

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS**

**A CANÇÃO DO SUJEITO AGÔNICO: UMA ABORDAGEM  
INTERTEXTUAL DA PULSÃO CRIADORA EM  
CLARICE LISPECTOR E CAZUZA.**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**Daiane Raquel Steiernagel**

**Santa Maria/RS, Brasil.**

**2010**

**A CANÇÃO DO SUJEITO AGÔNICO: UMA ABORDAGEM  
INTERTEXTUAL DA PULSÃO CRIADORA EM  
CLARICE LISPECTOR E CAZUZA.**

**por**

**Daiane Raquel Steiernagel**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de  
Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em  
Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como  
requisito parcial para obtenção do grau de  
**Mestre em Letras.**

**Orientador: Prof. Dr. Rosani Umbach**

**Santa Maria, RS, Brasil**

**2010**

Universidade Federal de Santa Maria  
Centro de Artes e Letras  
Programa de Pós-Graduação em Letras

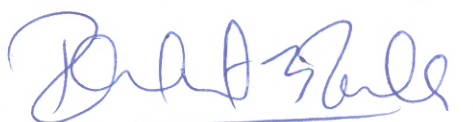
A Comissão Examinadora, abaixo assinada,  
aprova a Dissertação de Mestrado

**A CANÇÃO DO SUJEITO AGÔNICO: UMA ABORDAGEM  
INTERTEXTUAL DA PULSÃO CRIADORA  
EM CLARICE LISPECTOR E CAZUZA**

elaborada por  
**Daiane Raquel Steiernagel**

como requisito parcial para obtenção do grau de  
**Mestre em Letras**

**COMISSÃO EXAMINADORA:**



Rosani Úrsula Ketzer Umbach, Dr.  
**(Presidente/Orientadora)**



Cláudia Maria Perrone, Dr. (UFSM)



Lizandro Carlos Calegari, Dr. (URI)

**Santa Maria, 26 de janeiro de 2010.**

## **RESUMO**

Dissertação de Mestrado  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
Universidade Federal de Santa Maria

### **A CANÇÃO DO SUJEITO AGÔNICO: UMA ABORDAGEM INTERTEXTUAL DA PULSÃO CRIADORA EM CLARICE LISPECTOR E CAZUZA.**

AUTORA: DAIANE RAQUEL STEIERNAGEL

ORIENTADOR: DRA. ROSANI UMBACH

Data e Local da Apresentação: Santa Maria, 26 de janeiro de 2009.

Os percursos subjetivos que o sujeito enfrenta ao longo da vida, tratados pela psicanálise, há muito tempo, já eram matéria-prima da criação artística. Isso porque o artista consegue simbolizar – os significantes de sua história pessoal e de sua geração – em sua obra de arte. Assim, psicanálise e arte possuem muitos aspectos em comum. Ambas irão lidar com a linguagem e com as expressões dos “estados da alma”, com idéias, sentimentos e sofrimentos, produzindo um sentido onde antes não existente e este é assimilado como “representação social”. A psicanálise fará isto através da escuta do discurso do sujeito, enquanto a arte irá dar significados e simbolizações àquilo que era sem sentido, para além da expressão individual. O objetivo deste trabalho é de demonstrar que a arte é um espaço que o mínimo que propícia, é de produzir um importante efeito de ruptura a partir do seu enunciado. Usaremos para tal estudo, a obra de dois artistas – Clarice Lispector (escritora) e Cazuza (cantor e compositor). Faremos uma análise de alguns textos e algumas composições destes artistas, identificando a presença de elementos sociais na obra de ambos, como também, falaremos da relação intertextual entre suas obras. Pois Cazuza era fã de Clarice e teve uma grande influência de textos desta escritora na criação de suas composições.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura, Música, Psicanálise, Pulsão, Representação.

É como se esta arte quisesse que o olhar brilhasse, que o objeto se sustentasse, que o real existisse, em toda a glória (ou horror) de seu desejo pulsante, ou ao menos que evocasse essa condição sublime.

(Hal Foster)

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>06</b>
<b>1 A ESCRITA DO DESTINO: DA LETRA AO PALCO.....</b>	<b>09</b>
1.1 Pulsão de Vida X Pulsão de Morte.....	09
1.2 A Arte e o Artista: o possível do desejo e o sintoma de produção.....	19
1.3 Aspectos sociais presentes no livro <i>A Hora da Estrela</i> – Clarice Lispector – e nas músicas <i>Exagerado</i> e <i>Ideologia</i> – Cazuzza. ....	34
1.4 Um breve ensaio sobre as confluências entre a arte e a psicanálise. ....	46
<b>2 DE CLARICE LISPECTOR A CAZUZA: UMA BREVE BIOGRAFIA .....</b>	<b>54</b>
2.1. Clarice Lispector.....	56
2.2. Cazuzza .....	59
<b>3 A PULSÃO: DA PONTA DO LÁPIS À PONTA DA LÍNGUA .....</b>	<b>64</b>
3.1 <i>A Via- Crúcis do Corpo</i> .....	64
3.1. Água Viva x Que o Deus Venha .....	70
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>79</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>82</b>

## INTRODUÇÃO

Maurice Blanchot nos diz que “só a obra importa, mas afinal ela está ali para levar à busca da obra; a obra é movimento que nos encaminha para o ponto puro da inspiração, de onde vem e que aparentemente só se pode atingir desaparecendo” (BLANCHOT, 1984, p. 210). A literatura irá buscar o ponto de ausência da escritura. “Escrever é começar por destruir o templo antes de o edificar; é, pelo menos, antes de transpormos o limiar, interrogarmo-nos sobre as servidões desse lugar [...] Escrever é, finalmente, recusarmo-nos a passar do limiar, recusarmo-nos a *escrever*” (BLANCHOT, 1984, p. 217-218).

A partir do que o autor nos aponta, podemos dizer que há uma relação intrínseca entre a escritura e a morte, pois o resultado será sempre um significante, a parte inerente, morta, em busca de sentido. Será a partir do escritor e do leitor que partirá a decisão, absoluta e imediata, para constituir o significado da escritura. Porém, a arte também permitirá que o escritor enuncie seu desejo em uma folha de papel, a qual consegue minimizar uma falta com as inscrições realizadas na escrita. Assim, percebemos certa ambivalência, ou seja, ao mesmo tempo em que a arte poderá simbolizar elementos mortíferos também poderá representar significantes vitais.

É através da obra de arte (como forma de expressão) que muitos sujeitos irão demonstrar seus sofrimentos, por meio do que Freud chamou de sublimação. O artista consegue apresentar em sua criação (seu sofrimento e fantasias) de uma forma bela e admirável ou muitas vezes de forma “estranha”, fazendo com que o apreciador se sinta um estrangeiro diante de tal obra. Através da arte o sujeito poderá construir os significantes que fizeram parte de sua história, em seus textos, composições, poemas, etc. Também, em alguns casos, a escrita servirá como um impulso vital, através do qual serão buscadas, na criação artística, forças para a continuação da vida.

É a partir desta idéia que surgiu o título deste trabalho, ou seja, a palavra Agônico vem do latim AGON, que significa luta, representando da melhor forma este duplo significado que a obra de arte nos apresenta – da morte e da vida – sendo também que os artistas estudado neste trabalho demonstram esta ambivalência em sua escrita, ambos em seus

leitores de morte, escreviam como se a escrita fosse um impulso para a continuação da vida. O que de certa forma não deixa de ser, pois através dela o escritor consegue se imortalizar.

Estas características que estamos descrevendo presentes na obra de arte, principalmente na escrita, ficam evidentes em dois escritores com os quais pretendemos trabalhar. Será com base nas obras de arte da escritora Clarice Lispector e do compositor Cazuzza que este trabalho será desenvolvido. Escritores de extrema importância, tanto literária (como é o caso de Clarice Lispector), musical (como é o caso de Cazuzza) cultural e social (como é o caso de ambos).

Através destes dois artistas, estudaremos a relação entre a literatura (ou a obra de arte) e a psicanálise. Pois arte e psicanálise sempre tiveram uma ligação intrínseca. Sabemos que a psicanálise nasceu do cruzamento entre medicina e literatura e que Freud sempre deu um lugar privilegiado para a arte em especial para a literatura. Foi a partir de leituras literárias que este autor elaborou importantes conceitos psicanalíticos, como por exemplo, o *Complexo de Édipo* e o *Narcisismo*. Tanto a psicanálise como a literatura tem uma preocupação com o social, percebemos que ambas tentam eliminar a falsa dicotomia entre indivíduo e sociedade e redimensionar as intersecções entre o singular e o social.

Assim, a partir da percepção de que a arte surgiu muito antes que a psicanálise e a maioria das teorias existentes, o escritor – ou o artista – pode ser visto como o pioneiro a dar, através de sua obra de arte, um significado histórico às suas representações e expressões. Nosso objetivo neste trabalho não é o de saber até que ponto ele (artista) tem consciência deste processo. A nossa pretensão é de poder colher o significado que a obra de arte deixa – a obra de arte de Clarice Lispector e Cazuzza, onde o corpo derrotado pela pulsão de morte sobrevive na arte que sublimou esse desejo. E, que, incorporada no imaginário de cada ouvinte e leitor, a vida e a pulsão que a gerou. Isso porque percebemos que a escrita possui uma ambiguidade, ao mesmo tempo em que é permeada por significantes da pulsão de morte, o ato de escrever e a possibilidade de simbolização que este ato proporciona faz com que as suas escritas se transformem em “vida”.sendo que a palavra (ou letra) é por si só um impulso vital, onde não escrever (em especial no caso de Lispector e Cazuzza) poderia significar a morte.

A escolha de Clarice Lispector e Cazuzza não foi à toa, a importância destes artistas fica evidente no fato de anos após suas mortes serem lembrados com tanto prestígio, e suas



obras serem lidas, ouvidas, estudadas e admiradas com tanta frequência. Com isso, busca-se um conhecimento aprofundado de dois criadores. Um representando a literatura – Clarice Lispector – escritora única que marcou sua geração e continua sendo lida e trabalhada por inúmeras áreas; e outro representando a música – Cazuzza – o qual marcou o rock’n’roll e o blues dos anos oitenta, devido a expressão singular presente nas letras de suas composições, as quais são muito ouvidas nos dias de hoje e regravadas por diversos cantores. Ambos os escritores falaram de questões sociais e, conseqüentemente, poderemos estudar um pouco de suas gerações, e é claro de suas vidas, pois assim será mais fácil de (tentar) compreender suas obras.

## **1 A ESCRITA DO DESTINO: DA LETRA AO PALCO**

A sublimação, tal como definida por Freud, é um dos destinos da pulsão. Primeiramente, o autor trabalhou com os conceitos de Pulsões Sexuais e Pulsões do Ego, e posteriormente mudou-as para Pulsões de Vida e Pulsões de Morte. Será com base nesta segunda formulação freudiana sobre o conceito de Pulsão que nos apoiaremos para falar sobre a obra de arte, pois esta, posta como um espaço que possibilita a representação das pulsões de forma simbólica, e constitui um lugar de constituição da subjetividade.

### **1.1 Pulsão de Vida x Pulsão de Morte**

Propomo-nos descrever o que Freud elaborou sobre este conceito tão importante que é o conceito das pulsões, considerando a possibilidade de sua representação na obra de arte.

Segundo Freud, a força pulsional é resultado de um desenvolvimento desinibido da fantasia e do recalque ocasionado pela satisfação frustrada. O conceito de recalque está diretamente relacionado ao conceito de pulsão, já que será a partir dele que ocorre a tentativa de impossibilitar a entrada do representante psíquico na consciência, ocorrendo uma fixação da pulsão, que fica em nível inconsciente. Será o recalque que irá trabalhar para formar substitutos, na tentativa de inibir a pulsão que fora fixada num primeiro momento do recalque, o qual Freud denominou de recalque primário. O recalque não impede que a pulsão continue no inconsciente, pelo contrário, faz com que esta se organize ainda mais.

A psicanálise irá nos revelar algo importante para a compreensão do recalque. Mostra-nos, por exemplo, que o representante pulsional se desenvolverá com menos interferência e mais profusamente, se for retirado da influência consciente pela repressão: “Ele prolifera no escuro, por assim dizer, e assume formas extremas de expressão, que uma vez traduzidas e apresentadas ao neurótico irão não só lhe parecer estranhas. Mas também assustá-lo” (FREUD, 1915, p. 172).

Neste momento, porém, não temos a pretensão de escrever sobre o conceito de recalque, mas apenas fazer uma breve menção a este conceito para podermos falar sobre o que

nos interessa de fato, que é o conceito de pulsão. Segundo Freud, um bom termo para caracterizar a pulsão é “necessidade”, pois o que elimina uma necessidade é a satisfação. Freud propôs quatro termos auxiliares para delimitar seu conceito. São os seguintes:

- Pressão (*Drang*): É a intensidade de força que a pulsão exerce sobre o fator motor.
- Finalidade (*Ziel*): A finalidade de uma pulsão será sempre de satisfação. Porém essa satisfação nunca será total, mas sempre parcial. Essa satisfação parcial será dirigida a outro objeto.
- Fonte (*Quelle*): A fonte pode ser considerada por estímulos corporais que serão representados na vida mental por uma pulsão. Vejamos o que Freud disse:

[...] a de que todas as pulsões são qualitativamente semelhantes e devem o efeito que causam somente à quantidade de excitação que trazem em si, ou talvez, além disso, distingue uns dos outros efeitos mentais produzidos pelas várias pulsões, pode ser encontrada a partir da diferença em suas fontes (FREUD, 1915, p. 144).

- Objeto (*Objekt*): É uma “coisa” através da qual a pulsão é capaz de atingir seu objetivo, sendo extremamente variável.

Como dito, inicialmente, Freud acreditava na existência de dois grupos pulsionais: as pulsões do ego e as pulsões sexuais. As pulsões sexuais são numerosas e emanam de uma grande variedade de fontes orgânicas. Atuam independentemente uma da outra e têm como finalidade a obtenção de prazer do órgão (prazer ligado a um órgão corpóreo específico). Desde seu surgimento, as pulsões sexuais já estão ligadas às pulsões do ego, das quais só se separam na escolha objetual, seguindo os caminhos indicados pelas pulsões do ego. Parte das pulsões sexuais permanece ligada às pulsões do ego pela vida inteira, fornecendo-lhes componentes libidinais. Esses dois grupos de pulsões (sexuais e do ego) distinguem-se porque as pulsões sexuais possuem a capacidade de mudar de objeto, ao passo que esta capacidade é ausente nas pulsões do ego.

Segundo Freud, uma pulsão poderá passar por quatro destinos: a “Reversão a seu oposto”, “Retorno em direção ao próprio eu (*Self*) do indivíduo”, “Recalque” e “Sublimação”.

Na reversão de uma pulsão a seu oposto, ocorrem dois processos distintos: um é a mudança da atividade para a passividade; o outro, a reversão de seu conteúdo. Para o primeiro processo, Freud usa os exemplos dos dois pares de opostos: sadismo - masoquismo e

escopofilia - exibicionismo. Segundo este autor, a reversão afetaria a finalidade da pulsão, ou seja, a finalidade ativa de torturar é substituída pela finalidade passiva de ser torturado, ser olhado. O que ocorre é que, uma vez que sentir dor se transforme numa finalidade masoquista, a finalidade sádica de causar dor também pode surgir. Quando essas dores estão sendo infligidas a outras pessoas, são fruídas masoquistamente, vindo o sujeito a se identificar com o objeto sofredor. Em ambos os casos, o que é desfrutado não é a dor, mas a excitação sexual. A fruição da dor é uma finalidade masoquista que só pode se tornar pulsional em uma pessoa que era sádica, a qual irá experimentar de boa vontade o desprazer da dor.

O retorno de uma pulsão ao próprio eu (*Self*) do indivíduo é observado quando se percebe que o masoquismo é, na realidade, o sadismo que retorna em direção ao próprio ego do indivíduo, e que o exibicionismo abrange o olhar para seu próprio corpo:

A observação analítica não nos deixa duvidar de que o masoquista partilha da fruição do assalto a que é submetido, e que o exibicionista partilha da fruição (a visão de) sua exibição. A essência do processo é assim, a mudança do objeto, ao passo que a finalidade permanece inalterada. Não podemos deixar de observar, contudo, que nesses exemplos, o retorno em direção ao eu do indivíduo e a transformação da atividade em passividade convergem ou coincidem (FREUD, 1915, p. 148).

O outro par de opostos, escopofilia – exibicionismo, também proporciona um bom entendimento. Nesse caso, a finalidade da pulsão é olhar e exhibir-se. Segundo Freud, é possível postular três fases, que são basicamente as mesmas do exemplo anterior:

- 1) Olhar como uma atividade dirigida para um objeto estranho;
- 2) O desistir do objeto e dirigir a pulsão para o próprio corpo do sujeito. Dessa forma, a transformação da atividade em passividade e o estabelecimento de uma nova finalidade, a de ser olhado;
- 3) Introdução de um novo sujeito diante do atual. A pessoa se exhibe a fim de ser olhada por ele.

Da mesma forma que no exemplo anterior, é difícil saber se a finalidade ativa surge antes da passiva, ou seja, se o olhar precede o ser olhado. Porém, a primeira fase se dirige ao primeiro exemplo, pois o início da atividade da pulsão, escopofílico é auto-erótico, ele possui um objeto, que em realidade é parte do próprio corpo do indivíduo. Essa fase é ausente no sadismo, pois desde o começo a pulsão é dirigida para um objeto estranho.

O segundo processo, da reversão do conteúdo da pulsão, encontra-se no exemplo da transformação do amor em ódio. Freud irá empregar o termo ambivalência para explicar a oscilação entre o amor e o ódio e nos dirá que o amor admite três opostos: “amar-odiar”, “amar-ser amado”, “o amor e o ódio”. A segunda dessas antíteses, “amar-ser amado”, é a atração característica do narcisismo, sendo que a situação é de “amar a si próprio”. No início da vida mental, o ego é catexizado com as pulsões, e o sujeito, dessa maneira, se torna capaz de satisfazer essas pulsões em si mesmo, em uma forma de obtenção de prazer, auto-erótica. Essa forma de satisfação é o narcisismo:

Resta-nos agora reunir o que sabemos da gênese do amor e do ódio. O amor deriva da capacidade do ego de satisfazer auto-eroticamente alguns dos seus impulsos pulsionais pela obtenção do prazer do órgão. É originalmente narcisista, passando então para objetos, que foram incorporados ao ego ampliado, expressando os esforços motores do ego em direção a esses objetos como fontes de prazer. Torna-se intimamente vinculado à atividade das pulsões sexuais ulteriores e, quando estes são internamente sintetizados, coincide com o conjunto sexual como um todo [...] (FREUD, 1915, p. 160).

Em 1925-1926, Freud aborda as pulsões de vida e as pulsões de morte, complementando a teoria escrita anteriormente das pulsões sexuais e do ego. Segundo o pai da psicanálise, as pulsões do ego exercem pressão no sentido da morte, enquanto as pulsões sexuais exercem um prolongamento da vida:

[...] O objetivo de toda vida é a morte [...]  
 [...] As coisas inanimadas existiram antes  
 das vivas [...] (FREUD, 1920, p. 49).

Para explicar o princípio das pulsões de vida e pulsões de morte, Freud fala do início da matéria viva, dizendo que:

A tensão que surgiu na matéria que até então era uma matéria inanimada se esforçou por neutralizar-se, dessa maneira surge a primeira pulsão, que é a pulsão que deseja retornar ao estado inanimado, ou de morte. Dessa maneira, por longo tempo a substância viva esteve sendo constantemente criada e morrendo facilmente; (devido às pulsões de morte). Até o momento em que forças externas se alteraram de maneira a obrigar a substância, ainda sobrevivente a divergir mais amplamente seu original curso de vida e a efetuar mais complicados antes de atingir seu objetivo de morte. Surgindo dessa maneira as pulsões de autoconservação, ou pulsões de vida (FREUD, 1920, p. 47).

Esses dois grupos de pulsões (de vida e de morte) são como dois grupos lutando, um para atingir rapidamente o objetivo final da vida, que é a morte e o outro lutando para prolongar esse término. É originalmente isto que ocorre diariamente em nossa vida, onde

certas forças pulsionais lutam para obter uma satisfação total, que seria a nossa morte, e forças pulsionais que lutam para que esse término seja prolongado.

Junto com este conceito das pulsões, Freud formulou outro conceito de muita importância, que é o conceito da repetição:

As manifestações de uma compulsão à repetição (que descrevemos como ocorrendo nas primeiras atividades da vida mental infantil, bem como entre os eventos do tratamento psicanalítico) apresentam em outro grau um caráter pulsional e, quando atuam em oposição ao princípio de prazer, dão a aparência de uma força “demoníaca” em ação (FREUD, 1920, p. 46).

A repetição ou a (re)experiência de algo ocorre devido à busca de prazer. Porém, a satisfação encontrada nunca será total, mas sempre parcial. Devido a isso, ocorre a repetição, ou seja, a busca de uma satisfação total. Essa satisfação total, se ocorresse, seria a morte do sujeito. Esta é a ligação da pulsão com a compulsão pela repetição, quando o sujeito tentará restaurar o primeiro estágio da pulsão, onde a matéria era inanimada. “Parece, então que uma pulsão é um impulso inerente a vida orgânica, a restaurar um estado anterior de coisas” (FREUD, 1920, p. 47).

Luis Alfredo Garcia-Roza, em seu livro *O Mal Radical em Freud*, irá referir-se à dualidade do indivíduo que a psicanálise traz à tona. Esta dualidade estaria entre o que é ordenado e aquilo que é exterior à ordem, ou seja, o que é ordenado incluiria a linguagem como também a representação do corpo. Já o que é exterior à ordem, é onde se encontrariam as pulsões, em seu estado bruto. “Teríamos assim, de um lado, o *corpo-linguagem*, e de outro as pulsões, pura potência indeterminada” (GARCIA-ROZA, 1990, p. 53).

Esta seria apenas uma das dualidades que a psicanálise apresenta; porém, no momento, o que mais nos interessa e que pretendemos nos deter diz respeito ao dualismo que as pulsões nos deparam, presente tanto em relação às pulsões de vida e pulsões de morte, como também em relação às pulsões e suas representações.

Para Freud, as pulsões de vida e de morte não estão separadas, mas “misturadas”. O que as difere são as formas de manifestações, pois enquanto as pulsões de vida se manifestam de forma numerosa e ruidosa, as pulsões de morte são invisíveis e silenciosas.

Segundo Garcia-Roza, a representação da pulsão e o corpo pulsional são coisas distintas. O corpo pulsional estaria situado para além da representação, e seria o fator-causa da atividade psíquica. A partir disto, podemos dizer que o corpo pulsional não é representável, não é atravessado pela linguagem, pois ele não se produz na ordem do acontecimento. “O corpo pulsional distingui-se tanto do corpo simbólico como do corpo biológico” (GARCIA-ROZA, 1990, p. 60). Porém, a pulsão é falada a partir do simbólico para se distinguir de algo biológico ou instintual.

