações de compra e venda, *commodities*, coisas que se põem no seguro, e essa ironia, de certo modo, afasta o eu lírico da dor descrita.

Há dois olhares no texto: o apaixonado, que sofre e perde, e o irônico, que descreve tudo como um investimento que não deu retorno. A quarta estrofe apresenta os impasses do relacionamento. Dentre as várias possibilidades de se interpretar o que está escondido no ‘cofre escuro’, aventamos que se trata do inapreensível objeto a – inclusive, os versos omitem por meio de uma elipse o que é guardado: “Você mente e esconde/ No teu cofre escuro”. Não seria, pois, o que há de mais precioso e inatingível? Apesar de a amada apresentar o que foi escondido, trata-se, ainda, de um mistério, qualificado como sujo, ou seja, a ficção preenche a assustadora Realidade de se deparar com aquilo que é incognoscível. O refrão, cujo primeiro verso serve de título para a música, afirma: “Você se parece com todo mundo/ Eu te amei demais/ Eu sofri pra burro”. Notamos que há, nessa construção, um lamento: apesar de o ser amado ser mais um no meio da multidão, o amante se doou inteiramente e por isso sofreu muito.

Os versos subsequentes apontam para a liberdade que existia nesse amor: “beijinhos e tapas/ Todo tipo de carinho/ Eu te mostrei vários amores/ Mas eu te perdi”, isto é, mesmo com um grande desempenho para solidificar a relação juntamente com a pluralidade desse sentimento– o que também nos remete à plasticidade do objeto a – o sentimento, construído para ser renegado, não frutificou, mesmo com “ameaças, trapaças/ Todo o tipo de chantagem”, como diz o eu lírico. No entanto, os últimos versos exemplificam com propriedade que o significado desse tipo de amor está justamente no jogo que ele constrói, fundado no vazio do objeto a, arquitetado para ser negado. Vejamos: “mas me esqueci/ Que todo mundo ama/ Exagera tudo/ Mas depois disfarça/ Foge pelos fundos”. Em outras palavras, o amante tem derreados sobre si os mesmos efeitos que o Real produz no Simbólico: a falta sob a forma de impossível. É desse lugar

de falta que o amante se situa como objeto desejante, oferecendo-se ao serviço do ser amado, com o intuito de ser terminantemente desprezado.

Em Renato Russo, o amor se erige sob a certeza da melancolia. O protótipo desse eu lírico, como já comentamos, é a falta de esperança, a solidão, a fragilidade e a autoindulgência. Essas características também são acentuadas quando se é estabelecido ou se aventa a possibilidade de um relacionamento amoroso. A letra de *Vento no litoral*<sup>39</sup> é um dos exemplos mais esclarecedores do que estamos falando e segue na íntegra para melhor apreciação:

De tarde quero descansar, chegar até a praia  
Ver se o vento ainda está forte  
E vai ser bom subir nas pedras.  
Sei que faço isso para esquecer  
Eu deixo a onda me acertar  
E o vento vai levando tudo embora.

Agora está tão longe  
Vê, a linha do horizonte me distrai:  
Dos nossos planos é que tenho mais saudade,  
Quando olhávamos juntos na mesma direção.

Aonde está você agora  
Além de aqui dentro de mim?

Agimos certo sem querer  
Foi só o tempo que errou  
Vai ser difícil sem você  
Porque você está comigo o tempo todo.

Quando vejo o mar  
Existe algo que diz:  
- A vida continua e se entregar é uma bobagem.

Já que você não está aqui,  
O que posso fazer é cuidar de mim.  
Quero ser feliz o menos.  
Lembra que o plano era ficarmos bem?

-Ei, olha só o que eu achei: cavalos-marinhos.  
Sei que faço isso para esquecer  
Eu deixo a onda me acertar  
E o vento vai levando tudo embora.

(RUSSO, 1991, s/p)

Na primeira estrofe nos deparamos com a tentativa do eu lírico de encontrar um lugar para “esquecer o acontecido”. No entanto, seu estado melancólico opta, justamente,

---

<sup>39</sup> Sexta faixa do disco V. EMI, 1991.

pelo mar, local que faz com que ele evoque a relação finalizada. Seu ponto de vista é direcionado ao ex-amor, isto é, ele mira seu discurso no parceiro, sob uma perspectiva de rememoração, pois o mesmo não se encontra ali. A voz que engloba a primeira pessoa do plural pode funcionar, ainda, como uma tentativa de absolvição ao retomar e esclarecer os pontos que ficaram embaraçados nessa relação. O verso “sei que faço isso para esquecer”, ao contrário do que ela afirma, funciona como um suplemento melancólico, isto é, o fazer para esquecer é, na verdade, um exercício necessário para viver com o objeto perdido. Os atos do eu lírico “querer descansar”, “entrar no mar”, “subir nas pedras” corroboram para a criação da atmosfera melancólica, e o último verso “e o vento vai levando tudo embora” pode funcionar como uma maneira de dissipar o sentimento amoroso.

Nota-se que o olhar do eu lírico é saudosista, melancólico: na segunda estrofe, a linha do horizonte, que possui uma conotação infundável, se choca com o término do relacionamento, como aponta o verso “agora está tão longe”. A mirada horizontal também se coaduna com a mesma visão que ambos possuíam no relacionamento: “quando olhávamos juntos na mesma direção” e é justamente dessa afinidade, isto é, “dos planos”, que o eu lírico tem saudade.

A terceira estrofe, construída apenas com dois versos, funciona como um mote da letra: “aonde está você agora/ além daqui dentro de mim?”. Eis a síntese da melancolia: trata-se de uma fidelidade ao resto, o apego ao objeto perdido, ou seja, o sentimento amoroso fracassado só existe na saudade do eu lírico.

A quarta estrofe mescla dois pontos recorrentes no relacionamento amoroso guiado pela melancolia: no momento de seu acontecimento, ele já é vislumbrado como perdido, como descrevem os dois primeiros versos e os dois últimos reforçam a fidelidade ao objeto perdido.

Entremeio a sua divagação, observando o mar, o eu lírico parece querer dar impulso à sua subjetividade, como fica explícito no verso “a vida continua e se entregar é uma bobagem”. As atitudes descritas na estrofe subsequente parecem motivá-lo, mesmo que sua posição seja melancólica e indulgente, sobretudo com o verso “quero ser feliz ao menos”.

Porém, a última estrofe desmantela a tentativa, quando o eu lírico se depara com “cavalos marinhos”: dentre os vários atributos, essas criaturas são, simbolicamente, pacientes, estão felizes onde estão e não têm pressa. Por não evoluírem, mantiveram o mesmo corpo, seu exoesqueleto é protetor. Além disso, eles envolvem sua cauda em torno

do objeto mais próximo, a fim de ancorar-se em águas turbulentas. Tais características se coadunam com a melancolia do próprio eu lírico: o apego ao que é perdido, ao que é seguro e imutável. Os versos finais repetem os três últimos da primeira estrofe e, dessa maneira, se reinicia a visão melancólica.

Em *Mil pedaços*<sup>40</sup>, a ausência do ser amado é o próprio sentimento que desencadeia a melancolia. Nos versos “você quis partir/ e agora estou sozinho/ com o silêncio em casa/ com um prato só na mesa” o espaço físico materializa a presença impossível do objeto perdido de desejo. O apego à perda é abordado em “adeus adeus/ adeus meu grande amor/ e tanto faz/ de tudo que ficou/ guardo um retrato teu/ e a saudade mais bonita”, e é a partir do saudosismo que o eu lírico funciona, pois, como ele mesmo afirma: “meu amor, se quiseres voltar – volta não”. A mesma linha lógica dessa constatação é feita em *Música ambiente*<sup>41</sup>: “se um dia fores embora/ te amarei mais do que esta hora”, e em *L'avventura*<sup>42</sup> que, como sugere o título, faz do amor uma aventura, com chegadas e partidas, e final claramente melancólico: “acho que sempre lhe amarei/ só não lhe quero mais/ não é desejo, nem saudade/ sinceramente nem é verdade”, o que demarca o apego ao gesto original da perda do objeto de desejo.

