

REPRESENTAÇÕES DA ANGÚSTIA EM CANÇÕES DO PÓS-PUNK

Jean Pierre Chauvin*

RESUMO:

Palavra de conceituação multívoca, com frequência o termo “Angústia” é revestido de componentes morais, especialmente quando associado ao dogma cristão, como sugeria Kierkegaard em 1844. Os estudos sobre a psiquê e as emoções humanas retiraram-no do eixo maniqueísta e a consideraram ora como sintoma relacionado à libido, com Sigmund Freud (1926), ora como um papel social, segundo Erich Fromm (1956), ora vinculado ao plano do imaginário, conforme Jacques Lacan (1963). A seu turno, Johan Huizinga (1944), Georges Bataille (1957) e Roger Caillois (1958) transportaram-no para o universo da cultura, também como signo da competição. Frente às múltiplas acepções de Angústia, numerosas composições líricas produzidas na década de 1980 sugerem que persistia a convergência entre afeto e sintoma, na caracterização da *persona* desejante.

Palavras-Chave: *Ágon*. Lirismo. Figuração. Neurose.

* Professor Associado da Escola de Comunicações e Artes, USP. Doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo. E-mail: tupiano@usp.br Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-9514-109X>.

ANGUISH REPRESENTATIONS IN *POST-PUNK* SONGS

ABSTRACT

Considered as a word of multifaceted conception, the term “Angst” is often imbued with moral components, especially through the Christian religion, as suggested by Kierkegaard in 1844. Studies of the psyche and human emotions have removed it from the Manichean axis, considering it sometimes as a symptom related to libido, with Sigmund Freud (1926), sometimes acting like a social role, according to Erich Fromm (1956), sometimes linked to the realm of the imaginary, in conformity to Jacques Lacan (1963). In turn, Johan Huizinga (1944), Georges Bataille (1957), and Roger Caillois (1958) transposed the concept into the universe of culture, also as a sign of competition. Considering the meanings of “Angústia” may be, numerous lyrical compositions produced on 1980s suggest a persistent convergence between affect and symptom in the characterization of the desiring *persona*.

Keywords: *Agon*, Lyricism, Representation, Neurosis.

REPRESENTACIONES DE LA ANGUSTIA EN CANCIONES DEL *POST-PUNK*

RESUMEN

Palabra de conceptualización múltiple, con frecuencia el término “Angustia” está revestido de componentes morales, especialmente cuando se asocia al dogma cristiano, como sugería Kierkegaard en 1844. Los estudios sobre la psique y las emociones humanas lo sacaron del eje maniqueo y la consideraron ya como síntoma relacionado con la libido, según Sigmund Freud (1926), ya como un papel social, de acuerdo con Erich Fromm (1956), ya vinculada al plano de lo imaginario, conforme a Jacques Lacan (1963). A su vez, Johan Huizinga (1944), Georges Bataille (1957) y Roger Caillois (1958) la trasladaron al universo de la cultura, también como signo de competencia. Frente a las múltiples acepciones de la Angustia, numerosas composiciones líricas producidas en la década de 1980 sugieren que persistía la convergencia entre afecto y síntoma, en la caracterización de la *persona* deseante.

Palabras clave: *Agon*, Lirismo, Figuraación, Neurosis.

*Transforma-se o amador na cousa amada,
Por virtude do muito imaginar;
Não tenho logo mais que desejar,
Pois em mim tenho a parte desejada.*
(Luís de Camões, “Soneto 10”, 1598)

*Ay, in the very temple of Delight
eild Melancholy has her sovran shrine.¹*
(John Keats, “Ode on Melancholy”, 1819)

[...] *l'Espoir,
Vaincu, pleure, et l'Angoisse, atroce, despotique
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.²*
(Charles Baudelaire, “Spleen [IV]”, 1857)

ACEPÇÕES DE ANGÚSTIA

Em 1844, Søren Kierkegaard sugeriu que o estado de inocência (ou seja, de ignorância do vício ou da virtude) seria pré-condição da angústia. Para o teólogo, esta não se confundia com o sentimento de luta ou discórdia – que implica reconhecer o conflito, a divergência face a um objeto particular –; tampouco correspondia ao medo “e outros conceitos semelhantes que se referem a algo determinado”, pois a angústia seria “a realidade da liberdade como possibilidade antes da possibilidade” (Kierkegaard, 2022, p. 45).³

Acentuando o caráter ambivalente da angústia, o filósofo caracterizava-a como “*uma antipatia simpática e uma simpatia antipática*” [grifos do autor] (Kierkegaard, 2022, p. 45). Em consonância com o uso corrente da palavra em seu tempo e lugar, Kierkegaard (2022, p. 46) defendia que:

Assim como a relação da angústia com seu objeto, com algo que nada é (a linguagem usual também diz concisamente: angustiar-se por nada), é inteiramente ambígua, assim também a passagem que se pode fazer aqui da inocência para a culpa será precisamente tão dialética, que mostrará que a explicação é, como deve ser, psicológica.

Em síntese, a angústia seria um “poder estranho” capaz de se apoderar do indivíduo: ela conjugaria tanto o seu amor quanto o seu temor pelo próprio estado de agonia: “Não há nada no mundo tão ambíguo” (Kierkegaard, 2022, p. 47), sentenciava o teólogo dinamarquês. O pressuposto era moral: o sentimento⁴ de angústia situava-se entre o estado de inocência e a condição de culpa. Embora ela se revelasse como uma sensação suportável, seu poderio seria considerável a ponto de desequilibrar a reta existência; de introduzir dissonâncias na harmonia vital.

