

# Com as mãos sujas de sangue: música, emoções e romantismos

Raphael Bispo <sup>1</sup>

## Resumo

O presente artigo tem como proposta analisar as canções produzidas por bandas de rock classificadas de “emo” na atualidade. Resgatando contrastivamente o imaginário romântico do século XVIII – que tem no livro *Os sofrimentos do Jovem Werther*, de Johann Wolfgang Goethe, uma de suas melhores elaborações –, busca-se compreender mais precisamente as diferentes estratégias e inflexões no processo histórico de elaboração de uma subjetividade interiorizada e autonomizada, típica da modernidade ocidental, tendo como base duas experiências artísticas distintas. Assim, apontando as semelhanças, diferenças e especificidades existentes entre dois momentos de registros estéticos de nossa cultura (a literatura romântica “clássica” de Goethe e a música emo da banda *My Chemical Romance*), além de se constatar a permanência de uma espécie de “sombra romântica” (DUARTE, 2004) nas artes de hoje, o artigo procura também jogar luz sobre as configurações da vida íntima no Ocidente moderno, mais precisamente sobre como têm operado historicamente nossas experiências amorosas, a partir de narrativas sobre o amor e o self formuladas em momentos históricos específicos.

**Palavras-chave:** emo, amor, romantismo, antropologia das emoções.

---

1 Doutor em Antropologia Social (Museu Nacional/UFRJ), pesquisador do Centro de Estudos Sociais Aplicados (CESAP/ IUPERJ/ UCAM).

## Abstract

This article aims to analyze the songs produced by rock bands classified as “emo” nowadays. Rescuing the romantic imagination of the eighteenth century – which has in the book *The Sorrows of Young Werther*, by Johann Wolfgang Goethe, one of your best elaborations – we seek to understand more precisely the different strategies and inflections in the historical process of developing a subjectivity internalized and autonomously, typical of western modernity, based on two distinct artistic experiences. Thus, pointing out the similarities, differences and specificities between two moments of our aesthetic culture ( the “classic” romantic literature of Goethe and the emo music of the band My Chemical Romance ), and it appears that there remains a sort of “shadow romantic” ( DUARTE, 2004) in the arts today , the article also seeks to shed light on the intimate settings of life in the modern West , specifically about how they have historically operated our love experiences from narratives about love and self, formulated in specific historical moments.

**Key words:** emo, love, romanticism, anthropology of emotions.

## Introdução

Atualmente, o estilo musical conhecido como *emotional hardcore*, *emocore* ou simplesmente emo – do *rock* sentimental e valorizador de atitudes românticas – é disseminado por todo o globo, ouvido por milhões de pessoas nos mais diferentes países. Ele é “consumido” por jovens através de distintas mídias, tais como jornais, revistas, CDs, programas de rádio, televisão e internet. Filho desacreditado do *punk* já bastante comercializado da década de 80 do século XX, o emo foi também outrora entendido como “*underground*”<sup>2</sup>, mas hoje tornou-

---

2 Categoria comum no mundo artístico do rock como um todo e bastante disseminada também no movimento emo, ela é sinônimo de alternativo, isso é, daquilo que é contrário ao banalizado e massivamente difundido pelas grandes empresas de entretenimento. Existe uma tensão nessa cena musical emo mais mainstream em torno de qual banda seria realmente emo e se elas se veem segundo essa denominação. Para mais detalhes sobre as visões dos fãs sobre as bandas emos e como elas fogem desse tipo

se integrado aos principais grupos de entretenimento que espalham seus tentáculos por todo o mundo.