Nessa esteira, há *Acrilic on canvas*<sup>43</sup>, uma das obras-primas de Russo. O primeiro verso já é autoexplicativo: “é saudade então”. A partir dessa afirmativa, toda a letra é estruturada de modo a entender o investimento em uma relação que já foi construída com a previsão de ser demolida. Como em uma tela, pintada em tinta acrílica, o amor vai se desenhando gradativamente, juntamente com resquícios do quarto do casal (lençóis, janela, cama), partes do corpo do ser amado, sentimentos mal vividos, nublando e confundindo, em uma complexa composição artística, o objeto de desejo. Nota-se que no princípio, o eu lírico afirma: “de você fiz o desenho mais perfeito que se fez”, guiando para o fato de que havia um investimento na relação, mas no verso subsequente “os traços copieei do que não aconteceu”, apontam para a idealização.

A segunda estrofe aborda os problemas que começaram a surgir na relação: “não foi por mal, eu juro que nunca/ quis deixar você tão triste/ sempre as mesmas desculpas/ e desculpas nem sempre são sinceras/ quase nunca são”. Os três últimos versos nos remetem ao seu oposto: “mentiras sinceras me interessam”, de Cazuzza, e nos guiam para

---

<sup>40</sup> Décima faixa do disco *A tempestade*. EMI, 1996.

<sup>41</sup> Sexta faixa do disco *A tempestade*. EMI, 1996.

<sup>42</sup> Segunda faixa do disco *A tempestade*. EMI, 1996.

<sup>43</sup> Terceira faixa do disco *Dois*. EMI, 1986.

a diferença: enquanto o eu lírico de Russo possui o relacionamento fundado em um nível que esfumaça a parcela fantasística, aquilo que o sustenta simbolicamente, livrando-o de traumas, o de Cazuzza “adora um amor inventado”, e isso permite que ele se embrenhe na movimentação pulsional. Daí advém a fidelidade à melancolia para o primeiro, e o investimento com riscos de *jouissance* para o segundo.

É interessante salientar que *Acrilic on canvas* é construída sutilmente de maneira a permitir uma leitura que radicalize a perspectiva melancólica. Os versos “e da sua cama arranquei pedaços” e “fiz então/ pincéis com seus cabelos” sugerem, quando encadeados com os versos “-Não foi por mal. Eu juro que não foi por mal/ Eu não queria machucar você: prometo que isso nunca vai/ Acontecer mais uma vez”, um ato violento partido do eu lírico. A quebra de versos “nunca vai/ Acontecer” apontam para o fato de que o gesto, ao contrário do anunciado pelo sujeito, poderá se repetir. Essa leitura reforça o tom melancólico pelo fato de que o objeto de desejo pode ser fisicamente eliminado de sua presença corpórea e, dessa maneira, funcionar apenas sob a égide de uma presença perdida, portanto, saudosa.

Seguindo essa perspectiva de atos agressivos relacionados ao relacionamento amoroso, há outros exemplos que merecem ser citados. Entre eles temos *Faroeste caboclo*, espécie de epopeia que narra a triste sina de João de Santo Cristo, e trata, dentre outros assuntos, de um duelo entre João e Jeremias, traficante que se casou e fez um filho com Maria Lúcia, parceira de João. Os últimos versos narram o acerto de contas entre ambos: João leva um tiro pelas costas, mas, se sentindo traído e cheio de raiva, consegue matar Jeremias e, por fim, Maria Lúcia morre. Dessa maneira, o objeto de desejo de ambos é morto.

Outro exemplo é *Dezesseis*, em que João Roberto, apelidado de Johnny, é descrito como “o maioral”, “um cara legal”, “o rei dos pegas na Asa Sul”, o que “conquistava as meninas e quem mais quisesse ver” e “sabia tudo da Janis, do Led Zeppelin, dos Beatles e dos Rolling Stones”. No entanto, depois de certo tempo, sua expansão se retraiu e ele “andava quieto demais só que quase ninguém percebeu”: essa informação introduz a melancolia e a necessidade de atenção que não foi devidamente suprida. Em uma corrida de carros no fim de semana, Johnny perdeu o controle e sofreu um acidente, mas, como era excelente motorista, os amigos alegam que “foi tudo por causa de um coração partido”, ou seja, ele provocou o acidente por causa de um relacionamento fracassado. A idade de Johnny, “ele só tinha dezesseis”, é uma marcação importante: mais do que a imprudência no trânsito, assinala, ainda, a precocidade também quando se trata de

questões amorosas.

Em Cazuzza, esse tipo de embate não acontece, pelo fato de seu eu lírico ser egoísta, como apontam os versos de *Desastre mental*, “baby, eu lamento/ mas não tenho tempo/ pra sentir as tuas dores” (p.127); e por se aventurar pela liberdade das relações amorosas, conforme *Pro dia nascer feliz*, “procurando vaga/ uma hora aqui, outra ali” (p.59). Preocupado em travar contato com experiências distintas, seu circuito da pulsão é contínuo, o que quer dizer que, mesmo quando o alvo é errado, há satisfação, como descrevem os versos de *Conforto*: “paixão é bom, eu sei/ já tive mais de mil/ mais de mil vezes eu vi/ que era engano/ que era por mim que eu / estava chorando” (p.269). A letra de *Nunca sofri por amor* é um dos exemplos que já a partir do título sintetizam o que discutimos.

O egoísmo aparece em “nunca sofri mais de dez minutos por amor/ ninguém nunca mereceu o meu choro/ nem a falta de apetite” (p.291), bem como a liberdade na busca por um objeto de desejo, “e se eu largo alguém/ não sinto a menor culpa” (p.291), de modo que seu funcionamento é o avesso da melancolia: “eu sofro por um cão/ mas não por um coração/ faz parte da minha natureza” (p.291).

Retomemos e solidifiquemos essa vertente amorosa comumente encontrada nas letras de Renato Russo: em *Andrea Doria*<sup>44</sup>, a perspectiva é novamente a de lembrar um antigo relacionamento: inicialmente há a descrição de um sentimento idealizado: “às vezes parecia que, de tanto acreditar/ em tudo que achávamos tão certo/ teríamos o mundo inteiro e até um pouco mais”. Essa frágil planura (pela marcação do inconstante “às vezes”) é aviltada por esse “um pouco mais” que, parece funcionar como o excesso de investimento pelo objeto de desejo. A partir daí, o interesse pelo parceiro começa a se defasar, como fica assinalado nos versos subsequentes: “mas percebo agora/ que o teu sorriso/ vem diferente” e “não queria te ver assim/ quero a tua força como era antes”.

Nesse curto-circuito que mescla um indefinível desinteresse, o eu lírico afirma: “eu sei – é tudo sem sentido”; e sua melancolia se reencena em falta de atenção: “quero ter alguém com quem conversar/ alguém que depois não use o que eu disse/ contra mim”. Com o fim do relacionamento, o eu lírico parece compreender que o seu apego é ao próprio gesto original da perda do objeto (cf. *Os barcos*): “nada mais vai me ferir/ é que eu já me acostumei/ com a estrada errada que eu segui/ e com a minha própria lei”, pois,

---

<sup>44</sup> Décima faixa do disco *Dois*. EMI, 1986. Há duas referências para *Andrea Doria*: a primeira é a de que se tratava de um *condottiero* e almirante da república de Gênova, que viveu entre 1466 e 1560; e a segunda, nome de um navio transatlântico, homenagem ao genovês, que naufragou em 1956.

como ele mesmo afirma “tenho o que ficou”, isto é, o apego ao objeto perdido.

A mesma necessidade de ter “alguém em quem confiar” que está presente em *Mais uma vez*<sup>45</sup> e se faz também em *Longe do meu lado*<sup>46</sup>, como apontam os versos “quero respeito e sempre ter alguém/ que me entenda e sempre fique a meu lado”. Todavia, sentindo-se maltratado com as inconstâncias do relacionamento amoroso, afirma: “mas não, não quero estar apaixonado” e “saudade é só mágoa por ter sido/ feito tanto estrago/ e essa escravidão e essa dor não quero mais”, pois, seu estratagema é posto: “quando aceitei que tudo era um fato consumado”; e endossado em *Soul Parsifal*<sup>47</sup>: “vê que a minha força é quase santa/ como foi santo o meu penar/ pecado é provocar desejo/ e depois renunciar”. Importante salientar que a referência à ópera de Wagner (*Parsifal* significa “inocente casto”) se justapõe com exatidão à identidade frágil e compadecida do eu lírico de Russo, que se sente, quase sempre, abusado e sentimentalmente ferido.