¹ “Oh, no próprio templo da Delícia / A Melancolia velada tem seu santuário soberano”.

² “A esperança, / Vencida, chora, e a Angústia, atroz, despótica / Crava sua bandeira negra sobre minha cabeça curvada”.

³ Recorrendo à explicação de Elisabeth Roudinesco (2019, p. 20), “Como apontava Søren Kierkegaard, a angústia é uma vertigem do possível e só é sentida quando o sujeito é obrigado a fazer uma escolha que abala o conjunto de sua existência a ponto de fazê-lo perceber o nada, o tórumo, a passagem da vida à morte”.

⁴ Em 1935, Carl Gustav Jung (2025, p. 24) supunha que “a sensação diz que alguma coisa é; o pensamento exprime o que ela é; o sentimento exprime-lhe o valor” [grifos do autor]. Além dessas “funções ectopsíquicas”, Jung considerava o tempo e a intuição – conceitos além do escopo deste modesto ensaio.

Oitenta e dois anos depois, Sigmund Freud (2014, p. 74) ressaltou o que diferia a Inibição da Angústia, observando que “A angústia surgiu como reação a um estado de *perigo*, e agora é reproduzida sempre que um estado desses se apresenta”. Freud referia-se, primordialmente, às fases iniciais da vida, quando o bebê seria capaz de “avaliar” como “perigosa” a insatisfação, ou seja, do “*aumento da tensão gerada pela necessidade*, diante da qual é impotente” (Freud, 2014, p. 79, grifos do autor). Ao estender o estado agônico à vida adulta, o psicanalista recordava que:

A angústia é um estado afetivo que, naturalmente, pode ser sentido apenas pelo Eu. O Id não pode ter angústia como o Eu; não é uma organização, não pode julgar situações de perigo. Por outro lado, ocorre frequentemente que no Id se preparem ou se realizem processos que induzem o Eu à geração de angústia (Freud, 2014, p. 83).

Freud diferenciava a “angústia realista” da “angústia neurótica”. A primeira se manifestaria à frente de um “perigo conhecido”, enquanto a segunda se manifestaria “ante um perigo que não conhecemos” (Freud, 2014, p. 114). Isso se daria, em parte, porque a angústia teria uma “inconfundível relação com a *expectativa*” (Freud, 2014, p. 114), quer dizer, a angústia tanto poderia estar correlacionada ao temor (diante do perigo) quanto à condição neurótica, incapaz de determinar a causa específica ou particular do estado agônico.

Nesse aspecto, detectam-se pontos de convergência entre a reflexão de Kierkegaard e de Freud, já que ambos sugeriam que a angústia seria uma condição manifestada perante uma causa indeterminada, ou não acessível à consciência⁵. Para Erich Fromm (2015, p. 134), o amor precisaria ser considerado como uma arte capaz de resistir à concepção mercadológica que teria contaminado as relações pessoais, pelo menos desde a ascensão dos valores veiculados pela sociedade de consumo: “A prática de qualquer arte tem certas exigências gerais, tanto faz se ela for a arte da marcenaria, da medicina, ou de amar. Em primeiro lugar, a prática de uma arte requer disciplina”.

Entre as décadas de 1940 e 1950, o conceito de Angústia foi retomado em chave sociocultural por pensadores que recuperavam o contexto da Grécia antiga. Em 1944, Johan Huizinga (2020, p. 90) ressaltava que “A competição, como um dos elementos-chaves da vida social, sempre esteve associada, em nosso espírito, à ideia da civilização grega”. Catorze anos depois, Roger Caillois (2023, p. 49) descrevia quatro “categorias fundamentais” dos jogos, dentre eles o *Ágon*: “Todo um grupo de jogos aparece como competição, isto é, como um combate em que a igualdade das oportunidades é artificialmente criada para que os adversários se enfrentem em condições ideais, suscetíveis de dar um valor preciso e incontestável ao triunfo do vencedor”.

Estabelecendo diálogo entre os aspectos culturais e psicológicos, Georges Bataille supõe que “Com efeito, ainda que a atividade erótica seja, antes de mais nada, uma exuberância da vida, o objeto dessa busca psicológica, independente da intenção de reprodução da vida, não é estranho à morte” (2025, p.

⁵ “Ao contrário do pavor, que é um estado suscitado por um perigo que não esperamos, e do medo, que diz respeito a uma situação esperada ou a fantasias e rumores, a angústia é sempre existencial e às vezes despótica, sem ser obrigatoriamente patológica como a fobia, cujo sintoma é o terror face a alguma coisa (objeto, sujeito, situação) que não oferece nenhum perigo real” (Roudinesco, 2019, p. 20).

35). Ele recordava que “Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida” (2025, p. 39).

Em um curso ministrado entre 1962 e 1963, Jacques Lacan (2005, p. 55) partia do pressuposto de Freud⁶, que associava a angústia ao desejo, este decorrente da falta inevitável do Outro. Não se tratava, portanto, de restringir a origem do estado agônico ao estágio infantil do sujeito, mas de sugerir que a condição do angustiado se relacionava com a capacidade de fantasiar a presença, e ressentir a ausência, da contraparte amorosa:

[...] no lugar do Outro, perfila-se uma imagem apenas refletida de nós mesmos. Ela é autenticada pelo Outro, porém já é problemática, ou até falaciosa. Essa imagem caracteriza-se por uma falta, isto é, pelo fato de que o que é convocado aí não pode aparecer. Ela orienta e polariza o desejo, tem para ele uma função de captação. Nela, o desejo está não apenas velado, mas essencialmente relacionado com uma ausência. Essa ausência é também a possibilidade de uma aparição, ordenada por uma presença que está em outro lugar. Tal presença comanda isso muito de perto, mas o faz de onde é inapreensível para o sujeito.