Diante desse cenário da música comercial, o presente artigo tem como proposta analisar as canções produzidas por bandas de rock classificadas de emos na atualidade. Resgatando contrastivamente o imaginário romântico do século XVIII – que tem no livro *Os sofrimentos do Jovem Werther*, de Johann Wolfgang Goethe, uma de suas melhores elaborações –, busca-se compreender mais precisamente ao longo do texto as diferentes estratégias e inflexões no processo histórico de elaboração de uma subjetividade interiorizada e autonomizada, típica da modernidade ocidental, tendo como base duas experiências artísticas distintas. Assim, apontando as semelhanças, diferenças e especificidades existentes entre dois momentos de registros estéticos de nossa cultura (a literatura romântica “clássica” de Goethe e a música emo da banda *My Chemical Romance*), além de se constatar a permanência de uma espécie de “sombra romântica” (DUARTE, 2004) nas artes de hoje, o artigo procura também jogar luz sobre as configurações da vida íntima no Ocidente moderno, mais precisamente sobre como têm operado historicamente nossas experiências amorosas a partir de narrativas sobre o amor e o self formuladas em momentos históricos específicos.

Como tentarei mostrar neste artigo, o emo é um estilo musical entranhado dos excessos sentimentais bastante recorrentes na literatura romântica clássica, tão bem exemplificados na obra de Goethe. São esses excessos que fizeram o sucesso do livro no século XVIII, bem como são eles que também garantem a boa aceitação do *emocore*

---

de rotulação, ver Bispo 2012.

pela juventude contemporânea. Os fãs do estilo musical defendem a existência do emo tendo como base o fato de essa vertente do *rock* ser “mais sentimental do que qualquer outra”. As letras de música emo são ao menos inspiradas pela atmosfera romântica clássica e, com esse ideário, mantêm ao mesmo tempo tensões e conflitos. Para sermos mais precisos, o *emocore* aponta para a retomada e a crítica contemporânea de alguns princípios fundadores do Romantismo – entendido agora não mais como um mero estilo artístico, mas como uma categoria analítica instrumental da cosmologia do Ocidente, nos termos de Duarte (2004) –, iniciado no século XVIII, em contraposição ao Iluminismo dominante da época. Goethe é um dos nomes mais destacados do movimento, devido à sua luta contra o ponto de vista clássico da aristocracia iluminada e à tendência para o normativo e o universalmente válido. Além disso, o Romantismo repercutiu profundamente no campo artístico como um todo, cuja “sombra” se estende até nossos dias. Logo, é bastante pertinente percebermos os seus tentáculos em produções culturais recentes.

O *corpus* de análise das músicas poderia ser o mais vasto possível. Como dito acima, é grande a quantidade de bandas que, mesmo não aceitando a designação, são consideradas *emocore* pelos fãs. Diante da gama de possibilidades, optei por me deter nas canções de uma única banda, a americana *My Chemical Romance* (a listagem das músicas e suas referências de localização se encontram ao final do texto). Ela se enquadraria no grupo das que dominam a cena roqueira na atualidade, vendendo milhões de álbuns e se apresentando pelo mundo todo com o patrocínio de conglomerados empresariais. Fiz essa escolha porque a banda era uma das mais conhecidas e comentadas entre os

jovens emos do Rio de Janeiro pesquisados por mim (BISPO, 2012). Estes, por exemplo, pouco ou nada sabiam do emo da década de 1980. Em seus *blogs*, *fotologs* e perfis no Orkut, o que mais há são referências sobre esse grupo formado em 2001, em Nova Jérsei, logo após o ataque terrorista de 11 de setembro. Em 2008, a banda fez diversos *shows* pelo Brasil, tendo suas músicas tocadas incansavelmente nas rádios do país.

A *My Chemical Romance* é constituída por Gerard Way (vocalis), seu irmão Mike Way (baixo), Bob Bryar (bateria), Frank Iero e Ray Toro (ambos nas guitarras). Ela possui três CDs de estúdio: *I Brought You My Bullets, You Brought Me Your Love* (2002); *Three Cheers for Sweet Revenge* (2004); e *The Black Parade* (2006). As músicas analisadas neste trabalho constituem esses álbuns, sendo, no total, 38 composições. No anexo final estão os nomes de todas elas. Os trechos aqui analisados serão acompanhados de um “M”, inicial de “música”, e de um número ao lado (por exemplo, M12, ou seja, música 12) para que o leitor possa saber à qual composição do anexo está se fazendo referência.