Ciente disso, em *Ainda é cedo*<sup>48</sup>, o eu lírico expõe a relação estabelecida com uma menina que lhe ensinou quase tudo o que ele sabe. Após muitos planos e a carência do sujeito demarcada em “eu só queria estar ali/ sempre ao lado dela”, ela sentencia: “eu não sei mais o que eu sinto por você/ vamos dar um tempo, um dia a gente se vê”. A resposta do eu lírico é tremendamente melancólica: “ainda é cedo”. A repetição do advérbio “cedo” reforça o fato de que o eu lírico já havia previsto que o relacionamento chegaria ao fim, talvez antes do que ele havia imaginado, mas, ainda sim, construído para ser sentido em sua ausência.

Em *Eduardo e Mônica*<sup>49</sup>, a moça também é a responsável por ensinar ou introduzir Eduardo na vida adulta. Os dois “eram nada parecidos”: enquanto ela “fazia Medicina e falava alemão”, ele ainda estava “nas aulinhas de inglês”. Mônica falava sobre Van Gogh, Mutantes, Caetano, gostava dos filmes de Godard, e Eduardo, o típico adolescente de classe média, ainda no esquema “escola, cinema, clube, televisão”. De repente, “com a vontade de se ver” diariamente, os dois estabeleceram um relacionamento e passaram a fazer tudo juntos: aulas de natação, fotografia, teatro, artesanato, e o ensinamento de Mônica é sintetizado nos versos: “a Mônica explicava pro Eduardo/ coisas sobre o céu, a terra, a água e o ar”.

---

<sup>45</sup> Primeira faixa do disco *Presente*. EMI, 2003.

<sup>46</sup> Quarta faixa do disco *A tempestade*. EMI, 1996.

<sup>47</sup> Oitava faixa do disco *A tempestade*. EMI, 1996.

<sup>48</sup> Quarta faixa do disco *Legião Urbana*. EMI, 1985.

<sup>49</sup> Quarta faixa do disco *Dois*. EMI, 1986.

A descoberta do amor e a harmonização das preferências díspares fizeram com que os dois se casassem, construíssem uma casa e tivessem gêmeos. A estrofe mote da composição “quem um dia irá dizer/ que existe razão/ nas coisas feitas pelo coração?/ e quem irá dizer/ que não existe razão?” parecem amalgamar as diferenças existentes entre agir de maneira objetiva ou ceder aos caminhos tortuosos do desejo. Embora se encaminhe para um final feliz, perspectiva rara nas composições de Russo, há um tom melancólico, na rememoração da história: o casal, possivelmente amigo do eu lírico, vai embora do convívio deste, “Eduardo e Mônica voltaram pra Brasília/ e a nossa amizade dá saudade no verão”.

Nos últimos versos, a possibilidade de um reencontro entre os três será adiada – o que auxilia a visão melancólica – pois o “filhinho de Eduardo/ tá de recuperação”. Esses versos aproximam o garoto das características do pai (irresponsável, infantil, descompromissado), em contraponto à maturidade da mãe; ademais, achatam a preocupação do casal, que, vista anteriormente de maneira libertária, é agora refém das pressões de uma vida regrada e estabilizada.

O oposto acontece em *Cazuza*: em *Faz parte do meu show*, o eu lírico ensina o ser amado com “ar de professor”, todavia, faz “promessas malucas/ tão curtas quanto um sonho bom”, o que quer dizer que há gozo nessa relação, e não a planura dos exemplos acima citados. Similaridade com essa situação está na letra de *Aula*: como o próprio título sugere, o sujeito parece aprender com um homem, o que, talvez, designe uma relação homoafetiva, a “natureza” do amor, do sexo, dos impasses da vida, e ele “ia em suas costas menino”(p.337), como um aprendiz.

Como já demarcamos, o enlace com o objeto perdido é uma constante. Em *Angra dos Reis*<sup>50</sup>, o “algo a mais” presente em *Andrea Doria* e, também, em *Sereníssima*, reaparece, juntamente com o sentimento de perda, como esclarecem os versos “se fosse só sentir saudade/ mas tem sempre algo mais/ seja como for/ é uma dor que dói no peito”. No quarto verso da quinta estrofe, esse impasse é direcionado a um objeto de desejo: “a culpa é toda sua e nunca foi”: esse verso ilustra a característica capilar do melancólico que é a perda de interesse por aquilo que um dia lhe despertou a atenção.

Nessa descrição melancólica, a paisagem é uma temática que também merece destaque. Se em *Cazuza* ela é o pano de fundo para a perambulação de um eu lírico que comete excessos na zona sul carioca, e esse olhar recebe uma nova configuração após a

---

<sup>50</sup> Oitava faixa do disco *Que país é este?* 1978/1987. EMI, 1987.

descoberta da doença; em Russo ela é, como imaginado, colorida pelo viés da melancolia. O mar, de *Vento no Litoral*, a paisagem paradisíaca em *Angra dos Reis*, o espaço medieval em *Metal contra as nuvens*; o clima místico da Tailândia e da Índia em *A montanha mágica*<sup>51</sup>, possível intertexto com o romance homônimo de Thomas Mann; e mesmo os embates ocorridos em Brasília, como a região da Ceilândia, citada em *Faroeste Caboclo*; o CASEB, Asa Sul, Lago Norte, UnB, a curva do Diabo, em *Dezesseis*; o Senado, em *Que país é este*; e a Brasília como cidade onde *Eduardo e Mônica* construíram sua relação amorosa, todos denunciam, geograficamente, uma ótica saudosista, de quem observa o mundo ao seu redor sob a égide do passado, do fracasso, da renúncia e da impossibilidade.

Retomemos a discussão iniciada em *Eduardo e Mônica*, quando comentamos que a introdução à vida adulta cerceou a liberdade do casal e o obrigou a se dedicar ao trabalho, ao custeio das despesas mensais e à educação dos filhos. Esse modelo burguês de vida é rechaçado pelo eu lírico de Cazuzza, pois a preferência pelo “lado escuro da vida”, conforme *Só as mães são felizes*, é um lema de vida: as múltiplas experiências, sintetizadas nos versos “eu vou viver, vou sentir tudo/ eu vou sofrer, eu vou amar demais” (p.31) de *Certo dia na cidade* explicam o funcionamento subjetivo desse sujeito. O “futuro normal”, que *Eduardo e Mônica* constroem e fazem funcionar, é fracassado em Cazuzza: a *Garota de Bauru* é um exemplo de rebeldia contra o padrão tradicionalmente imposto, pois “nunca, nunca vai casar ou ter filhos/ porque a garota de Bauru/ vai fugir e achar a sua família” (p.213).

Faz-se relevante sublinhar que há exemplos antitéticos em Russo, quando tratamos dessa questão vista pela ótica de um adolescente: apesar de Eduardo parecer internalizar, sem maiores problematizações tais questões, o eu lírico de *Química*<sup>52</sup> se revolta contra esse modelo: a composição se inicia com ele trancado em casa, estudando, uma vez que o pai exige que ele passe no vestibular. Mas, como grande parte dos adolescentes, ele não se interessa por escola: “não saco nada de Física/ Literatura ou Gramática/ Só gosto de Educação Sexual/ E eu odeio Química”. O concurso parece funcionar como um divisor de águas para a conquista de “benefícios e privilégios” que o capitalismo oferece à vida adulta: “ter carro do ano, TV a cores, pagar imposto, ter pistolão/ ter filhos na escola, férias na Europa, conta bancária, comprar feijão/ ser responsável, cristão convicto, cidadão modelo, burguês padrão/ você tem que passar na

---

<sup>51</sup> Terceira faixa do disco V. EMI, 1991.

