

**“AMOR É DAR O QUE NÃO SE TEM”: A TEMÁTICA DO AMOR COMO *OBJET PETIT A* NAS LETRAS DE CAZUZA**

**“LOVE IS GIVING WHAT YOU DON’T HAVE”: THE THEME OF LOVE AS AN *OBJET PETIT A* IN CAZUZA’S LYRICS**

Diego Luiz Müller Fascina<sup>1</sup>

**RESUMO**

Este artigo discute a temática amorosa presente em algumas composições de Cazuzza, a partir do materialismo lacaniano do filósofo esloveno Slavoj Žižek. De acordo com essa teoria, é possível compreender que, na obra de Cazuzza, as variações do amor se assemelham ao caráter plástico do *objeto a*, um dos conceitos centrais da psicanálise lacaniana. Em uma leitura panorâmica, as letras abordam vertentes de um mesmo amor, o qual possui sua estrutura fundada no vazio da causa do desejo: na produção cazuziana o amor é visto como ficção, também pode estar à deriva do desejo que está no Outro e, por fim, é dado como impossível.

**Palavras-chave:** Cazuzza; temática amorosa; materialismo lacaniano; Slavoj Žižek.

**ABSTRACT**

This article discusses the love theme present in some of Cazuzza's compositions, based on the Lacanian materialism of the Slovenian philosopher Slavoj Žižek. According to this theory, it is possible to understand that, in Cazuzza's work, the variations of love resemble the plastic character of the object a, one of the central concepts of Lacanian psychoanalysis. In a panoramic reading, the lyrics address aspects of the same love, which has its structure based on the emptiness of the cause of desire: in Cazuzza's production, love is seen as fiction, it can also be adrift from the desire that is in the Other and, finally, it is considered impossible.

**Keywords:** Cazuzza; Love theme; lacanian materialism; Slavoj Žižek.

---

<sup>1</sup>Doutor e mestre em Letras. Docente da Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Paraná. Brasil.

E-mail: [diegolmfascina@hotmail.com](mailto:diegolmfascina@hotmail.com)

Artigo recebido em: 04/09/2023

Artigo aprovado em: 07/06/2024

Artigo publicado em: 14/06/2024

Doi: <https://doi.org/10.24302/prof.v11iEsp.Dossie.5007>

## 1 INTRODUÇÃO

Em *A visão em paralaxe* (2008), Slavoj Žižek afirma que o objeto *a* se aproxima do objeto transcendental kantiano, já que representa o X desconhecido, e contribui especificamente com a discussão deste artigo ao problematizar os reencontros e ressurgimentos desse objeto.

Para o filósofo, o objeto *a* pode ser definido como objeto paralático puro, pois “não somente seus contornos mudam com a mudança da posição do sujeito, como ele só existe – sua paisagem só pode ser discernida – quando a paisagem é olhada de determinado ponto de vista” (ŽIŽEK, 2008, p.32-33). Precisamente, Žižek (2008) afirma que esse objeto é a própria causa da lacuna paralática, o X insondável, um *je ne sais quoi*, que sempre escapa à compreensão simbólica e, portanto, causa a multiplicidade de pontos de vista. É, ainda, “o objeto sublime (da ideologia)”, o objeto “elevado à dignidade de Coisa” e, ao mesmo tempo, o objeto anamórfico. Isso é, para perceber sua qualidade de sublime, temos de olhar para ele “de viés”, de soslaio; visto diretamente, ele parece apenas outro objeto de uma série.

Em *Alguém disse totalitarismo?*, Žižek (2013) distingue objeto de desejo de objeto causa do desejo. Enquanto o objeto de desejo é apenas o objeto desejado, a causa do desejo é a característica por conta da qual desejamos o objeto desejado. Essa característica pode ser um detalhe do qual geralmente não temos consciência e às vezes até percebemos como obstáculo, mas, apesar disso, nós desejamos o objeto. E, complementa que, para manter consistente o edifício da realidade, um dos elementos da realidade tem de ser deslocado e ocupar o Vazio central – neste caso, o objeto *a*. Em

outras palavras, para o filósofo esloveno, o desejo é algo impossível de se satisfazer, pois ele provém do corte traumático sofrido pelo sujeito. Quanto mais se quer preencher essa falta, menos se tem condições de aplacá-la, pois sempre se quer algo a mais, que extrapola o desejo imediato.

Žižek (2006) afirma que o desejo não tem mais por objeto os elementos inacessíveis, que se caracterizam pela ausência; ao contrário, parece que há uma materialização constante do objeto do desejo que estaria ausente, levando os sujeitos a um gozo forçado, um vício incontrollável. E afirma que a verdadeira manifestação do desejo, isto é, quando não é gerenciada pelo Grande Outro, desvenda o que se pode chamar de ética (ou ética imoral). Ou seja, quando o desejo do sujeito solapa o desejo do Grande Outro, colocando-se acima de todos os limites seguros (podendo ir até a ruína ou mesmo até a morte), sendo o sujeito fiel a seu desejo e negando os princípios da ordem Simbólica, cria-se uma real situação ética. Tal atitude pode gerar processos extremamente conflituosos, dolorosos, mas que, ainda assim, são necessários para uma libertação dos módulos repressores, dando origem a uma vida que se alicerça apenas nas escolhas baseadas na lei do desejo.