A pulsão não pode ser tida como algo instintual, já que não possui um objeto próprio; pelo contrário, qualquer objeto poderá ser objeto da pulsão. O oposto do que ocorre com o instinto, que tem seu objeto específico. A escolha do objeto para a pulsão está na relação que este objeto terá com o desejo, ou seja, entre a pulsão e o objeto, encontram-se o desejo e a fantasia. “Dessa forma, um objeto só se constitui como objeto da pulsão se ele se fizer objeto para o desejo. Como é pela fantasia que o objeto se articula com o desejo, ela é a mediação necessária entre pulsão e objeto” (GARCIA-ROZA, 1990, p. 65). Lacan irá denominar este objeto de objeto *a*, o objeto causa de desejo. Assim, a pulsão possibilita a relação que o sujeito mantém com o objeto pela fantasia:

Afirmar que entre o corpo pulsional e o objeto interpõem-se o desejo e suas fantasias é o mesmo que dizer que entre ambos interpõem-se a rede significante. Esta, ao mesmo tempo que funda o corpo pulsional (não natural), institui o objeto como objeto *a*. O objeto *a* é ao mesmo tempo resíduo e índice da coisa, ele é o que permanece por efeito da perda do objeto; e o que permanece é um furo, uma falta central em torno da qual organizam-se os significantes. Esse furo, Lacan afirma, é da ordem do real. (GARCIA-ROZA, 1990, p. 66).

Portanto, o objeto *a* não é um objeto específico, mas um furo em torno do qual permeiam os significantes. É a falta central do sujeito. Garcia-Roza afirma que nenhum objeto é o objeto *a* em si, e ao mesmo tempo todos os objetos se apresentam como pretendentes ao seu lugar.

As pulsões estariam, desta forma, localizadas em uma região para além do princípio de prazer, lugar este que está para além da ordem e da lei. Garcia-Roza fala deste lugar como o lugar do acaso. Assim, a pulsão de morte deve ser entendida como “uma vontade de destruição direta, o que não significa tampouco agressividade (esta seria um efeito), mas sim vontade de destruição, vontade de recomeçar com novos custos” (GARCIA-ROZA, 1990, p. 131). Isto pode ser explicado pelo fato de a pulsão estar diretamente relacionada ao conceito

de repetição, o qual implica algo novo. A partir da pulsão o natural precisa ser recriado, ou seja, ela questiona o natural, por isso a identificação com a vontade de destruição é legítima.

Como referimos anteriormente, a pulsão sexual e a pulsão de morte são antagônicas: isto é, enquanto a primeira prima por manter ou constituir uniões, as pulsões de morte possuem uma tendência destrutiva, sendo altamente renovadoras e primando pela disjunção dessas uniões. Assim, “ao colocar em causa tudo o que existe, ela é potência criadora” (GARCIA-ROZA, 1990, p. 134). Já Lacan irá definir a pulsão de morte como “Vontade de Destruição”, pois ela ameaça tanto a natureza como a cultura, recusando um mesmerismo e provocando a emergência de novas formas.

“Se a pulsão coloca em causa o natural, se por ela e a partir dela o natural tem que ser recriado, sua identificação com a vontade de destruição é legítima” (GARCIA-ROZA, 1990, p 135). Garcia-Roza refere-se à pulsão como algo que é externo ao aparato psíquico e se situa para além da linguagem, estando, no lugar do acaso. Por isso ela é marcada pela a-historicidade, ficando a historicidade referida à representação. Será pelo fato de “se dar uma presença da pulsão no psiquismo humano, que a historização (o memorável ou memorizado) é possível. Considerada em si, a pulsão permaneceria no lugar do não-histórico” (GARCIA-ROZA, 1990, p. 135).

Dessa forma, a pulsão só é pulsão devido ao simbólico e, por isto, a historicidade da pulsão é a sua não-naturalidade. Sendo assim, a rememoração da pulsão é possível a partir da cadeia significante, e é justamente ao ser capturada pela cadeia significante, que a pulsão adquire seu caráter histórico. A única maneira de conhecermos seus efeitos será através de sua representação. E a satisfação da pulsão também só é possível via representação, pois a pulsão, não tendo objeto próprio, e seu objeto sendo oferecido pela fantasia, implica a submissão da pulsão a articulação significante. Assim, será a partir da rede significante que se ordena o caos da pulsão, e se possibilita que o sexual se constitua como diferença.

Lacan, baseando-se na teoria freudiana, construiu sua teoria sobre a origem da atividade de produção de sentido - de ligação - colocando a questão da constituição do Eu a partir da relação com o Outro. Desta forma, os sofrimentos que o sujeito enfrenta, devido a vários fatores – nesta relação com o Outro – nos aponta que as questões relativas à intensidade e excesso pulsionais são fundamentais para a superação deste sofrimento. Ao



sujeito resta realizar um trabalho de ligação, constituindo destinos possíveis para as forças pulsionais. Acreditamos que a obra de arte é o lugar que consegue isto de uma melhor maneira. Ela possibilita a ordenação de circuitos pulsionais, que assim conseguem inscrever a pulsão no registro da simbolização e de sua circulação como objeto estético e de prazer.

É neste contexto que o conceito de sublimação apresentado por Freud tem importância fundamental. O autor compreende a obra de arte como um substituto ao que foi o brincar infantil. Será a partir da sublimação que as grandes obras de arte se originaram. Podemos pensar a arte como uma exteriorização do conhecimento imaginativo do sujeito, que por meio de sua obra consegue expor seu conhecimento ao mundo externo, já que a arte nasce do inconsciente do criador.

Posteriormente ao conceito de sublimação, Freud elaborou o conceito das pulsões de vida e pulsões de morte. Será a partir deste conceito que passamos a considerar a mudança de objeto da pulsão o atributo fundamental na reordenação do circuito pulsional. Com efeito, será a pulsão de morte, uma vez não articulada no registro da linguagem, que imporá ao sujeito a necessidade de inscrição no campo simbólico.

Freud se refere à pulsão como sendo uma força que necessita ser submetida a um trabalho de ligação e simbolização para que possa se inscrever no psiquismo. É a partir disto que vem a relevância da experiência artística: ao mesmo tempo em que as coisas são inalcançáveis pela arte, institui-se um lugar onde não só intensidade e excesso pulsionais têm a possibilidade de se fazerem presentes, como há também a possibilidade de, por meio da criação artística, estruturar a realidade de modo pessoal e estilizado, constituindo destinos possíveis para as forças pulsionais, ordenando circuitos e inscrevendo a pulsão no registro da simbolização.

Podemos assim pensar o ato de criação como criação de um sujeito, pois a arte encontra-se na inscrição da pulsão, no registro da simbolização. É a partir da possibilidade de que a arte seja um lugar que possibilita a representação da pulsão, que este trabalho será construído. E sendo assim, a arte torna-se também um lugar psíquico de constituição da subjetividade. Para demonstrarmos isto, descreveremos posteriormente a vida de dois artistas e suas obras de arte, da qual tentaremos exemplificar esta possibilidade e fazer um estudo comparativo de ambas, pois sabemos que a obra de Clarice Lispector teve forte influência na

obra de Cazuza, deixando marcas nela. Estes artistas, em suas criações, possibilitaram uma “materialização” do tempo – ou de uma geração – conseguindo a perpetuação das suas obras.

Desta forma, o escritor – ou o artista – pode ser visto como o pioneiro a dar, através de sua criação artística, um significado histórico às suas representações e expressões. Nosso objetivo neste trabalho não é o de saber até que ponto ele (artista) tem consciência deste processo. A nossa pretensão é de poder colher o significado que a obra de arte deixa, as obras de Clarice Lispector e Cazuza, onde o corpo derrotado pela pulsão de morte sobrevive na arte que sublimou esse desejo e, incorporea no imaginário de cada ouvinte e leitor, a vida e a pulsão que a gerou. Isso porque percebemos (e demonstraremos posteriormente) que a escrita possui uma ambiguidade; ao mesmo tempo em que é permeada por significantes da pulsão de morte, o ato de escrever e a possibilidade de simbolização que este ato proporciona faz com que as suas escritas se transformem em “vida”. A palavra (ou letra) é por si só um impulso vital, onde não escrever (em especial nos casos de Lispector e Cazuza) poderia significar a morte, como a própria Clarice Lispector afirma: “não escrever significa estar morto”.

Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida (LISPECTOR, 1978).

Também como Cazuza disse:

É a minha criatividade que me mantém vivo. Meu médico diz que sou um milagre, porque eu tenho tanta energia, tanta vontade de criar, e que é isso que me deixa vivo. (ARAUJO, 2004, p. 394).

Por outro lado, a pulsão de morte não é representável, mas encontramos vários signos quais demonstram sua “presença” na obra de arte:

Eu vi a cara da morte e ela estava viva. (Cazuza).

Viver é uma espécie de loucura que a morte faz. Vivam os mortos porque neles vivemos. (Clarice Lispector).

A partir disto, podemos dizer que a arte se originaria desta luta entre a pulsão de vida e a pulsão de morte, luta esta que ocorre com todos os sujeitos. A diferença crucial está no fato de que o artista consegue simbolizá-la e representá-la em sua criação artística de uma maneira que é aceita socialmente e, mais que isto, é admirada (ou admirável). É, neste

sentido, o título deste trabalho. Pois, como sabemos, a origem da palavra *agônico* é *agon* - que significa luta. Percebemos que tanto Clarice Lispector como Cazuza, em seus leitos de morte, travaram uma luta em busca de “um sopro de vida”.

## 1.2 A Arte e o Artista: o possível do desejo e o sintoma de produção

Falamos, de forma breve, sobre o conceito de Recalque. Neste momento, será importante retomá-lo, pois será a partir deste conceito que Freud elaborou a noção de sublimação, o qual será de extrema importância para o estudo proposto.

Como já dissemos anteriormente, as pulsões sempre estarão em busca de uma satisfação total, porém a satisfação encontrada sempre será parcial, sobrando, um excedente de excitação. Esse excedente poderá seguir caminhos distintos e um deles é o recalque “que surge quando a satisfação do desejo é capaz de provocar sofrimento ao sujeito” (GIRON et al., 2002, p. 12). Entretanto, o recalque só é percebido quando não tem sucesso e aparece, então, em forma de sintoma. Outro recurso seria uma “mudança” ou deslocamento do objeto interdito para outro possível, ocorrendo, assim, uma gratificação ao desejo insatisfeito. Já o terceiro destino deste excedente, e o que mais nos interessa, é a transformação dos desejos insatisfeitos em algo aceito socialmente, que é a sublimação.

Essa forma de vicissitude traria ao sujeito uma satisfação semelhante à realização do desejo inicial. Por isso, a sublimação pode ser descrita como uma forma de expressão da sexualidade:

O termo sublimação, aplicado a esta transformação da pulsão, encontra sua origem em três fenômenos observados, tanto nas Belas Artes, como na química e no próprio psiquismo. Das Belas Artes, chega-nos o conceito de sublime, ou aquele que eleva o espírito; da química, a transformação do estado sólido para o gasoso, que também se denomina sublimação; do psiquismo o sublimar, ou seja, o mais-além da consciência (GIRON et al., 2002, p. 12).

A sublimação seria, então, a expressão simbólica do desejo insatisfeito. O recalque, neste sentido, apenas exclui o desejo do psiquismo, não permitindo nenhuma satisfação ao sujeito. A sublimação, ao contrário, permitirá que parte do desejo seja satisfeito. Todavia, como os autores de *Arte como Expressão da Sexualidade* apontam, existem algumas condições para que a sublimação possa ocorrer. A primeira seria que parte do desejo, a parte que condiz com a realidade, tenha sido satisfeita. E a segunda é que tenha ocorrido alguma renúncia do sujeito. “Nesse caso renúncia não deve ser confundida com negação do desejo, mas sim, expressa por um contato com ele, para poder haver um reconhecimento da impossibilidade de sua realização plena” (GIRON et al., 2002, p. 13).

Dessa forma podemos pensar que há uma compatibilidade entre o narcisismo e a sublimação, devido à renúncia do objeto total: “Daí a busca incessante de outros objetos e outras formas de expressão/satisfação dos desejos pela vida afora”, afirma Kehl (1987 *apud* GIRON et al., 2002, p. 13).

Seguindo essa linha de raciocínio, será a sublimação que originará as grandes realizações artísticas e científicas. A diferença é que, enquanto as realizações científicas surgem a partir do pensamento racional, as de ordem artística seriam resultado de conhecimentos intuitivos. Por isso, o artista teria uma facilidade maior em conhecer certas coisas, enquanto os cientistas precisam de anos de estudo para tal feito. Isso devido ao fato de que a criatividade partiria de algum contato com o desejo do seu criador.

Podemos dizer que a arte é uma exteriorização do conhecimento imaginativo do sujeito, que, por meio de sua criação artística, consegue expor seu conhecimento ao mundo externo, já que a arte nasce do inconsciente do criador.

A arte, da mesma forma que os sonhos e o brinquedo infantil, nasce do inconsciente de seu criador. Por haver, no artista, certo grau de relaxamento da repressão, torna-se permitida a expressão da fantasia, que, ao se exteriorizar, dará origem à obra de arte, satisfazendo, ao mesmo tempo, as necessidades inconscientes do artista. (GIRON et al.), 2002, p 13).

Segundo Freud, o artista, diferentemente daquele que devaneia, consegue encontrar um caminho de volta à realidade através de sua obra; ou seja, a criação artística permite a saída de um mundo de fantasias e o retorno à realidade, deixando as fantasias na criação artística. É uma transição entre o consciente e o inconsciente.

A arte e suas expressões podem ser realizadas no tempo e no espaço. A primeira expressão artística corresponde à música, à dança e à poesia; enquanto que a arte realizada no espaço corresponde à pintura, à escultura e à arquitetura. Já o cinema é uma arte que consegue ser realizada concomitantemente no tempo e no espaço.

Diferentemente do indivíduo “comum”, o artista consegue exteriorizar seus sentimentos em sua obra, transformando o que era dor e desamparo em algo belo e admirado. Conseguindo acima de tudo a obtenção de prazer, já que o caminho da obra criativa se dá pela

via da sexualidade, através da sublimação. Sem que esqueçamos as características inatas e as circunstâncias histórico-sociais do criador.

Freud, em seu texto *Escritores Criativos e Devaneios* (1908 [1907]), afirma que os escritores criativos conseguem impressionar-nos com seu escrito, pois nos despertam emoções das quais nem sabíamos ser capazes. Além disto, conseguem descrever o que sentimos e temos dificuldade de falar. Cazuzza consegue descrever estes sentimentos em um poema, transformando-o em música. Já Clarice Lispector, em seus contos e romances, consegue colocar em palavras-letas o que há de mais profundo no sentimento do ser humano. Porém, caso fossem questionados sobre sua arte, não iriam oferecer nenhuma explicação satisfatória que contribuísse para nos “transformarmos”, também, em um escritor criativo. Vejamos depoimentos de Cazuzza e Clarice, sobre a criação artística:

O artista não é nenhum operário, que bate o ponto e tal. Eu não acredito que ninguém possa ser operário da arte, porque a arte é contra a transformação do homem numa máquina (ARAÚJO, 2004, p. 381).

Na arte, a inspiração tem um toque de magia, porque é uma coisa absoluta, inexplicável. Não creio que venha de fora pra dentro, de forças sobrenaturais. Suponho que emerge do mais profundo “eu” da pessoa, do inconsciente individual, coletivo e cósmico (LISPECTOR).

As crianças irão ocupar a maior parte de seu tempo com brinquedos ou jogos. A partir deste brincar, surgirá uma antítese entre a realidade e a fantasia, pois a criança gosta de imaginar as coisas. Freud supôs que, quando a criança brinca, ela se comporta como um escritor criativo. Já que o escritor em sua escrita criativa irá criar um mundo de fantasia, que é levado por ele de uma forma muito séria, ou seja, ele investe uma grande quantidade de emoção, mantendo uma separação entre fantasia e realidade. O mesmo é feito pela criança durante seu brincar. Assim, o mundo imaginativo do escritor é capaz de criar uma irrealdade fantasiosa que terá consequências em sua arte, pois “muita coisa que, se fosse real, não causaria prazer, pode proporcioná-lo como jogo de fantasia, e muitos excitamentos que em si são realmente penosos, podem tornar-se uma fonte de prazer para os ouvintes e espectadores na representação da obra de um escritor” (FREUD, 1996, p 136).

Freud trabalha sob a tese de que as forças motivadoras das fantasias são os desejos insatisfeitos, onde toda a fantasia é a realização de um desejo insatisfeito. O autor dirá que é como se a fantasia flutuasse em três tempos:

O trabalho mental vincula-se a uma impressão atual, a alguma ocasião motivadora no presente que foi capaz de despertar um dos desejos principais do sujeito. Dali, retrocede à lembrança de uma experiência anterior (geralmente da infância) na qual esse desejo foi realizado, criando uma situação referente ao futuro que representa a realização do desejo. O que cria então é um devaneio ou fantasia, que encerra traços de sua origem a partir da ocasião que provocou e a partir da lembrança. Dessa forma o passado, o presente e o futuro são entrelaçados pelo fio do desejo que os une (FREUD, 1996, p. 136).

A fantasia permite que o desejo se utilize de ocasiões do presente para construir, segundo moldes do passado, um quadro do futuro. No caso do escritor, uma experiência presente irá despertar uma lembrança anterior, normalmente infantil, da qual se originará um desejo, que vai ao encontro da realização da obra criativa. “A própria obra revela elementos da ocasião motivadora do presente e da lembrança antiga” (FREUD, 1996, p. 141). O sonho, por exemplo, é uma espécie de fantasia. Tanto o sonho quanto a fantasia irão demonstrar uma realização de desejo. A diferença é que nos sonhos o desejo aparece mais camuflado.

Freud irá comparar o escritor imaginativo ao “sonhador em plena luz do dia” e suas criações com os devaneios. A diferença é que o artista consegue materializar em sua obra de arte essas fantasias, enquanto que o homem sem esse dom ficará com essas fantasias apenas no pensamento. Além disto, o artista consegue descrever o que viu ao seu redor, o que todo mundo vê, mas não consegue ilustrar de uma forma tão bela e aceita socialmente. Cazusa e Clarice disseram:

Não há coisa que me deixe mais feliz do que quando vão ao meu camarim, depois dos shows, para falar que a história da música é exatamente o que aconteceu com elas. Isso é muito bonito e gratificante (ARAÚJO, 2004, p. 369).

Só aquilo que capto em mim tem, quando está sendo agora transposto em escrita, o desespero das palavras ocuparem mais instantes que um relance de olhar. Mais que um relance de olhar. Mais que um instante, quero o seu fluxo (LISPECTOR, 1973).

Outra diferença destacada por Freud é que, se uma pessoa nos contar suas fantasias, sentiremos repulsa ou indiferenças; já no caso de artistas, ao nos apresentarem sua criação, fazem com que sintamos um grande prazer. O segredo poético estaria na técnica de superação dessa repulsa. Vejamos o que o autor diz:

O escritor suaviza o caráter de seus devaneios egoístas por meio de alterações e disfarces, e nos suborna com o prazer puramente formal, isto é, estético, que nos oferece na apresentação de suas fantasias. Denominamos de prêmio de estímulo ou de prazer preliminar ao prazer desse gênero, que nos é oferecido para possibilitar a

liberação de um prazer ainda maior, proveniente de fontes psíquicas mais profundas. (FREUD, 1996, p. 142).

Para Freud, esse prazer proporcionado pelo escritor é da mesma natureza do prazer preliminar, e a satisfação que usufruímos da obra literária seria procedente da libertação de tensões de nossas mentes. O escrito nos permite, a partir da satisfação usufruída da obra de arte, nos deliciar sem as auto-acusações ou vergonha sentida anteriormente, devido às nossas fantasias.

Lacan contribuiu muito para a continuação das formulações psicanalíticas. Foi ele quem nos apresentou a tese do inconsciente estruturado pela linguagem. Esta tese nos faz compreender o sujeito como efeito da linguagem. Desta maneira, a psicanálise procura suas formas de constituição não em um discurso homogêneo, mas na diversidade de um discurso heterogêneo, que é a consequência de um sujeito dividido entre o consciente e o inconsciente. A partir desta teoria, Lacan nos apresentou sua famosa frase: “O Eu é um Outro”. Porém, anteriormente a este autor a literatura havia mencionado uma frase muito semelhante. Arthur Rimbaud, poeta francês, já tinha afirmado: “Eu é um outro”. Lacan apenas acrescentou um “O” maiúsculo no início da frase e no “outro” e, a partir desta frase, criou toda uma teoria. Já no caso de Rimbaud, nos questionamos até os dias de hoje: que “Eu” é esse de que Rimbaud falava? Esse é o grande mistério da literatura. Muitas vezes vamos apenas supor o significado de determinada obra, mas nem sempre (e na grande maioria das vezes) essa suposição estará correta, já que também irá envolver a subjetividade daquele que tenta interpretar.

Desta forma, podemos dizer que a arte literária pode ser dita como o lugar onde o inconsciente pode se encenar. Ela se constitui no cerne da linguagem, e o texto literário possibilita com que o sujeito possa transcrever as “imagens do impossível”, ou seja, do inconsciente em forma de palavras – letras, sem reconhecê-las como parte de seu desejo, já que o texto literário permite que o sujeito, à priori, conte uma história fictícia. Por isso, talvez, nunca saberemos o que de fato tal obra significa (talvez nem mesmo seu criador saiba). Isso porque o maior fascínio produzido pela obra de arte está justamente no que Freud chamou de *Unheimlich*, ou seja, aquilo que se acrescenta ao novo, ao não-familiar, para se tornar estranho (é como um conhecido-estranho) e será justamente o estranhamento (do que é também familiar) que a obra de arte produz, naquele que a lê ou olha, causando tanto fascínio. Robson Pereira Gonçalves nos diz:



A condição de uma obra de arte, como tal, é caracterizada pela dimensão que essa obra traz em si de única, de nova, de não antecipável. Isso é garantido pela estranheza que sua letra adquire quando do domínio do belo. Esta estranheza, própria da arte, estimula uma dupla situação: de um lado uma inquietude, uma perplexidade ante o novo e, de outro, uma certa familiaridade, uma aproximação do sujeito à sua própria estrutura (GONÇALVES, 1997, p 147).

A arte literária permitirá que o escritor enuncie seu desejo em uma folha de papel, a qual consegue minimizar uma falta com as inscrições realizadas na escrita, sua “materialidade de texto”. As palavras serão sempre substitutas – travestidas de novas aparências – nesse percurso do discurso o desejo pode aflorar sem que alguém necessite reconhecê-lo como seu. Podemos dizer que o sintoma do escritor é o seu desejo de escrever:

Enquanto palavra discursiva, a linguagem se teatraliza, nesse palco ficcional, duplo do palco psíquico. Duplo, não idêntico, pois a relação do imaginário literário não é absoluta identidade com o psíquico. Esse se forja com uma matéria linguageira que também se torna fantasia, num jogo que se realiza num mundo de vozes que se repetem, se invertem e se subvertem (BRANDÃO, 2004, p. 33).