<sup>52</sup> Quinta faixa do disco *Que país é este*. 1978/1987. EMI, 1987.

porra do vestibular”. Ou seja, o eu lírico desfila uma série de críticas à padronização contra a qual ele, ainda adolescente, se rebela.

Nesse sentido, Russo e Cazuzza se afinam: criticam o “fedor da burguesia”, a disparidade social existente entre os indivíduos que se dividem entre o modelo que se delineia após o ingresso e sucesso no mercado de trabalho, além da obrigação em ser regrado, crer em Deus, repetir a postura cínica de “não respeitar a constituição, mas acreditar no futuro da nação”, conforme *Que país é este?*.

No entanto, em Russo, esta parece ser uma crítica relacionada à juventude, ao *feeling* melancólico claramente descrito na letra de *Quando o sol bater na janela do teu quarto*<sup>53</sup>: “até bem pouco tempo atrás/ poderíamos mudar o mundo/ quem roubou nossa coragem?”. Isto é, o tempo passado, bem como as utopias de uma sociedade libertária, justa e igualitária propostas pela contracultura e que uniram os jovens criados no processo de democratização do país, evaporou. Dessa forma, o eu lírico se direciona para uma posição melancólica, que faz com que ele se aninhe em um modelo que vai na contramão desses desejos.

Em Cazuzza, o eu lírico insiste e deseja mudanças, como ele afirma em *Ideologia*, “aquele garoto que ia mudar o mundo/ agora assiste a tudo em cima do muro” (p.167). Além disso, mesmo com a falência dos valores contraculturais, marcados pelas menções os heróis mortos por overdose (referência a Janis Joplin, Jimi Hendrix e Jim Morrison, roqueiros mortos aos 27 anos, sínteses da revolução contracultural) e ao prazer que se tornou risco de vida (menção velada ao vírus da AIDS), ele insiste na questão do desejo: “ideologia/ eu quero uma pra viver” (p.167).

Dessa maneira, o modelo de relacionamento amoroso visto como perfeito e ansiado pelo eu lírico de Renato Russo, quase sempre deságua na estabilidade de um casamento, com o desejo de construir casa, viver na calma do lar e se preocupar, tão somente, com a banalidade do cotidiano. Essa forma de vida, como propósito a ser alcançado, é tão latente que, em *Pais e filhos*<sup>54</sup>, o suicídio de uma garota, que aparentemente vivia enraizada nessa realidade, é motivo de surpresa para o eu lírico, como exibem os primeiros versos: “estátuas e cofres/ e paredes pintadas/ ninguém sabe o que aconteceu/ ela se jogou da janela do quinto andar/ nada é fácil de entender”. Nota-se que a descrição do apartamento contém itens (estátuas e cofres) que apontam para o alto

---

<sup>53</sup> Quarta faixa do disco *As quatro estações*. EMI, 1989.

<sup>54</sup> Segunda faixa do disco *As quatro estações*. EMI, 1989.

estrato social da família e a letra, uma melancólica composição construída por meio de *flashbacks* e *flashforwards*, descreve a relação entre pais e filhos. Os primeiros versos, acima citados, são sucedidos por *flashes* da infância, momento específico em que os pais tentam acalmar a criança medrosa: “dorme agora/ é só o vento lá fora”, posteriormente, o tempo é retardado ainda mais, para os planos que envolvem a escolha do nome do bebê: “meu filho vai ter nome de santo/ quero o nome mais bonito”. O refrão, que tornou a canção uma das mais emblemáticas da banda, possui um tom melancólico, que exige a fidelidade a uma causa: “é preciso amar as pessoas como se não houvesse amanhã/ porque se você parar pra pensar, na verdade não há”, isto é, a “certeza”, espécie de ficção, de que o amanhã virá auxilia no processo de Simbolização e evita que o Real (de se pensar na perspectiva da morte, por exemplo) estilize nossa percepção a respeito da realidade. Após o refrão, a letra continua sendo mesclada com recuos e antecipações temporais: das inúmeras perguntas feitas pelas crianças na infância, passando para a velhice dos pais, momento em que são amparados pelos filhos, finalizando com questionamentos e crises identitárias tão comuns na adolescência.

É na estabilidade do lar e da família que o eu lírico de Russo encontra segurança. Em *O mundo anda tão complicado*<sup>55</sup>, há o início de uma vida a dois, similar a *Eduardo e Mônica*, e o sujeito afirma: “vem cá meu bem, que é bom lhe ver/ o mundo anda tão complicado/ que hoje eu quero fazer tudo por você”. Essa segurança advém, como afirmamos, do apego e organização metódica da rotina: “temos que consertar o despertador/ e separar todas as ferramentas/ a mudança grande chegou/ com o fogão e a geladeira e a televisão/ não precisamos dormir no chão/ até que é bom, mas a cama chegou na terça/ e na quinta chegou o som”. A fidelidade a esse modelo de relação se espraia para o tratamento com as pessoas com as quais eles convivem: “vamos chamar nossos amigos/ a gente faz uma feijoada/ esquece um pouco do trabalho/ e fica de bate-papo/ e a gente diz um pro outro/ - Estou com sono, vamos dormir!”, ou seja, essa vida equilibrada impede a ação desprazerosa da *jouissance*. Se o mundo anda tão complicado, o refúgio está no lar, como apontam os versos de *O descobrimento do Brasil*<sup>56</sup>: “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”.

Nessa linha, em *Um dia perfeito*<sup>57</sup> há a mesma banalidade de uma vida tranquila:

---

<sup>55</sup> Oitava faixa do disco *V*. EMI, 1991.

<sup>56</sup> Sexta faixa do disco *O descobrimento do Brasil*. EMI, 1993.

<sup>57</sup> Décima faixa do disco *O descobrimento do Brasil*. EMI, 1993.

“hoje a gente fica na varanda/ um dia perfeito com as crianças/ são as pequenas coisas que valem mais/ é tão bom estarmos juntos/ e tão simples: um dia perfeito”. A importância que o trabalho proporciona ao eu lírico soma-se à rotina bem engendrada, como apontam os versos de *Música de trabalho*<sup>58</sup>: “sem trabalho eu não sou nada/ não tenho dignidade/ não sinto o meu valor/ não tenho identidade”. Como prêmio pelo dia trabalhado, ele afirma: “mas quando chega o fim do dia/ eu só penso em descansar/ e voltar pra casa, pros teus braços”.

O eu lírico parece compreender que esse modelo de vida é fracassado, mas há a insistência própria da melancolia: “nossa vida não é boa/ e nem podemos reclamar/ sei que existe injustiça/ eu sei o que acontece/ tenho medo da polícia/ eu sei o que acontece/ se você não segue as ordens/ se você não obedece/ e não suporta o sofrimento”, ou seja, em um nível mais capilar, a melancolia é uma postura que permite que o sujeito lute em defesa das causas perdidas, neste caso, a falência desse modelo de vida tradicional. Os versos “eu sei o que acontece/ se você não segue as ordens” se referem, também, às regras que devem ser seguidas para a edificação do Simbólico, de modo que “o que acontece” caso elas se fraturem é o trauma do Real. A afirmação “eu sei”, aponta para a opção melancólica, por parte do eu lírico, em erigir sua vida, uma vez que já experimentou o choque de uma vida desorganizada e, por tal motivo, prefere seguir as regras. Trata-se, pois, de um discurso com tom mais ou menos moralista que vai na contramão daquele libertário pregado nas letras de Cazusa. Basta nos atentarmos para a letra de *Modernidade*, que se opõe ferreamente à letra de *Música de trabalho*. Os versos “quando fui, quando éramos/ intactos projetos imaturos/ fomos modernos/ e nos couberam ternos/ gravatas e moldura/ cultura e inferno/ fôssemos eternos” (p.324) criticam o modelo burocrático de trabalho, com suas obrigações e imposições, além de cercear a liberdade tão defendida pelo eu lírico.