Para exemplificar o objeto a, Žižek (2006) utiliza o Kinder-ovo, chocolate em formato oval. O doce é uma casca de ovo vazia, feita de chocolate e envolta por papel colorido; depois de desembulhar o ovo e abrir a fina casca de chocolate, encontra-se lá dentro um brinquedo de plástico ou pequenas peças que formam um brinquedo. O esloveno questiona: “será que esse brinquedo não é o objeto pequeno a no que ele tem de mais puro – o pequeno objeto que preenche o vazio central, o tesouro oculto, o agalma situado no centro?” (ŽIŽEK; DALY, 2006, p.108).

Esse vazio material (Real) no centro representa o vazio estrutural em função do qual nenhum produto fica à altura da expectativa que desperta. Isto quer dizer que o brinquedo não é simplesmente diferente do chocolate (o produto que compramos), apesar de ser materialmente diferente, ele preenche a lacuna do próprio chocolate e, por tal motivo, está na mesma superfície do chocolate. A função desse brinquedo é

suprir a falta de um “menos” – compensar o fato de que, por definição, uma mercadoria jamais cumpre sua promessa fantasística. Isso ocorre porque o objeto a é sempre faltoso, não é completo, portanto é necessário buscar nele o que vai além, uma distinção que supra, ao menos momentaneamente, o vazio nele existente.

Compreender o objeto a pelo viés de Žižek, isto é, entender a paralaxe que sustenta esse objeto e as características evanescentes que o tornam objeto desejanter, se aproxima decisivamente da proposta deste estudo, que é discutir a temática do amor presente nas letras do cantor e compositor Cazuza.

A respeito do amor, Roudinesco (2011) afirma que Lacan era indiferente ao amor romântico e que chegou a declarar que o amor é uma espécie de suicídio. Para ele, só era importante o lado irracional e compulsivo da paixão, ao contrário de Freud, que era um representante do romantismo (basta pensarmos na figura materna, na esposa, na interdição, na culpa). A psicanalista afirma que faltava pouco para Lacan ver o amor como a investida de um astro obscuro contra um objeto perseguido que se furta a todo encontro.

Roudinesco (2011) afirma ainda que, para Lacan, o homem é o escravo do semblante, ou seja, precisa exibir uma virilidade incontrolável para existir. Enquanto a mulher se aproxima da verdade, escapando do semblante e constituindo-se como uma ‘não-toda’, o homem precisa ser ‘pelo menos um’, ‘um todo’ ou, na falta disso, um semblante do Todo. Por isso Lacan criou o aforismo: ‘Não existe relação sexual’, pois a relação amorosa não se constitui como tal, trata-se, na verdade, de uma assimetria entre dois opostos. O amor é o que preenche essa falta da relação sexual e, por tal motivo, Lacan (2008 a) afirma em várias passagens do Seminário VIII, A transferência, que “o amor é dar o que não se tem”.

No Seminário VII, A ética da psicanálise, Lacan (2008) reconfigura o amor cortês, um tipo de amor que os poetas inventaram na Idade Média para fazer poesia. As características básicas desse tipo de amor são: o objeto amado é inacessível em função da não correspondência, o que dá um caráter de impossibilidade a ele; esse

amor figura como sinônimo de se colocar a serviço da amada e, por conseguinte, sofrer e morrer de amor; as regras que estabelecem a relação entre amante e amada (cortesia) exigem humildade, fidelidade e sigilo da identidade da amada. Notamos que essas características também são as utilizadas por Cazusa para abordar a temática amorosa.

Žižek (2006) afirma que o amor cortês para Lacan é um grande engodo, isto é, “o amor cortês é justamente um modo de evitar o trauma do encontro” (ŽIŽEK; DALY, 2006). A partir dessa afirmação é possível compreender o caráter plástico do objeto a e da movimentação pulsional, pois, no intuito de adiar indefinidamente o amor e evitar os riscos de efetivamente arriscá-lo, o eu lírico de Cazusa nos apresenta três visões paralíticas do amor.

Tais visões já foram estudadas por Maurano (1995) e aplicadas em outros textos. Verificamos que esse mesmo modelo também se enquadra no estudo das letras do cantor e compositor carioca. Dessa forma, o amor como temática preciosa na obra de Cazusa pode ser refletido de forma tripartida : a) aquele sentimento que compreende seu estatuto ficcional e cria um cenário fantasístico para suportar a brutalidade da relação amorosa e sexual; b) o amor que, por se encontrar à deriva do desejo que está no Outro, se coloca como servo fiel e humilde que suplica ser amado; e c) o amor com sofrimento, entendido como morrer-de-amor, que não corresponde nem ao desejo de morte da tragédia helênica e nem ao masoquismo moral romântico, mas a uma relação amorosa simbolizada que visa à não satisfação.

Mesmo com essas nuances que os diferenciam, o que se sobressai em uma visão tridimensional é o sentimento funcionando como objeto a, isto é, no cerne desse amor está a sua força insondável e inalcançável. Vejamos, separadamente, as características das três faces desse amor, e a maneira pela qual o objeto causa do desejo as unifica.