Dessa maneira, pensamos a literatura como uma possível tentativa, do escritor, evitar a realidade penosa. Para alguns escritores, a escrita é uma força criativa, através da qual poderá transpor em palavras o que está sentindo, pensando, imaginando. Ou seja, muitas vezes a literatura, ou a arte em geral, é um lugar onde o sujeito poderá minimizar seu sofrimento. Ouvimos diariamente pessoas descrevendo o bem-estar que sentem ao pintar, escrever ou em outras formas de expressão artística. Como Ana Cecília Carvalho nos diz:

Ao ressaltar o jogo sutil existente entre sublimação (que se expressa na criação literária e artística) e essas defesas, tal formulação nos permite pensar que, pelo menos para alguns indivíduos, a criatividade se opõe a formação dos sintomas. A sublimação seria, enfim, um processo que transforma o mundo interno daquele que cria em algo organizado e prazeroso. Ninguém pode negar que tal possibilidade existe, e certamente é incontestável o número de pessoas que, através da pintura, da tapeçaria, da escultura, da escrita literária, da música e de mais um sem-número de outras atividades criativas conseguiram encontrar uma via agradável de expressão e de transformação de seus problemas ainda que isso não tivesse sido o principal motivo que as levou a criar. Nesse sentido, isto apenas nos mostra o que todos sabem, sobre a criatividade, que é o seu lado positivo. (BARTUCCI, 2001, p 252).

A arte, no entanto, é muito mais complexa que isto. Sabemos de inúmeros casos de artistas, escritores, compositores, poetas que, mesmo no auge de suas composições, cometeram suicídio. Nestes casos a obra de arte não foi suficiente para simbolizar, e desta forma amenizar o sofrimento sentido pelo artista. Estes fatos nos demonstram a ambiguidade da obra de arte e principalmente sua complexidade e de seu criador. Pois, a arte pode ser sim um lugar vital, mas também pode ser um lugar mortífero e, por isso, o artista não está livre de

desenvolver sintomas psicológicos nem de sentir um profundo sofrimento emocional, e sua arte muitas vezes não será capaz de aliviar a dor sentida:

Um escritor pode escrever para viver ou viver para escrever. Escrever para viver seria escrever para sustentar a vida, para se sustentar aí sem morrer, adoecer ou suicidar. Viver para escrever seria dar forma ao caos da vida, dar forma à voragem das palavras que o assolam e o levam à loucura. Em qualquer dos casos, há que haver certa perícia para que o escritor ou aquele que sofre com o fio contínuo de suas repetições não se confunda demais com os fios que podem acabar por encarcerá-lo, como o sujeito pode se deixar mortificar pelos significantes que o parasitam (BRANDÃO, 2005, p. 3).

Isto nos permite supor que alguns artistas encontram no ato de criação apenas uma dessas vertentes – ou a vida ou a morte; ao passo que alguns encontram ambas, como é o caso dos dois artistas que estudaremos no próximo capítulo: Clarice Lispector e Cazuza. Encontramos, em suas obras de arte, tanto elementos vitais, como signos mortíferos.

Ana Cecília Carvalho sugere que a criatividade não elimina o sofrimento psíquico que muitas vezes é o motivador da criação artística. Porém, o sofrimento psíquico encontraria “na via da criação artística e literária uma expressão diferente do sintoma, naquilo que o caracteriza como uma expressão cifrada, repetida e não-compartilhável” (BARTUCCI, Giovana. 2001, p. 253).

Na biografia de diversos artistas, nos deparamos com situações de sofrimento, o que nos faz pensar que a criação poderia partir deste contato do artista com o sofrimento, e que diferentemente de pessoas sem este dom, as quais manifestariam seus sofrimentos de outra forma, o artista manifestaria seu sintoma em sua obra de arte. Por isso, alguns autores formulam a hipótese de que a arte seria justamente o sintoma do artista:

[...] se estamos acostumados a pensar no indivíduo criativo como alguém privilegiado, talvez fosse interessante pensar que é a maior ou menor proximidade dos arranjos sublimatórios em relação ao sofrimento que eles buscam dominar que darão conta dos vários destinos da criatividade humana, tenham eles êxito ou caminhem para o fracasso (BARTUCCI, 2001, p. 253).

Este aspecto nos indica que a sublimação não pode cair num maniqueísmo, ou seja, não podemos considerá-la apenas como algo bom ou ruim. Serão justamente estes aspectos (bons e ruins, ou de vida e morte) que instigarão os leitores. Sabemos de inúmeros casos de artistas que apenas tiveram reconhecimento de suas obras após sua morte. Mais que o

reconhecimento, conseqüentemente, haverá sempre uma busca de aspectos biográficos na obra de arte. De fato, historiadores, literatos e psicanalistas já se depararam com aspectos autobiográficos em determinadas obras literárias e/ou de arte. Entretanto é importante esclarecer que a arte literária não é apenas o real do artista. Pessoa e autor se diferenciam e se diluem, ou seja, há um jogo entre realidade e imaginário/ficção. No momento em que o autor fala através de uma personagem, ele se permite e, desta forma, irá oscilar, misturando elementos reais e fantasiosos. Assim, “as identidades textuais constituem modos diferentes de reinscrição e invenção de eus dificilmente redutíveis em sua totalidade à pessoa real do escritor; mas, ao mesmo tempo, indissociáveis de sua posição subjetiva” (BARTUCCI, 2001, p. 257).

Isto nos aponta para o fato de que, independentemente de ser realidade ou ficção, será sempre de uma posição subjetiva que o escritor fala, pois mesmo sendo ficção foi algo que fez parte de seu imaginário. Por outro lado, essa característica irá formar o estilo do escritor, onde alguns usarão mais “elementos reais” em seu texto, outros usarão mais “elementos imaginários” e outros dosarão ambos, construindo, assim, uma obra que será sempre única e, muitas vezes imprevista, até mesmo para seu criador, pois, o artista – escritor sempre (se) inventa.

Falamos que o sintoma do escritor seria justamente o seu desejo de escrever e, conseqüentemente a sua obra. Porém, o que seria o sintoma para a psicanálise? Para tal compreensão será necessário que dissertemos, primeiramente, sobre o conceito do sujeito da psicanálise.

Quando nos referimos ao sujeito da psicanálise, estamos falando do sujeito do inconsciente. E como para Lacan o inconsciente está estruturado pela linguagem, o sujeito do inconsciente irá decorrer do significante. Assim, o sujeito é conseqüência do significante e estará regido pelas leis do simbólico. Este autor se refere ao sujeito a partir de uma concepção bem diferente da do senso comum, pois para o senso comum o sujeito ganha estatuto de autonomia e liberdade. Vejamos o que Kathrin Rosenfield nos diz sobre a forma que Lacan concebe o “sujeito”:

É contra estes pressupostos tácitos que se ergue Lacan. Ele direciona sua crítica contra os clichês que produzem uma recepção passiva e preguiçosa da tradição

humanística e contra uma pedagogia imbuída de pressupostos falaciosos. (ROSENFELD, 2000, p. 35).

Não apenas Lacan, mas a psicanálise em si tem uma visão diferenciada de sujeito. Isto ocorre porque, do ponto de vista psicanalítico, o sujeito é constituído pela linguagem. E como a língua vai se inscrevendo no corpo da pessoa, assim nosso corpo passa a estar inscrito como uma linguagem, e essa inscrição será sempre vinda do Outro. Então, desde que nascemos, a cultura vai sendo inscrita em nosso corpo, primeiro através daquele que desempenha a função materna e posteriormente pelos discursos componentes do social. Assim, a língua será a possibilidade de reconhecimento e acesso ao inconsciente, e a partir da qual se dará o encadeamento de significantes que permitem ao sujeito falar do seu desejo.

Toda a língua terá, então, um lado individual e um lado social, sendo impossível conceber um sem o outro, já que a linguagem é a interação social em que o outro desempenha papel fundamental na constituição do sujeito, onde os processos que a constituem são histórico-sociais.

Compreendendo, então, o sujeito como efeito da linguagem, a psicanálise procura suas formas de constituição, não em um discurso homogêneo, mas na diversidade de um discurso heterogêneo, que é a consequência de um sujeito dividido entre o consciente e o inconsciente. O inconsciente vai ser a parte barrada da história do sujeito e o lugar de seu desejo. No entanto, este desejo pode ser recuperado a partir de traços deixados na linguagem em forma de palavra.

Sendo assim, pela ordem da linguagem, o sujeito é levado a ocupar o seu lugar em um dos grupos ou classes de uma determinada formação social. Isso por ser afetado por uma determinada ideologia e também pelo inconsciente, pois, como seres sociais, precisamos nos sociabilizar; ou seja, internalizar os significados da cultura, do nosso social. Isto é justamente o que será recalcado e provocará, assim, o sintoma do sujeito, aquilo a que ele deu um significado diferente em relação aos significados que lhe foram dados pela sociedade.

Neste sentido, Foucault afirmará com Lacan que o sujeito se “assujeita” a uma determinada ideologia devido à formação discursiva com a qual se identifica. Para a psicanálise, o inconsciente é uma cadeia de significantes que se repete e insiste em interferir nas fissuras que o discurso lhe oferece. Ou seja, é a partir do que o discurso social propõe que

o sujeito vai fazendo suas escolhas, formando assim suas opiniões e constituindo suas cadeias de significante à deriva, em busca de significados.

A partir disto, podemos dizer que não existe sujeito sem sintoma e nem laço social que se organize fora de uma posição sintomática. O sintoma para a psicanálise, não é visto como uma condição que está ali para ser extirpada ou retirada do sujeito numa expectativa de que, eliminando-o, estaríamos resolvendo o que o produz; pois ele terá ainda uma conexão com a vida do paciente e, sendo assim, será o que irá sustentá-lo. Será justamente esta conexão com a vida do paciente que interessará ao psicólogo.

Lacan disse que, ao contrário do cogito de Descartes, “Penso, logo existo”, o sujeito estará justamente onde não pensa, ou seja, onde deseja: “Desejo, logo existo”. O inconsciente, sendo a parte censurada de cada sujeito e a morada do desejo, é o que irá representá-lo realmente. Porém, no momento em que o que era inconsciente se torna consciente, deixará de ser desejo, já que o desejo é algo que foi recaiado e não pode ser pensado na consciência, assim “o sujeito está no pensamento barrado. Lá onde penso, eu não sou” (LACAN, 1998), onde justamente irá aparecer o ser de gozo.

O sintoma é dito como uma metáfora que estará sempre servindo de substituto para um desejo que foi recaiado. Então, se o sintoma é uma representação inconsciente, onde ele aparecer, estará o sujeito de fato. Através de Freud, descobrimos que o sintoma diz a verdade do paciente, e que ele precisa ser ouvido e não observado; é a palavra em busca de outro que a escute.

É importante esclarecermos que o sintoma não irá dizer claramente o que se passa no inconsciente do sujeito. Ao contrário, irá “falar” de uma forma ilegível. Ele possuirá um significado e servirá para representar simultaneamente diversos cursos inconscientes de pensamento, ou fantasias inconscientes. Ele terá também um saber e uma dimensão de gozo, embora inicialmente possa parecer estranho para o paciente, e somente durante o tratamento poderá ser denunciado o que ele está encobrindo.

Para Lacan o sintoma está anexado ao clássico nó borromeu, que representa o real, o simbólico e o imaginário. O sintoma seria então parte da estrutura do sujeito. Foi a partir do conceito de real que o autor criou sua tese do “inconsciente estruturado como uma

linguagem”: “Lacan forjou seu conceito de real, aí depositou o objeto e, principalmente, a noção freudiana de pulsão de morte” (PINTO, 2002, p. 60).

Definido como o impossível de representação, o real é o que ultrapassa os campos do simbólico e imaginário, não podendo ser apreendido senão através de manifestações intrusivas na vida do sujeito (alucinações, por exemplo) ou através do automatismo da repetição presente nos sintomas (gozo). Esse lugar vazio, marca na cisão originária entre natureza e linguagem, constitui-se como uma realidade que sustenta todo e qualquer discurso, sendo a ele inerente (PINTO, 2002, p. 60).

Lacan, em seu texto *As Máscaras do Sintoma*, dirá que Freud descobre no sintoma o desejo, ou seja, por trás do sintoma haverá a realização de um desejo inconsciente. Assim, o desejo do ser humano não estaria implicado em uma relação simples e pura com o objeto que o satisfaz, mas estaria ligado a uma posição assumida pelo sujeito diante desse objeto e a uma posição que ele assume fora de sua relação com o objeto, de um modo que nada se esgotará nesta relação com este objeto.

Essa relação de desejo é simbolicamente mais profunda do que a relação do sujeito com a vida. Sempre há uma dimensão de gozo por trás do sintoma, que é o representante do desejo. O conceito de gozo estará ligado ao objeto e ao corpo, enquanto que o sintoma estará ligado à relação do sujeito ao objeto. O gozo se demonstraria onde há repetição, ou seja, naquilo que o sujeito repete, e ao mesmo tempo reclama muito. É uma ligação entre o sofrimento e a satisfação. Poderíamos dizer que o gozo está ligado à pulsão de morte, a qual pode ser representada pela compulsão à repetição, que é a busca incessante por algo que já foi perdido.

O desejo humano, em suas relações internas com o desejo do Outro, foi vislumbrado desde sempre (LACAN, 1998, p. 332). A partir desta afirmação podemos dizer que o desejo do Eu terá sempre uma relação com o desejo do Outro, pois o desejo se apresenta como inconsciente e, como falávamos anteriormente, o inconsciente é formado pelos Outros.

Inicialmente, Freud nos dirá que o desejo é algo que foi recalcado. Lacan irá complementar esta afirmação dizendo que o desejo é aquilo que o sujeito exclui na medida em que quer fazê-lo reconhecer. Assim, o desejo sempre será desconhecido até certo ponto, e tentamos atribuir-lhe objetos na tentativa de satisfazê-lo, pois “o desejo é o desejo daquela

falta que, no outro, designa um outro desejo” (LACAN, 1998, p. 340). Porém, a satisfação nunca será de fato alcançada.

A partir do texto de Lacan, *Da Imagem ao Significante no Prazer e na Realidade*, podemos dizer que a satisfação é produzida em nível alucinatório, onde se pode encarnar a tese da satisfação alucinatória da necessidade primordial ao nível do processo primário. Um exemplo típico da satisfação alucinatória, trazida por Freud, é o sonho, especialmente o sonho da criança, o qual, segundo o autor, é o caminho de encontro do desejo do sujeito. Poderíamos pensar a arte como um outro espaço dessa satisfação.

Lacan diz também que não existe um estado de necessidade pura, essa “necessidade pura” seria o desejo. Já que “desde a origem, a necessidade tem uma motivação no plano do desejo, isto é, de alguma coisa que se destina, no homem, a ter uma certa relação com o significante” (LACAN, 1998, p 227). A manifestação da necessidade virá através de um signo. Entretanto, o signo não é capaz de despertar a necessidade, nem capaz de satisfazê-la, mas ele possui uma relação com os significantes, especialmente ao significante oposto e que expressa sua ausência.

Ele se situa num conjunto já organizado como significante, já estruturado na relação simbólica, na medida em que aparece na conjunção de um jogo da presença com a ausência, da ausência com a presença – um jogo, por sua vez, comumente ligado a uma articulação vocal em que já aparecem elementos discretos, que são significantes (LACAN, 1957-1958, p. 332).

A característica significante ultrapassaria a necessidade. O caráter significante se encontraria, muitas vezes, naquilo que foi proibido para o sujeito e irá aparecer no sonho, ou texto. O sonho não seria apenas a demonstração de uma necessidade, mas ultrapassaria a satisfação e demonstraria o desejo, encoberto ou deslocado.

Segundo Lacan, as alucinações estariam estruturadas a partir de significantes, ou seja, elas constituiriam um fenômeno significante. Assim, o que caracterizaria a satisfação alucinatória de desejo (o sonho, por exemplo) seria o fato de ela implicar um lugar do Outro, a partir de que ele é exigido pela proposição da instância do significante. Sendo assim, o desejo do sujeito se coloca para ele como a cadeia significante. Essa cadeia significante somente será “dada” ao sujeito através da mãe – a mãe como função – ou seja, a mãe encarnada como um grande Outro que imprime, primeiramente, os significantes no sujeito.

Já que os ensinamentos provêm da fala do adulto. Lacan, ao falar de Freud, diz que antes da instalação da linguagem como aprendizado, já existia a simbolização. A simbolização se daria desde a primeira relação da criança com o objeto primordial (a mãe):

Esse objeto, com efeito, já está introduzido como tal no processo de simbolização, e desempenha um papel que introduz no mundo a existência do significante. E isso, num estágio ultraprecoce (LACAN, 1998, p. 231).

Seria a partir da relação da criança com a mãe que se constituiria a primeira relação de realidade. Durante o estágio do espelho, segundo Lacan, a criança vai ao encontro daquilo que é propriamente uma realidade que ao mesmo tempo, diz Lacan, não é, pois é uma imagem virtual que desempenha um papel decisivo na constituição psíquica do sujeito. Para o autor:

A criança conquista aí o ponto de apoio dessa coisa no limite da realidade, que se apresenta para ela de maneira perceptiva, mas que, por outro lado, podemos chamar de uma imagem, no sentido de que a imagem tem a propriedade de ser um sinal cativante que se isola na realidade, que atrai e captura uma certa libido do sujeito, um certo instinto graças ao qual, com efeito, um certo número de referenciais, de pontos psicanalíticos no mundo, permite ao ser vivo ir organizando mais ou menos suas condutas (LACAN, 1998, p. 233).

É a partir do estágio do espelho, no qual a criança vai constituir a sua imagem e também os seus movimentos, que são vistas através do espelho as pessoas que acompanham a criança. Essa experiência, segundo o autor, seria de uma realidade virtual a ser conquistada. Toda realidade de constituição do sujeito passa pelo estágio do espelho. E, acima de tudo, será nesse momento que a criança realiza as primeiras identificações do eu, a partir de uma experiência da realidade. Como resultado o Eu irá se compor a partir de uma série de identificações com um objeto que está para além da mãe, o pai.

Em suma, Lacan nos diz: “o sintoma é o modo como cada um goza do inconsciente, enquanto que o inconsciente o determina”. Assim, na análise, a forma de se aproximar do sintoma do sujeito que fala será através da demanda e da transferência. Supomos que na obra de arte será justamente no impasse da representação da pulsão, onde o signo permeado por significantes que buscam simbolizar algo, que o desejo do escritor aparece na literatura, pois, escrita e análise possuem elementos em comum. Quais seriam estes elementos?



Desde o significado da palavra analista encontramos semelhanças. Vejamos o significado no dicionário das palavras análise e analista:

Análise: exame minucioso e detalhado de uma coisa, em cada uma das suas partes, para que se conheça sua natureza ou constituição.

Analista: Adj. Pessoa que analisa. Gen. Que edita contos ou narrações. (Dicionário Magno)

Tanto na análise quanto na escrita, haverá uma ficção do si mesmo. Quantas vezes ouvimos de analisandos, que já mentiram para seu analista? Inventaram histórias, fatos, atos, e depois não sabiam como sair disso? A análise é um jogo de mentiras-verdades, porém como Freud disse: “toda mentira será uma verdade inconsciente”. O que se assemelha à literatura, o analista poderia ser comparado ao papel (ao Outro, à alteridade em cena). Mas, a diferença crucial nestes dois processos é que, diante do papel, o escritor apenas se depara com o silêncio; é diferente do processo de análise que, além do silêncio, haverá interrupções, interpretações e, principalmente, a suposição de um sujeito suposto-saber, que é a suposição de que o analista sabe algo de você. Pois, diante do sujeito que fala, existe também alguém que fala, imagina, fantasia, e o analisando sabe disso, mas não sabe o que aquele que se supõe saber está pensando ou imaginando. Será através dessa relação que se instaura, entre analista e analisando, que se dá a transferência, algo crucial ao trabalho terapêutico e que não é viável na escrita. Vejamos a forma com que Ana Maria Clark, ao citar Jacques-Alain Miller, se refere ao que ocorre numa sessão de análise:

Reencantar o mundo não é o que se cumpre em cada sessão de Psicanálise? Faz-se abstração de qualquer avaliação de utilidade direta numa sessão de Psicanálise. A verdade é que não se sabe para que isso serve. Nós nos contamos. Escrevemos um capítulo de nossa autobiografia. Só que não a escrevemos. Nós a contamos; nós a narramos. É a autobionarração, com o que isso comporta de autoficção. [...] Uma sessão de análise é sempre um esforço de poesia (PERES, 2005, p. 3).

E como Tania Rivera nos diz:

Ao buscar entender o segredo do fazer artístico, talvez o psicanalista esteja buscando, ainda que implicitamente, as condições de possibilidade do próprio trabalho analítico, do que é capaz de produzir uma análise. Pois tal trabalho certamente não é capaz de gerar artistas, mas pode dar origem a caminhos sublimatórios não menos enigmáticos e imprevisíveis (RIVERA. 2005, p. 31).

Como já referimos, a escrita permitirá ao sujeito que “fale” de seu desejo, algo de semelhante entre análise e escrita, ambas fazem com que o sujeito se aproxime de seu desejo.

E é essa semelhança que faz com que muitos artistas e/ou escritores temam em fazer análise e perder a criatividade. Será que isto se confirma? Não sabemos, o que sabemos é que para este sujeito será um preço muito alto “para pagar para ver” e, por isso, muitas vezes, pagam a conta do analista para não arriscar e talvez, como diria Cazuzza na letra da canção *Ideologia* (1988): “para nunca mais saber quem eu sou”.

Em seu clássico texto *Lituraterre* [Lituraterra], de 1971, Lacan já nos indica esse modo de abordagem da Literatura. Referindo-se a Joyce, articula-o, em alguma medida, ao que ocorre no término de uma análise, ao afirmar que ele conseguiu ir “diretamente ao melhor do que se pode atingir da Psicanálise em seu fim.” Ponto de semelhança, e mais, de encontro, de conexão, entre duas práticas – a literária e a analítica –, incessantemente retomado em outra prática, a nossa, de leitores críticos. (PERES, 2005, p. 5).

MD Magno, em seu livro *Arte e Psicanálise: Estética e Clínica Geral*, ao abordar o valor da obra de arte, através do julgamento de que uma obra de arte vale mais que a outra, entra na questão de quem seria artista ou não. E nos diz que nomear um analista seria como nomear um artista, ou seja, em ambos é apenas suposição. Realmente não temos como saber quem é artista e quem não o é (como também não sabemos quem de fato é analista e quem não é). Todavia, algo que talvez apenas o artista consiga é aproximar, em sua obra de arte, o individual do coletivo.

Talvez em nenhum lugar mais do que na produção artística e nas considerações a respeito da obra de arte apareça, de maneira tão contundente, tão candente, a questão da distância e da aproximação entre o chamado *individual* e o *coletivo*. (MAGNO, M.D., 2008, p. 23).

Esta questão do individual e do coletivo trazida por MD Magno nos faz refletir sobre a importância da obra de arte no contexto social. Será a partir deste questionamento que desenvolveremos o próximo item deste trabalho. É importante esclarecermos que abordaremos este item de forma breve, já que é um assunto que por si só poderia ser tema de uma dissertação. Entretanto, neste momento, apenas faremos um ensaio, já que o ele não poderia ficar de fora, sendo que um dos motivadores para a realização desta pesquisa é justamente a importância da obra de arte (em especial de Clarice Lispector e Cazuzza) na sociedade.

### **1.3 Aspectos sociais presentes no livro *A Hora da Estrela* – Clarice Lispector – e nas músicas *Exagerado e Ideologia* – Cazusa.**

Continuando com as contribuições de MD Magno, este autor nos diz que se costuma abordar três temas importantes referentes à obra de arte: O primeiro seria a questão da racionalidade ou irracionalidade; o segundo diria respeito à crítica da arte, e o terceiro ao problema da comunicação.