Em Russo, o investimento existente em sustentar essa vida regrada, pautada pela banalidade e pela segurança, é resumido nos versos de *Esperando por mim*: “digam o que disserem/ o mal do século é a solidão/ cada um de nós imerso em sua própria arrogância/ esperando por um pouco de afeição”. Ou seja, como aponta o título, o fato de ter alguém que espere (tanto no sentido físico, de aguardar em casa, quanto emocional, lhe esperando com afeição) o eu lírico para “conversar sobre coisas da vida”, faz com que ele “viva” e faça com que os “seus dias sejam pra sempre”.

---

<sup>58</sup> Terceira faixa do disco *A tempestade*. EMI, 1996.

A respeito da relação homoafetiva, existem poucos registros na obra de Russo. Grangeia (2015) ressalta que, quando Cazuzza e Renato Russo gravaram seus primeiros discos, no início dos anos 1980, a Organização Mundial da Saúde (OMS) e o Conselho Federal de Medicina consideravam a homossexualidade uma doença mental. Dessa maneira, as referências eram veladas, protegidas por camadas metafóricas que nublavam a crueza do assunto. Como salientamos, em lacanês, tais camadas metafóricas são recursos oriundos da fantasia, que permitem o manejo dos temas nas redes seguras do Simbolismo.

Todavia, apesar do filtro fantástico, essa temática é mais recorrente em Cazuzza, e os exemplos evoluem em uma progressão de desnudamento, eclipsando a fantasia em nome do desejo: inicialmente com “nós somos iguais/ na alma e no corpo” (p.93), em *Narciso*, passando por *Eu quero alguém*, cujos versos “Eu quero alguém/ Que use calça ou saia” (p.215), demarcam a bissexualidade, culminando nos versos incisivos de *Como já dizia Djavan*: “que o amor não é inviável/num mundo inacreditável/ dois homens apaixonados” (p.217). Há, ainda, exemplos de letras que discutem os atributos dos homens, como *O homem belo*: “o homem belo anda na rua/ e todo mundo olha/ um homem sério, inteligente/ mas sabe que é belo e seduz de propósito” (p.373). Em Cazuzza, o ato sexual também é metaforizado: em *Pro dia nascer feliz*, há a referência ao sexo anal; em *Todo amor que houver nessa vida*, ele surge por meio das citações das partes do corpo humano; e em *Eu quero o mel*, os versos “Olha a toca/ Que o meu negócio é cair logo de boca/ Olho a olho/ Que dessa fruta eu já chupei o caroço” (p.352) fazem referência, de modo esdrúxulo, ao sexo oral, e os versos “que eu puder sugar/ que eu puder jorrar” (p.352) ao esperma.

Ciente do trauma que a relação engendra, o eu lírico de Renato Russo não faz menção ao ato sexual em si. Trata-se, pois, de mais uma faceta melancólica desse sujeito, que parte em outra direção, quando o confrontamos com o eu lírico de Cazuzza, pelo fato de não se enveredar no tripé *hippie* vivido por aquela geração. Inclusive, em *Aloha*<sup>59</sup>, como o próprio título informa, ele faz uma saudação para denunciar a postura da juventude: “será que ninguém vê o caos em que vivemos/ os jovens são tão jovens e fica tudo por isso mesmo”. Nos versos subsequentes, como uma voz dissonante entre a mesmice estabelecida por seus pares, afirma: “eu tenho coração/ eu tenho ideais/ eu gosto de cinema/ e de coisas naturais/ e penso sempre em sexo, oh yeah!”, isto é, há uma mescla

---

<sup>59</sup> Sétima faixa do disco *A tempestade*. EMI, 1996.

dessa indignação de tom moralista ao mesmo tempo em que ele diz viver entre razão e emoção (coração e ideais), ser intelectual (cinema), gostar de coisas naturais (que possui leitura paradoxal: tais coisas pode ser a maconha, por exemplo, ou, de fato, a vida regrada e saudável, que se aproxima mais da identidade desse eu lírico), e de sexo, mas sem mencionar o ato em si, além do fato de que “pensar em sexo” possui caráter melancólico, uma vez que fica no plano da idealização do objeto de desejo e do gozo, diferentemente do ato de fazer.

Enquanto uma primeira relação heterossexual era retratada em *Ainda cedo*, por meio dos versos “uma menina me ensinou/ quase tudo o que eu sei”, também nesse disco, que é o de estreia, a letra de *Soldados*<sup>60</sup> partia para outra direção: os soldados estavam em batalha e, longe de suas namoradas, se descobriram mutuamente atraídos. A letra é construída e, dessa maneira, fantasiada, sob a sombra da guerra na qual lutam os soldados. Essa guerra é, ainda, a luta que tais indivíduos empreendem consigo mesmo na tentativa de compreender o desejo homossexual. Um deles afirma ao outro: “tenho medo de lhe dizer o que eu quero tanto/ tenho medo e eu sei por que”, todavia, a iminência da revelação é fantasiada com a perspectiva de uma leitura que também permite aventar os embates realizados durante a guerra: “nos defendemos tanto tanto sem saber/ por que lutar”. A penúltima estrofe também mescla acontecimentos bélicos com o sentimento pouco conhecido: “nossas meninas estão longe daqui/ e de repente eu vi você cair/ não sei armar o que eu senti/ não sei dizer que vi você ali”, e ato de se encontrar desarmado, para além do embate na guerra, sugere que o eu lírico se entrega ao desejo homossexual.

Em *Daniel na cova dos leões*<sup>61</sup> há um claro intertexto com a leitura bíblica do Livro de Daniel, presente no Antigo Testamento. O sexto capítulo deste livro conta que, no reinado de Dario, havia um decreto real no qual não era permitida a adoração a nenhum Deus, somente ao rei. Quem desobedecesse a esse decreto, como punição, seria jogada na cova dos leões. Daniel, apesar de ser amigo do rei, continuou rezando a Deus de Israel três vezes ao dia e, ao ser pego, foi lançado à cova, mas, milagrosamente, escapou de ser devorado pelos leões.

A referência bíblica se amalgama com a questão homossexual: o eu lírico, embora conheça os riscos (o preconceito e, naquele contexto, o estigma da AIDS) em se aventurar por uma relação homoafetiva, se entrega a ela, pois está crente de que não comete erro

---

<sup>60</sup> Nona faixa do disco *Legião Urbana*. EMI, 1985.

<sup>61</sup> Primeira faixa do disco *Dois*. EMI, 1986.

nenhum. Os versos “assim que o teu cheiro forte e lento/ fez casa nos meus braços e ainda leve/ e forte e cego e tenso fez saber/ que ainda era muito e muito pouco” apontam para um possível desconforto com a descoberta, ao mesmo tempo em que o sujeito está ciente de que este é o seu desejo. Todavia, assim como Daniel permaneceu orando, ele afirma: “faço nosso o meu segredo mais sincero/ e desafio o instinto dissonante”, assegurando a necessidade em se camuflar o ato homossexual como tentativa de evitar represálias. Os versos “teu corpo é o meu espelho e em ti navego/ e sei que tua correnteza não tem direção” fazem menção mais direta à homossexualidade e se afinam com duas letras de Cazuza: *Narciso*, cujo eu lírico também afirma ser igual ao seu parceiro na alma e no corpo, e com o movimento de “nadar contra a corrente”, proposto em *Pro dia nascer feliz*.

Embora *Soldados* e *Daniel na cova dos leões* sejam dois exemplos em que a perspectiva de um relacionamento homoafetivo irrompe, mesmo que de maneira velada, a letra de *Meninos e meninas*<sup>62</sup>, um libelo em defesa de todo tipo de amor, ficou mais amplamente conhecida. O eu lírico argumenta no primeiro verso: “quero me encontrar, mas não sei onde estou”, já apontando para uma postura dúbia a respeito de seu desejo, que desemboca em uma sequência de versos que parece matizar essa situação: “acho que gosto de São Paulo/ E gosto de São João/ Gosto de São Francisco/ E São Sebastião/ E eu gosto de meninos e meninas”. Conquanto o último verso seja claro, os que o antecedem, confundem e geram interpretações diversas: os nomes citados podem servir como uma declaração de amor a homens (Paulo, João, Francisco e Sebastião), apresentados cifradamente como santos, uma vez que essa devoção seria mais aceitável do que a homossexualidade, ou também pelo fato de que a possibilidade de uma relação gay funcionaria como uma espécie de amor platônico, idealizado, mas inatingível. Os nomes dos santos podem se referir, ainda, a cidades, grandes metrópoles, onde a questão do preconceito é mais branda, sobretudo quando se pensa em São Paulo, São Sebastião (do Rio de Janeiro) e São Francisco, na Califórnia, conhecida como a capital gay.