## 2 “O NOSSO AMOR A GENTE INVENTA/ PRA SE DISTRAIR” OU AMOR COMO FICÇÃO

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 uma espécie de insondável X que causa o amor. Nesse sentido, a definição lacaniana 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). Ou seja, 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” (ARAUJO, 2002, 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” (ARAUJO, 2002, p. 145). Esses exemplos atestam com clareza que o amante, nos dois casos, valoriza o amor e necessita dele para manter sua engrenagem desejanste, 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” (ARAUJO, 2002, 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” (ARAUJO, 2002, 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” (ARAUJO, 2002, p. 145), deixando também desarrumada a relação e, ainda, em “mas ficou tudo fora do lugar/ café sem açúcar, dança sem par” (ARAUJO, 2002, 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” (ARAUJO, 2002, 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 pego na escola/ E encho a tua bola/ Com todo o meu amor/ Te levo pra festa/ E testo teu sexo/ Com ar de professor” (ARAUJO, 2002, 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” (ARAUJO, 2002, 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 *Codínome Beija-Flor*, o eu lírico também se cerca de cuidados para falar desse sentimento: “Eu protegi teu nome por amor/ Em um codínome beija-flor” (ARAUJO, 2002, p. 125). O amor, como a letra nos informa, não frutificou: “Prendia o choro/ E aguava o bom do amor” (ARAUJO, 2002, 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.

O percurso pela construção ficcional do amor assume vários caminhos nas letras de Cazusa. Em *Blues do Iniciante*, os versos dizem: “Eu traço tantos planos/ Brilhantes, antes/ De te ganhar num salto/ Mortal, de iniciante/ Na pirraça de te ter” (ARAUJO, 2002, p. 67) e, nos subsequentes: “Peixe safo/ Eu nado até você/ Até o teu mundo/ Que eu também procuro/ Nesse quarto sem luz/ Nessa ausência de tudo” (ARAUJO, 2002, p.67), ou seja, trata-se de um eu lírico que se assemelha ao de *Faz parte do meu show*, pois também se preocupa em criar métodos para atingir seu objeto de desejo. A citada ‘ausência de tudo’ pode ser entendida, significativamente, como o núcleo do vazio fundamental que anima o desejo.

Em *Por que a gente é assim?* o amante também aponta os rumos: “Agora fica comigo/ E vê se não desgruda de mim” (ARAUJO, 2002, p. 91), mas demonstra ter paciência com a aprendizagem do amado e aposta no futuro do relacionamento: “Você tem exatamente/ Três mil horas pra parar de me beijar/ Hum, meu bem, você tem tudo/ Pra me conquistar” (ARAUJO, 2002, p. 91).

É importante salientar que toda essa aura especial que envolve o objeto de desejo é feita por um amante que também possui muitas características preciosas, pois, como ele mesmo afirma, ele se “finge de burro” e “perde noites de sono” para observar o sono da pessoa amada, em *Minha flor, meu bebê*; é ele que “pega” o ser amado “na escola” e, depois, “ench[e] sua bola com todo [seu] amor”, em *Faz parte do meu show*; e é só ele “que podia, dentro da orelha” do ser amado, “dizer segredos de liquidificador”, em *Codinome beija-flor*, afinal, todo esse investimento ficcional é pelo desejo ou “sorte de um amor tranquilo”, como o abordado em *Todo amor que houver nessa vida*.

Em alguns casos, o eu lírico mostra uma faceta mais conservadora a respeito do relacionamento amoroso. É o caso, por exemplo, de *Só se for a dois*: “As possibilidades de felicidade/ São egoístas meu amor/ Viver a liberdade, amar de verdade/ Só se for a

dois” (ARAÚJO, 2002, p. 141), cujo amante acredita em uma modalidade monogâmica de relação. Nessa esteira, há Medieval II, que reforça a fidelidade, mesmo que de modo irônico, na construção do amor: “Você me pede/ Pra ser mais moderno/ Que culpa eu tenho/ É só você que eu quero” (ARAÚJO, 2002, p. 116), e Companhia: “Se você quiser/ Prender o seu amor/ Dê liberdade pra ele/ Mas nunca lhe diga adeus/ Que adeus é tempo demais” (ARAÚJO, 2002, p. 267). Curiosamente, essas três letras abordam a questão da liberdade, como se algo precisasse funcionar como um suplemento obscuro na construção de um relacionamento amoroso, isto é, como se fosse necessário algo oculto, fora de cena. Seria, assim, através desse bastidor que poderíamos compreender que situações e/ou imagens aparentemente opostas estão, na verdade, numa relação de suporte.

Em outras palavras, para o processo de ficcionalização do amor, é necessário que haja uma consistência simbólica sustentada por algo que escape a essa simbolização. Em Só se for a dois e em Companhia, como apontamos, podemos compreender a liberdade não como algo que destrua o relacionamento, mas como um elemento constituinte para a sua manutenção. Em Medieval II, os versos seguintes também endossam o que dissemos: “Mora em mim/ Que eu deixo as portas sempre abertas” (ARAÚJO, 2002, p. 116). Em Blues da piedade, o eu lírico critica quem não consegue absorver essa ficção, e afirma que vai cantar “para quem não sabe amar/ fica esperando alguém/ que caiba no seu sonho” (ARAÚJO, 2002, p. 185). Procurar alguém que “caiba no sonho” nada mais é do que a insistência na captura de um objeto e, no caso dessa composição, na dificuldade em compreender a dificuldade da relação amorosa – daí a necessidade do filtro fantasístico.