O artigo está estruturado da seguinte maneira: primeiro, apresenta-se o imaginário romântico recorrente no livro *Os sofrimentos do Jovem Wether* e, logo em seguida, procura-se destrinchar as letras emos contemporâneas da banda *My Chemical Romance*, tendo como base as distinções e possíveis aproximações com esse ideário. Ao final, como conclusão, busca-se uma reflexão em torno de como se operaram historicamente as experiências amorosas na cultura ocidental moderna a partir da comparação entre esses dois registros artísticos apresentados e comparados ao longo do texto.

## Jovens Werthers e emos

O criado sobe as escadas e abre a porta de um dos quartos da residência. Já são seis horas da manhã e seu patrão ainda não havia se levantado. As malas para a viagem estavam há um bom tempo arrumadas e os cavalos prontos para partir. A pálida luz da vela obrigou o jovem trabalhador a tatear pelo aposento, com passos incertos. De repente, para. Diante dele, uma pistola caída no chão. Pouco além se encontra o amo. O sangue empoçado ao redor da cabeça. Na escrivaninha, algumas folhas de papel: uma confissão desesperada de amor, uma paixão impossível por Carlota. Diziam assim alguns trechos presentes nesses rascunhos, que eram, na verdade, uma carta de despedida endereçada a essa senhora:

É coisa resolvida, Carlota: quero morrer. Escrevo-lhe isto tranquilamente, sem exaltação romanesca, na manhã do dia em que a verei pela última vez. Quando você ler esta carta, minha bem-amada, o túmulo frio cobrirá os restos enregelados do infeliz, de espírito inquieto, que não sabe de mais doce emprego a fazer dos seus últimos momentos de vida senão entretê-los com aquela a quem tanto amou. Passei uma noite terrível, mas também, ai de mim, uma noite benfazeja, que fortaleceu, fixou a minha resolução. Quero morrer!

Quando ontem me arranquei de você, inteiramente possuído de uma terrível revolta, o coração assaltado por tantas emoções, sentindo-me gelado de horror em face da existência sem alegria e sem esperança que levo a seu lado, nem sei como pude chegar ao meu quarto. Caí de joelhos, fora de mim, e vós me concedestes, ó Deus, a consolação suprema das lágrimas mais acerbas! Mil projetos, mil perspectivas

agitaram-se tumultuosamente em minha alma; por fim, projetou-se nela, definitivo e supremo, este pensamento: 'Quero morrer!'. (...) Não é o desespero; é a convicção de que resisti quanto me era possível resistir, e de que eu me sacrificarei por você. Sim, Carlota, por que calar? É preciso que um de nós três desapareça, e sou eu quem deve desaparecer. Ó minha bem-amada, neste coração dilacerado muitas vezes se insinuou o pensamento frenético... De matar seu marido! De matar você!... De matar-me a mim mesmo! Cumpra-se o meu destino! Quando você subir a colina, por uma bela tarde de verão, lembre-se de mim, que tantas vezes fui ao seu encontro, nesse lugar, surgindo de fundo do vale. Depois, volte os olhos do outro lado, em direção ao cemitério, e contemple o meu túmulo, sobre o qual o vento agitará os arbustos à luz do sol poente! No começo, eu estava tranquilo, e agora, agora eu choro como uma criança, vendo surgir em torno de mim essas vivas imagens...(GOETHE, 2002, p. 327-328).