Há duas outras letras, já comentadas, que possuem um *feeling* homoerótico: *Maurício*, que permite essa associação, por meio do título, uma vez que a letra trata de um relacionamento amoroso fadado à melancolia, como apontam os versos “já não sei dizer se ainda sei sentir/ o meu coração já não me pertence/ não quero mais me obedecer”; e *Vento no litoral*, pois, de acordo com Lopes (2011), os cavalos-marinheiros citados na letra fazem referência ao universo homossexual, uma vez que nessa espécie são os

---

<sup>62</sup> Nona faixa do disco *As quatro estações*. EMI, 1989

machos que engravidam.

As mulheres funcionam, em Cazuzza, como o signo da própria falta, e o desejo do eu lírico se sustenta nessa falta radical, fazendo com que o eu lírico percorra, incansavelmente, o circuito da pulsão em busca desse objeto de desejo. São figuras muito sedutoras, fortes, carregadas de adjetivos que demarcam sua singularidade. Essa construção é necessária, pois a amada que aceita esse lugar detém a condição de não corresponder ao amor, uma vez que a amada está ali para ser amada e não para suturar o que falta ao amante. Como exemplos citamos a *Mulher Vermelha*, a *Garota de Bauru*, e *Yara*, entre outras parceiras que não são possuem nomenclatura, mas são veneradas e dotadas de valor onipotente.

Já em Russo, a delimitação da mulher é feita pela via da melancolia. Amadas em um regime de abstinência sexual, elas são idealizadas, mas o interesse que as envolve é perdido e, por isso, vislumbrado pelo viés do saudosismo, da descrença, das dificuldades em se manter uma relação duradoura. Algumas delas são nominadas, tais como *Natália*, evocada apenas no título para que o eu lírico se queixe a respeito das dificuldades de estar sozinho; *Mariane*<sup>63</sup>, letra em inglês, aborda a instabilidade emocional do eu lírico, que questiona, melancolicamente, a personagem título a respeito de sua ausência e possível volta, ao passo que ele mesmo não sabe para onde vai. Há também a menina de *Ainda é cedo*, que guiou o eu lírico pelos labirintos do relacionamento amoroso; nessa esteira, *Mônica*, de *Eduardo e Mônica*, dinâmica e corajosa, guia de seu parceiro não apenas nas questões sentimentais; e *Maria Lúcia*, de *Faroeste Caboclo*, que se mata juntamente com o herói da música, liquidando, dessa forma, o desejo.

Em *Clarisse*, há uma crítica ferrenha à violência contra a mulher. A letra amalgama os dissabores do eu lírico e o sofrimento de Clarisse, uma adolescente que é agredida, denuncia o agressor, mas que, devido ao trauma, torna-se dependente de antidepressivos e se tranca no banheiro para se mutilar, por sentir “a essência estranha do que é a morte”. Em uma leitura lacaniana, o ato de Clarisse em se cortar é melancólico: é a paixão pelo Real e, ao contrário do que aparenta, observar o sangue escorrendo gera a sensação de enraizamento na estrutura firme do Simbólico. A paixão pelo Real é, de acordo com Žižek (2010), um simulacro, que pode ocorrer por via de uma transgressão, um espetáculo que, no caso da letra, fascina a personagem. Os versos “quando ela se corta ela esquece/ que é impossível ter da vida calma e força/ viver em dor o que ninguém

---

<sup>63</sup> Décima terceira faixa do disco *Uma outra estação*. EMI, 1996.

entende/ tentar ser forte a todo e cada amanhecer” endossam a paixão por se manter fiel ao entendimento de que o objeto é, de fato, perdido. E, ao modo de *Dezesseis*, a idade de Clarisse é exposta, com o intuito de reforçar o crime que ela vinha sofrendo: “só tem quatorze anos”.

Em *Leila*<sup>64</sup>, a personagem é o exemplo de figura feminina idealizada pelo eu lírico, como demonstram os versos: “adoro os teus cabelos/ adoro a tua voz/ adoro o teu estilo/ adoro a tua paz de espírito” e, posteriormente, “adoro teu olhar/ adoro a tua força”, isto é, parte-se inicialmente de objetos parciais (olhar, voz) para elementos (estilo, força) que constroem mais poderosamente o objeto de desejo. Leila possui uma vida regrada, com rotina metódica, e os versos “nesse horário você deve estar/ pegando os filhotes no colégio/ depois chegar em casa/ ver o resto de tudo/ e quando vem o silêncio/ fumar unzinho e ouvir Coltrane” reforçam o apego àquilo que é perdido. Essa posição subjetiva se sustenta em sua repetição: “você monta suas fotos para exposição/ promete trabalhar mais com o computador/ e terminar seu vídeo até setembro/ ter que pegar o carro no conserto/ ver a conta do banco, cartão, IPTU/ sábado vai ter peixada na Analú/ e domingo cachorro-quente/ com as crianças na Fernanda”. A homossexualidade aparece no momento em que, pelo pavor de baratas, Leila diz ao eu lírico: “-Ai, preciso de um homem/ E eu digo: - Ah, Leila! Eu também/ E a gente ri”, construindo uma visão frágil da figura feminina, que tem medo do inseto e precisa que um homem o mate. Ademais, a necessidade de um ser masculino colabora para a pavimentação dessa realidade burguesa, asséptica e estabilizada que se enquadra, confortavelmente, na postura melancólica proposta por esse sujeito.

### 2.3. Vida e morte

A vertente existencial é um tema constante nas letras de Renato Russo, mesmo que tal abordagem apareça diluída nos embates políticos e sociais, nas questões amorosas, ou amplamente visualizada em letras que se destinam a questionar o existir. Os versos “viver é foda/ morrer é difícil”, de *Vamos fazer um filme*, sintetizam o funcionamento do eu lírico quando tal questão é mirada, em contraponto ao “ah, pra que chorar/ a vida é bela e cruel, despida/ tão desprevenida e exata/ que um dia acaba” (p.143), versos de

---

<sup>64</sup> Décima primeira faixa do disco *A tempestade*. EMI, 1996.

*Ritual*, de Cazusa. Por possuir uma identidade inclinada à melancolia, a dificuldade em viver é exposta na letra de *Sagrado coração*<sup>65</sup>. Os primeiros versos, “sei que tenho um coração/ mas é difícil de explicar/ de falar de bondade e gratidão/ e estas coisas que ninguém gosta de falar”, abordam as intempéries de se viver em um mundo desonesto, desigual e injusto que, para além dos problemas sociais, está repleto de pessoas egoístas, mesquinhas e preocupadas apenas em se permitir experiências transgressoras, como apontam alguns versos de *Clarisse*: “a falta de esperança e o tormento/ de saber que nada é justo e pouco é certo/ e que estamos destruindo o futuro/ e que a maldade anda sempre aqui por perto”. Nota-se que, nessa questão, há outro hiato entre os sujeitos de Cazusa e Renato Russo: enquanto em Cazusa o eu lírico se equilibra entre prazer e dor, em um mundo de valores degradados, e mira seus questionamentos, em um primeiro momento, para sua ânsia em experimentar uma liberdade penosamente conquistada através da modificação política que o país sofreu; em Russo, o mundo não possui o crivo da fantasia e, para ser tolerado, é apreciado através de sentimentos que denunciam a presença da melancolia em seus atos.