Esse entendimento constrói um caráter precioso para o ser que é posto no lugar de merecedor do amor, como nos mostra a letra de A orelha de Eurídice: “Você na multidão/ Você é diferente” (ARAÚJO, 2002, p. 173), e a de Pedaco do meu coração: “Eu quero que você se sinta/ A pessoa mais feliz do mundo” (ARAÚJO, 2002, p. 292).  
O que resulta desse amor que equilibra dois polos opostos que se coadunam é o

apresentado na letra de Boa Vida: “O amor um dia chega, irmão/ Mesmo prum cara pirado... Agora a gente vive grudado/ Pela rua, aos beijos e abraços... Eu nunca mais quero outra vida” (ARAÚJO, 2002, p. 127) e, de maneira mais entusiástica em Pro dia nascer feliz: “Todo dia é dia/ E tudo em nome do amor/ Essa é a vida que eu quis” (ARAÚJO, 2002, p. 95).

Há, ainda, o caso de Solidão que nada, uma das mais belas composições de Cazuza. Nela, o eu lírico faz a seguinte afirmação a respeito das intenções da amada: “Ela é um satélite/ E só quer me amar/ Mas não há promessas não/ É só um novo lugar” (ARAÚJO, 2002, p. 149). Quando ele cita a ausência de promessas, o verso pode ser interpretado como a absorção da ficção em seu nível mais profundo e, para tal, voltamos ao mote da canção Exagerado e comungamos com ele: trata-se da adoração de um amor inventado, fantasioso, que aqui assume um novo lugar, ou seja, o patamar de uma verdade indiscutível. E é ciente dessa verdade, que o amante afirma nos versos seguintes: “Viver é bom/ Nas curvas da estrada/ Solidão que nada” (ARAÚJO, 2002, p. 149), ou seja, mesmo que algum obstáculo tire do foco e a planura que dá tranquilidade e segurança ao relacionamento, o amor é sempre a melhor opção.

No entanto, Žižek (2010) nos apresenta a ambiguidade fundamental da noção da fantasia. Embora ela seja o crivo que nos protege do encontro com o Real, a fantasia nunca pode ser subjetivada, e tem de permanecer recalcada para funcionar. Para exemplificar, Žižek cita *De olhos bem fechados*, o último Stanley Kubrick. No final do filme, Tom Cruise confessa sua aventura noturna a Nicole Kidman e ambos se confrontam com o excesso de suas fantasias. Com o passar do dia, Kidman lhe diz que eles precisam fazer uma coisa assim que possível. “O quê? Pergunta ele, e a resposta dela é: “Trepar” (2010, p. 75). O filme acaba e os créditos finais aparecem na tela. O que acontece é uma passagem ao ato como falsa saída, isto é, longe de lhes fornecer uma satisfação física na vida real que suplementa a fantasia vazia, essa medida preventiva é destinada a evitar o inferno espectral das fantasias.

Em algumas letras, o amor assume esse caráter cruamente Real, despido de seu ornamento ficcional. Em Narciso, os versos: “Nesse frente a frente/ Agora me enfrente/ Como uma imagem no espelho” (ARAUJO, 2002, p. 93) apontam para a emergência do encontro com algo modificador que precisa ser estilhaçado para nos privar dessa ilusão. A “imagem no espelho” remete ao narcisismo e, neste caso, faz referência ao amor e à necessidade de quebra de imagens especulares que maculam nossa visão da realidade. Na letra de Amor, amor, esse sentimento é apresentado com seus paradoxos sem os suplementos que permitem sua simbolização: “Amor que pode, depois morde/ Mel me trai, me azeda/ Me adoça, me faz viver” (ARAUJO, 2002, p. 100). O fragmento “me faz viver” pode ser entendido como a paixão pelo Real e a tentativa de fugir dos entorpecimentos impostos pela construção da realidade.

Finalmente, nos versos de Quatro letras, o amante, como em um desabafo, brada: “Todo esse tempo eu tentei gritar/ A palavra amor bem alto/ Pra ver se me convencia de uma vez/ Do significado implícito nessas quatro letras/ Esfregando na cara das pessoas” (p. 378). Não se trata, pois, de uma tentativa genuína em compreender a ilusória estrutura que anima esse sentimento? Mais do que isso, trata-se de uma fuga da fantasia que nos controla ainda mais quando sabemos de sua existência.

### **3 “RASPAS E RESTOS/ ME INTERESSAM” OU O AMOR À DERIVA DO DESEJO DO OUTRO**

Esse 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 já mencionado 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" (ARAUJO, 2002, 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 Cazuza 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.

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" (ARAUJO, 2002, 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 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" (ARAUJO, 2002, 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” (ARAÚJO, 2002, 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” (ARAÚJO, 2002, 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” (ARAÚJO, 2002, 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, que segue na íntegra:

Eu tô perdido  
Sem pai nem mãe  
Bem na porta da tua casa  
Eu tô pedindo  
A tua mão  
E um pouquinho do braço  
Migalhas dormidas do teu pão  
Raspas e restos  
Me interessam  
Pequenas porções de ilusão

Mentiras sinceras me interessam  
Me interessam, me interessam  
Eu tô pedindo  
A tua mão  
Me leve para qualquer lado  
Só um pouquinho  
De proteção  
Ao maior abandonado  
Teu corpo com amor ou não  
Raspas e restos me interessam  
Me ame como a um irmão  
Mentiras sinceras me interessam  
Me interessam  
Migalhas dormidas do teu pão  
Raspas e restos  
Me interessam  
Pequenas poções de ilusão  
Mentiras sinceras me interessam  
Me interessam, me interessam  
Estou pedindo  
A tua mão  
Me leve para qualquer lado  
Só um pouquinho  
De proteção  
Ao maior abandonado  
(ARAÚJO, 2002, p. 79)

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 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.