Em relação ao primeiro tema, o autor tenta demonstrar que a arte é tanto racionalidade quanto emoção. Faz isto ao inverter a frase de Pascal a qual diz: “O coração tem razões que a própria razão desconhece”; Magno dirá: “A razão tem corações que ela própria não se dá conta” (MAGNO, 2008, p. 38).

Do ponto de vista de uma psicanálise possível, pelo menos a partir do que tenho teorizado, qual é a fronteira desenhável entre razão e sentimento? Por isso, disse que a razão tem corações... E diria também que o coração tem razões... Essas frases não se opõem necessariamente (MAGNO, 2008, p. 38).

A crítica da arte seria em relação ao valor avaliativo que se costuma fazer em relação obra de arte. É a partir da crítica da arte que se pode chegar à história da arte. O terceiro ponto refere-se à questão da comunicação, ou seja, existiria “algum consenso possível diante de uma obra de arte? Uma obra comunica alguma coisa e, no que faz isso, cria algum mediano consenso em torno dela?” (MAGNO, 2008, p. 23).

Este terceiro tema apontado por Magno é o que mais nos interessa, pois, é através da possível comunicação que a obra de arte proporciona que percebemos a sua importância no contexto social. Sabemos que as relações entre Arte e Sociedade têm merecido análises exaustivas através dos tempos, não são poucos os estudos que tentam demonstrar como, de certa forma, uma obra tem um cunho de identidade de determinado período ou sociedade, foi através da literatura, da música, da pintura, da poesia que muitos artistas conseguiram immortalizar as tendências, os aspectos culturais e sociais de um período. Ou muitas vezes de “prever” algo, que é o caso de alguns artistas que apenas tiveram seu reconhecimento pós-morte, por serem precoces para sua época.

Seria exagero se pensássemos a arte como um livro de história? Através dela podemos pensar sobre a sociedade, como esta viveu e encarou os acontecimentos de uma

determinada época, além de conhecermos a cultura de um povo, ou até mesmo de uma geração. É fato que pode ser constatado ao longo da história, que não houve sociedade sem arte, e em cada contexto específico a arte sempre teve um significado social preponderante.

Segundo Aristóteles, a diferença entre a literatura e a história seria de que a primeira trabalharia com o verossímil – algo semelhante à verdade – enquanto a história trabalharia com a verdade. Porém podemos nos questionar: que verdade seria esta? O que é verdade? De acordo com Hayden White:

O que nos deveria interessar na discussão da “literatura do fato” ou, como preferi chamar, das “ficções da representação factual”, é o grau em que o discurso do historiador e do escritor imaginativo se sobrepõem, se assemelham ou se correspondem mutuamente. Embora os historiadores e os escritores de ficção possam interessar-se por tipos diferentes de eventos, tanto as formas dos seus respectivos discursos como os seus objetivos na escrita são amiúde os mesmos. Além disso, a meu ver, pode-se mostrar que as técnicas ou estratégias de que se valem na composição dos seus discursos são substancialmente as mesmas, por diferentes que possam parecer num nível puramente superficial, ou diccional, dos seus textos (WHITE, 2001, p. 137).

Não é à toa que no início da história do romance, os primeiros romancistas eram de origem jornalística, como são os casos de Daniel Defoe e do romance-folhetim. Dessa maneira, a narrativa, tanto do romance como da história, em geral, permanece na escolha ou forma de expressão de um momento histórico. Poderíamos citar aqui inúmeros exemplos de obras de arte e artistas, mas usaremos exemplos dos escritores que este trabalho tem por finalidade estudar. O primeiro exemplo a ser trabalhado consiste em duas composições do cantor Cazuzá: *Exagerado* e *Ideologia*. Em contrapartida, utilizaremos uma obra literária da escritora Clarice Lispector intitulada *A Hora da Estrela*. Vejamos primeiro a letra da música *Exagerado*:

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

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

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

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

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

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

Que por você eu largo tudo  
 Carreira, dinheiro, canudo  
 Até nas coisas mais banais  
 Pra mim é tudo ou nunca mais (Leoni/Cazuza/Ezequiel Neves)

O próprio Cazuza e as pessoas que o conheciam diziam e dizem que *Exagerado* é uma das composições mais autobiográficas que ele escreveu. Como se sabe, na década de 60-70, quem transgredia era quem estava em um partido político, e a ditadura militar era a responsável por barrar isto. Já na década de 80, se transgredia através do uso de drogas, sexo, e do rock'n'roll. Quem bloqueia isto é a Aids, fazendo o “Exagerado parar”. Vejamos depoimentos de Cazuza que ilustram o que pensava sobre a AIDS:

Esse negócio de aids foi um freio. O prazer passou a ser um risco de vida. Tem pessoas que sabem transar bem com isso, outras não. Tenho amigos que quando vão transar vomitam (ARAÚJO, 2004, p. 384).

A aids caiu como uma luva, modelinho perfeito da direita e da igreja. A aids caiu assim como um tailleur para eles, que nunca estiveram tão elegantes... e deselegantes principalmente (ARAÚJO, 2004, p. 384).

Por isso, esta composição reflete tanto a personalidade de Cazuza como o período em que ele se encontrava, o fim de uma década eufórica, onde tudo era o máximo, era supersensacional, era exagerado, e o preço a pagar era apenas “mais prazer” para fazer mais arte. Anteriormente, na década de 60-70, Caetano Veloso, ao invés de cantar *Exagerado*, cantava *Superbacana*:

Toda essa gente se engana  
 Ou então finge que não vê que eu nasci  
 Pra ser o superbacana  
 Eu nasci pra ser o superbacana [...] (Caetano Veloso)

Em *Ideologia* (1988), obra-prima de Cazuza, o poeta consegue em uma única composição “falar” ao mesmo tempo de sua vida particular e de toda sua geração, descrevendo o que sente e o que o país sente e enfrenta num momento de desilusões e desesperança:

Na verdade a letra ideologia fala sobre a minha geração, sobre o que eu acreditava quando tinha 16, 17 anos. E sobre como estou hoje. Eu achava que tinha mudado o mundo e que, dali para frente, as coisas avançariam mais ainda. Não sabia que iria acontecer esse freio. É como se agora a gente tivesse que pagar a conta da festa. (ARAÚJO, 2001, p. 166).

O disco intitulado **Ideologia**, gravado em 1988, foi todo elaborado após sua doença e apresenta uma maior maturidade nas letras. É um réquiem para o fim do sonho dos exagerados. “Todos os meus heróis morreram de overdose” é uma sentença de morte por analogia a “todos os meus heróis eram exagerados”. Um exemplo disto é a música também intitulada de *Ideologia*. Para compô-la, Cazuza se baseia em um poema de Carlos Drummond de Andrade chamado *Nosso Tempo* (1945) para compô-la. Vejamos a primeira parte do poema de Drummond e a composição de Cazuza, para que se possa, assim, compará-los:

Este é tempo de partido,  
tempo de homens partidos.

Em vão percorremos volumes,  
viajamos e nos colorimos.  
A hora pressentida esmigalha-se em pó na rua.  
Os homens pedem carne. Fogo. Sapatos.  
As leis não bastam. Os lírios não nascem  
da lei. Meu nome é tumulto, e escreve-se  
na pedra.

Visito os fatos, não te encontro.  
Onde te oculta, precária síntese,  
penhor de meu sono, luz  
dormindo acesa na varanda?  
Miúdas certezas de empréstimo, nenhum beijo  
sobe ao ombro para contar-me a cidade dos homens  
completos.

Calo-me, espero, decifro.  
As coisas talvez melhorem.  
São tão fortes as coisas!

Mas eu não sou as coisas e me revolto.  
Tenho palavras em mim buscando canal,  
são roucas e duras,  
irritadas, energéticas,  
comprimidas há tanto tempo,  
perderam o sentido, apenas querem explodir.

(Carlos Drummond de Andrade)

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

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

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

Meus heróis morreram de overdose  
Meus inimigos estão no poder  
Ideologia  
Eu quero uma pra viver  
Ideologia  
Eu quero uma pra viver (Frejat/Cazuza)

A partir desta comparação (do poema de Drummond e da composição de Cazuza) percebemos que Cazuza estabelece um diálogo amadurecido com Drummond para escrever sua composição. A referência ao analista é a mais explícita de suas anteriores recusas à análise, segundo ele, por medo de “perder a inspiração”.

Cazuza foi criado em plena ditadura militar, onde tudo era reprimido e como ele próprio diz: “uma geração desunida”. Algo de extrema importância que ele nos aponta como falta, é que nos anos sessenta as pessoas ainda se uniam por ideologias, partidos em comum por exemplo. Já em sua geração os jovens não tinham mais essa ideologia e se uniam pelas drogas, pelo sexo e pelo rock’n’roll. Como Cazuza disse:

Ideologia é comunidade, o contrário de solidão, união de pessoas, ser humano, luta pela sobrevivência, é uma grande maneira de todos se unirem. O contrário da solidão. Quem inventa idéias, partidos políticos ou coisas assim. São formas de não se ficar só. (ARAÚJO, 2001, p 166).

Estas duas composições representam de forma esplêndida a geração dos anos 80. A próxima obra que trabalharemos não está tão relacionada a uma geração como um todo, ela trabalha mais a questão de uma cultura, de uma determinada região, através de um escritor-narrador homem, o qual conta a história de uma personagem mulher inventada por ele, chamada de Macabéa, a qual podemos considerar como um substantivo coletivo, o nordeste rural na sua difícil contracena com a engrenagem urbana, a cidade inconquistável. Ela é o grito no silêncio daqueles que estão marginalizados social e existencialmente.

A obra de Clarice Lispector, *A Hora da Estrela* (1977), assim como a composição *Ideologia* do cantor Cazuza, também foi escrita nos últimos anos de vida de Clarice. Vejamos o que a própria escritora fala sobre esta obra:

É a história de uma moça nordestina, de Alagoas, tão pobre que só comia cachorro-quente. A história não é só isso, não. A história é de uma inocência pisada, de uma miséria anônima (LERNER, 1992).

Como na música *Exagerado*, a própria escritora reconhece semelhanças entre seu personagem e um fato de sua vida, o qual segundo ela foi a inspiração para o romance:

Morei no Recife, [...] me criei no Nordeste. E depois, no Rio de Janeiro tem uma feira dos nordestinos no Campo de São Cristóvão e uma vez eu fui lá. Daí começou a nascer a idéia. [...] Depois fui a uma cartomante e imaginei... que seria muito

engraçado se um táxi me pegasse, me atropelasse e eu morresse depois de ter ouvido todas essas coisas boas. Então daí foi nascendo também a trama da história (LERNER, 1992).

A personagem deste romance chama-se Macabéa, é uma moça alagoana de 19 anos, raquítica e órfã, pobre, semi-alfabetizada e ignorante, além de ser absolutamente desajustada à vida da grande cidade, para onde vai por acaso. Péssima datilógrafa e subempregada, vive mal e mora em um local desprezível. O narrador da história se chama Rodrigo S.M, que assim descreve a protagonista:

Ela nascera com maus antecedentes e agora parecia uma filha de um não-sei-o-quê com ar de se desculpar por ocupar espaço. No espelho distraidamente examinou de perto as manchas no rosto. Em alagoas chamavam-se “panos”, diziam que vinham do fígado. Disfarçava os panos com grossa camada de pó branco e se ficava meio caiada era melhor que o pardacento. Ela toda era um pouco encardida pois raramente se lavava. De dia usava saia e blusa, de noite dormia de combinação. Uma colega de quarto não sabia como avisar-lhe que seu cheiro era murrinhento. E como não sabia, ficou por isso mesmo, pois tinha medo de ofendê-la. Nada nela era iridescente, embora a pele do rosto entre as manchas tivesse um leve brilho de opala. Mas não importava. Ninguém olhava para ela na rua, ela era café frio (LISPECTOR, 1998, p. 27).

Nem para comer Macabéa sentia prazer, pois às vezes tinha enjoo. “Isso vinha desde pequena quando soubera que havia comido gato frito. Assustou-se para sempre. Perdeu o apetite, só tinha a grande fome. Parecia-lhe que havia cometido um crime e que comera um anjo frito, as asas estalando entre os dentes” (LISPECTOR, 1998, p. 39).

Nem à solidão Macabéa não tinha direito, pois morava com outras moças. Até que um dia resolveu mentir para o chefe que iria ao dentista e não foi trabalhar:

[...] E a mentira pegou. Às vezes só a mentira salva. Então, no dia seguinte, quando as quatro Marias cansadas foram trabalhar, ela teve pela primeira vez na vida uma coisa a mais preciosa: a solidão. Tinha um quarto só para ela (LISPECTOR, 1998, p. 41).

Após dançar e rodopiar pelo quarto vazio, saiu para passear. E, no fim da tarde, conheceu Olímpico. Vejamos como o narrador descreve este encontro:

O rapaz e ela se olhavam por entre a chuva e se reconheceram como dois nordestinos, bichos da mesma espécie que se farejam. Ele a olhara enxugando o rosto molhado com as mãos. E a moça, bastou-lhe vê-lo para torná-lo imediatamente sua goiabada-com-queijo (LISPECTOR, 1998, p. 43).



“Olímpico de Jesus Moreira Chaves, foi o que o moço disse a Macabéa. Mentira. Porque tinha como sobrenome apenas o de Jesus, sobrenome dos que não tem pai. Fora criado por um padrasto que lhe ensinara o modo fino de tratar pessoas para se aproveitar delas e lhe ensinara como pegar mulher” (LISPECTOR, 1998, p. 44). Macabéa era uma presa fácil, pois Olímpico tinha lábia e era pouco modesto:

– Sou muito inteligente, ainda vou ser deputado (LISPECTOR, 1998, p. 46)

A partir deste primeiro encontro passaram a se encontrar em bancos de praças. Tomavam cafés em bares. Uma vez foram ao zoológico. E, assim, Macabéa tinha atenção de alguém, algo que pouco tivera, mesmo que o rapaz muitas vezes fosse ríspido com ela, não interessava, para ela ele era perfeito e como era previsto se apaixonou por Olímpico. Mas, após algum tempo, Olímpico conhece Glória, a colega de trabalho de Macabéa. Glória era “carioca da gema”, muito diferente da franzina Macabéa, era branca, com quadris largos, cabelos pintados de louro. Olímpico rompe o namoro com Macabéa e passa a sair com Glória:

Olímpico na verdade não mostrava nenhuma satisfação em namorar Macabéa – é o que eu descubro agora. Olímpico talvez visse que **Macabéa não tinha força de raça, era subproduto**<sup>1</sup>. Mas quando viu Glória, colega de Macabéa, sentiu logo que ela tinha classe (LISPECTOR, 1998, p. 52).

Assim, Macabéa volta à solidão e ao alheamento. Toma aspirinas, pinta a boca com batom e às vezes reza. Ela estava diferente, decide pela primeira vez ir ao médico. Médico de pobre, o qual lhe avisa friamente que está tuberculosa:

Esse médico não tinha objetivo nenhum. A medicina era apenas para ganhar dinheiro e nunca por amor à profissão nem a doentes. Era desatento e achava a pobreza uma coisa feia. Trabalhava para os pobres detestando lidar com eles. Eles eram para ele o rebotalho de uma sociedade muito alta à qual ele também pertencia. Sabia que estava desatualizado mas para pobre servia. O seu sonho era ter dinheiro para fazer exatamente o que queria: nada [...]

Passara-a pelo raio X e dissera:

– Você está com começo de tuberculose pulmonar.

Ela não sabia se isso era coisa boa ou coisa ruim. Bem, como era uma pessoa muito educada disse:

– Muito obrigada, sim? (LISPECTOR, 1998, p. 68).

O médico primeiramente havia lhe recomendado procurar um psicanalista, como “ela nada entendeu, mas pensou que o médico esperava que ela sorrisse. Então sorriu”. Por fim o médico recomenda-lhe que coma espaguete. E tudo fica assim.

---

<sup>1</sup> Grifo meu.

Dias depois, Glória sugere a Macabéa que vá consultar uma cartomante. Empréstimo dinheiro e, de táxi, Macabéa chega à casa de Madame Cartola. Qual foi prostituta e cafetina, quando, depois de velha se tornara religiosa e passara a ler cartas, eventualmente era perseguida pela polícia. Madame recebe Macabéa com carinho que a moça desconhecia. Pede-lhe que aguarde na sala, tudo no ambiente a encanta: poltronas forradas de amarelo e flores de plástico.

– O meu guia já tinha me avisado que você vinha me ver, minha queridinha. Como é mesmo o seu nome? Ah, é? É muito lindo. Entre, meu benzinho. Tenho uma cliente na salinha dos fundos, você espera aqui. Aceita um cafezinho, minha florzinha? (LISPECTOR, 1998, p. 72).

Quando saiu, a moça que Madame Carlota estava atendendo, com olhos vermelhos, a Madame mandou que Macabéa entrasse. Carlota vê nas cartas um passado triste e um presente horrível, mas quanto ao futuro viu grandes predições:

– Macabéa! Tenho grandes notícias para lhe dar! Preste atenção, minha flor, porque é da maior importância o que vou lhe dizer. É coisa muito séria e muito alegre: sua vida vai mudar completamente! E digo mais: vai mudar a partir do momento em que você sair da minha casa! Você vai se sentir outra. Fique sabendo, minha florzinha, que até seu namorado vai voltar e propor casamento, ele está arrependido! E seu chefe vai lhe avisar que pensou melhor e não vai mais lhe despedir! [...] [...] E tem muito mais! Um dinheiro grande vai lhe entrar pela porta adentro em horas da noite trazido por um homem estrangeiro. Você conhece algum estrangeiro? – não senhora, disse Macabéa já desanimando. – Pois vai conhecer. Ele é alourado e tem olhos azuis ou verdes ou castanhos ou pretos. [...] (LISPECTOR, 1998, p. 76-77).

Macabéa sai da casa da cartomante aturdida e espantada, mas acima de tudo com muita esperança de que sua vida mudaria. Triste destino: ao atravessar a rua um automóvel Mercedes-Benz a atropela. Baterá com a cabeça na quina da calçada e sangrava. Começava a garoar e algumas pessoas espiavam a moça agonizando. Em seu delírio, Macabéa pensa que, por ser um carro de luxo, as predições começam a ser cumpridas.

Ficou inerente no canto da rua, talvez descansando das emoções, e viu entre as pedras do esgoto o ralo capim de um verde da mais tenra esperança humana. Hoje, pensou ela, hoje é o primeiro dia de minha vida: nasci. (LISPECTOR, 1998, p. 80) [...] Então – ali deitada – teve uma úmida felicidade suprema, pois ela nascera para o abraço da morte. A morte que é nesta história o meu personagem predileto. Iria ela dar adeus a si mesma? Acho que ela não vai morrer porque tanta vontade de viver. E havia certa sensualidade no modo como se encolhera. Ou é porque a pré-morte se parece com a intensa ânsia sensual? É que o rosto dela lembrava um esgar de desejo. As coisas são sempre vésperas e se ela não morre agora está como nós na véspera de morrer, perdoai-me lembrar-vos porque quanto a mim não me perdô a clarividência. (LISPECTOR, 1998, p. 84).

[...] Ela estava livre de si e de nós. Não vos assusteis, morrer é um instante, passa logo, eu sei porque acabo de morrer com a moça (LISPECTOR, 1998, p. 86).

Perto da finalização da história Rodrigo S.M. faz um questionamento ao leitor:

O Final foi bastante grandiloquente para a vossa necessidade? (LISPECTOR, 1998,).

Esses questionamentos perpassam toda a obra; o narrador em diversos momentos questiona o leitor, fazendo com que este se implique na história, ou seja, usa de forma irônica ao tratar o leitor por “vós”, e divide com este a culpa pela vida miserável que Macabéa leva. Vejamos um exemplo:

De uma coisa tenho certeza: essa narrativa mexerá com uma coisa delicada: a criação de uma pessoa inteira que na certa está viva quando eu. Cuidai dela porque meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua, andando de leve por causa da esvoaçada magreza. (LISPECTOR, 1998, p. 19).

Como Terry Eagleton diz: “o leitor estabelece conexões implícitas, preenche lacunas, faz deduções e comprova suposições” (EAGLETON, 2001, p. 105). Esta característica de implicar o leitor é algo que perpassa esta obra. Na verdade todo o livro é um grande questionamento. Um questionamento sobre o desamparo, sobre o individualismo, pois percebemos que, mesmo que Macabéa estivesse rodeada de pessoas, sem poder ficar só, na verdade não tinha ninguém por ela e ficava em constante solidão. Além disto, é uma crítica à sociedade em que Clarice se encontrava, e que não deixa de ser atual. Como Clarice, na voz do narrador Rodrigo S.M., nos aponta:

Como a nordestina, há milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa. Não notam sequer que são facilmente substituíveis e que tanto existiriam como não existiriam. Poucas se queixam e ao que eu saiba nenhuma reclama por não saber a quem. Esse quem será que existe? (LISPECTOR, 1998, p. 14).

Podemos citar inúmeros exemplos de questões sociais presentes neste livro. Traremos algumas para refletirmos sobre a importância desta literatura nos dias de hoje. A primeira que poderíamos falar é da questão da solidão de Macabéa, algo que pode ser tomado por vários sentidos, tanto no sentido existencial como no sentido social, acrescentado pelo nome da personagem que irá roubar seu namorado - “Glória” - justamente o que Macabéa não tinha, num mundo onde se exige que tenhamos “glórias”. É, também, interessantíssimo quando Rodrigo S.M. se refere à Macabéa como um “subproduto”, algo extraído de uma

matéria, da qual já se extraiu o produto principal, ou seja, como se Macabéa fosse “o resto”, o resto da humanidade, uma coisa, resultado de uma sociedade individualista na qual não tem direito nem de ir ao psicanalista, pois nem sabe o que é um psicanalista.

– Essa história de regime de cachorro-quente é pura neurose e o que está precisando é de procurar um psicanalista!  
Ela nada entendeu mas pensou que o médico esperava que ela risse. Então sorriu. (LISPECTOR, 1998, p. 67).

“Então sorriu”. Foi o que lhe restou fazer. Este riso pode ser visto como uma ironia da autora ao questionar aquele indivíduo – médico – o qual pertencia a uma classe burguesa que não gostava de trabalhar com pobre, que estava desatualizado na medicina e nas novidades clínicas, mas que “para pobre servia”. Esta referência ao psicanalista também vem como uma ironia principalmente pelo fato de que na época em que este romance foi escrito (hoje também, mas já teve uma pequena desmistificação), tinha-se a idéia de que “psicanalista é para rico”. Como Macabéa, uma pobre nordestina poderia freqüentar um psicanalista? Não poderia, ou melhor, nem sabia o que era um. Vejamos o que Jaime Ginzburg nos fala da obra de Clarice:

Em Clarice cujo olhar para com a matéria histórica foi solidário e complexo, a impossibilidade da maioria dos brasileiros de chegar à pauta do projeto burguês de emancipação social, em suas condições miseráveis, é configurada, em variados graus de ambigüidade, proximidade ou distanciamento, como uma constituição incompleta e precária dos sujeitos. (GINZBURG, 2003, p 98).

Esta estória foi escrita na década de setenta, período marcado pelo regime autoritário vigente no Brasil. Podemos, assim, considerá-la como uma reflexão sobre o contexto político e cultural deste período. Como Rosani Umbach nos aponta:

Clarice Lispector parece querer denunciar uma forma de literatura socialmente descomprometida, que glorifica a simplicidade das classes humildes do povo, questionando o papel da literatura em um contexto social autoritário (UMBACH, 2001, p. 119).