A melancolia é manobra subjetiva para encarar um cenário de erupções de um Real que insiste em aparecer. Advém dessa postura algumas definições feitas pelo sujeito de Russo, que o posicionam frente ao mundo: em *Metal contra as nuvens*, ele afirma que “é a verdade o que assombra/ o descaso o que condena/ a estupidez o que destrói”, críticas à falta de empatia entre as pessoas; em *Há tempos*, os versos “disciplina é liberdade/ compaixão é fortaleza/ ter bondade é ter coragem” endossam a coragem e o sofrimento em se manter aliado a esse mundo hostil; e em *Os barcos* aponta que “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”. Tais versos remetem ao laborioso trabalho em se manter fiel e em reconfigurar uma realidade falida.

Nesse cenário distópico, em *Índios*, mesmo sabendo que “o futuro não é mais como era antigamente”, a melancolia oriunda dessa certeza faz com que ele implore por um mundo melhor: “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”. Ou seja, o encadeamento desses versos demonstra que o eu lírico, de fato, adota o dispositivo melancólico para suportar a dureza da vida e das relações humanas. No entanto, há dias em que o sujeito não consegue sustentar tal postura, como apontam os versos de *Os*

---

<sup>65</sup> Décima quarta faixa do disco *Uma outra estação*. EMI, 1996.

*anjos*<sup>66</sup>: “gostaria de não saber destes crimes atrozes/ é todo dia agora e o que vamos fazer?/ quero voar para 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”. Percebe-se que o eu lírico cria uma aura angelical para si, reforçando sua fragilidade quando se trata de acontecimentos que envolvem injustiças e desacordos entre humanos. Daí seu interesse – postura altamente melancólica – em “voar” para longe dessas mazelas. Ademais, a sobra, denominada amor, é como ele mesmo afirma: a falta que ficou, portanto aquilo que não lhe interessa, uma vez que a falta o animaria a sobrepujar sua melancolia.

Dessa forma, a vida é fonte de dissabores para o eu lírico de Renato Russo e seu consolo está em se posicionar melancolicamente em relação a ela. A tristeza, a saudade e a frustração são sentimentos que acompanham o sujeito por sua apreciação da temática existencial. Em Cazuzza, pela via da *jouissance*, o eu lírico se arrisca por caminhos tortuosos, experimenta as múltiplas facetas da liberdade, pelo fato de que ele se obriga a ter prazer. Essa liberdade é manuseada de forma irregular, ocasionando a presença do gozo.

Em relação à doença e à perspectiva de morte que ela carrega em seu bojo, há poucas menções. Enquanto o eu lírico de Cazuzza opta por declarar que traz *Boas novas* e afirma que “viu a cara da morte e ela estava viva”, insiste na aproximação com a Coisa desafiando o interlocutor em *O tempo não para*, com os versos “mas se você achar que eu tô derrotado/ saiba que ainda estão rolando os dados”, e expondo em praça pública seu sofrimento, sua resistência e informando detalhes de seu tratamento, conforme nos lembra *Cobaia de Deus*; o eu lírico de Renato Russo se cala e se resigna, sugerindo apenas pistas de que sua saúde vacila. Como é recorrente nas letras de Renato Russo, o uso do plural remove o foco dos problemas pessoais do eu lírico e o espraia para seus pares. Essa estratégia, embora seja também utilizada por Cazuzza, é feita em menor quantidade, daí sua característica marcadamente egoísta.

A AIDS funciona como a Coisa em Cazuzza: o limite que se encontra na ansiada busca pelo objeto *a*. Em *Marcianos invadem a Terra*<sup>67</sup>, o eu lírico de Russo narra os efeitos que o álcool causa, sendo que o principal deles é, naquele momento, um questionamento latente: será que existe vida em Marte? Interessa-nos, sobretudo, a segunda estrofe, que exemplifica rigorosamente a relação desse eu lírico com a temida

---

<sup>66</sup> Nona faixa do disco *O descobrimento do Brasil*. EMI, 1993.

<sup>67</sup> Décima primeira faixa do disco *Uma outra estação*. EMI, 1996.

Coisa, como apontam os versos: “Cuidado com a coisa coisando por aí/ A coisa coisa sempre e também coisa por aqui/ Sequestra o seu resgate, envenena sua atenção;/ É verbo e substantivo/ adjetivo e palavrão”. A coisa, citada pelo eu lírico, embora não faça relação direta com a AIDS, opera como *Das Ding*: é preciso tomar cuidado com ela, pois sua aparência se faz excessivamente presente. O fragmento de verso “envenena sua atenção” serviria para esclarecer o eu lírico de Cazuzza, que é atraído pela Coisa em sua jornada pela *jouissance*, e o “resgate” é impossível, uma vez que o sujeito sofre uma *afânise*, uma pulverização psíquica. Em suma, o eu lírico de Russo foge dessa Coisa, que se multiplica em imagens traumáticas (verbo, substantivo, adjetivo e palavrão), e o de Cazuzza, mesmo à revelia, se depara com ela, em sua busca pelo objeto causa de desejo.

Em 1989, um ano depois de Cazuzza ter lançado o disco *Ideologia*, a Legião Urbana lançou *As quatro estações*, e fez duas menções veladas ao vírus da AIDS: na composição *Há tempos*, o eu lírico afirma: “e há tempos são os jovens que adoecem”, uma amarga afirmação que embute tom moralista e constatação triste ao se referir à juventude que se liberou, inconsequentemente, e adoeceu, tendo em vista que a epidemia da AIDS eclodiu naquela época. A doença juvenil pode fazer menção, também, à falta de posicionamento político mediante o descaso que o país vinha sofrendo.

No mesmo disco há *Feedback song for a dying friend*<sup>68</sup>(Canção de retorno para um amigo à morte). Grangeia (2015) afirma que Russo escreveu a música em homenagem a Cazuzza que, naquele momento, estava lutando bravamente contra os avanços do vírus da AIDS e, conseqüentemente, fortalecendo a militância gay e reduzindo o preconceito contra os homossexuais. A letra trata de uma relação homoafetiva, mais especificamente ao sexo oral, como apontam os versos “alisa a testa suada do rapaz/ toca o talo nu ali escondido/ protegido nesse ninho farpado sombrio da semente”, que passam por processo de ficcionalização para escamotear o Real da doença. Nesse retorno à vida, há imagens que constroem o estado inconsciente que o tratamento médico provoca: “ele vadeia em águas fechadas/ sono profundo altera seus sentidos” e há menção a presença da morte: “forçar toda gravidade e ir embora”. Os versos “a meu único rival eu devo obedecer/ vai comandar nosso duplo renascer:/ o mesmo/ insano/ sustenta/ outra vez”, quando tratados no limite do biográfico, fazem referência à relação estratégica estabelecida entre Russo e Cazuzza: de acordo com Russo, coube a Cazuzza, seu único “rival” do BRock, a tarefa de expor as intempéries causadas pela AIDS – incluindo o fato de se assumir publicamente

---

<sup>68</sup> Terceira faixa do disco *As quatro estações*. EMI, 1989. A letra foi traduzida por Millôr Fernandes.

bissexual e soropositivo, além de demonstrar sua vida desregrada – como forma de ressimbolizar o trauma e o estigma que a doença acarreta, propondo, dessa maneira, um renascimento para ambos. Tais versos marcam, ainda, a disparidade entre as duas obras: enquanto a obra de Russo se protege pelo invólucro da melancolia, a “insanidade” da obra de Cazusa está em romper as barreiras do que é seguramente imposto pelo Simbólico. Os últimos versos “calei e escrevi/ isto em reverência/ pela coincidência”, demarcam que o eu lírico, assim como o amigo que “viu a cara da morte”, também adoeceu, e a canção funciona como uma espécie de reverência pela batalha vencida.

Em *Natália*, o eu lírico lança pistas de que essa doença é a AIDS. Os primeiros versos “vamos falar de pesticidas/ de tragédias radioativas/ de doenças incuráveis” remetem ao acidente radioativo ocorrido no Brasil, citado também em *O lobo mau da Ucrânia*, de Cazusa, e de doenças incuráveis e, portanto, da AIDS, tão comentada naquele momento. O verso “beba desse sangue imundo” reforça que se trata dessa doença, pelo fato de que o contágio ocorre, também, via sangue contaminado. Posteriormente, os versos “e quando o circo pega fogo/ somos os animais na jaula”, remetem a *Cobaias de Deus*, de Cazusa, e à dificuldade do tratamento, que exige paciência justamente em momentos críticos. Ao contrário “dos tiros pra vida” que o eu lírico de Cazusa propõe em *Boas novas*, o eu lírico de Russo afirma que “ter esperança é hipocrisia”, se entregando à solidão e à melancolia, como descreve o verso “mas estamos vivos ainda”.