Expliquemos 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” (ARAUJO, 2002, 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/ lambar e dar a pata” (ARAUJO, 2002, 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” (ARAUJO, 2002, p. 251) e endossada com a tentativa de conquistar o objeto amado.

A procura do objeto de desejo é uma constante nas letras de Cazuza, 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” (ARAUJO, 2002, 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” (ARAUJO, 2002, 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.

Vejamos como esse movimento de procura constrói uma rica teia de associações entre algumas letras de Cazuza. Um não encontro similar ao acima exposto é o descrito

em Um dia na vida: “Um dia na vida vale pra comemorar/ O nosso encontro em nenhum lugar” (ARAUJO, 2002, p. 305). Já em Justiça, o eu lírico se queixa de sua vida amorosa a partir da perspectiva de um encontro: “Uns encontram o amor/ Outros, como eu/ Não se encaixam em ninguém”. Em Rio de Janeiro love blues, o amante afirma: “E eu mendigando/ O teu amor na calçada” (ARAUJO, 2002, p. 381), no entanto, uma reviravolta acontece, e ele termina dizendo: “você vai me seguir para onde eu quiser” (ARAUJO, 2002, p. 381).

Em Sem saudade, novamente o amor se coloca em um lugar distante, de difícil encontro: “Tão longe de mim/ Olhos a milhas/ Ilhas distantes/ Nunca mais te vi/ Nenhum lugar te interessa”. Mais distante ainda, se situa o amor do eu lírico de Vingança boba: “Passei a vida te esperando, entende?/ Quando eu te escondo o jogo/ Quando eu te trato mal/ É tudo medo, é tudo medo do amor/ Que me entristece, que me enlouquece sempre” (ARAUJO, 2002, p. 308). Ou seja, o próprio sentimento é ambíguo e causa reações distintas no amante, derivando daí a dificuldade em se estabelecer com alguém ou encontrar um ser ideal. Em Amigos de Bar, o local é acessível, mas sem perspectiva de encontro: “Eu procuro um par/ Procuro alguém para amar/ Na rua deserta” (ARAUJO, 2002, p. 262).

Em Maioridade, o eu lírico afirma: “Me guio sem razão/ A casa de um homem/ Ao coração de uma mulher/ Mas meu amor não é ficção” (ARAUJO, 2002, p. 281). Notam-se, novamente, as semelhanças, não apenas no título, com a letra de Maior Abandonado, pois o amante também vai à casa do ser amado em busca de atenção. O sentimento possui o mesmo peso: o fato de ele afirmar que se guia sem razão à casa de um homem ou ao coração de uma mulher permite que pensemos que se trata do mesmo amor. Curiosamente, ele afirma que seu amor não é ficção, o que nos parece ser uma maneira de reforçar a necessidade dessa fantasia para a possibilidade de relacionamento.

Os exemplos de buscas e reencenações de encontros impossíveis são fundamentais nesse tipo de amor, pois é a maneira que o sujeito possui de explicar

seus amores e de desviar do Real. Essa movimentação é a necessidade exposta na letra de Desastre mental: “Não é que eu não ligue/ De correr perigo/ De nunca te achar direito/ Eu quero de qualquer jeito/ Eu tenho que me salvar” (ARAUJO, 2002, p. 127). O verso “nunca te achar direito” é uma síntese desse amor. E é exatamente isso que o amante procura: contornar seu objeto de desejo, fazer alusões, criar as mais falsas expectativas, para, dessa maneira, poder dar curso a sua subjetividade. Dito de outro modo, os versos “Tem sempre um lugar/ Onde você não está” (ARAUJO, 2002, p. 175) de Guerra Civil, também aponta para a certeza e, de certa maneira, para a tranquilidade de não se confrontar com o Outro.

Vejamos mais alguns exemplos: na letra significativamente intitulada Eu quero alguém, o eu lírico nos informa que está à procura de um ser para amar: “Eu quero alguém/ Na areia da praia/ Eu quero alguém/ Que use calça ou saia/ Quero alguém/ É melhor que nada/ Quero alguém/ Pra ter do meu lado” (ARAUJO, 2002, p. 215). A busca se transfere de um ser em específico, que nos exemplos das letras anteriores se encontrava, de certa maneira, perdido, para um ser qualquer que suture a disjunção causada pelas separações e sofrimentos amorosos, afinal, como o amante afirma no último verso: “estou tão só” (ARAUJO, 2002, p. 215).

Se o amante não consegue encontrar o objeto de seu desejo, suplica que esse objeto o encontre, como exemplifica Blitz: “Tudo o que eu quero, baby/ É que você me encontre/ Meu coração tá aberto” (ARAUJO, 2002, p. 344). Essa letra merece ser mais explorada, pois contém elementos que clarificam o que afirmamos. Nos versos subsequentes: “Meu mal é gostar de pessoas como você/ Que não entendem nada de amor/ Seria tão bom se eu te amasse” (ARAUJO, 2002, p. 344), há uma antítese que explica a paralaxe que é o amor: observado por vieses distintos o sentimento se modifica, recebe um caráter distorcido, no entanto, esses múltiplos olhares se coadunam e estabelecem, como já afirmamos, as nuances do sentimento. Os versos “Se a força motriz que me anima/ Não me tirasse a razão” (ARAUJO, 2002, p. 344) nos guiam diretamente para a ética do desejo, comentada no início do capítulo, pois o que

guia um sujeito, mesmo que à sua revelia, que não seja da ordem mais sincera de seus desejos?