Ginzburg nos lembra que o período que Clarice escreveu (entre as décadas de 40 e 70), “o Brasil conheceu um enorme impulso de modernização e tecnologia, consagrando as imagens ufanistas de país do futuro; e conheceu também experiências intensas de autoritarismo político, exclusão social e proliferação da miséria” (GINZBURG, 2003. p. 86). Sendo assim, Ginzburg aponta a personagem Macabéa como alguém fora do campo de

exercício de poder constitutivo da sociedade brasileira, que era neste período o patriarcado. Macabéa se demonstra com dificuldades de interagir com a sociedade, “por desespero, desamparo ou fragilidade” (GINZBURG, 2003. p. 86), tendo desta maneira uma imensa dificuldade em adequar experiências e valores às exigências sociais externas.

Ginzburg segue as concepções de Theodor Adorno para pensar as relações entre literatura e sociedade, presentes na obra de Clarice. A partir das perspectivas deste autor e da *Teoria Estética*, diz-nos o seguinte:

Na perspectiva proposta pela *Teoria Estética* podemos considerar a produção da autora como sendo caracterizada por problemas formais que apontam para tensões da sociedade brasileira. Uma das mediações de análise consiste em que uma constituição problemática do sujeito está associada à construção de personagens e vozes narrativas, de acordo com princípios estéticos que suspendem a objetividade do realismo tradicional. Esta configuração estaria representando uma condição aquém da integridade humana (GINZBURG, 2003, p. 87).

A partir disto, o mesmo autor, falará do que Adorno chama de *razão antagônica*, na tentativa de explicar a necessidade que Clarice tinha de se debruçar sobre recursos estéticos associados à fragmentação e à suspensão do realismo. Ao citar Adorno (1999), Ginzburg diz que a *razão antagônica* seria uma “concepção de pensamento e história centrada na experiência do conflito e do impasse”:

Para a razão lógica, a experiência pode ser observada e compreendida linearmente. Para a razão antagônica, por sua vez, a experiência não se sustenta como unidade dotada de sentido. O sujeito se fragmenta em face do grau de desumanização a que está exposto. (GINZBURG, 2003, p. 87).

Podemos supor que esta estória tenha um cunho de transgressão do realismo, e também que Clarice se questionava e observava os acontecimentos políticos e culturais de sua época. Consequentemente, ela demonstraria sua preocupação sobre estes movimentos ao expor suas observações na construção de suas narrativas. Clarice, a partir da construção de personagens “desgraçados”<sup>2</sup>, rompe com a familiaridade em relação à “realidade” representada em sua obra, e “questiona não só a própria capacidade e direito de retratar os

---

<sup>2</sup> O termo desgraçado pode ser pensado em dois sentidos. Num sentido de desgraça em relação à personagem como uma pessoa sem sorte, miserável, mas também no sentido daquele que pode “produzir desgraça” à sociedade, expondo os problemas, a miséria, a desgraça, o desastre da mesma. Por isso, Macabéa pode ser pensada como uma “desgraçada”, aquela que faz com que o leitor tenha que se haver com aquilo, que muitas vezes, não quer nem saber.

‘sem-voz’, mas também a própria autoridade como incontestável ‘voz da verdade’” (CHAMBERLAIN, 2000, p. 188 *apud* GINZBURG, 2003, p. 96).

Regina Dalcastagnè refere Macabéa como sendo uma figuração do Outro. Isto nos faz refletir sobre esta personagem como uma alteridade, pois mesmo sendo “insignificante”, ela é diferente. Como Regina nos aponta:

Macabéa não é somente a pobre nordestina analfabeta que, igual a tantos outros só atravessa nossa vida como estatística de um país doente e miserável que fica do lado de lá. Ela é conduzida para dentro do texto como alguém que lê e escreve, que junta recortes de jornal e vai ao cinema, que consome anúncios e quer saber o que significa a palavra cultura, ouvida ao acaso no rádio (DALCASTAGNÈ, 2003, p. 140).

Assim, podemos pensar a questão da alteridade no sentido de que Macabéa afeta a sociedade ao expor os problemas do seu país, especialmente a miséria que grande parte do seu povo vive, uma miséria social e cultural. Macabéa, apesar de representar um povo, rompe com o idêntico, com os paradigmas que a sociedade propõe. E através de um narrador intelectualizado que reflete e indaga o mundo (e o leitor), um narrador oposto à sua personagem que “nada sabe”, pode-se pensar que tanto Rodrigo S.M. como Macabéa são trazidos por Clarice para representar um drama no qual a sua época vivia. Um drama que mesmo mais de trinta anos passados, continua a perdurar.

Enfim, podemos constatar que ambos – Clarice e Cazusa – conseguem em suas obras extrair fatos particulares e ampliá-los a um nível maior: torná-los questões sociais, onde muitas pessoas se identificarão com a história e onde muitos questionamentos sobre a sociedade em que vivemos vêm à tona, mesmo anos após a escrita do romance ou da música. É, justamente, por essa característica de conseguirem – através de seu romance ou de sua música – fazer uma crítica à sociedade em que viviam, e fazer com que seus leitores ou ouvintes se questionem, problematizando questões atuais, que são considerados e admirados até os dias de hoje. Como Ginzburg nos aponta: “é na observação da incompletude e da problematização de personagens e de vozes narrativas que encontramos, entre fragmentos e ruínas, marcas de nossa formação histórica” (GINZBURG, 2003, p. 99).

#### 1.4 O “Real” da obra de arte

Consideramos, no item anterior, a obra de arte – em especial as músicas *Ideologia e Exagerado* e o livro *A Hora da Estrela* – trazendo em seu núcleo elementos sociais, demonstrando muito da época em que foram escritas, e fazendo com que o receptor sinta como se fosse algo real. Remetemo-nos, assim, ao texto de Hall Foster, *O Retorno do Real*.

Hall Foster, no referido texto, parte da idéia de que, desde o final do séc. XX, haveria um retorno do real nas artes que rasura a superfície do simulacro, instaurando um realismo traumático. No referido texto, o autor enfatiza a genealogia minimalista da neovanguarda, dizendo que a maioria destes artistas permanecem céticos em relação ao realismo e ao ilusionismo. “Dessa forma, eles continuaram a guerra da abstração contra a representação com outros meios” (FOSTER, 2005, p. 2). Esta visão de Foster é principalmente de artistas dos anos 60. Porém, ele nos dirá que esta tendência perdura nos anos 70 e 80, ou seja, muitos artistas envolvidos com arte corporal ou performance, por exemplo, continuaram com a postura antilusianista. A diferença crucial, apontada por Foster, talvez esteja no fato de que se acrescentou algo da pop arte:

Frequentemente desbancada pela crítica de genealogia minimalista na literatura crítica (ou mesmo no mercado), essa genealogia pop é hoje novamente de interesse, pois ela complica as noções redutoras de realismo e ilusionismo propostas pela genealogia minimalista – e, de certa forma, igualmente ilumina o trabalho contemporâneo, que passa a ser renovado com essas categorias (FOSTER, 2005, p. 2).

Mesmo o realismo tendo seu ápice através da arte corporal (performance), arte feminista de apropriação na década de 60, irá aparecer também na pop arte. Podemos dizer que as obras dos dois artistas estudados nesta pesquisa possuem algumas características que vão de acordo à definição de Foster sobre a arte pop? Em alguns aspectos pode-se pensar que sim. Ambos tentavam demonstrar o “real” em suas obras; porém, por outro lado se diferem em alguns aspectos.

“O artista pop não se encontra por detrás de sua obra”, continua Barthes, “é ele mesmo não tem qualquer profundidade: é apenas a superfície de suas imagens, nenhum significado, nenhuma intenção em lugar algum” (FOSTER, 2005, p.164).

O que menos tinham era superficialidade. Tanto Cazuza como Clarice Lispector empregavam sentimentos que tinham a profundidade como sua marca, e em especial Clarice,

que é considerada como uma escritora de elite. Foster nos fala também da característica comercial da arte pop. Neste ponto, Cazusa se aproximaria desta característica, pois sua obra fora mais difundida e comercializada do que a obra de Clarice. Isto se justifica, muito, devido ao gênero música, que favorece uma maior difusão.

Porém, na verdade, o ponto que mais nos interessa destacado por Foster é o do realismo traumático. Este conceito está diretamente ligado ao conceito de repetição criado por Freud. Diferente do que Freud elabora, mas se baseando neste autor, Foster diz que na repetição presente na arte “ocorre uma série de coisas contraditórias ao mesmo tempo: uma evasão do significado traumático e uma abertura em sua direção, uma defesa contra afetos traumáticos e sua produção” (FOSTER, 2005, p. 166).

Foster usa a teoria de Lacan sobre o real, e constata que a diferença do simulacro de Baudrillard e de outros autores é que Lacan não teve influência do pop em suas formulações. Foster, como Lacan, irá definir “o traumático como um desencontro com o real”. Assim, chega-se a constatação de que Lacan concorda com Foster ao diferenciar a repetição de uma simples reprodução.

Antes, a repetição seve como para proteger do real, compreendido como traumático. Mas exatamente essa necessidade também aponta para o real, e nesse ponto o real rompe o anteparo proveniente da repetição. É uma ruptura menos no mundo que no sujeito - entre a percepção e a consciência de um sujeito tocado por uma imagem. Numa alusão à idéia de causalidade acidental de Aristóteles, Lacan chama esse ponto traumático de *touché*. [...] “É esse elemento que nasce da cena, é lançado para fora dela como uma flecha e me atinge”, escreve Barthes “É aquilo que acrescento à fotografia e que mesmo assim já estava lá”. “É preciso, porém abafado. Grita em silêncio. Estranha contradição: um raio flutuante”. Essa confusão sobre o local da ruptura, *touché*, ou *punctum*, é uma confusão entre sujeito e o mundo, entre o dentro e o fora. É um dos aspectos do trauma; de fato, pode ser que essa mesma confusão seja o traumático (FOSTER. 2005, p. 167).

Mas, o que o realismo traumático teria haver com a obra de arte? Segundo Foster, tanto a teoria quanto a arte relacionam a questão da visualidade e do olhar. Podemos, neste momento, nos remeter ao texto *O Estranho* (1919) de Sigmund Freud. Ao citar a obra de Hoffmann - *O Homem de Areia* - Freud nos fala da importância do olhar na constituição, lembrando o ato de Édipo ao descobrir que estava casado com sua mãe, e fura os próprios olhos. O olho, segundo Freud, estaria ligado à castração. Esta concepção psicanalítica é de suma relevância, pois podemos nos questionar sobre qual importância a obra de arte teria sem o olhar do outro: ela não existiria.



Em Lacan, o que ocorre com a linguagem também ocorre com o olhar: ele preexiste ao sujeito, que, “olhando por todos os lados”, não é mais do que uma “mancha” no “espetáculo do mundo”. Portanto, posicionado, o sujeito tende a sentir o olhar como uma ameaça, como se o questionasse, e é por isso que, de acordo com Lacan, “o olhar, *qua objet a*, pode vir a simbolizar essa falta central expressa no fenômeno da castração (FOSTER, 2005, p.170).

Apesar de Foster se referir mais à pintura, o olhar é importante para todo o artista. O que nos permite fazer uma analogia ao leitor, pois a obra literária só terá vida a partir da leitura (e do olhar) daquele que a lê. Sem o leitor (o ouvinte e/ou telespectador como, por exemplo, no caso do cantor), a obra perde seu sentido, pois o escritor, ao escrever, propõe um diálogo, estabelecendo uma suposição com aquele que vai ler. E o interessante é que a estória – ou a música – terá um sentido único para cada pessoa-leitor, despertando sentimentos diferenciados. E esta é uma das magias que a obra de arte traz. Onde uma estória, exposta em um livro ou as frases de uma composição, fará com que aquele que a lê ou a ouve, possa fantasiar, imaginar ou até mesmo estranhar. Mas como Freud nos diz: “O estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1919).

O leitor poderá se apropriar de uma experiência que, como Maria Cristina Poli nos aponta, a princípio, é estrangeira. Neste sentido, podemos pensar nos deslocamentos que a obra de arte proporciona no social, possuindo um papel muito maior que “um simples pano de fundo”.

Poli, em seu texto *O Psicanalista como Crítico Social* (2008), faz um paralelo entre o silêncio da histérica afásica à câibra dos escritores, dizendo que são aspectos “ilustrativos da recusa à posição outorgada pelo Outro ao sujeito na antecipação promovida pelo discurso” (POLI, 2008, p. 367):

O silêncio da histérica afásica, do mesmo modo que a câibra dos escritores, são ilustrativos da recusa à posição outorgada pelo outro ao sujeito, na antecipação promovida pelo discurso. Diríamos que a afasia, de cunho histórico, se obstina a não repetir o que o mestre lhe ordena a falar, assim como o escritor inibido do ato da escrita procrastina o gesto que inscreverá uma palavra nova num estilo que lhe seja peculiar. “Sintomas-Símbolo”, conforme designação de Lacan (1998), que situam os topos do conflito entre sujeito da fala e a língua/discurso (POLI, 2008, p. 367).

A autora considera que falar e escrever - ambas funções do sujeito no campo da linguagem - inscrevem uma experiência, pois é “neste lugar qual ao outro faltam palavras,

onde o discurso demonstra sua insuficiência, ali onde as imagens e as informações emudecem, que o sujeito pode advir com uma palavra própria verdadeira, uma **fala plena**” (POLI, 2008, p. 369). E a partir do conceito de sujeito proposto pela psicanálise, especialmente por Lacan, Poli nos apresenta os conceitos de *fala plena* e *fala vazia*.

Um dos pilares da clínica psicanalítica está na fala, e muitas vezes no silêncio. E a partir do silêncio, o Eu poderá aparecer. Poli questiona como um psicanalista, enquanto crítico cultural, pode propor estratégias para conseguir “calar o outro”, em um mundo onde a presa é o componente que permeia a sociedade. E é aí que a arte entra com seu valor. Poli cita a obra de Cristo, por ser uma das obras mais lidas e difundidas, mas há inúmeras outras obras que atingem esta façanha. Um exemplo trazido por vários psicanalistas, nos últimos anos, é das experiências com adolescentes que, através da música, puderam primeiramente ouvi-la, para calarem-se e posteriormente (se) falar. A literatura também é um campo vasto de exemplos de intervenções deste tipo. Neste sentido, Maria Cristina Poli, referindo-se ao campo literário afirma:

Supostamente o campo literário seria exemplar do recobrimento de imagens com palavras. Nele se espera que a escansão das letras, das palavras e das frases esteja prevista e incluída no próprio ritmo da leitura. Quem lê é suposto dar algo de si, emprestar seu corpo ao texto, nem que seja para nele buscar, através da impressão da letra no olhar, inscrever um sentido. Encontrar-nos-íamos, assim, diante do registro da metáfora por excelência, lugar do sujeito no discurso (POLI, 2008, p. 369).

A força da literatura e sua influência podem ser demonstradas de forma exemplar nos efeitos ocasionados pelo personagem Werther de Goethe, a respeito dos inúmeros suicídios ocasionados (por jovens na grande maioria) após a leitura deste romance. Neste exemplo (e no anterior, de jovens que conseguem se expressarem através da música), a arte é pensada como uma experiência, que dependerá da recepção de cada leitor e/ou ouvinte a forma como essa experiência será. Experiência que não nos permite cair num maniqueísmo sobre o julgamento de valores querendo considerar como algo bom ou ruim:

Capturados sobre o fluxo da leitura, embarcamos na gramática que pulsiona o ler e o escrever, inscrevendo-os com a força de uma realidade psíquica. Cenas fantásticas que embalam nossos sonhos: permitem-nos dormir e nos torna possível o despertar. (POLI, 2008, p. 371).

E, por outro lado, como falamos anteriormente, o escritor transmite o real traumático em seu texto. Como Freud nos ensinou, a novela literária é sucedânea do sonho. Podemos

pensar que é no interior da criação artística, no enlace e desenlace das palavras/letras, entre representação palavra (letra) e representação coisa, que o encontro com o real se torna possível na obra de arte. E, poderá propiciar ao leitor - sujeito - o despertar do seu desejo, a partir do enlace (transmitido pelo escritor) do real, qual está exposto na obra de arte.

Lacan nos diz que “nenhuma práxis, mais que a análise, é orientada para aquilo que, no coração da experiência, é o núcleo do real” (LACAN, 1999, p. 55). Será que não poderíamos dizer que no âmago da experiência artística também estaria o núcleo do real? O que sabemos até o momento, através de Foster, é que o escritor deixa como testemunho a transmissão do traumático encontro com o real em seu texto.

Continuando com as contribuições de Poli, ela nos diz que “somos todos e cada um, personagens, tal qual marionetes pelo discurso do Outro”, sendo que a obra propicia uma ruptura deste ciclo, permitindo ao sujeito uma experiência de início estrangeira, mas que, através do deslumbramento causado pela obra de arte, será possível “o acesso ao real da perda e do desencontro” (POLI, 2008, p. 373). Neste sentido, a obra de arte tem uma importância fundadora nos deslocamentos sociais.

A psicanálise supõe ser impossível a representação da Pulsão de Morte e da Pulsão de Vida, ou da relação sexual - como dirá Lacan. Mas podemos dizer que o mínimo que a obra de arte consegue produzir é um importante efeito de ruptura a partir do seu enunciado.

Como Tania Rivera nos lembra, desde a descoberta freudiana do conceito do inconsciente, nunca mais o Eu será totalmente Senhor em sua própria casa. “Ele estará irremediavelmente dividido; o espelho que a psicanálise e a arte lhe oferecem está em pedaços, e nele o eu se vê irremediavelmente fragmentado” (RIVERA, 2005, p. 7).

Esta autora considera um dos principais fatores da aproximação entre a arte e a psicanálise o fato de ambas serem produtos culturais que compartilham “um mesmo espírito da época” (RIVERA, 2005, p. 8). As proximidades entre a arte e a psicanálise desde sempre foram consideradas e estudadas. O próprio Freud chega a estabelecer um parentesco entre a psicose e a criação artística, entre os sintomas neuróticos e a obra de arte:

O neurótico, diz ele, é alguém que se rebela contra a realidade que se opõem à satisfação de seus desejos e se refugia então na doença. Se esse rebelde possuir, contudo, talentos artísticos, ele encontrará na criação um desvio que o leva de volta à realidade, graças ao fato de que outros com ele compartilham sua obra. Em suma, o artista aspira a uma espécie de autoliberação, e através de sua obra ele a partilha com outros indivíduos que sofrem com a mesma restrição inevitável a seus desejos. É nessa medida que o artista daria forma, em sua obra, às suas fantasias narcísicas e eróticas” (RIVERA, 2005, p. 15-16).

Freud considerava as forças pulsionais - tanto para a criação artística, como da psicose e da formação das instituições sociais - como sendo as mesmas, ou seja, sua origem seria igual em todos os casos. Todavia, apesar de se constatar um indicativo de semelhança entre a neurose e a criação artística, não se pode, a partir disto, querer, ou achar que somos capazes, de diagnosticar o artista.

Como Tania Rivera nos aponta, a preocupação de Freud era mostrar que a neurose é universal, na medida em que o conflito é fundador do psiquismo. Sendo assim, a saída que a criação artística oferece para o conflito seria semelhante ao sintoma, porém diferente pelo fato de convocar uma ilusão artística. Em vez de constituir uma autoliberação, a criação artística pode ser tida como uma retomada do conflito entre as moções pulsionais e a realidade que se opõe à sua satisfação. Conforme Rivera diz:

As “satisfações substitutivas” que a cultura torna acessíveis, como a arte, são “ilusões”, afirma Freud em “O mal-estar na civilização”, mas não deixam de ser “eficazes psiquicamente”, graças ao papel assumido pela fantasia na vida psíquica. A esse poder da ilusão se pode atribuir um alcance revolucionário, à maneira do artista que termina por dobrar a realidade à liberação de seus desejos [...] Mas Freud frisa sobretudo a capacidade que a arte teria de reconciliar o homem, que sacrifica seus desejos em prol da civilização, com a cultura, reforçando assim laços de pertencimento (RIVERA, 2005, p.17).

A arte, com seu “poder imaginativo e fantasístico”, que se manifesta em seus telespectadores ou leitores, consegue fazer com que inúmeras questões se coloquem mais do que isto, ela é capaz de por em questão a própria psicanálise. Isso porque a arte trouxe inquietude à teoria psicanalítica. Se levarmos em conta a tese lançada por Michel Foucault em *As palavras e as coisas*, ambas se originaram de um berço comum, localizada na descontinuidade da episteme ocidental que deu origem à modernidade.

E, ao contrário do que muitos propõem, que é a tentativa de, com o auxílio da psicanálise, fazer uma análise da obra de arte, procurando captar pontos subjetivos do autor presentes em sua obra; o que a arte possibilita ao psicanalista é uma espécie de auxílio,

ajudando-o em suas indagações. Ou seja, a literatura seria uma interlocutora privilegiada para as reflexões sobre a prática psicanalítica. É claro que a psicanálise também contribuiu para a arte. Mas podemos considerar que a arte faz parte do âmago da teoria psicanalítica. Isto fica comprovado pelo fato do pai da psicanálise, desde a elaboração dos escritos inaugurais desta teoria, ter se utilizado de produções artísticas, especialmente literárias, para dar corpo e forma à teoria por ele formulada.

Para qualquer estudioso da psicanálise, mesmo para aqueles que se iniciam neste percurso, é, no mínimo, intrigante, a quantidade de citações e de correspondências que ligam a obra freudiana e seu criador à criação artística e a os próprios poetas: Mann, Schnitzler, Rolland, Zweig, entre outros, foram tomados, por Freud, como interlocutores privilegiados. (KON, 2001, p. 39).

Noemi Moritz Kon nos lembra que o único prêmio recebido oficialmente por Freud, em vida, foi o prêmio da cidade de Frankfurt em 1930, honraria essa que lhe foi concebida como escritor e cientista “em igual medida”. Esta relação entre arte e psicanálise também pode ser vista nos inúmeros artigos escritos por Freud, onde o autor tem como tema a obra ou a vida de um determinado artista, chegando a construir uma teoria do fazer artístico em *Escritores Criativos e Devaneios* (1908), texto trabalhado anteriormente. Porém, como Kon nos aponta:

A atitude do psicanalista vienense frente a estas obras e autores não permanece sempre a mesma; ao contrário, oscila desde uma postura de total admiração e entrega, em uma cumplicidade radical com os autores e suas obras, até alcançar uma visão oposta a esta, em que o artista é tratado como um rival arrivista vulgar, que acoberta ou trai a verdade, em causa própria, encontrando, neste procedimento, sucesso e popularidade. Esta postura oscilante, adotada por Freud no decorrer de toda a sua obra, entre o rancor acusatório e a redescoberta maravilhada de um parentesco negado ou desconhecido, pode ser apreendida, diferencialmente, quando Freud constrói uma teoria geral do fazer artístico ou, quando toma por interlocutores privilegiados alguns artistas específicos e suas obras (KON, 2001, p. 39-40).