Não seria demasiado reforçar o lugar-comum que descreve a simbiose imaginária entre o Eu e o objeto que deseja. Desde a Antiguidade greco-latina, a poesia lírica está farta de exemplos capazes de simular o movimento (fantasioso) que o ser promove com o fim de resgatar, ou reter, traços essenciais da pessoa que ama/deseja.

O DISCURSO AGÔNICO

Situado no final da década de 1970, o chamado *Pós-Punk* caracteriza tanto um período artístico com duração aproximada entre cinco e oito anos (de 1977 em diante⁷), quanto uma variedade de gêneros, ora reunidos sob o termo *gothic music*. Como se sabe, a questão dos rótulos pode ser didática e, até certo ponto, cômoda para adeptos ou estudiosos; por outro lado, classificações costumam ser redutoras e não estão livres de suscitar controvérsia. A exemplo de outros músicos, como John Robb⁸, Andrew

⁶ “É inegável que, havendo abstinência, transtorno indevido no curso da excitação sexual, desvio desta quando de seu processamento psíquico, a angústia se origina diretamente da libido, ou seja, estabelece-se aquele desamparo do Eu ante uma enorme tensão gerada pela necessidade” (Freud, 2014, p. 84).

⁷ “By summer 1977, punk had become a parody of itself. Many of the movement’s original participants felt that something open-ended and full of possibilities had degenerated into a commercial formula. Worse, it had proved a rejuvenating shot in the arm to the established record industry that the punks had hoped to overthrow. Where to now? It was at this point that punk’s fragile unity between working-class kids and arty, middle-class bohemian began to fracture” (Reynolds, 2005, p. XVII). [Durante o verão de 1977, o punk havia se tornado uma paródia de si mesmo. Muitos dos participantes originais do movimento sentiram que algo aberto e cheio de possibilidades havia degenerado em uma fórmula comercial. Pior, provou ser um tônico revigorante para a (bem) estabelecida indústria fonográfica que os punks esperavam derrubar. Para onde ir agora? Foi nesse momento que a frágil unidade do punk entre jovens da classe trabalhadora e boêmios artísticos da classe média começou a se romper].

⁸ “Of course, none of the bands were goth, and of course, everyone hated the term because it compressed a nuanced and fascinating journey full of groundbreaking musical and stylistic ideas into a simple cliché [...]. Yet, there was a definable culture with a shadowy sartorial style, and a soundtrack to match that was reacting to those dystopian post industrial times” (Robb, 2023, p. 1). [É claro que nenhuma das bandas era gótica, e claro, todos odiavam o termo porque ele comprimia uma jornada fascinante e cheia de nuances, repleta de ideias estilísticas e musicais inovadoras, em um simples clichê (...). No entanto, havia uma cultura definível, com um estilo sombrio de se vestir e uma trilha sonora condizente, que reagia àquele período distópico pós-industrial].

Eldritch – vocalista e letrista do The Sisters of Mercy –, também não aceitava a afiliação da banda ao chamado *gothic*, ou a vertente *gothic rock*.⁹

Afora a questão temporal, que pode não ser suficiente para distinguir o movimento *Punk* do *Pós-Punk*, certamente há mudanças na sonoridade e nos temas abordados nas canções de um e outro período. Se a ênfase do *Punk* era questionar o modo de produção capitalista e evidenciar as assimetrias sociais – em canções curtas e mais cruas –, o *Pós-Punk* passou a dar maior destaque às tópicas amorosas. Na comparação direta com o movimento anterior, observa-se maior complexidade na texturas sonoras e nas letras:

Post-Punk lyrics were marked by a sharp intellectual edge that set the genre apart from its punk predecessor. While punk's anger was often directed at society and institutions in a very direct manner, Post-Punk lyrics were more cerebral, layered with abstract political critique, social commentary and philosophical musings on life, death, and the human condition (Rivas, 2024, p. 23-24).¹⁰

Ainda em relação ao *Punk*, vale a síntese de Antonio Bivar (2018, p. 49) sobre o movimento, pois ele já chocava a sociedade inglesa em 1975 – um ano antes de sair o que é considerado o primeiro compacto comercial¹¹, a representar a corrente:

[...] esse estilo, lançado não só pelo Contingent, mas pelos punks em geral, causa um impacto muito forte na cidade. É a nova moda da rua. Ninguém que tenha algum senso estético pode falar totalmente mal. Mas os punks não têm nada de decaídos. Muito jovens, eles vestem seus andrajos – que mais parecem restos de algum bombardeio – com o porte ereto e a segurança de quem está na força da idade.

Na esteira do *Punk*, o *Pós-Punk* dava continuidade à postura agressiva, mas com uma tonalidade mais sombria, com ênfase em harmonias em tom menor e linhas melódicas mais soturnas e complexas. Nessa condução, por assim dizer, mais amena (por vezes, a flertar com o etéreo) também as letras passam a admitir outras pautas, para além de questionar os pseudovalores da sociedade conservadora e hipócrita: “Post-Punk happened at a particularly fraught historical juncture: it came at the end of a long wave of extraordinary invention in popular music culture, but it also coincided with the rise of what Stuart Hall called *Thatcherism*”.¹²

⁹ “Nobody knows the totality of what modern goth is about, but the simplest truth about goth is this: goth is a state of mind. And while most people who identify themselves as goth or gothic dress the part, a lot of people who do not wear fishnet and velvet are goth inside. Goth is a way of being that embraces what the normal world shuns, a lean toward and an obsession with all subjects dark and grim, a view of life that incorporates the world of night as well as the world of the day” (Kilpatrick, 2004, p. 1). [Ninguém compreende tudo o que o gótico moderno representa, mas a verdade mais simples é esta: o gótico é um modo de conceber o mundo. Embora a maioria das pessoas que se identificam como góticas adote a estética correspondente, muitas que não usam rendas e veludo são góticas, no íntimo. O gótico é um modo de ser que abraça aquilo que o mundo normal rejeita, uma inclinação, uma obsessão por todos os temas sombrios e sinistros; uma maneira de ver que incorpora tanto o mundo da noite quanto do dia].