Ao perceber que não (re)encontra ninguém para amar e que também não é procurado, o amante apela para uma força divina, como já aponta o título da próxima letra: Ajudai, senhor. Como numa súplica, o eu lírico afirma: “Eu me sinto tão usado e louco aqui/ Sem ninguém, ninguém para amar/ Eu procuro em todo lugar e não acho/ Ninguém para amar” (ARAUJO, 2002, p. 333). Como se as tentativas estivessem esgotadas e, iludido e sem perspectivas, o amante estivesse desistindo de encontrar alguém. Ainda afirma saber que “não há nenhum tipo especial de pessoa” (p.333), reforçando aquela banalidade na procura do ser amado existente também na letra de Eu quero alguém.

No entanto, reforçamos, não há desistência na procura. Pelo contrário, há certo gozo que emerge dos sucessivos fracassos. Em Dia dos namorados, o eu lírico, como em uma síntese da posição do amante que suplica ser amado e de sua procura desenfreada por quem amar, afirma: “Todo dia em qualquer lugar eu te encontro/ Mesmo sem estar” (ARAUJO, 2002, p. 271). Posteriormente, há uma sequência de versos, sem posicionamento fixo e com alteração na última palavra, que apontam para as facetas desse amor: “O amor da gente é para reparar” (ARAUJO, 2002, p. 271), e “para se guardar”, “para temperar”, nos remetendo, novamente, para a importância da ficcionalização do amor e de tratá-lo como algo a ser constantemente construído. Os últimos versos encerram, como em um perfeito resumo, a ilustração da máquina desejante do amante: “O amor da gente é pra continuar/ E a nossa fonte não vai secar/ Porque o amor da gente vai continuar” (ARAUJO, 2002, p. 271) e, os versos de Mais feliz, reforçam essa movimentação desenfreada: “O nosso amor não vai parar de rolar/ De seguir e fugir como um rio” (ARAUJO, 2002, p. 283), apontando para o prazer existente em dar continuidade à busca fracassada pelo objeto a.

#### 4 “EU TE DEI TODAS AS COISAS/ MAS TE PERDI” OU A IMPOSSIBILIDADE DO AMOR

Nessa 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” (ARAUJO, 2002, 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-o, 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” (ARAÚJO, 2002, 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, cuja letra merece ser mais bem explorada:

Relógios e flores  
Todo o tipo de presentes  
Eu te dei todas as coisas  
Mas te perdi  
Você se parece com todo mundo  
Eu investi demais  
Sem pôr no seguro  
Você empresta e cobra  
Mais tarde com juros  
Você chora e fede  
Como todo mundo  
Você mente e esconde  
No teu cofre escuro  
Mas vacila e entrega  
Um mistério sujo  
Você se parece com todo mundo  
É, eu te amei demais  
Eu sofri pra burro  
Beijinhos e tapas  
Todo tipo de carinhos  
Eu te mostrei vários amores  
Mas eu te perdi  
Ameaças, trapaças  
Todo tipo de chantagem  
Eu usei todos os truques  
Mas me esqueci  
Que todo mundo ama  
Exagera tudo  
Mas depois disfarça  
Foge pelos fundos  
Você se parece com todo mundo  
Eu sonhei demais  
Eu fiquei maluco  
Eu fiquei maluco por você  
(ARAÚJO, 2002, p.85)

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 juro”, 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 Rock’n Geral, o eu lírico, possível rock star, aborda algumas características do ritmo. Dentre os ouvintes, os versos “pra se ouvir de qualquer nave/ ou de um coração meio surdo que não sabe amar” (ARAUJO, 2002, p. 35) ilustram o que estamos a afirmar. Em Ideologia, além da marcante leitura social, os primeiros versos “meu partido/ é um coração partido/ e as ilusão estão todas perdidas” (ARAUJO, 2002, p. 167) abordam um eu lírico politizado, que também pode ser compreendido como um amante triste e frustrado.

Nessa mesma linha de exemplos que apontam para a irreversibilidade do fracasso da relação amorosa, citamos, ainda, os exemplos de Oriental, com os versos: “Nunca mais teu corpo de Omo bom/ E o riso de metade de sabão” (ARAUJO, 2002,

p. 247); de A inocência do prazer: “Já passou, fomos perdoados/ Por todos os deuses do amor” (ARAUJO, 2002, p. 261); de Domingo II: “Porque não quero me perder no mundo/ Porque eu já perdi você” (ARAUJO, 2002, p. 351) e de Estranha palavra: “Nunca mais vou ter você/ A vida é estranha/ Com suas despedidas e desencontros” (ARAUJO, 2002, p. 353). Tais letras constroem um eu lírico ressentido, mas não melancólico, pois as investidas foram dirigidas ao objeto de desejo que cumpriu sua função: o de se tornar irrealizável.