Além de *Escritores Criativos e Devaneios* (1908 [1907]), Freud retoma este tema em *O Estranho* (1919) e em *Delírios e Sonhos de Grávida de Jensen* (1907 [1906]). Nestes últimos, o autor passa a colocar o artista no papel de “cúmplice antecipador do psicanalista”, ao exercer a função “de desvelamento e desmistificação, em seu desejo pelo conhecimento, em seu elogio à criação, à paixão, e a todas atitudes selvagens que não poderiam passar pela porta estreita do saber” (KON, 2001, p. 41).

Nestes estudos primordiais da psicanálise, em alguns momentos, tentou-se construir uma psicopatobiografia através da análise de obras. É importante observarmos que, fora os

primeiros estudos sob tal temática elaborados por Freud, que trouxeram muitas contribuições como vimos no item anterior e, além disto, serviram para a elaboração de inúmeros estudos posteriores, podemos dizer que Freud foi o fundador da discursividade.

## **CAPÍTULO II: DE CLARICE LISPECTOR A CAZUZA: UMA BREVE BIOGRAFIA**

A leitura de textos autobiográficos revela que a escritora Clarice Lispector tinha em sua escrita uma razão de viver, considerava esta mais importante que o amor. Sua preferência dirigiu-se à produção de seus contos, romances, crônicas e mesmo literatura infantil. Muitos trabalhos já foram escritos procurando entender sua obra e a pessoa que era, no entanto parece que as “respostas” não são suficientes, deixam questionamentos pendentes. Isso ocorre porque seus textos não são simples, mas, pelo contrário, a densidade de sua obra é sua marca registrada.

Já o cantor e escritor Cazuzza começou sua carreira escrevendo letras de músicas que exploravam um “mundinho à dois”, ou seja, no início da carreira, ele não se preocupava tanto com questões sociais como ficou conhecido nacionalmente, esta preocupação começou a ocorrer após algum tempo, principalmente depois da descoberta de sua doença – a AIDS. Parece que este fato fez com que o cantor começasse a se preocupar com questões mais abrangentes, questões referentes à sociedade em que vivia. Percebemos isto claramente em músicas como: *O Tempo Não Pára*, *Burguesia*, *Ideologia*, entre inúmeras outras. Foi devido a este amadurecimento musical que Cazuzza ganhou tanto prestígio, e suas músicas ficaram marcadas, talvez, pela eternidade.

Esta característica de falar do social também é percebida nos escritos de Clarice. Ambos a seu modo fizeram uma crítica social. Deixaram marcados em suas obras fatos de sua geração, é por isso que são tão admirados até os dias de hoje, pois não se referem apenas a questões próprias, mas escrevem principalmente sobre suas gerações e sobre seu país. A partir de uma perspectiva radicalmente subjetiva que busca pelo particular apontar as fraturas da realidade social. Enfim, eles, cada qual a seu modo, fizeram uma crítica à sociedade de sua época.

O proposto estudo tem como objetivo comparar algumas obras de Clarice Lispector e Cazuzza, porém, para tentarmos compreender melhor a obra destes dois artistas neste momento, descreveremos, de forma breve, a vida de ambos. Para, posteriormente, poder

analisar as obras destes dois escritores. Em especial o conto *O Corpo* que se encontra no livro *A Via-Crucis do Corpo* de Clarice Lispector e a composição de mesmo título do cantor Cazusa. E, também, o livro *Água Viva* – de Clarice e a composição *Que o Deus Venha* – de Cazusa. Determinamos, assim, a influência que Clarice teve na obra e na própria vida do cantor. Como a Literatura Comparada não dispensa a teoria, para fazermos um estudo comparativo, usaremos a psicanálise como base teórica.



## 2.1 Clarice Lispector

Clarice Lispector nasceu na Ucrânia em 10 de dezembro de 1920 e faleceu um dia antes de completar cinquenta e sete anos em 09 de dezembro de 1977. Quando nasceu, foi registrada como Haia Lispector, mas, com menos de um ano, quando chegou ao Brasil, por iniciativa de seu pai, toda a família, exceto uma irmã, mudam de nome, assim, passa a se chamar Clarice Lispector.

Clarice perde a mãe muito jovem, com apenas nove anos de idade. Como nasceu em família de classe média, tinha oportunidade de estudar e frequentar lugares pouco acessíveis, principalmente para a época. Estudou piano e ídiche. Frequentava o teatro e, em uma dessas idas, se inspira e escreve a peça “Pobre menina rica”, cujos originais foram perdidos. Além de gostar de teatro, Clarice sempre gostou muito de ler. Entre os escritores que lia estavam, Rachel de Queiroz, Machado de Assis, Eça de Queiroz, Graciliano Ramos, Jorge Amado e Dostoievski.

Em 1939, inicia seus estudos na Faculdade Nacional de Direito. Faz traduções de textos científicos para revistas em um laboratório. Trabalha também como secretária, em um escritório de advocacia e continua escrevendo contos e crônicas, no ano de 1940, escreve, por exemplo, *A Fuga*, *História Interrompida* e *O Delírio*. Mas em 1942, escreve seu primeiro romance intitulado *Perto do Coração Selvagem*, conquistando em 1943, o prêmio de melhor livro do ano.

Em 1943, a escritora casa-se com o colega de faculdade Maury Gurgel e, neste mesmo ano, termina o curso de Direito. Seu marido ingressa na carreira diplomática, o que faz com que tenham que viajar com muita frequência. Em cartas à irmã, Clarice reclama de não poder ficar mais tempo no Brasil. "*Na verdade não sei escrever cartas sobre viagens, na verdade nem mesmo sei viajar.*"

Em 1948, Clarice engravida de seu primeiro filho – Pedro – e, em 1953 tem seu segundo filho – Paulo. Em 1959, se separa do marido e retorna ao Brasil. Sua vida muda após a separação; porém, continua escrevendo, ganhando prêmios e sendo reconhecida pela crítica. Neste mesmo ano, sob o pseudônimo de “Helen Palmer”, inicia uma coluna no jornal

“Correio da Manhã” intitulada de "*Correio Feminino — Feira de Utilidades*".

Apesar de ter reconhecimento, tendo vários de seus livros traduzidos para diversos idiomas, sua situação financeira era difícil. Além disto, seu filho Pedro apresenta um quadro de esquizofrenia, exigindo que ela se dedique mais à família. Para completar, um fato lamentável acontece na madrugada do dia quatorze de setembro de 1966. A escritora dorme com um cigarro aceso e provoca um incêndio no qual seu quarto fica totalmente destruído. Com inúmeras queimaduras pelo corpo, passou três dias sob o risco de morte e dois meses hospitalizada. Quase tem sua mão direita, a mais afetada, amputada pelos médicos. O acidente mudaria em definitivo a sua vida. As inúmeras e profundas cicatrizes fazem com que ela entra em depressão, apesar de todo o apoio recebido de seus amigos. Não foi só um ano de acontecimentos ruins. Em agosto, passa a publicar crônicas no "Jornal do Brasil", trabalho que mantém por seis anos. Lança o livro infantil *O Mistério do Coelho Pensante*, pela José Álvaro Editor. Em dezembro, passa a integrar o Conselho Consultivo do Instituto Nacional do Livro.

Podemos dizer que Clarice concentrou-se em poucos gêneros literários. Sua preferência dirigiu-se à narrativa, romances, contos, crônicas e literatura infantil. Segundo seus críticos devido, à densidade da obra de Clarice, é difícil falar em sua totalidade. Para tentar entender sua criação é necessário estudar cada texto, cada conto, cada romance, em sua singularidade. O fascínio pela literatura desta autora, se dê talvez, por este fato, ou seja, pela densidade de sua obra e especialmente pela capacidade que tinha sobre o indizível.

A impressão que temos é que Clarice se entregava de corpo e alma nas suas escritas, e fazia da literatura sua razão de viver. Estes escritos propõem um vai e vem entre ficção e realidade, e centram-se no próprio sujeito sublimado em texto, conseguindo assim, instigar e inquietar seu leitor. Tanto que não basta ler sua obra é preciso mais. Alguns de seus leitores tentaram se aventurar na escritura de algo sobre a autora, enquanto outros buscaram esclarecimentos em novas leituras sobre a obra de Clarice. Mas, mesmo assim, o que percebemos é que a maioria das interrogações não são respondidas.

Em um trecho de *Água Viva*, Clarice Lispector demonstra, de forma sucinta, essa sua relação com a escrita:

Só que aquilo que capto em mim tem, quando está sendo agora transposto em escrita, o desespero das palavras ocuparem mais instantes que um relance de olhar. Mais que um instante, quero seu fluxo (LISPECTOR, 1973, p. 16).

As narrativas de Clarice nada tinham de tradicional; pelo contrário, a autora questionava as convenções rígidas de sua época, através de seus personagens, especialmente em suas protagonistas mulheres. Outra marca em seus escritos é a evocação de Deus, que leva ao conceito de “epifania”. A autora procura estabelecer um diálogo direto com Deus, pois a inspiração de Clarice parte de outros textos e um deles é a própria bíblia. Seu livro *Um Sopro de Vida* é um exemplo do diálogo da autora estabelecido com este Deus. Neste diálogo, a própria voz da autora assume a criação através de sua personagem Ângela. Pode-se pensar em uma troca de lugares onde deus assume a forma de um deus-mulher. Estas características ficarão evidentes também na obra de Cazuzza, que mencionará “um deus mulher, um deus de saia” em sua composição *Cobaias de Deus*.

Esses jogos de identidade ficcional, como ocorre no exemplo anterior, é algo estruturante na obra de Clarice. Especialmente em *Água Viva* e *Um Sopro de Vida*, a escritora preocupa-se com as palavras, como objeto concreto com potencial metafórico infundável.

A poética da escritura que se vai engendrando em *Água Viva* expõe o trajeto de ir e vir entre pintura e escrita, o sair de uma para entrar na outra, no movimento contínuo de descosturar limites, atravessado ainda pelas múltiplas referências à música. (ZILBERMAN, 1998, p. 51).

Outra característica marcante de nossos dois escritores – Clarice e Cazuzza – é a relação que estabeleceram com a escrita em seus leitos de morte, ambos escreviam quase que desesperadamente e tinham na sua escrita “um sopro de vida”.

## 2.2 Cazuzza

A história do sujeito Cazuzza começa a ser contada em quatro de abril de 1958, uma sexta-feira santa. O nome escolhido para o filho primogênito foi Agenor de Miranda Araújo Neto, em homenagem ao seu avô paterno. Porém, desde antes do seu nascimento, já era chamado de Cazuzza, e após era o único nome que reconhecia como seu. Apenas quando ingressou na escola que se deu conta de que na verdade se chamava Agenor, e Cazuzza era apenas seu apelido.

Isso se deu talvez pelo fato de que esse nome, Cazuzza, vinha representar de forma perfeita o seu jeito e o que foi durante sua vida, pois, Cazuzza no nordeste designa: moleque, já na definição do dicionário quer dizer vespídeo de ferroada dolorosa.

A adolescência de Caju, como costumava ser chamado pelos amigos, ocorreu na transição dos anos 70-80, período marcado pela euforia onde tudo tinha que se dar ao máximo, em seu extremo. Não é à toa que o que melhor representa este período antigo é o trinômio sexo, drogas e rock' n' roll. Justamente o lema do poeta.

Cazuzza e os protagonistas desse período tinham muita pressa em gozar a vida, como se o mudo fosse acabar a qualquer momento. Por isso, os seus atos eram feitos sem limite algum, mas, pelo contrário, com muitas extravagâncias:

Tranço. Com homem, com mulher, não tem o menor problema. (ARAÚJO, 2004, p 353).

Tudo na noite é mais interessante. Gosto de sair, de correr de carro em qualquer dessas Freeways da zona sul, de estar com amigos, de dançar [...] (ARAÚJO, 2004, p. 383).

Desde pequeno, Cazuzza já escrevia versos e poemas. A primeira pessoa a vê-los foi a sua avó materna, dona Alice da Costa. Devido à profissão de seu pai (dono da Som Livre), eles (João e Lucinha) acabavam saindo muito à noite (característica herdada depois pelo filho). Nessas saídas de seus pais, Cazuzza ficava com a avó e com ela discutia seus versos e rimas, já que não tinha coragem de contar a seus pais sobre essa vocação poética, por medo que não concordassem. Caju considerava que a avó tinha tido uma grande influência em sua

infância e adolescência, sofrendo muito quando esta faleceu. Já seu pai temia que, por ter uma grande influência da avó, fosse virar “veado”.

Cazuza sempre gostou muito de músicas da MPB. Essa influência veio da profissão de seu pai, pois conviveu desde pequeno com cantores como Elis Regina, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, entre outros. Também teve influência da Rita Lee, Jovem Guarda e Raul Seixas. Começou a curtir o rock aproximadamente aos quatorze anos. Ouvia bandas e cantoras como Janis Joplin e Rolling Stones, influências básicas de sua música. Essas influências musicais apareciam muito em suas composições, as quais “misturavam” MPB e rock’ n’ roll. Vejamos como o poeta descreve essa característica:

Do menino passarinho com vontade de voar (Luis Vieira) a Janis Joplin. Mas com uma diferença. A dor-de-cotovelo da MPB, dando a volta por cima. “Ah, você não gosta de mim? Então, foda-se também, eu estou aqui e sou mais gostoso” (ARAUJO, 2004, p. 355).

Aos quatorze anos, Cazuza foi aos EUA e conheceu a música de Janis Joplin. Entretanto, o amor por este Blues se intensificou quando passou uma temporada, aos vinte anos, em São Francisco. O Blues é uma música de origem negra e tem por base o sofrimento e suas expressões. Lá, além de descobrir outros estilos musicais, o poeta fez cursos de fotografia, dança, entre outras coisas. Quando voltou de viagem, decidiu virar ator. Foi nessa época que surgiu o Circo Voador. Na primeira peça apresentada por Cazuza, ao invés de interpretar, cantava quase o tempo todo. Foi ali que descobriu que tinha talento para a música.

Desde o início, a relação de Cazuza com a música se dava de uma forma intrínseca e talvez tenha sido essa paixão que o motivou a lutar com tanta força nos momentos mais difíceis de sua vida. Isso porque, como ele sempre relatava, a música era praticamente um “lance sexual”. Quando subia no palco, se sentia um *super-herói* e quando estava longe deste, era apenas um menino tímido:

É a minha criatividade que me mantém vivo. Meu médico diz que sou um milagre, porque eu tenho tanta energia, tanta vontade de criar, e que é isso que me deixa vivo. Minha cabeça está muito boa, ela comanda tudo. (ARAUJO, 2004, p 394).

O que diferencia Cazuza de muitos cantores é que ele mesmo compunha suas letras, que diga-se de passagem, são legítimos poemas – marca de sua autoria – pois o que nos interessa neste trabalho é a letra da composição e não sua melodia.

Hoje sei que vendo meu bacalhau, mas meu lance mesmo é a poesia, que eu mastigo e vomito no público (ARAÚJO, 2004, p. 359).

Ao cantar, Cazuzza fazia uma das coisas que mais o deixava feliz, e ao mesmo tempo era o que levava de forma mais séria em sua vida. Esta trajetória será drasticamente alterada quando descobre que está doente. Essa mudança em sua vida será percebida nas letras de suas músicas, pois o intérprete manifesta no corpo aquilo que o poeta institui no papel. Percebemos que, desde pequeno, Cazuzza já tinha uma inclinação artística e que a sua maior peculiaridade é de que não era apenas um cantor, mas acima de tudo um escritor.

Assim, como já falamos anteriormente, através da arte, o sujeito poderá construir os significantes que fizeram parte de sua história, em seus textos, composições, etc. O objeto de nosso estudo, o músico Cazuzza, é um exemplo disto. Em suas composições, consideradas por muitos como verdadeiros poemas, conseguiu não apenas marcar a sua geração, mas continuar, após dezenove anos de sua morte, fazendo sucesso e emocionando muitas pessoas.

Foi no dia dezoito de fevereiro de 1989 que Cazuzza resolveu contar ao mundo que havia contraído o vírus HIV – e se tornar um marco na história, principalmente pela coragem que teve, a qual sempre o caracterizou. O jornalista escolhido para a entrevista reveladora foi Zeca Camargo, o qual trabalhava na Folha de São Paulo. Vejamos o depoimento de Zeca, após 18 anos deste inesquecível encontro:

Nunca o tinha encontrado antes. Nunca o vi depois da entrevista. Aliás, o que aconteceu naquele 12 de fevereiro de 1989 não pode ser chamado apenas de uma entrevista. Ainda estou procurando um nome para isto.

As pessoas geralmente se referem a esse encontro como “a entrevista na qual Cazuzza admitiu que estava com aids”. Prefiro lembrar dela como a experiência que me ensinou que uma entrevista é bem mais que uma troca de perguntas e respostas em cima de uma pauta bem feita. Naquela tarde – gelada, cortesia do inverno de Nova York, onde eu trabalhava como correspondente para o jornal Folha de S. Paulo -, se eu tivesse me prendido as perguntas que pensei em fazer, a conversa talvez tivesse sido outra. Mas, antes de sacar meu bloquinho de anotações, resolvi aceitar um gole de vinho do copo de Cazuzza – e então as coisas começaram a ficar interessantes.

Cazuzza notoriamente negava que estava com aids. Não sem motivo. Para quem tem menos de vinte anos ter uma idéia das razões de Cazuzza, calcule o estigma que a doença tem hoje multiplique por qualquer número superior a mil. Claro que ele era o artista máximo da rebeldia, ousadia, irreverência e qualquer outra transgressão. Mas, no final dos anos 80, até esse espírito tinha um limite – e esse limite era a aids.

Essa era a maior dificuldade da entrevista: falar de algo que ele não admitia publicamente, mas cujo diagnóstico já era especulado pela mídia e temido pelos fãs. Contrariando toda essa expectativa, Cazuzza me recebeu com um bom humor de desarmar. Pediu primeiro uma garrafa de vinho e, depois, para ficar a sós comigo. Diante de uma figura tão conhecida (teria sido impossível acompanhar a cultura pop brasileira daquela época e ignorar seu trabalho e sua imagem), pela primeira vez eu tentava imaginar qual seria a melhor maneira de começar a conversa.

Obviamente, eu não estava ali para fazer um balanço da sua carreira. Era sabido que ele estava em Nova York de passagem para o Brasil. Tinha acabado de chegar de Boston, onde fora fazer mais alguns exames. E esse deveria ser nosso assunto principal. Mas antes, como que para me ajudar a ganhar tempo, chega o vinho. Cazuzza serve seu copo e senta-se na poltrona do canto do quarto. Parece pronto para iniciar a conversa, quando, sem aviso, me oferece um gole de vinho. “Quer tomar do meu copo?”, perguntou ele, com o que parecia uma ponta de malícia. Na hora sou mais como um desafio.

“Será que ele bebe do copo de alguém que está com aids?”, ele parecia perguntar, como se essa sutil provocação estivesse embutida em sua proposta. (Basta lembrar que, na época, o preconceito e a ignorância em relação a doença eram tais que o simples contato parecia perigoso). Aceitei o vinho sem hesitação. Terá sido este gesto um catalisador? É fácil pensar que sim. Mas será que foi isso mesmo que abriu caminho para Cazuzza me declarar que estava com aids? Ou ele estava mesmo no limite de contar e considerou o momento e (talvez) o emissário mais corretos? Impossível saber.

A conversa continuou dali, daquele gole de vinho, que me animou a perguntar sobre os exames que ele tinha acabado de receber, segundo ele, todos com resultados muito animadores. E quando insisti no tema, perguntando exatamente que exames ele tinha ido fazer, ele disse que tinha ver com “a maldita”. Seguiu-se um rápido e desconfortável silêncio, interrompido por ele mesmo: “Pode escrever aí que estou com a maldita, com aids”. E, em seguida, acrescentou que estava com a saúde ótima, como se o vírus HIV ainda não tivesse começado a agir.

Diante desse rumo inesperado da entrevista, fiquei por segundos sem saber como levar o assunto adiante. E mais uma vez foi o próprio Cazuzza que me ajudou, agora de maneira ainda mais sutil, apenas sugerindo com o rosto – que a essa altura se mostrava merecedor do adjetivo que a imprensa sempre adorou lhe atribuir: “maroto” – que eu perguntasse o que quisesse.

Decidi entrar no tema com a mesma naturalidade. Perguntei sobre os remédios (apenas AZT e calmantes), sobre dietas (tudo normal, menos bebidas destiladas e cocaína), sobre morte (“Não penso em morte”), sobre sexo (reafirmou sua bissexualidade) e sobre os planos para o futuro (“Vou viver pelo menos até uns setenta anos”).

Foi uma conversa tão normal que eu mesmo por vezes esquecia que era uma entrevista. Depois de menos de meia hora, só me lembro de sair do lugar onde Cazuzza estava hospedado com os pais meio zozos, com aquela sensação (um tanto cinematográfica) de quem se pergunta se “aquilo tinha realmente acontecido”.

Fui a pé até meu apartamento, que ficava a uma quadra da ONU – de onde eu enviaria, por telex (imagine! Uma geração inteira que nem sabe mais o que é isso!), a matéria que seria publicada no dia seguinte. E fui pensando o que significava aquele furo. Não era claro, uma boa notícia. Mas talvez ela significasse não apenas a confirmação de um diagnóstico, mas também uma afirmação da vida de Cazuzza. Tive a certeza de que ele sabia exatamente o peso do que tinha acabado de me contar – e, por isso mesmo, não o fizera gratuitamente. Sabia das conseqüências que aquilo teria. Só não podia imaginar o quanto a cabeça daquele repórter ficaria acelerada.

O entusiasmo com que a reportagem foi recebida no Brasil (ganhou destaque no alto da primeira página da edição de 13 de fevereiro de 1989) de alguma maneira contrastava com as questões que cruzavam meu pensamento – muitas delas sem respostas até hoje.

Como escrevi no início, nunca mais encontrei Cazuzza. Pouco mais de um ano depois, dia 7 de julho de 1990, ele morria. Eu, já de volta ao Brasil, me esforcei para juntar algumas anotações – fundamentais para relembrar esse episódio. Mas, mesmo lendo esse material e a própria entrevista de 89, não consigo montar o quebra-cabeça que foi aquele encontro.

Há pessoas, como Cazuzza, que são grandes demais para caber em explicações. (CAMARGO, 2006, p 91 a 94).

Desde o gesto de provocação com o copo de vinho, o jornalista Zeca Camargo, anos após sua entrevista com Cazuzza, permanece com questões sem respostas, especialmente de

como definir este encontro com o compositor – de como defini-lo. Questões estas que muitos fãs e pesquisadores fazem até os dias de hoje.

Percebemos que, a partir do momento que nosso *poeta exagerado* descobriu que estava com AIDS, houve um amadurecimento, demonstrado nas letras de suas composições. Neste período, não deixou de fazer suas estripulias, contudo mudou sua forma de encarar o trabalho. No início dizia trabalhar apenas para se divertir, conquistar um “broto”, depois passou a ver o trabalho de outra maneira, começou a se preocupar em cantar melhor e em falar mais de coisas abrangentes como, por exemplo, de sua geração.

Mesmo pertencentes a épocas distintas e com vidas diferentes, ambos – Clarice e Cazuya – tinham preocupações semelhantes. A arte fazia parte de suas vidas de forma intrínseca. Este é o ponto de semelhança entre estes dois artistas. É importante esclarecermos que esta breve descrição de suas vidas não tem por objetivo buscar elementos semelhantes entre vida e obra, mas tem o intuito de demonstrarmos a grandeza e profundidade de ambos, com histórias diferentes, cada um a seu modo e estilo. Assim, no item posterior, trabalharemos com quatro obras, em especial, nas quais faremos um estudo comparativo.