¹⁰ [As letras do pós-punk eram marcadas por um corte intelectual afiado, que distinguia o gênero de seu predecessor, o punk. Enquanto a raiva, no punk, era frequentemente direcionada à sociedade e às instituições de maneira muito direta, as letras do pós-punk eram mais cerebrais, repletas de críticas políticas abstratas, comentários sociais e reflexões filosóficas sobre a vida, a morte e a condição humana].

¹¹ “A 5 de novembro o Damned lança *New Rose*, o primeiro compacto punk. Em 26 de novembro os Sex Pistols lançam *Anarchy in the UK*” (Bivar, 2018, p. 54).

¹² “O pós-punk surgiu num momento histórico particularmente conturbado: chegou ao fim de uma longa onda de invenção extraordinária na cultura da música popular, mas também coincidiu com a ascensão do que Stuart Hall chamou de *thatcherismo*” (Butt; Eshun; Fisher, 2016, p. 7). Lol Tolhurst (2023, p. 17), co-fundador do The Cure, também chama atenção para esse aspecto, ao recon-

Sem desprezar as questões sociais e políticas, durante a década de 1980 diversos conjuntos musicais tematizaram a angústia diante da perda (ou ausência) do objeto amoroso, ou frente à cenários de incompatibilidade entre um ator e outro. Como veremos nas amostras selecionadas, o contraste não se dá entre as personagens (ou atores implícitos no discurso), mas no modo como elas sentem e agem. Não por acaso, elementos assimétricos eram evocados nessas letras: dia e noite; multidão e solidude; arrebatamento e contenção; afeto e desafeto; calor e frio etc.

Percorrarmos algumas composições, situadas entre 1982 e 1986, sem nos preocuparmos demasiadamente com as vertentes (*Post-Punk*, *New Wave*, *Synth Pop*, *Gothic Rock*) às quais elas poderiam ser identificadas.

*

A Broken Frame, segundo álbum do Depeche Mode, foi gravado entre 1981 e 1982. O trabalho era encerrado pela faixa “The Sun & the Rainfall”, que consta basicamente de três seções: (A) instrumental; (B) estrofe; (C) refrão. A letra sugere que há diferenças no modo com a persona poética (e o objeto amoroso) veem um ao outro, o que gera impasse em seu relacionamento:

You're the one I like best, you retain my interest
You're the only one.
If it wasn't for you, don't know what I'd do.
Unpredictable like the sun
And the rainfall.

A situação vivenciada pelos atores é comparada à coexistência do sol com a chuva (símbolos de eros e thanatos?). A diferente intensidade dos afetos, nutridos por um e outro, resultaria em uma situação imprevisível, suscitada pela dificuldade do sujeito em agir “normalmente”, sem saber como lidar com tal assimetria¹³. Os versos sugerem a ruptura, caso a intensidade do que o Eu sente não seja correspondida na mesma proporção ou medida. O tom de reconciliação, mediante reajuste, é sugerido no refrão:

Things must change.
We must rearrange them,
Or we'll have to estrange them.
All that I'm saying
The game's not worth playing,
Over, and over again.

tar a história do gênero Gótico: “In England, the punk explosion was a direct response to the austere times brought on by the clipping recession and the totalitarian political climate that Thatcher and her cronies inspired” [Na Inglaterra, a explosão do punk foi uma resposta direta aos tempos de austeridade provocados pela devastadora recessão e o clima de totalitarismo político que Thatcher e seus comparsas inspiraram].

¹³ “E o que seria o ‘normal’, pelo critério funcional? Para mim é aquele indivíduo que consegue um equilíbrio entre suas necessidades e as imposições do ambiente” (Teles, 2004, p. 12).

Eis um componente que complexifica a relação desigual entre os amantes. Da perspectiva do enunciatador, a relação se aproxima de um jogo viciado, ou seja, de uma situação em que a conduta dos amantes, subjacente ao cálculo, transparece. Se o relacionamento tem despedidas e reinícios, ou seja, se é cíclico (feito um jogo) e não linear (mas previsível), significa que as regras devem mudar, pois algo está fora de sintonia, desarranjado. Se a imprevisibilidade é antevista dada a diferença de ritmo de interesse e afetos que os amantes (des)nutrem, a causa desse mal-estar residiria na insistência em atuarem da mesma forma, repetidas vezes.

A *persona* poética sugere que o ciclo vicioso seja rompido ou que as partes envolvidas se afastem. A parte final da música funde a seção instrumental às vozes em *overdub* (que reproduzem o refrão), o que reforça o efeito de uma súplica persistente. A relação não pode ser conduzida como se fosse uma partida de sorte ou azar, sem que as questões sejam efetivamente enfrentadas, e eventualmente resolvidas, pelos amantes/jogadores. Como observou Erich Fromm (2015, p. 2 – grifos do autor), é equivocada a “premissa por trás da atitude de que não há nada a aprender em matéria de amor”, pois considera que “o problema do amor é o problema de um *objeto*, e não o de uma *faculdade*”.