Há, ainda, a identidade do ser cantor e do ser poeta, que lidam com as intempéries desse sentimento. Em Blues da piedade, o eu lírico afirma que vai cantar “pra quem não sabe amar/ [e] fica esperando/ alguém que caiba no seu sonho” (ARAUJO, 2002, p. 185). Atitude similar acontece com o sujeito de Eu agradeço, que afirma: “peço licença para cantar o amor/ e não esperar jamais recompensa” (ARAUJO, 2002, p. 214). Trata-se do que estamos a afirmar: sentimento erigido para ser demolido. Ainda a respeito da identidade de cantor, em Hei, Rei!, o eu lírico, em consonância com a outra figura ali construída, cuja função é comparativa, afirma: “nós dois cantamos o amor/ e aprendemos a aceitar a dor” (ARAUJO, 2002, p. 245). E mais do que aceitar a fatal dor que advém de um sentimento não correspondido, em Quando eu estiver cantando, o eu lírico afirma: “porque o meu canto redime o meu lado mau/ porque o meu canto é pra quem me ama” (ARAUJO, 2002, p. 231). Já em Malandragem, a vertente do ser poeta nos interessa, pela direta afirmação: “eu sou poeta e não aprendi a amar” (ARAUJO, 2002, p. 285). Quem seria mais privilegiado que o poeta quando tratamos da temática amorosa? Mesmo aquele que, tradicionalmente, deveria ser o conhecedor fecundo desse tipo de sentimento, não consegue apreendê-lo.

Além da impossibilidade vista pela ótica das identidades do eu lírico (o rock star, o cantor, o poeta, como citamos acima), há uma vasta discussão a respeito das características desse amor, cujas regras impõem barreiras imperiosas à sua realização. Em Baby suporte, o eu lírico provoca: “não era isso que você procurava?” e, mais

adiante, questiona: “que diferença há entre o amor e o escárnio?” (ARAUJO, 2002, p.81).

Essa questão é mais bem delineada na letra de Ritual, cujo verso “tantas histórias de um grande amor perdido” (ARAUJO, 2002, p. 143) aponta para a demanda existente nessa relação com o mistério que ronda o Outro, cujas necessidades insaciáveis, são, também, indecifráveis, pois, em consonância com o verso acima, o grande amor, para ser realizado, precisa se situar na perda, isto é, na já citada falta radical. Para colaborar com essa visão, o verso “que o amor na prática é sempre ao contrário” (ARAUJO, 2002, p. 143) ilustra o que afirmamos, pois, idealizar uma relação amorosa se distancia do contato Real passível de ser causado por ela, a partir de uma paisagem fantástica que crie uma barreira minimamente tolerável em relação ao abismo do Outro. No entanto, em Mal nenhum, o eu lírico insiste nas investidas: “me deixem amolar e esmurrar/ a faca cega, cega da paixão/ E dar tiros a esmo e ferir/ o mesmo cego coração” (ARAUJO, 2002, p. 119), mesmo sabendo das impossibilidades de concretização.

Por seu caráter irrealizável ou esgotado, a temática do amor, nessa vertente, põe em cena outro desdobramento: pelo sofrimento que causa uma relação fadada ao rompimento, o eu lírico questiona a dimensão desse amor e sua possível incapacidade de amar. Em Glória, junkie bacana, ele afirma: “todo grande amor incomoda/ E o mundo todo, todo, tem que saber/ que ela errou, e eu errei” (ARAUJO, 2002, p. 277). Ou seja, a crença entorpecida na relação amorosa fez com que o amante e o ser amado não a suportassem. Tal situação nos guia para a ambiguidade que estrutura uma fantasia: precisa ser recalcada para funcionar. O que aparentemente aconteceu foi algo similar ao retorno do recalcado, que estilhaçou o Simbólico ao introduzir o impossível de ser elaborado.

Na letra intitulada Não amo ninguém, temos a seguinte situação: o eu lírico afirma que o ser amado “dizia com a voz terna, cheia de malícia” (ARAUJO, 2002, p. 89) que o queria para toda a vida. No entanto, ele sabia de sua “condição”, como nos

dizem os versos: “se todo alguém que eu amo/ É como amar a lua inacessível”, isto é, possuidor da marca do impedimento cravado em si, a lógica não poderia ser mais clara: “Eu não amo ninguém, parece incrível”. No entanto, ao revés dessa dura afirmação está seu desejo mais latente: “Não amo ninguém/ E é só amor que eu respiro”. Já na letra de Incapacidade de amar, é o ser amado que não sabe amar e o eu lírico, com seu habitual movimento pulsional, se coloca no lugar de servo fiel e paciente: “só eu mesmo pra desculpar/ por tanta incapacidade de amar” (ARAUJO, 2002, p. 278).

Completando essa questão, há o exemplo de Que o Deus venha, cujo eu lírico tenta preencher o vazio da sua subjetividade com esse sentimento de difícil manejo: “Embora amor dentro de mim eu tenha/ Só que eu não sei usar amor/ Às vezes arranha/ Feito farpa/ Se tanto amor dentro de mim/ Eu tenho, mas, no entanto/ Continuo inquieto” (ARAUJO, 2002, p. 297). O fato de permanecer inquieto também se refere à insatisfação, característica muito comum desse eu lírico, que necessita de novas experiências para erigir sua subjetividade.

Em se tratando dessa periclitante relação do amante com o próprio sentimento, citamos, ainda, os exemplos de Problema moral, que aborda uma dura certeza: “Tem coisas na vida/ Que a gente não pode explicar/ Se tratando de amor/ A vida não dá o bê-á-bá” (ARAUJO, 2002, p. 321), e Empada com birita, em que o amor, tratado tal qual um objeto tout court, atordoia o eu lírico: “Aonde pôr o amor?” (ARAUJO, 2002, p. 323). Na sequência, os versos “arranco do peito um coração/ que ainda palpita/ de amor e de raiva/ e sem razão”, apontam para a contradição que orbita em torno desse sentimento.