## CAPÍTULO III: A PULSÃO: DA PONTA DO LÁPIS À PONTA DA LÍNGUA

### 3.1 A Via-Crucis do Corpo

Freud ao definir a sublimação, afirma que esta é a capacidade do sujeito de investir em atividades artísticas, intelectuais, ideológicas, científicas, atividades denominadas pelo autor como “atividades superiores”. Compreendemos este processo como a possibilidade da pulsão se lançar a uma meta outra, distante da satisfação sexual propriamente dita. A ênfase recai, então, sobre o desvio em relação ao sexual, ou seja, pressupõe-se a manutenção do objeto da pulsão, havendo, no entanto, a transformação do alvo. A sublimação seria o que permitiria a constituição de uma dialética da alteridade por meio da inscrição da pulsão no campo da cultura, mais especificamente a “cultura de massa”. A arte seria, assim, uma modalidade de sublimação às pulsões, na qual o sujeito manteria o objeto de investimento transformando seu alvo. A partir deste conceito proposto por Freud, podemos dizer que as duas obras que pretendemos trabalhar – o conto de Clarice e a música de Cazuza – foram originadas a partir do processo de sublimação.

O livro *A Via-Crucis do Corpo*, de Clarice Lispector, foi publicado pela primeira vez em 1974, e é composto por treze contos, nos quais a mulher possui uma posição central. Alguns críticos consideram esta obra como inferior aos outros escritos de Clarice ou até mesmo imoral. Porém, a autora, como em toda sua criação, abre espaço para falar dos sentimentos mais profundos e das idiossincrasias da alma. Segundo a própria autora:

[...] O poeta Álvaro Pacheco, meu editor na Artenova, me encomendou três histórias que, disse ele, realmente aconteceram. Os fatos eu tinha faltava a imaginação. E era assunto perigoso. Respondi-lhe que não sabia fazer história de encomenda. Mas – enquanto ele me falava ao telefone – eu já sentia nascer em mim a inspiração. A conversa telefônica foi na sexta-feira. Comecei no sábado. No domingo de manhã as três histórias estavam prontas [...]. Todas as histórias desse livro são contundentes. E quem mais sofreu foi eu mesma. Fiquei chocada com a realidade [...].

[...] Já tentei olhar bem perto o rosto de uma pessoa – uma bilheteira de cinema. Para saber do segredo de sua vida. Inútil. A outra pessoa é um enigma. E seus olhos são de estátua: cegos [...]. (LISPECTOR, 1974, p. 9-11).

Percebemos que, apesar de alguns críticos considerarem este livro inferior, pela descrição da autora pode-se dizer que ele possui uma profundidade, característica de Clarice. MD Magno em seu livro *Arte e Psicanálise: Estética e Clínica Geral*, nos faz refletir sobre a racionalidade e emoção presente na obra de arte e tenta demonstrar que ambos estão presentes na obra de arte, tanto a racionalidade quanto a emoção. Faz isto invertendo a frase de Pascal a qual diz: “O coração tem razões que a própria razão desconhece”, Magno dirá: “A razão tem corações que ela própria não se dá conta” (MAGNO, 2008, p. 38). Podemos dizer que o conto que trabalharemos a seguir é pura emoção, ou seja, a trama contada por Clarice é sobre um ato passional, onde por amor acaba se cometendo um assassinato.

Neste momento, trabalharemos em especial o conto *O Corpo*, o qual pode ser considerado como o cerne do livro, além de ser o conto que mais inspirou o cantor Cazuza em sua composição *A Via-Crucis do Corpo*.

O conto *O Corpo* relata a história de um homem bígamo chamado Xavier, ele mora com Carmem e Beatriz, mas além de já manter uma relação dupla, às vezes, sai para manter uma terceira relação com uma prostituta. Em princípio, Carmem e Beatriz nada sabem e vão se tornando cada vez mais amigas além de manterem uma relação íntima quando Xavier não estava em casa, como Lispector nos diz “faziam amor apesar de não serem homossexuais. Amor triste.” Em um determinado momento, Xavier chega em casa com uma marca de batom na camisa, as duas começam a ficar desconfiadas até que descobrem a traição. Ficam furiosas e decidem se vingar. Carmem pode ser considerada como a líder, aquela que planeja tudo; enquanto Beatriz obedecia. Certa noite, ficam olhando Xavier dormir e pensando o que fazer. Carmem diz ter duas facas na cozinha, elas pegam-nas e matam o homem.

Comparando este conto à música de Cazuza, ficam claras as semelhanças, porém o cantor elabora a maior parte da letra em primeira pessoa. Além disso, podemos dizer que faz suas próprias interpretações, usa de sua singularidade. Essa é a diferença essencial entre um artista para uma pessoa que não é artista, pois as pessoas que não são também se emocionam diante de uma obra literária e/ou de arte, já o artista consegue fazer algo a mais, outra obra de arte a partir daquela que leu ou viu. Descrevendo assim, o que sentiu ao defrontá-la, traduzindo isto (no caso de Cazuza) em palavras. Freud nos diz que a diferença está justamente no fato de o artista conseguir materializar suas emoções e fantasias, enquanto que o homem sem esse dom ficará com essas fantasias apenas no pensamento.

Vejamos a letra da composição *A Via-Crucis do Corpo* de Cazuza, na íntegra, para compreendermos melhor as semelhanças com o conto de Clarice.

O homem pode ter suas fêmeas  
Mulheres podem ter seu machos  
Tudo é possível no amor  
Só não volta a infância perdida  
Só não nos livramos de morrer à toa

O amor pode não ter ciúme  
A dor pode ser disfarçada  
Mas a via-crúcis do corpo  
Já foi há muito traçada

Meu Deus, estamos abandonados  
E só nos resta matar  
Meu Deus, como a vida é amarga  
E doce como chocolate

Será que eu tenho um destino?  
Não quero ter a vida pronta  
Como um plano de trabalho  
Como um sorvete de menta

Matei, mataria mil vezes  
E mil vezes não me arrependeria  
Quem mata por amor tem perdão  
Porque o amor é a morte

A comida na mesa  
Os vasos de jardim  
O corpo do ser amado  
Enterrado no jardim

Deus, por que não me procuras?  
Tenho sempre que ir a ti  
Deus, estamos cansados  
Está tudo desequilibrado

Meu ciúme é um crime comum  
Minha infância está perdida  
Não há nada de mais em matar  
O escroto que não te ama

A via-crúcis do corpo  
O mundo caminha assim  
A via-crúcis da alma  
Essa nunca vai ter fim (CAZUZA, 1989).

Na primeira estrofe, já percebemos as semelhanças do conto de Clarice na composição. Cazuza, da sua maneira, fala da relação de bigamia existente no conto, percebemos isso na frase “O homem pode ter suas fêmeas”. Entretanto, a palavra “pode” dá uma autorização, ou seja, concorda com o fato, e isto envolve a singularidade do cantor diante

da leitura que fez do conto, pois em nenhum momento há uma discussão se este fato é aceitável ou não. Percebemos que o compositor usa a primeira pessoa em vários momentos da música. Será que estaria presente nesta música algo de sua vida? Não sabemos, e nem é este nosso objetivo, mas o que se percebe, e esta é uma característica marcante em suas composições, é o fato de eliminar o amor e considerar apenas o sexo, como também faz nesta composição.

Em diversas composições, Cazuzza fala de questões homossexuais ou bissexuais e *A Via-Crúcis do Corpo* é uma delas, em que se percebe que o cantor concorda com o que se passa no conto ao dizer que “Tudo é possível no amor”. Sabemos que hoje ainda existe preconceito em relação ao homossexualismo, mas, na época em que Cazuzza escreve esta composição, este preconceito é ainda maior. Podemos pensar estas manifestações explícitas de demonstrar que concordava com estes relacionamentos amorosos em suas músicas como uma tentativa de instigar o ouvinte a também se questionar sobre esta temática.

“Só não volta a infância perdida, só não nos livramos de morrer à toa”. Apesar de matar seu amado, as mulheres não resgatam o tempo que passou, e, por outro lado, o homem, por amar, não se livrou de morrer à toa. “O amor pode não ter ciúmes, a dor pode ser disfarçada”. Essa frase da composição demonstra o que acontecia no início do conto, pois, apesar de sentir dor, ciúmes, isto era disfarçado, até que um dia aparece, pois “a via-crúcis do corpo há muito já foi traçada”.

“Meu Deus, estamos abandonados e só nos resta matar”. Esta frase demonstra, de certa forma, o que as duas mulheres sentiram ao descobrir que haviam sido traídas por uma terceira mulher, o desespero de ambas. Ao dizer “Como a vida é amarga e doce como chocolate”, o texto nos mostra a dualidade da vida, não vivemos apenas de momentos bons, mas sim um vai-e-vem de sentimentos bons e ruins. No conto, as duas mulheres possuem uma vida feliz ao lado de seu amado apesar de ter que dividi-lo entre elas, o problema surge quando percebem que não são “suficientes” para aquele homem, ele precisa de mais, e isto mostra o lado amargo de suas vidas. Mas também, pode nos fazer refletir sobre questões outras, ou seja, a perfeição é utopia e toda vida terá o lado amargo e doce.

A quarta estrofe da composição é criação própria do cantor, o qual faz questionamentos e conclusões em relação à leitura que fez do conto de Clarice. “Será que eu

tenho um destino? Não quero ter a vida pronta como um plano de trabalho, como um sorvete de menta”.

“Matei, mataria mil vezes e mil vezes não me arrependeria”. Ao matar Xavier, as duas mulheres demonstram tristeza, mas não arrependimento; pelo contrário, chegam a ser irônicas no momento em que os policiais chegam em sua casa e elas mostram onde o corpo de Xavier está enterrado, pois “quem mata por amor tem perdão porque o amor é morte”. Esta frase pode ser considerada como uma justificativa para o ato das duas mulheres. “A comida na mesa os vasos de jasmim o corpo do ser amado enterrado no jardim”, esta frase é muito semelhante ao que ocorre no final do conto.

A sétima estrofe, como ocorre na quarta, é algo próprio de Cazuzza, e como em outras composições questiona Deus (semelhança com Clarice, pois a escritora em diversos livros usa o nome de Deus, ora para questionar, ora para exaltar, como ocorre com Cazuzza). “Deus, porque não me procura? Tenho sempre que ir a ti. Deus, estamos cansados, está tudo desequilibrado”.

A próxima estrofe, também como já ocorrera anteriormente, parece ser uma justificativa para o crime ao dizer que “Meu ciúme é crime comum”, traz o leitor para dentro da história, pois ciúme é algo comum e muitos crimes já foram cometidos em função deste sentimento. A justificativa continua: “Não há nada de mais em matar um escroto que não te ama” e finaliza a composição com a seguinte frase: “A via-crúcis do corpo, o mundo caminha assim, a via-crúcis da alma, essa nunca vai ter fim”.

Percebemos que, apesar de Cazuzza, ora justificar as mulheres ora justificar a atitude do homem, não toma partido por nenhum dos personagens como ocorre no conto, onde não há um julgamento explícito do autor de quem está certo ou errado. Além desta, outras inúmeras semelhanças são percebidas entre o conto de Clarice e a música de Cazuzza. Podemos dizer que a estória é a mesma, mas, como cada autor usa de sua singularidade, o escrito posterior será semelhante e não igual ao escrito que o antecede. Apesar de Cazuzza ter usado o conto de Clarice como modelo, ele está modificado, até mesmo pelo modo que é elaborado, em forma de canção.

O conto e a música estudados neste trabalho, ambos com mesmo título: *A Via-Crúcis do Corpo*, narram uma estória que faz com que o leitor e/ou ouvinte se questione, pois tanto Clarice como Cazusa, conseguem fazer com que questões que sejam aparentemente consideradas questões individuais se ampliem, faz com que o receptor se dê conta de coisas que antes, provavelmente, não tivesse se questionado. Este conto e esta música trazem à tona um tema difícil de ser tratado, que é o caso de um assassinato passional e também, de relacionamentos considerados pela sociedade em geral como promíscuos, mas a forma como ambos abordam estas questões faz com que “enxerguemos” de outra maneira. Esta, talvez, seja a grande característica de ambos: conseguir falar de questões, que principalmente para a época que se encontravam eram questões difíceis e carregadas de preconceitos, de uma forma que muitas vezes é tida como bela, conseguindo assim, transformar temas difíceis – inquestionáveis por muitos – em reflexões.

### 3.2 Água Viva x Que o Deus Venha

Após o estudo comparativo da composição *A Via-Crucis do Corpo* e do conto *O Corpo*, passaremos para outra análise comparativa de obras destes dois artistas. Como referimos anteriormente, Cazuzza considerava o livro *Água Viva* (1973) – De Clarice Lispector – como seu livro de cabeceira, e, após a leitura deste compôs a música intitulada *Que Deus o Venha* (1985).

Após a leitura do referido livro, muitos leitores ficam, por alguns instantes, sem palavras. O que dizer do livro *Água Viva*? Numa primeira leitura, além da admiração e da reflexão causada, poucas palavras podem ser proferidas. Um livro que nos faz calar, porque nada que dissermos será suficiente e capaz de defini-lo, pois parece que acabamos de ler um devaneio, porém um devaneio coerente. Talvez, somente outro artista seja capaz de se ariscar neste precipício de palavras – novas ou repetidas – letras e criar uma nova obra a partir deste livro. Não sabemos quantas vezes o compositor Cazuzza lera este livro para posteriormente se aventurar neste desafio. O que sabemos, é que foi a partir da leitura deste texto que surgiu a inspiração para compor a música à qual deu título: *Que o Deus Venha*.

Para começarmos esta análise, nos questionamos o porquê deste título? *Água Viva* é provavelmente uma das criaturas mais estranhas e misteriosas. Tem o corpo gelatinoso e tentáculos bamboleantes, se parece mais com algo de um filme de terror do que com um animal de verdade. Causadora de ardência terrível. Mas ela possui, também, algo de muito fascinante, existe há mais de 650 milhões de anos e é representada por milhares de espécies diferentes, sendo que novas espécies são descobertas a todo o momento. É justamente neste sentido ambivalente de ser, que se assemelha ao escrito de Clarice: fascinante, misterioso e ao mesmo tempo assustador.

O livro de Clarice foi publicado em 1973, é pertencente à terceira geração modernista. Foi definido, por muitos, como um “denso e flutuante poema em prosa”. Nele aparece uma aclamação, ao mesmo tempo uma repressão e expansão da vida. É uma escrita, no mínimo peculiar, em que cunha novos sentidos semânticos para verbos. Por exemplo, ser, neste livro, não é considerado como verbo de ligação, mas como verbo intransitivo.

Este escrito se originou de um manuscrito de aproximadamente duzentas páginas intitulado de *Objeto Gritante*, que foi composto em sua maioria com crônicas publicadas anteriormente em jornal. Este estilo, já havia aparecido em seu romance *Uma Aprendizagem ou Livro dos Prazeres* (1969). Porém *Objeto Gritante* nunca fora publicado. Aproximadamente quatro anos após sua escrita – revisado e reduzido – foi publicado, então, com novo título - *Água Viva*.

Ao longo da revisão, elementos fundamentais ao projeto original foram suprimidos: o hibridismo de gêneros narrativos de diferentes estilos literários, a heterogeneidade no nível da linguagem de estilos e de temas, e, acima de tudo, o caráter, segundo alguns críticos, autobiográfico de "*Objeto Gritante*". Clarice tinha como características: atingir as regiões mais profundas da mente das personagens para aí sondar complexos mecanismos psicológicos. Foi essa procura que determinou as características específicas de seu estilo. Quais se demonstram neste livro, que tem um enredo com importância secundária. As ações - quando ocorrem - destinam-se a ilustrar características psicológicas das personagens. O que é comum em Clarice, histórias sem começo, meio ou fim. Por isso, talvez, que ela se dizia mais que uma escritora, uma "sentidora", porque registrava em palavras aquilo que sentia.

Neste livro, o que predomina não é o tempo lógico, mas o tempo psicológico, visto que o narrador segue o fluxo do pensamento das personagens. O espaço exterior também tem importância secundária, uma vez que a narrativa concentra-se no espaço mental das personagens. Características físicas ficam em segundo plano e a nomeação das personagens quase não aparece. Em um trecho apenas, aparece uma nomeação para Deus e para a protagonista, vejamos:

Como Deus não tem nome vou dar a Ele o nome de Simptar. Não pertence a língua nenhuma. Eu me dou o nome de Amptala. Que eu saiba não existe tal nome (LISPECTOR, 1973, p. 54).

Esta questão da nomeação (ou falta dela) é algo fundamental deste escrito, pois a personagem não tendo um nome, ou se nomeando com um nome único, fica ao mesmo tempo diferenciada e igual perante o leitor. Qualquer nome "serve", e isso facilita a identificação do leitor com a personagem. Por outro lado, a psicanálise considera o nome próprio como fundamental na estruturação psíquica. O nome próprio, para a teoria psicanalítica, não deve ser tratado apenas como uma simples etiquetagem, pois ele se configura no registro da



identificação, operação fundante para o humano. O nome próprio implica o endereçamento do sujeito. Sem nome não temos uma identidade, somos ninguém.

Essa proposta presente no livro *Água Viva*, de não nomear seus personagens ou nomeá-los com nomes “inexistentes”, não é a única peculiaridade deste escrito. O mesmo é em forma de monólogo, prevalecendo a repetição dos mesmos temas e o desfile de imagens multifacetadas, similares ao jogo de variações existente na música. Não há começo, meio ou fim. Fala de animais, vegetais, pessoas, da vida e da morte, liberdade, do aprisionamento de música e de pintura, de Deus. Mas o tema central é a tentativa de captar o instante. A complexidade deste texto pode ser percebida na seguinte passagem:

Tudo acaba mas o que te escrevo continua. O que é bom, muito bom. O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas (LISPECTOR, 1973, p. 114).

Aparece uma recusa à morte, quase um suplício pela vida:

Não vou morrer, ouviu, Deus? Não tenho coragem, ouviu? Não me mate, ouviu? Porque é uma infâmia nascer para morrer não se sabe quando nem onde. Vou ficar muito alegre, ouviu? Como resposta, como insulto. Uma coisa eu garanto: nós

Em outra passagem a protagonista fala do desconforto da vida:

Ah viver é tão desconfortável. Tudo aperta: o corpo exige, o espírito não pára, viver parece ter sono e não poder dormir – viver é incomodo. Não se pode andar nu nem de corpo nem de espírito. (LISPECTOR, 1973, p. 114).

Outra característica presente também em outros livros de Clarice é de o narrador incluir o leitor em suas indagações como, por exemplo, colocando a frase em primeira pessoa: “Nós – diante do escândalo da morte” (LISPECTOR, 1973, p. 29). Estes significantes - morte e vida - se repetem em diversas passagens do livro. Vejamos alguns exemplos:

Voltei. Fui existindo. Recebi uma carta de S. Paulo de pessoa que não conheço. Carta derradeira de suicida. Telefonei para São Paulo. O telefone não respondia, tocava e tocava e soava como num apartamento em silencio. Morreu ou não morreu. Hoje de manhã telefonei de novo: continuava a não responder. Morreu, sim. Nunca esquecerei (LISPECTOR, 1973, p 40).  
Será que no instante de morrer forçarei a vida tentando viver mais do que posso? Mas eu sou hoje.

Uma das tendências filosóficas dominantes no período em que este livro foi escrito era o Existencialismo, principalmente na sua versão francesa (Sartre, Simone de Beauvoir, Camus), o que irá influenciar a literatura na criação do romance chamado Intimista, Introspectivo ou Psicológico. Podemos pensar que este estilo teria influenciado a escrita de *Água Viva*. O Existencialismo vê na vida uma ausência de sentido que só pode ser enfrentado e suportado no instante mesmo da vida. E parece que é esse instante – único – que Clarice tenta captar no seu livro.

A obra de Clarice, como vimos, traz vários temas, mas principalmente constitui um amplo questionamento da origem da vida. À princípio, a leitura causa um estranhamento, é como se fosse escrito em uma língua estrangeira. Pois, a impressão que se tem, em um primeiro momento, é que fora escrita de uma forma “distraída”, flutuante, mas lógica. Como aparece no livro:

Escrevo-te em desordem, bem sei mas é como vivo. Eu só trabalho com achados e perdidos. (LISPECTOR, 1973, p 87)

Clarice escreve seu texto com significantes familiares, mas de uma forma não-familiar. Nos fazendo pensar na concepção Freudiana do fenômeno do estranhamento. Na qual, segundo este autor, nos deparamos com o fenômeno do estranhamento em coisas que nos é a muito familiar. Como Edson Souza nos diz:

Freud vai dizer que “*Heimlich*” (familiar) e “*Unheimlich*” (estranho) são marcados pelo signo da ambivalência. Estas duas palavras são ao mesmo tempo contrárias e equivalentes. Se aprofundarmos na investigação da etimologia destes textos podemos constatar que não há uma grande diferença entre as duas. Freud chega mesmo a dizer que o termo “*unheimlich*” é de alguma forma uma espécie de “*heimlich*” (SOUZA, 2001, p. 128).

Freud em seu texto *O Estranho* (1919) relata um fato de sua vida para exemplificar esse fenômeno. Conta que estava no corredor de um trem quando se assustou com uma pessoa qual estaria próximo. Ao olhar para a suposta pessoa, se deparou com a própria imagem no espelho. Podemos dizer que este fato relatado por Freud é muito semelhante à sensação que a leitura do livro *Água Viva* ocasiona. Esta grafia evidencia a sutileza do ser e sua insustentável “nudez”, ou como aparece no próprio livro: “o âmago do E” (LISPECTOR. 1980, p. 128).

Freud fala que esta experiência vem acontecer num lugar inesperado, ou seja, num lugar onde esperaríamos reencontrar o familiar, aquilo que conhecemos e pensamos controlar. Podemos pensar, como um destes lugares, a literatura, pois a maioria das pessoas busca nesta um lugar de refúgio, identificação. Mas a literatura Lispectoriana o que menos proporciona ao leitor é conforto. Pelo contrário, os ecos que a leitura do livro *Água Viva*, em especial, produz no leitor é quase que um acesso a uma estética, talvez, negativa.