Consideremos a composição (“The Sun & the Rainfall”). O título pode sugerir não apenas o caráter incomum que presidiria a fusão do sol e da chuva, mas identificar os próprios amantes como pares antagônicos: o solar e o sombrio¹⁴; o expansivo e o introspectivo; o atencioso e o negligente. Reflexo sonoro da ambivalência, o ritmo dançante – ressaltado pela percussão eletrônica e o baixo sintetizado, harmoniza-se a uma melodia de tonalidade menor, em que as notas se alternam – ora ascendentes, ora descendentes –, reforçando a dicotomia comunicada pela letra.

Algo diferente acontece em “A Night Like This”, canção que aparece no sexto álbum de estúdio do The Cure, lançado em 1985. A letra encena encontros e despedidas (enlaces/desenlaces), associando-as ao dia e à noite. A primeira estrofe tematiza dois conflitos¹⁵: (1) a súplica do Eu para que a contraparte fique, em contraposição à efetiva partida da interlocutora; (2) o olhar amoroso da *persona* poética que, talvez em defesa própria, simule indiferença, aspereza:

It goes dark,
It goes darker still:
Please stay;
But I watch you, like I'm made of stone,
As you walk away.

Na segunda estrofe, a cena transcorre à luz do dia. Em vez de prenunciar a apartação dos amantes, como na véspera (“Say goodbye on a night like this”), o sujeito pede que a saudação (“Say hello”) seja reiterada a cada movimento (a cada gesto) da interlocutora, pautando os vários reencontros ao longo da jornada:

¹⁴ “[...] description of post-punk and gothic music as dark or gloomy – and even as intelligent, introspective, or interior – may function as codes for whiteness just as much as they describe the sonic and lyrical content of individual songs” (Haddon, 2023, p. 98). [A descrição do post-punk e da música gótica como sombria ou melancólica – e até mesmo como inteligente, introspectiva ou interior – pode funcionar como códigos para branquitude, tanto quanto descrevem o conteúdo sonoro e lírico de músicas individuais].

¹⁵ “[...] até o momento em que vem se confiar aos cuidados de Freud, o sujeito ficará num estado de angústia *máxima*, perseguido por um desses conflitos tão característicos da vivência dos obsessivos (Lacan, 2008, p. 14 – grifo do autor).”

Say hello on a day like today;
 Say it every time you move.
 The way that you look at me now
 Makes me wish I was you.

Não se trata de descrever a personagem como mero objeto, mas de sugerir a máxima convergência entre os amantes. Ao vislumbrar a possibilidade de vir a ser parte e contraparte da parte desejada, Robert Smith aplica uma das tópicas recorrentes na lírica moderna: a de que o afeto mais vigoroso (despertado pelo modo como o Eu observa e é observado pela amante) seria capaz de fundir a essência de um e de outro. Embora as abordagens sejam diferentes, nas canções do Depeche Mode e do The Cure, letra, arranjo e melodia sugerem tentativas de diálogo entre o Eu e o Outro.

Há uma mudança em “Agonized by Love”, que integra o segundo álbum do Clan of Xymox, *Medusa*, dado ao público em 1986:

It's even hot,
 It's even hot under the blue moon¹⁶
 I can't sleep:
 I am deeply agonized by you,
 Deeply agonized by love.

Ronny Moorings recorre à ambivalência representada pelo calor, ainda durante a noite (embora mais fria), como metáfora para a inquietação da *persona* poética, incapaz de conciliar o sono. A tristeza, evocada pelo luar (“under the blue moon”) contrasta com o calor (símile dos estímulos sensoriais?). *Eros* perturba o momento de descanso. A angústia do amante parece ser provocada pelo afeto, pela falta da parte desejada. O refrão enfatiza a queixa (“Deeply agonized by love”) e é reforçada por acordes ascendentes, num *crescendo*, como se o tom das notas simbolizasse a maior intensidade do lamento.

A estrofe final nos aproxima da imagem feminina. Em princípio, supomos que a *persona* poética anuncia a chegada da personagem (“Here she comes / She comes my way”). Eis que no quarto verso, a imagem da lua – que ensombrece o rosto do amante – não deixa claro se ele reencontrou a amada ou se, em lugar disso, permanece sozinho, assombrado pelo luar.

Os sentidos estão aguçados: visão (“A blurred moon”) e audição (“like a thunder in my ears”) teriam sido estimulados pela angústia solitária? Ou resultariam do estado agônico, revivido na lembrança, quando o sujeito ainda estava reunido à amante?

She comes my way,
 Here she comes,
 She comes my way.
 A blurred moon throws a shadow on my face,

¹⁶ Caberia recordar a primeira estrofe inicial de “The Killing Moon”, do Echo & the Bunnymen (1984): “Under blue moon, I saw you / So soon you'll take me / Up in your arms, too late to beg you / Or cancel it, though I know it must be / The killing time / Unwillingly mine”. Nesse caso, a angústia é sugerida pelo desacordo entre a vontade do sujeito e a inexorabilidade do destino.

The black sea dashed like a thunder in my ears.
I am deeply agonized by you,
By your love.

Fantasia do que não houve? Saldo remanescente de uma noite de maior intimidade? O diagnóstico do amante (“I am deeply agonized by you”) resulta do encontro dos corpos, que teria despertado o enlace físico e afetivo? Ou a letra poderia ser interpretada como a fusão de imagens indistintas, transcorridas em momentos diferentes? Os versos traduzem a lembrança de cenas íntimas? Ou fabrica cenários meramente imaginados pelo protagonista?