O que afirmamos aqui se delineia mais substancialmente em Nunca sofri por amor. Na dúvida que (re)instala e (re)encena o objeto causa do desejo, nos deparamos com um eu lírico capaz de questionar o estatuto desse amor ao afirmar: “É duro dizer/ Mas nunca sofri mais de dez minutos por amor/ Ninguém nunca mereceu meu choro/ Nem a falta de apetite” (ARAUJO, 2002, p. 291). E complementa: “Será que eu nunca

amei de verdade?/ Ou o verdadeiro amor é assim?/ Eu sofro por um cão/ Mas não por um coração”. Mesma situação é a apresentada em *Dúvidas*: “Dúvidas, dúvidas/ Será que eu ainda te amo?/ Ou é mais um sinal/ Da minha inclinação para o banal” (ARAUJO, 2002, p. 322). A tônica que resulta dessa ideia marcada pela incerteza também está presente em *Fracasso*, cujos versos, “Mas eu tenho a impressão/ Que todos nós somos fracassados/ Eu, por exemplo, não amo” (ARAUJO, 2002, p. 357), significando o vazio causado por esse objeto faltoso, diluem o horizonte dos desejos do sujeito e barram sua subjetividade, pois, como já afirmamos, tal vazio precisa ser preenchido por suas encarnações fantasmáticas.

Na contramão desses exemplos que contemplam a incapacidade de amar, há letras que abordam a gama de relacionamentos amorosos que o eu lírico já vivenciou, como é o caso de *Fratura* (não) exposta: “pra quem não sabe/ tive vários amores” (ARAUJO, 2002, p. 275) e, em alguns versos depois: “pra quem não sabe/ já parti corações”. Nessa mesma linha, se inserem os versos de *Conforto*: “paixão é bom, eu sei/ Já tive mais de mil” (ARAUJO, 2002, p. 269), os quais, por meio de uma construção hiperbólica, reforçam a importância do amor. No entanto, os versos subsequentes, “mais de mil vezes eu vi/ que era engano/ que era por mim que eu/ estava chorando”, concordam com essa possível incapacidade de amar e, ao alegar que chora por si mesmo, o sujeito reforça a dureza que é lidar com o seu vazio constituinte.

A letra de *Lembre-se de mim* explicita com rigor o estatuto desse tipo de amor: “um amor como o nosso está fadado a acabar/ e eu já não tenho mais fôlego pra soprar a fogueira” (ARAUJO, 2002, p. 363). No entanto, o título reforça a paralaxe do objeto a, ou seja, a lembrança do objeto de desejo com seu núcleo “a mais” que reencena a movimentação da procura.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas composições de Cazuzza a temática do amor não é plana, estática. Isto é, o eu lírico é retorcido e ama e lida com o objeto de desejo de modos distintos. Nessa torção, podemos compreender, à luz do materialismo lacaniano, que esse tema é similar à configuração do objeto a.

Em outras palavras, o amor, em Cazuzza, possui uma dinâmica visível em três faces: uma delas é o amor que se encobre por uma camada de fantasia para ser manuseado. A ficção amorosa é uma ideologia que sedimenta esse brutal sentimento nos meandros do Simbólico, pois essa é a condição necessária para que o sujeito possa empreender o caminho da pulsão.

De modo paralítico, o amor também pode ser compreendido como a deriva do desejo do Outro, ou seja, o eu lírico faz investimentos e se põe como servo fiel ao ser amado. E este, nessa posição, é o signo da própria falta, isto é, o próprio objeto a. Dessa maneira, seu caráter é evanescente.

Finalmente, o terceiro aspecto do sentimento aposta na impossibilidade de sua realização, e a própria movimentação pulsional em busca do objeto de desejo aparece como fracassada.

Ao que estas três vertentes apontam? Para um sentimento que funciona como um objeto a, por seu caráter multifacetado, incerto e finito, e para o funcionamento do próprio ciclo pulsional que anima os sujeitos: escolha de um objeto, ficcionalização do mesmo, investimento e fracasso ao tentar alcançá-lo. A ilustração da subjetividade humana está descrita nesta temática cazuziana: não saber o que deseja, tentar alcançar o que acha que se quer, ao se aproximar, não se interessar e, automaticamente, iniciar nova busca.

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Lucinha. **Preciso dizer que te amo**. Todas as letras do poeta. Texto Regina Echeverria. São Paulo: Globo, 2002.
- LACAN, Jacques. **Seminário, livro 7: a ética da psicanálise, 1959-1960**. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; [versão brasileira: Antonio Quinet]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- LACAN, Jacques. **Seminário, livro 8: a transferência**. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; [versão brasileira: Antonio Quinet]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- MAURANO, Denise. **Nau do desejo: o percurso da ética de Freud a Lacan**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Alfenas, MG: Unifenas, 1995.
- ROUDINESCO, Elisabeth. **Lacan, a despeito de tudo e de todos**. Tradução André Telles; revisão técnica Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- ŽIŽEK, Slavoj. **A visão em paralaxe**. Tradução Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ŽIŽEK, Slavoj. **Alguém disse totalitarismo?: cinco intervenções no (mau) uso de uma noção**. Tradução Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2013.
- ŽIŽEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do Real!: cinco ensaios 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; GLYN, Daly. **Arriscar o impossível: conversas com Žižek**. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2006.