Cazuza se refere ao escrito de Clarice como uma poesia e, antes de cantar sua composição, diz, em um de seus shows, que Clarice Lispector é a pessoa que ele mais ama. A passagem do livro *Água Viva*, que mais lembra a composição de Cazuza, está nas páginas 66 e 67. Vejamos este texto e a composição *Que o Deus Venha* para podermos comparar estas duas obras:

*Que o Deus Venha*

Sou inquieta, áspera  
E desesperançada  
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 inquieta  
É que eu preciso que o Deus venha  
Antes que seja tarde demais  
Corro perigo  
Com toda pessoa que vive  
E a única coisa que me espera  
É exatamente o inesperado  
Mas eu sei  
Que vou ter paz antes da morte  
Que vou experimentar um dia  
O delicado da vida  
Vou aprender  
Como se come e vive  
O gosto da comida (*Frejat e Cazuza, sobre texto de Clarice Lispector*)

Fiquei de repente tão aflita que sou capaz de dizer agora fim e acabar o que te escrevo, é mais na base de palavras cegas. Mesmo para os descrentes há o instante do desespero que é divino: a ausência do Deus é uma ato de religião. Neste momento instante estou pedindo ao Deus que me ajude. Estou precisando. Precisando mais do que a força humana. Sou forte mas também destrutiva. O Deus tem que vir a mim já que não tenho ido a Ele. Que o Deus Venha: por favor. Mesmo que eu não mereça. Venha. Ou talvez os que menos merecem mais precisem. **Sou inquieta e áspera e desesperançada. Embora amor dentro de mim eu tenha. Só que não sei usar. Às vezes me arranha como se fossem farpas. Se tanto amor dentro de mim recebi e no entanto continuo inquieta é porque preciso que o Deus Venha. Venha antes que seja tarde demais. Corro perigo como toda pessoa que vive. E a única coisa que me espera é exatamente o inesperado. Mas sei que terei paz antes da morte e que experimentarei um dia o delicado da vida. Perceberei – assim como se come e se vive o gosto da comida**<sup>3</sup>. Minha voz cai no abismo de teu silêncio. Tu me lês em silêncio. Mas nesse ilimitado campo mudo desdobro as asas, livre para viver. Então aceito o pior e entro no âmago da morte e para isto estou viva. O âmago sensível. E vibra-me esse it. (LISPECTOR, 1973, p 66-67).

Como na composição trabalhada anteriormente, Cazuza adapta o texto a seu modo e estilo. O compositor dizia que Clarice era mais do que uma referência para ele, era inspiração.

<sup>3</sup> Grifo meu.

Essa composição foi gravada pelo Barão Vermelho em 1985 e posteriormente regravada por Cássia Eller em 1990. Percebemos que a composição está em primeira pessoa e no feminino, como o texto. O nome de Clarice Lispector é incluído na autoria da composição. Já que Cazuzza usa um trecho do texto – quase literalmente – de Clarice para a elaboração desta composição.

Vejamos o que Frejat, integrante do *Barão Vermelho*, amigo e parceiro de composições – inclusive desta composição - de Cazuzza, fala a respeito da composição *Que o Deus Venha*:

Ele adorava esse texto da Clarice, que já veio para mim com um pedaço da música feito. Não dava nem para imaginar que era um texto da Clarice, de tão parecida que a letra estava com o jeito dele escrever. A adaptação é perfeita, e eu finalizei a melodia. Na divisão entre o primeiro disco solo Cazuzza e o quarto do Barão Vermelho, que começou a ser gravado logo após a repentina saída de Cazuzza. Que o Deus Venha, ficou com o Barão (ARAÚJO, 2001, p. 289).

Dentre inúmeras passagens, Cazuzza consegue visualizar, no texto de Clarice, uma composição, que faz poucas alterações, cria uma melodia transformando o texto em música. O livro de Clarice é marcado pela fluidez e pela aparência inacabada e inconclusa, não tem fim, mas sim uma promessa de continuação.

Um dos temas, como dito anteriormente, é o da ânsia à liberdade, e este inacabamento pode ser tido como produto de uma escrita livre. Há uma repetição de temas e o desfile de imagens multifacetadas, similares ao jogo de variações existente na música. A circularidade está presente desde a primeira até a última frase do livro: não há começo, meio ou fim. Talvez, por estas características Cazuzza, pode transformar um texto tão denso e profundo em melodia.

Neste trecho, como em outras passagens do livro, a uma evocação a Deus. Algo presente na obra destes dois criadores. Todavia, nesta passagem, em especial, há uma analogia ao desamparo – ou desesperança como é usado no texto - e a busca – ou chamamento – de Deus. Lembrando-nos do texto de Freud *O Futuro de uma Ilusão* (1927). Onde Freud escreveu que as pessoas, por desamparo, buscam a Deus.

Entretanto, em várias passagens há uma exaltação da liberdade, como por exemplo no seguinte trecho: “Liberdade? É o meu último refúgio, forcei-me à liberdade e aguento-a não como um dom mas como heroísmo: sou heroicamente livre. E quero o fluxo” (LISPECTOR, 1973, p 18). O que é oposto do que Freud fala sobre a religião, ou seja, nos diz que a religião é, justamente, o oposto à liberdade, ela aparece como uma das maneiras encontradas pela sociedade para inibir os instintos do homem. Vejamos o que Freud diz:

Com referência à distribuição dos destinos, persistia a desagradável suspeita de que a perplexidade e o desamparo da raça humana não podiam ser remediados. Era aqui que os deuses se mostravam aptos a falhar. Se eles próprios haviam criado o Destino, então seus desígnios deviam ser considerados inescrutáveis. Alvoreceu a noção, no povo mais bem dotado da Antiguidade, de que Moira [o Destino] alçava-se acima dos deuses e que mesmo estes tinham os seus próprios destinos. E quanto mais autônoma a natureza se tornava e quanto mais os deuses se retiravam dela, com mais seriedade todas as expectativas se dirigiram para a terceira função deles, ou seja, mais a moralidade tornou-se o seu verdadeiro domínio. Ficou sendo então tarefa dos deuses nivelar os defeitos e os males da civilização, assistir os sofrimentos que os homens infligem uns aos outros em sua vida em conjunto e vigiar o cumprimento dos preceitos da civilização, a que os homens obedecem de modo tão imperfeito. Esses próprios preceitos foram creditados com uma origem divina; foram elevados além da sociedade humana e estendidos à natureza e ao universo (FREUD, 1927, p. 175).

Neste texto, Freud desenvolve um ensaio frente a questão da religião para o homem e toda a civilização, descrevendo a religião como uma necessidade humana que se vincula ao estado infantil de desamparo e à nostalgia do pai suscitado por tal necessidade. O Deus justo e a natureza benevolente são as mais nobres sublimações de nosso complexo paternal, pois o homem, na impossibilidade de imaginar um mundo sem pais, cria falsificações da imagem do universo no qual se sente desprotegido. O anseio pela proteção de um pai supra-sumo – Deus – que tem a função de amenizar as dores e os medos da humanidade e compensar as privações e sofrimentos que são impostos ao ser humano.

Para Freud, uma das “saídas” seria a ciência. Ela atenderia aos desejos humanos que lhe atormentam e estabeleceria no próprio homem os objetivos que antes eram realizados na crença de um Deus. O desenvolvimento das concepções científicas alcançaria um maior grau de conhecimento do mundo, o que melhor organizaria a vida humana. Em suma, o que Freud considera é que o papel da ciência seria o de demonstrar o mundo como ele é ao homem e que não haveria mais necessidade de interpretar a vida humana através de abstrações das religiões.

Podemos dizer que o texto de Clarice aponta para estes questionamentos humanos que ocorrem, mesmo que de forma sigilosa, com a maioria das pessoas, que é esta “confusão” de crenças. Onde ora apelam a Deus e em outros momentos questionam sua existência. Estes questionamentos, também, aparecem na obra de Cazusa.

Como já referimos, o livro *Água Viva* traz inúmeras passagens – se não todas – que nos fazem questionamentos e apontamentos, sobre a vida. Escolhemos outra passagem marcante para demonstrar esta característica exposta neste livro. Esta passagem também faz referência a um conceito de extrema importância para a psicanálise. Vejamos:

O que é um espelho? É o único material inventado que é natural. Quem olha um espelho, quem consegue vê-lo vem se ver, quem entende que a sua profundidade consiste em ele ser vazio, quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem – esse alguém então percebeu seu mistério de coisa. Para isso há de se surpreendê-lo quando está sozinho, quando pendurado num quarto vazio, sem esquecer que a mais tênue agulha diante dele poderia transformá-lo em simples imagem de uma agulha, tão sensível é o espelho na sua qualidade de reflexão levíssima, só imagem e não o corpo. Corpo da coisa (LISPECTOR, 1973, p. 94).

Nesta passagem aparece o *espelho*. Que espelho é este que o narrador nos fala? Talvez seja do espelho da vida e do âmago do ser humano. **“Quem olha um espelho, quem consegue vê-lo vem se ver”**. Este trecho serve de ilustração para um conceito de extrema importância para a psicanálise. Jacques Lacan em seu texto intitulado *O Estágio do Espelho como Formador da Função do Eu tal como nos é Revelada na Experiência Psicanalítica (1949)* no qual, em suma, falará da importância do espelho na constituição do eu, não apenas do espelho objeto, mas daqueles e que servem como espelho do pequeno ser e que terão papel fundamental na constituição do ser humano, retomando o conceito de narcisismo trabalhado por Freud.

Não sabemos se é uma referência a este espelho que aparece no texto de Clarice, mas o que pode ser constatado é que ambos se referem ao espelho do ser humano, um espelho que se observado irá refletir a própria imagem - de cada um, ser único onde aparece “só imagem e não o corpo. Corpo da coisa” (LISPECTOR, 1973, p. 94).

Sem fim. É assim que o livro *Água Viva* é encerrado, a melhor maneira de ser, pois como um livro tão complexo, que traz questões tão profundas poderia ter um final? Não poderia, pois qualquer final seria insuficiente para a grandeza deste escrito.

O que te escrevo é um “isto”. Não vai parar: continua.  
Olha para mim e me ama. Não: tu olhas para ti e te ama. É o que está certo.  
O que te escrevo continua e estou enfeitiçada (LISPECTOR, 1973, p. 115).

## CONCLUSÃO

A partir deste trabalho, da comparação de escritores com tanta importância literária, cultural e social, como é o caso de Clarice Lispector com sua obra literária, e de Cazusa com sua obra musical, tivemos a possibilidade de estudar criações artísticas cujo cerne é o questionamento. Sendo que o prestígio destes autores fica evidente no fato de anos após suas mortes ainda serem lembrados com tanta avidez, e suas obras serem lidas, ouvidas, ou ainda estudadas, com tanta frequência.

Para a elaboração deste estudo, optou-se pelo desenvolvimento de três capítulos. No primeiro capítulo estabelecemos um processo comparativo, entrecruzando a teoria psicanalítica e a teoria literária, como espaço epistemológico e estético da transposição de conteúdo textual das obras de Clarice Lispector para o espaço litero-musical de Cazusa, juntamente, com os conceitos de pulsão de vida e pulsão de morte, pois um dos focos do trabalho foi de estudar a relação que estes dois escritores estabeleceram com a escrita em seus leitos de morte, onde ambos escreveram quase que de forma desesperada.

Além disto, vários conceitos psicanalíticos puderam ser expostos. Enfocando em especial, a importância da literatura para a referida teoria. A partir da literatura os mais importantes conceitos psicanalíticos tiveram sua origem. Entre eles, podemos citar: o Complexo de Édipo, a noção de inconsciente, o Narcisismo, entre outros. Como ambas as teorias dão um papel de destaque para o social, este capítulo primou por demonstrar elementos sociais presentes na obra de arte – de Lispector e Cazusa.

Pois, talvez, a característica mais importante das obras analisadas tenha sido o estudo proporcionado de questões sociais e conseqüentemente, da crítica social ocasionada. Clarice e Cazusa não se referiam a questões próprias, mas escreveram sobre suas gerações e sobre seu país, a partir de uma perspectiva radicalmente subjetiva que buscou pelo particular as fraturas da realidade social – deixando marcado em suas obras fatos de sua geração.

No segundo capítulo, descrevemos a biografia, de forma breve, de Lispector e Cazusa, considerando aspectos de suas gerações. Este estudo se deu não com o intuito de



encontrar elementos biográficos em suas obras, mas para podermos conhecer um pouco da vida destes dois artistas.

Num terceiro momento, para finalizar o trabalho, foi feita uma análise comparativa de algumas obras dos dois escritores – usando como base para tal estudo o livro *Água Viva* (de Clarice Lispector) e a composição *Que o Deus Venha* (de Cazuza); E, também, o conto *A Via-Crucis do corpo* (de Clarice) comparando-a, a composição de mesmo título de Cazuza. Consideramos tais obras como sendo Universais, já que elas não discutem apenas questões que valem para uma determinada localidade, mas o que Clarice e Cazuza fazem é problematizar a existência individual, tomada pelo particular de seus personagens, mas ampliada para uma questão social.

A partir disto, conseguimos falar da relação intertextual que uma obra de arte estabelece com outras obras de arte. No nosso caso, da importância que a literatura de Clarice Lispector teve na obra musical do cantor Cazuza, o qual era leitor e fã da escritora, tendo como seus livros de cabeceira o livro *Água Viva* e o livro *A Descoberta do Mundo*, do primeiro, após sua leitura, como dito, se originou a música intitulada: *Que o Deus Venha*, porém as influências dos textos de Clarice aparecem constantemente em sua obra, um exemplo disto é a música *A Via-Crucis do Corpo*, letra adaptada de um conto de Clarice, feita para a trilha sonora do filme homônimo de José Antônio Garcia.

Foi com base nestas duas obras, uma literária e a outra musical, que fizemos uma análise, falando assim, da *intertextualidade* da obra de arte, já que a arte pode ser o resultado de uma tentativa de transfigurar, para o texto literário ou para a música, uma experiência humana. Entretanto, a música *Que o Deus venha* com letra de Cazuza, que tem por base o livro de Clarice Lispector *Água Viva*, não é um reflexo do livro, ela está modificada, tendo um estilo próprio, devido à questão da subjetividade de seu criador. Percebemos que a versão de Cazuza está no masculino, assumindo para si o texto feminino, gerando uma total identificação de gêneros. Pois, o texto absorve, transforma e ao mesmo tempo adapta influências ao modo e estilo do autor. O novo texto, no caso música, será transformado através de um “mosaico de citações”.

Assim, pode-se dizer que o escritor consegue dar significados ao mundo em que vive, consegue estruturar a realidade de um modo pessoal e estilizado. Todavia, a sua obra não surge do nada, o escritor ao escrever seu texto, sua música, seu livro, vem com uma carga anterior a qual é baseada em diversos autores, ou muitas vezes em uma obra específica, em um determinado autor. Não será uma cópia, mas sim “inspirado” no escrito que o antecede.

A experiência de unir Clarice Lispector e Cazuza não foi uma tarefa fácil. Escritores diferentes, com estilos diferentes, um considerado de elite e o outro popular. Mas a pretensão deste estudo foi, principalmente, de captar a grandeza da escrita de ambos, grandeza a qual ficou explícita nas obras aqui estudadas. E foi possível demonstrar que apesar de serem escritores com estilos diferentes, estarem em épocas distintas, tinham no âmago de suas escritas algo em comum - a exposição e reflexão de questões sociais em suas obras, algo que os caracterizou.

Já que a obra de ambos foi atravessada por uma dimensão polissêmica, onde vozes sociais e ideológicas dialogam e polemizam, no texto literário ou na composição, representando através do discurso ficcional, a natureza complexa e antagônica da sociedade, os “sons” e os “silêncios” dos indivíduos que compõem o tecido social, por isso a forma de escrita de Lispector e Cazuza tem um importante papel político e social em sua época, como também nos dias de hoje, tendo uma grande importância para a compreensão da sociedade.

Em suma, foram dois mestres que em palavras-letas conseguiram expor problemas, características, questões, não apenas de uma época, mas de uma sociedade. Percebe-se isto, especialmente, no fato de tanto tempo passado da morte de ambos, suas obras estarem tão atuais e serem tão respeitadas. Assim, este estudo além de procurar demonstrar a grandeza das obras de Clarice e Cazuza, possibilitou um estudo comparativo de tais obras, estudando, através deste, conceitos fundamentais da psicanálise e identificando a importância da literatura para tal teoria. Reunindo, assim, não só dois grandes artistas, mas duas das mais importantes teorias para a sociedade - a literatura e a psicanálise.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria Isabel M; EUGENIO, Fernanda (orgs.). **Culturas Jovens: Novos Mapas do Afeto**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

ARAUJO, Lucinha. **Cazuza: Só as Mães São Felizes**. Lucinha Araújo em depoimento a Regina Echeverria: Projeto gráfico Hélio de Almeida. 2. ed. São Paulo: Globo, 2004.

ARAUJO, Lucinha. **Cazuza: Preciso Dizer Que Te Amo**. São Paulo: Globo, 2001.

BARTUCCI, Giovana (org.). **Psicanálise, Literatura e Estéticas de Subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2001.

BLANCHOT, Maurice. **Preto e Branco**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

BOSI, Alfredo. **O Ser e o Tempo na Poesia**. São Paulo: Cultrix, 1983.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Literatura e Psicanálise**. Porto Alegre: Edufres, 2004.

\_\_\_\_\_ Literatura e Psicanálise: corte e sutura. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>. Revista Aletria, 2005.

CAMARGO, Zeca. **De A-HA A UZ**. Rio de Janeiro: Globo, 2006.

CAZUZA. Disponível em: < <http://cazuza.com.br> >. Acesso em: 16 de out. 2005.

CLARET, Martin. **O Poder da Música**. 32. ed. São Paulo: Clipping.

DALCATAGNÈ, Regina (2003). Engendrando Macabéas: a Representação da Personagem Popular em Osmar Lins e Clarice Lispector. In: \_\_\_\_\_. **A Ficção de Clarice: nas fronteiras do (Im) Possível**. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto. 2003, p 137- 160.

EAGLETON, Terry. **Teoria Literária: uma introdução**. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FIGUIREDO, Carlos V. da Silva. Disponível em: <<http://www.unioeste.br/travessias/artigo/cultura/ointellectual>> Acesso em: 10 de maio de 2009.

FOSTER, Hal. O retorno do Real. Trad. Claudia Valadão de Matos. Rio de Janeiro: Concinnitas, ano 6, v. 1, n° 8, jul. 2005, p. 162-186. Disponível em: <http://www.concinnitas.uerj.br>. Acesso em 09 de agosto de 2009.

FREUD, Sigmund. Os Instintos e Suas Vicissitudes (1915). **In: Obras Psicológicas Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996 c. v. VII.

\_\_\_\_\_. Além do Princípio do Prazer (1920). **In: Obras Psicológicas Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996 d. v. XIV.

\_\_\_\_\_. Escritores Criativos e Devaneios (1908[1907]). **In: Obras Psicológicas Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996 v. IX.

\_\_\_\_\_. Futuro de uma Ilusão. (1927). **In: Obras Psicológicas Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996 v. IX.

\_\_\_\_\_. História do Movimento Psicanalítico (1914). **In: Obras psicológicas Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996 v. XIV.

\_\_\_\_\_. O Estranho (1919). **In: Obras Psicológicas Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996 v. XVII.

\_\_\_\_\_. O Inconsciente (1915). **In: Obras Psicológicas Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996 v. XIV.

GARCIA-ROZA, Luis Alfredo. **Freud e o Inconsciente**. 4° ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

\_\_\_\_\_. **O Mal Radical em Freud**. Rio de Janeiro: Zorge Zahar Editor, 1990.

GINZBURG, Jaime. Clarice Lispector e a razão antagônica. In: \_\_\_\_\_. **A ficção de Clarice**: nas fronteiras do (im)possível. Porto Alegre. Editora Sagra Luzzatto, 2003.

GIRON, Myrna (et al.). A Arte como Expressão da Sexualidade. **Psicoterapia e Psicanálise**. Ano XII, Junho de 2002.

GONÇALVES, Robson Pereira (Org.). **Subjetividade e Escrita**. Santa Maria; RS: UFSM, 2000.

\_\_\_\_\_. **Percurso do Aprendiz**: Literatura e Psicanálise. Santa Maria; RS: UFSM, Centro de Artes e Letras, Curso de Mestrado em Letras, 1997.

GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. **Cartografias do Desejo**. 4 ed. Rio de Janeiro: Vozes Ltda, 1986.

IMBASCIATI, Antônio. **Afeto e Representação**. São Paulo: Editora 34, 1998.

KON, Noemi Moritz (2001). Entre a psicanálise e a arte. In: \_\_\_\_\_. **A Invenção da Vida**. Porto Alegre: Artes e Ofícios. 2001. p 39-49.

LACAN, J. Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

\_\_\_\_\_. **O Seminário**: As Formações do Inconsciente. Livro 5. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

LERNER, Júlio. **A última entrevista de Clarice Lispector**. Shalom. São Paulo, v.27, n.296, p.62-69, jun./ago, 1992.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

\_\_\_\_\_. **A Via-Crucis do Corpo**. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

\_\_\_\_\_. **A Hora da Estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. **Um Sopro de Vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

MAGNO, M.D. **Arte e Psicanálise: Estética e Clínica Geral**. 2º edição. Rio de Janeiro: Novamente, 2008.

MARCONDES FILHO, Ciro. **O Espelho e a Máscara: O enigma da Comunicação no Caminho do Meio**. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí: Unijuí, 2002.

NOGUEIRA, Arnaldo Jr. Projeto Releituras. Disponível em <[http://www.releituras.com/clipector\\_bio.asp](http://www.releituras.com/clipector_bio.asp)>. Acesso em 09/05/2009.

PERES, Ana Maria Clark. Literatura, Psicanálise E... Disponível em [www.letras.ufmg.br/poslit](http://www.letras.ufmg.br/poslit). Revista Aletria, 2005.

PINTO, Graziela Ribeiro. Espiral do Silêncio. **Viver Mente e Cérebro**. Vol IV. 2002.

POLI, Maria Cristina. O psicanalista como crítico cultural: o campo da linguagem e a função do silêncio. Revista Mal-Estar e Subjetividade. Fortaleza. Vol. VIII, nº 2, p. 365-378. jun. 2008. Disponível em: <http://www.unifor.br>. Acesso em 06 de setembro de 2009.

PORTELLA, Eduardo. **A Linguagem e os Signos: Comunicação, Poética, Semiologia: Textos Básicos**. 29. ed. Rio de Janeiro, 1972.

PORTUGAL, Ana Paula. **O Vidro da Palavra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

PROENÇA FILHO, Domício. **A Linguagem Literária**. 6 ed. São Paulo: Ática, 1997.

QUEIROZ, Maria José. **A Literatura Alucinada: do Êxtase das Drogas A Vertigem da Loucura**. Rio de Janeiro: Atheneu Cultural, 1990.

RIVERA, Tania. **Arte e Psicanálise**. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

ROSENFELD, Kathrin. A Subjetividade e seus Avessos. In: GONÇALVES, Robson Pereira (Org.). **Subjetividade e escrita**. Santa Maria; RS: UFSM, 2000.

SCHMIDT, Rita Terezinha (org.) **A Ficção de Clarice**: nas Fronteiras do (Im) Possível. Porto Alegre. Editora Sagra Luzzatto, 2003.

SOLER, Colette. **O Que Lacan Dizia das Mulheres**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

SOTANG, Susan. **Aids e Suas Metáforas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SOUZA, Edson L. A. Uma estética negativa em Freud. In: \_\_\_\_\_. **A Invenção da Vida**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001. (p 39-49).

SOUZA, Edson; TESSLER, Eneida; SLAVUTZKY, Abrão (Orgs.). **A Invenção da Vida**. Porto Alegre: Artes e Ofícios. 2001.

UMBACH, Rosani. Em Busca de Christa T. e a Hora da Estrela: A escrita como tema. In.: **Expressão-Revista do Centro de Artes e Letras**. Santa Maria, UFSM, n. , p. 117-120, jul-dez. 2001.

WHITE, Hayden. **Trópicos do Discurso: Ensaio sobre a Crítica da Cultura**. 2001, USP.

ZILBERMANN, Regina (et.al). **Clarice Lispector**: a narração do indizível. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.