Os instrumentos musicais conjugam timbres agudos e graves, talvez como forma de representar a tonalidade sombria sugerida pela letra. A marcação do ritmo também oscila entre a condução mais marcada (durante as estrofes) e a introdução de um terceiro elemento percussivo, conjugado ao refrão e ao solo de guitarra. A massa sonora se adensa entre a introdução (sem percussão) e a coda: os instrumentos se acumulam e se dissipam, feito a lembrança.

“Marian” está no álbum de estreia do The Sisters of Mercy, *First, and Last, and Always*, lançado em 1985. A exemplo do que sucede nas letras do Clan of Xymox, The Cure e Depeche Mode, o tom é de apelo, de súplica:

In a sea of faces, in a sea of doubt,
In this cruel place your voice above the maelstrom.
In the wake of this ship of fools I’m falling further down.
If you can see me, Marian, reach out and take me home.

A imagem do turbilhão (ou redemoinho) reforça o estado de incerteza (sintoma de depressão?) em que a *persona* poética se encontra. Ao evocar a imagem de Marian, ele contrasta a voz tranquilizadora da interlocutora distante com o “lugar cruel” onde ele está imerso. Há o risco de queda, de turvação do juízo. Por isso mesmo, o pedido é que Marian o perceba, resgate e o acolha. A descrição do estado agônico fica ainda mais evidente nos versos seguintes:

Marian, there’s a weight above me
And the pressure is all too strong
To breathe deep,
Breathe long and hard,
To take the water down and go to sleep,
To sink still further
Beneath the fatal wave.
Marian, I think I’m drowning:
This sea is killing me.

A letra de “Marian” também poderia ser interpretada de outra maneira. Suponhamos que o peso a que o amante se refere fosse provocado pelo amor que sente – e cujo sentido é transportado metaforicamente para a imensidão e poderio do mar. Essa chave de leitura reforçaria a proximidade entre um

afeto (tão intenso) e o volume e virulência das águas... Dessa perspectiva, a angústia da *persona* poética estaria vinculada à sensação de afogamento em meio à “onda fatal”.

Marian seria a única possibilidade de salvamento, portanto. Repare-se que não se trata do mar como algo indeterminado, mas como elemento particularizado, mais próximo do enunciador: “*This sea*”.

À MANEIRA DE SÍNTESE

Não será demasiado recordar que o conceito de Angústia se relaciona diretamente com o étimo de Agonia. Como vimos, entres os gregos, *Ágon* (Ἄγων) traduzia competição entre combatentes ou atletas. Conviria retomar a discussão proposta por Kierkegaard desde meados do século XIX, e recordar que a angústia, embora possa não se dirigir a um objeto particular ou específico, também traduz um conflito (sentido lato de competição) travado pelo indivíduo consigo mesmo, especialmente quando aumenta nele a sensação de isolamento, a impressão de ser parte restante na relação com o Outro – retomando a lição de Lacan (2005).

Elisabeth Roudinesco (2019, p. 11) assinala que “Freud colocou o amor no centro da experiência psicanalítica, associando-o a angústia” (Roudinesco, 2019, p. 11). Nas canções aqui examinadas, a angústia amorosa tanto se manifesta pela incompletude (falta de algo ou alguém) quanto pela ambivalência. De um lado, A *persona* poética deseja a pessoa – que é fonte do afeto que a perturba – incapaz de decidir entre o bônus e o ônus da relação íntima. Nesse sentido, a agonia estaria vinculada à impassibilidade: é algo de resolução incerta porque complexa.

Como não nasce por conta de um rival externo (mas no interior do próprio indivíduo), a Angústia pode produzir uma espécie de imobilidade: o sujeito agônico não consegue implementar as decisões (sejam elas emotivas, sejam elas racionais). Nas letras que abordamos falta aos personagens que empunham o discurso o movimento mais regular, estável e constante que caracteriza a pulsão vital. *Privação* poderia ser eleita como uma das palavras-chave dessas composições.

Ambivalente e imobilizadora, é nessa acepção da agonia provocada pelo afeto/desejo não correspondido/locupletado que poderíamos retomar a reflexão proposta por Jacques Lacan¹⁷. Ele enfatizava o papel do universo imaginário na configuração narcísica da agonia. De modo análogo à neurose, que nasce da disputa entre o desejo (Id) e a interdição moral (Super Eu), a angústia carrega a simultaneidade da emoção e da razão: ela também é sintoma de uma ferrenha disputa entre fantasia/gozo/plenitude e realidade/castração/solitude.

A breve lista de canções aqui citadas permitira supor que a representação da angústia seja um tema caro às bandas classificadas como góticas? Embora o tema não seja exclusivo desses conjuntos musi-

¹⁷ “A relação narcísica com o semelhante é a experiência fundamental do desenvolvimento imaginário do ser humano. Enquanto experiência do eu, tem uma função decisiva na constituição do sujeito. O que é o eu, senão uma coisa que o sujeito primeiro experimenta como estranha no interior dele mesmo? É primeiro num outro, mais avançado, mais perfeito que ele, que o sujeito se vê” (Lacan, 2008, p. 53).

cais¹⁸, ele é, de fato, recorrente nesse gênero. De um lado, o aspecto sombrio condiz com o fundo melancólico, detectado nas letras e nos arranjos sonoros; por outro lado, a melancolia não se reduz aos temas pessoais. Basta recordar a conotação política – possível herança do *Punk* – presente em composições identificadas às variadas facetas da música gótica: *darkwave*¹⁹, *coldwave*, *deathrock*, *industrial*, dentre muitas outras.