A esperança de um novo dia ressurgue em *A via láctea*<sup>69</sup>: “quando tudo está perdido/ sempre existe um caminho/ quando tudo está perdido/ sempre existe uma luz” são versos que descrevem a tentativa do eu lírico em se manter forte, perante o problema de saúde. No entanto, os versos “mas não me diga isso/ hoje a tristeza não é passageira/ hoje fiquei com febre a tarde inteira” reforçam os sintomas da doença (febre, oscilação de humor) e afundam o eu lírico em estado depressivo, uma vez que, como ele mesmo afirma, “essa febre que não passa/ e meu sorriso sem graça” não permitem que ele vislumbre uma alteração em seu estado, o que dá consistência à sua melancolia.

---

<sup>69</sup> Quinta faixa do disco *A tempestade*. EMI, 1996.

## Considerações Finais

Cazuza e Russo são exemplos de sujeitos que se tornaram adolescentes após a Abertura política do país e que tentaram lidar com a *jouissance* de uma vida libertária ao mesmo tempo em que tiveram que defrontar com o supereu que barra esse gozo, bem como com as intempéries do conservadorismo oriundo da epidemia da AIDS e com o liberalismo econômico.

Mas trancafia-los nos anos 80 é fazer uso de uma chave defeituosa. A obra deles escapa pelas portas e janelas e atinge o universal, trazem apelos para a humanidade. O materialismo lacaniano do filósofo esloveno Slavoj Žižek teve o intuito de, precisamente, por em relevo o frescor dessas obras.

Quando se analisa as obras de Cazuza e Renato Russo, propor distinções pautadas na sobreposição da linguagem artística de um em detrimento à do outro nos parece arriscado e tendencioso, pelo fato de que se trata de dois grandes letristas abalizados pela crítica especializada, além de contemporâneos e, por esse motivo, guiados pelos mesmos interesses. Ademais, é através de pontos divergentes que se constrói um *point de capiton* e essas duas obras foram os significantes ordinários que legitimaram, com maior precisão, a construção de um Significante Mestre na música brasileira.

Ambas as obras reuniram as características basilares do BRock, todavia as abordagens das temáticas são distintas, e é nesse ponto que reside o interesse comparístico: as relações que o eu lírico de Cazuza e de Renato Russo empreendem em relação a seus objetos de desejo é um possível viés para se analisar as diferenças existentes entre suas obras.

Ao se estudar essas diferenças, devidamente postas em situação, tematizadas e lidas como estruturas estéticas, nota-se que a obra de Cazuza está mais afinada com a proposta do BRock, tornando-a a mais preci(o)sa legenda dos anos 1980: a de apresentar uma juventude que toma o poder ao mesmo tempo em que se descobre livre dos limites de um regime militar castrador e punitivo. Nesse meandro, os ecos da contracultura ditam regras juntamente com a pressão em gozar e regular os impasses do gozo: liberdade sexual, utilização abusiva de álcool e outros entorpecentes, crítica política com esperança de um país mais justo e, no horizonte dessas questões, uma doença incurável e uma onda moralista de um capitalismo que apresenta sua faceta mais perversa. Todas essas questões são reflexos da maneira como o eu lírico cazuziano se relaciona com seu desejo: no circuito da pulsão, ele fracassa no alvo, reinicia outra movimentação, sempre em busca

de novo amor, novas transgressões, visões cada vez mais críticas a respeito de política e sociedade brasileira, não fazendo concessões a religião, estruturas sociais e, em uma espécie de autodestruição que, em hipótese alguma, concede privilégios a si.

Embora trate dos mesmos temas presentes em Cazuza, a ótica do eu lírico de Renato Russo se mira para o próprio gesto original da perda do objeto de desejo, isto é, no movimento empreendido pela pulsão, o objeto *a* é tratado, de fato, como faltoso. Diante dessa estratégia, as relações amorosas desandam e são vividas por meio da saudade; os problemas políticos e sociais são bravamente criticados, mas não se observa uma perspectiva de alteração nesse cenário; o álcool e as drogas, bem como demais excessos e possíveis transgressões, são barradas em nome de uma vida erigida no Simbólico. O eu lírico tem compaixão de si, sente-se fragilizado com as mazelas do mundo e com a maldade que assola a relação entre as pessoas e, por tal motivo, se aninha na segurança de um lar ou na própria solidão. No entanto, a obra de Russo parece refletir com mais substância a nossa contemporaneidade: a posição melancólica é altamente pós-moderna, pelo fato de que é ela que nos permite sobreviver em uma sociedade global, mantendo a aparência de fidelidade às nossas raízes perdidas.

## Referências

ALEXANDRE, Ricardo. **O rock e o Brasil dos anos 80**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.

ARAÚJO, Lucinha. **Só as mães são felizes**. Depoimento a Regina Echeverria. São Paulo: Globo, 2004.

ARAÚJO, Lucinha. **Preciso dizer que te amo**. Todas as letras do poeta. Texto Regina Echeverria. São Paulo: Globo, 2001.

ASSAD, Simone. **Renato Russo de A a Z**. Campo Grande. Letra Livre, 2000.

DAPIEVE, Arthur. **Renato Russo**: o trovador solitário. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

DAPIEVE, Arthur. **BRock**: o rock brasileiro dos anos 80. São Paulo: Editora 34, 2015.

DUO, Eduardo; RENNÓ, Carlos; BRUNO, J.C. **Cazuza**. Coleção Vozes do Brasil. São Paulo: Martin Claret, 1990.

FASCINA, Diego Luiz Miiller. **Clarice Lispector**: uma leitura materialista lacaniana. Curitiba: Brasil Publishing, 2020.

FASCINA, Diego Luiz Miiller. **No umbigo de um furacão e no peito um gavião**: Cazuza ao som do materialismo lacaniano. Curitiba: Casa Editorial, 2023.

GRANGEIA, Mario Luis. **Brasil, que país é este**: Cazuza, Renato Russo e a transição democrática. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

JULIÃO, Rafael Barbosa. **Segredos de liquidificador**. Dissertação de Mestrado (Letras Vernáculas). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.

MARCELO, Carlos. **Renato Russo**: o filho da revolução. São Paulo: Planeta, 2016.

MOTTA, Nelson. **Noites tropicais**: solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

REVISTA SUPER INTERESSANTE. **História do rock brasileiro**, anos 80, vol III. Editora Abril, 2004.

SILVA, Marisa Corrêa. Materialismo Lacaniano. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009.

SILVEIRA, José Roberto. **Renato Russo e Cazuza**: a poética da travessia. Dissertação de Mestrado (Teoria Literária e Crítica da Cultura). Universidade Federal de São João Del-Rei. Minas Gerais, 2007.

TEIXEIRA, Marcus do Rio. **Vestígios do gozo**. Salvador: Agalma, 2014.

ŽIŽEK, Slavoj; DALY, Glyn. **Arriscar o impossível**: conversas com Žižek. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ŽIŽEK, Slavoj. **Acontecimento**: uma viagem filosófica através de um conceito. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

ŽIŽEK, Slavoj. **Alguém disse totalitarismo?**: cinco intervenções no (mau) uso de uma

noção. Tradução Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2013.

ŽIŽEK, Slavoj. **A visão em paralaxe**. Tradução Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2008.

ŽIŽEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do Real!**: Cinco Ensaio sobre o 11 de Setembro e Datas Relacionadas. Tradução Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

ŽIŽEK, Slavoj. **Como ler Lacan**. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ŽIŽEK, Slavoj. **For they know not whay they do**. London: Verso, 2007.

ŽIŽEK, Slavoj. **Órgãos sem corpos**: Deleuze e consequências. Tradução Manuella Assad Gómez. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2008.