Em duas das letras comentadas acima tematiza-se o desamparo²⁰ – o que reforça estarmos diante de figurações de tipos angustiados pela falta. Nas outras duas, o que está em jogo é a necessidade de mudança. Tanto em “Agonized by Love”, do Clan of Xymox, quando em “Marian”, do The Sisters of Mercy, um Eu (solitário) clama pela presença da parte desejada. Já em “The Sun & the Rainfall”, do Depeche Mode, e em “A Night Like This”, o diálogo supõe que a interlocutora está presente (ou pode escutar o enunciador). A palavra-chave é “change”: “Things must change” inicia o refrão da primeira; “I want to change it all” encerra o refrão da segunda.

Em diálogo com a poesia romântica dos séculos XVIII e XIX, haveria que se levar em conta que não se trata apenas de considerar o impulso libidinal; o que está em jogo reside no plano emocional, em meio à (des)ordem dos afetos. O desejo, contraparte do amor, não é o tópico central dessas composições. Nesse sentido, seria importante observar que tanto as letras quanto as seções instrumentais convergem para emprestar um sentido mais afetivo que sensual. Em “The Sun & the Rainfall” e “A Night Like This”, a questão ultrapassa a intimidade, pois envolve discutir a diferença de ritmo, no relacionamento do casal²¹.

De outra perspectiva, pode-se dizer que as quatro letras abordam a questão da lacuna afetiva, ainda que seja abordada de modos diferentes. Nas composições do Clan of Xymox e do The Sisters of Mercy, ela se deve à ausência da contraparte. Nas canções do Depeche Mode e do The Cure, o caráter lacunar é mais sutil: reside nas diferenças, percebidas no relacionamento entre o Eu e o Outro. Nas primeiras

¹⁸ Bastaria percorrer a extensa galeria de composições sobre o tema, performadas por numerosas bandas do new wave e do synth pop, na mesma época, a exemplo de “Duel”, do Propaganda (1985): “Eye to eye, stand winners and losers / Hurt by envy, cut by greed / Face to face with their own disillusion / The scars of old romances still on their cheeks”.

¹⁹ “Although Goth has never enjoyed mainstream success, it displays an impressive longevity, and has developed into an international industry through artists such as Nick Cave and Andrew Eldritch, while also dividing into subgenres such as Darkwave” (Groom, 2012, p. 140). [Embora o Gótico nunca tenha alcançado o sucesso *mainstream*, ele manifesta uma longevidade impressionante e desenvolveu-se em meio à indústria internacional por intermédio de artistas como Nick Cave e Andrew Eldritch, além de ter se dividido em subgêneros como o *Darkwave*].

²⁰ “Para Freud, o desamparo psíquico supera a concepção meramente motora ou biológica, tendo em vista que se coloca como condição ao organismo biológico que, para além de necessidades vitais, precisa de um ‘Outro’ que o sustente psiquicamente, favorecendo sua constituição como sujeito. Outro aspecto importante na compreensão da noção metapsicológica de desamparo é o fato de que é por conta do desamparo que o sujeito irá ligar-se a um objeto na tentativa de apaziguar o sofrimento. O laço social que o sujeito estabelece é que possibilitará a ilusão frente ao mal-estar, originado pela falta de garantias de ser e de existir do sujeito no mundo que é obrigado a uma renúncia pulsional como condição para viver em sociedade” (Passos; Neves; Menezes, 2018, p. 527).

²¹ Levando-se em conta os componentes sociais que servem de parâmetro à relação afetiva, seria o caso de secundar o diagnóstico de Erich Fromm (1956, p. 4), para quem o pragmatismo também participaria da escolha do objeto amoroso: “duas pessoas se apaixonam quando sentem que encontraram o melhor objeto disponível no mercado, dadas as limitações de seus próprios valores de troca”. Além do cálculo, embutido nessa espécie particular de contabilidade, o amor consistiria num fenômeno mais duradouro que transcorre quando duas pessoas “de repente derrubam o muro que as separa e se sentem próximas, sentem-se uma só pessoa” (Fromm, 2015, p. 4-5).

canções, a lacuna corresponde ao vazio, sintoma da solidude; nas duas últimas, o que parece estar em jogo é o impasse percebido por um dos amantes.

Evocando os versos de John Keats e Charles Baudelaire, que servem de epígrafe a este breve ensaio, caberia indicar outro traço convergente nas canções aqui referidas. Nelas (e em dezenas de composições gravadas no mesmo período) a angústia nasce, em maior ou menor grau, da (des)esperança: um estágio que resulta do contraste entre a expectativa e a frustração; entre a fantasia e a realidade. No fundo, o que o Eu desejante almeja é alcançar o estado de simbiose com o Outro, como escreveu Camões: tópica recorrente nos poemas que discorrem sobre o amor, muito antes de esse afeto se tornar um dos eixos da cultura *pop*, e soar pasteurizado sob a forma da música de massa.

Tomar contato com as essas e outras composições parece ser uma maneira produtiva de discutir conceitos essenciais ao comportamento humano – conceitos que, obviamente, não se restringem à música *pop*, tampouco ao que se convenciou denominar *Pós-Punk*, mas estavam presentes na poesia de temática amorosa, produzida entre a Antiguidade greco-latina e o Romantismo europeu. Por sinal, não é simples definir o movimento romântico, dada a multiplicidade de temas, gêneros e estilos empregados nas artes.

Isaiah Berlin (2015, p. 23) advertia que: “A história, não só do pensamento, mas da consciência, da opinião, assim como da ação, da moral, da política, da estética, é em grande medida, uma história dos modelos dominantes”. Por isso, seria “importante tentar, ao máximo possível, isolar o padrão dominante a que essa cultura obedece”. O que teria representado o Romantismo, na Alemanha, durante o final do século XVIII? De acordo com Berlin (2015, p. 29), “uma súbita invasão, aparentemente inexplicável. De repente há uma violenta erupção de emoção, de entusiasmo”. Essa mudança de concepção no plano das artes, seria evidenciada no “interesse pelos edifícios góticos, pela introspecção. As pessoas subitamente se tornam neuróticas e melancólicas; passam a admirar os voos inexplicáveis do gênio espontâneo”.

Ora, seria possível reconhecer uma parte dessas características nas canções pós-punk. Essa filiação ao Romantismo não parece gratuita, pois implica a longa continuidade dos temas líricos, na música *pop* em geral, combinada ao aspecto sombrio, à melancolia e à solidude. Mário Quintana dizia que “Amar é mudar a alma de casa” (1948, p. 40). Lição universal que as bandas pós-punks continuam a reverberar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. 2ª ed. 3ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2025.
- BAUDELAIRE, Charles. “Spleen (IV)”. In: **Fleurs du Mal**. Paris: Garnier, 1857. Disponível em: https://fleursdumal-org.translate.google.com/translate/goog/poem/161?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pt&_x_tr_hl=pt&_x_tr_pto=tc – Acesso em 30 dez. 2025.
- BERLIN, Isaiah. **As Raízes do Romantismo**. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Três Estrelas, 2015.
- BIVAR, Antonio. **Punk**. São Paulo: Edições Barbatana, 2018.
- BUTT, Gavin; ESHUN, Kodwo; FISHER, Mark (eds). **Post-Punk Then and Now**. London: Repeater Books, 2016.
- CAILLOIS, Roger. **Os Jogos e os Homens: a Máscara e a Vertigem**. 2ª reimp. Trad. Maria Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2023.

- CAMÕES, Luís de. “Soneto 10”. In: **Rimas**. Braga: Universidade do Minho, 2018 [Reprodução Fac-Similada da Edição de 1598], f. 3.
- FREUD, Sigmund. “Inibição, Sintoma e Angústia”. In: _____. **Obras Completas**, vol. 17. 1ª reimp. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 13-123.
- FROMM, Erich. **A Arte de Amar**. 2ª ed. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- GROOM, Nick. **The Gothic: a Very Short Introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- KEATS, John. “Ode on Melancholy”. In: **The Complete Poems**. Hertfordshire: Wordsworth Poetry Library, 2001, p. 233-234.
- KIERKEGAARD, Søren Aabye. **O Conceito de Angústia**. 3ª ed. 6ª reimp. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 2022.
- KILPATRICK, Nancy. **The Goth Bible**. 1ª reimp. New York: St. Martin's Griffin, 2025.
- HADDON, Mimi. **What Is Post-Punk? Genre and Identity in Avant-Garde Popular Music, 1977-1982**. 2ª ed. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2023.
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o Jogo Como Elemento da Cultura**. 9ª ed. 1ª reimp. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2020.
- JUNG, Carl Gustav. **Os Fundamentos da Psicologia Analítica**. 9ª reimp. Trad. Araceli Elman; Edgard Orth. Petrópolis: Vozes, 2025.
- LACAN, Jacques. **O Seminário, Livro 10: A Angústia**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- LACAN, Jacques. **O mito individual do neurótico ou Poesia e Verdade na Neurose**. Trad. Claudia Berliner. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- PASSOS, Carina Freitas; NEVES, Anamaria Silva; MENEZES, Lucianne Sant'Anna de. Prolegômenos do Desamparo na Psicanálise. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, São Paulo, 21(3), 525-544, set. 2018, p. 525-544.
- QUINTANA, Mário. “Carreto”. In: **Sapato Florido**. Porto Alegre: Globo, 1948, p. 40.
- REYNOLDS, Simon. **Rip It Up and Start Again: Post-Punk (1978-1984)**. London: Faber and Faber, 2005.
- RIVAS, Daniel. **A Guide to Post-Punk Music Snobbery**. Chicago: Of the Books, 2024.
- ROBB, John. **The Art of Darkness: the History of Goth**. Manchester: Louder Than War, 2023.
- ROUDINESCO, Elisabeth. **Dicionário Amoroso da Psicanálise**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.
- TELES, Maria Luiza Silveira. **O Que é Neurose**. 1ª reimp. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- TOLHURST, Lol. **Goth: a History**. New York: Hachette Books, 2023.

Discografia

- DOERPER, Ralf; MERTENS, Michael. BRÜCKEN, Claudia Ute. “Duel”. In: Propaganda. **A Secret Wish**. Island Records, 1985.
- ELDRITCH, Andrew; HUSSEY, Wayne. “Marian”. In: The Sisters of Mercy. **First, and Last, and Always**. Merciful Release/WEA, 1985.
- GORE, Martin Lee. “The Sun & the Rainfall”. In: Depeche Mode. **A Broken Frame**. Mute Records, 1982.
- MOORINGS, Ronny. “Agonized by Love”. In: Clan of Xymox. **Medusa**. 4AD, 1986.
- PATTINSON, Leslie Thomas; MCCULLOCH, Ian Stephen; DE FREITAS, Peter Louis Vincent; SERGEANT, William Alfred. “Killing Moon”. In: Echo & the Bunnymen. **Ocean Rain**. Korova, 1984.
- SMITH, Robert James. “A Night Like This”. In: The Cure. **The Head on the Door**. Fiction Records, 1985.