Pronto! O jovem Werther está morto. Não sofre mais, ou, pelo menos, só voltará a sofrer quando um novo leitor decidir se aventurar pelas agonizantes cartas por ele deixadas antes de tomar a fatídica decisão. Há mais de dois séculos, o fictício martírio de Werther é contado e recontado das mais diferentes formas, sofrendo um processo de difusão e diluição bem comum entre as estórias consideradas paradigmáticas da cultura ocidental moderna. O caso é considerado um exemplo máximo da superação do sofrimento amoroso por meio do suicídio. Foi exatamente em 1774 que Johann Wolfgang Goethe, então com apenas 25 anos, lançava na Alemanha um de seus romances de maior sucesso, *Os Sofrimentos do Jovem Werther*. O livro provocou na época uma comoção generalizada. Dizem que, após a sua propagação entre o

público, multiplicaram-se suicídios idênticos pelo país. O gesto havia se tornado, em pouco tempo, sedutor, e a “moda”, alarmante, a ponto de ficar conhecida como o mal do século. Apesar do sucesso estrondoso, o livro foi condenado por todos aqueles que entendiam a vida não como uma renúncia ou fuga dos problemas que surgem inevitavelmente em seu percurso, mas, sim, como uma luta, uma conquista. A Igreja Católica chegou a colocá-lo em seu temido Índice de Livros Proibidos.

A estrutura narrativa do texto de Goethe – que não é exclusiva desse clássico – é bastante propícia para analisarmos as músicas do *My Chemical Romance*, visto que ela obedece à dinâmica da interioridade do protagonista, ou seja, toma como foco o espaço profundo e interno desse agente. Por ser uma espécie de diário dos últimos dias de Werther – construído a partir da organização das cartas por ele enviadas ao amigo e confidente Wilhelm –, há no texto uma valorização da intensidade das descrições “psicológicas” do protagonista, cujo tom pode parecer ao leitor, hoje, um pouco forçado e afetado. O mesmo poderia ser dito sobre as canções da banda emo. Todas são compostas pelo atormentado vocalista Gerard Way, que, em entrevistas, costuma dizer que sua música é uma rota de fuga de suas aflições<sup>3</sup>. As letras são, portanto, revelações dessa dimensão mais interna do apaixonado, em que se declara e mostra a quem quiser saber o que se passa “dentro dele”. Os excessos que marcam a literatura romântica original caracterizam da mesma forma o *emocore*, permitindo destoá-lo, segundo seus fãs, das outras vertentes musicais contemporâneas que são também essencialmente sentimentalizadas (BISPO, 2012).

---

3 O Globo, Megazine, 12/02/08, p.4 -5.



A ideia de que somos indivíduos dotados de uma interioridade, um espaço profundo onde guardamos verdades sobre nós mesmos por meio de pensamentos e emoções é uma constatação banal para pessoas constituintes da cultura ocidental, mas, de acordo com o ponto de vista do filósofo Charles Taylor, ela é bastante recente em nosso horizonte cosmológico. Em seu vigoroso livro *As fontes do self* (1997), o autor nos mostra por meio de trabalhos seminiais de grandes pensadores como Platão, Descartes, Locke e Montaigne, por exemplo, como a “interioridade” humana é uma forma historicamente construída dos indivíduos modernos se autointerpretarem. A perspectiva diacrônica de seu estudo nos permite comparar momentos importantes da configuração moderna desse *self*. Assim, em Platão, por exemplo, já seria possível constatar a percepção de que existiria um “interior” humano – de indivíduos centrados em si mesmos – mas de sujeitos entendidos como um todo indivisível, visto que diferentes pensamentos e sentimentos ocupariam um local singular, único, ou seja, o conceito de “alma” platônico (TAYLOR, 1997, p. 161) – que seria bem diferente dos modelos de *self* formulados pelos pensadores dos séculos XVIII e XIX. Estes, por sua vez, ao situarem dentro de nós as nossas fontes morais, deram-nos a percepção de que possuímos um interior autossuficiente, dotado de uma autonomia que, ordenada pela razão, é capaz de elaborar nossos desejos e inclinações. Assim, o homem moderno possuiria um interior dividido, em que razão e emoção travariam um intenso embate.

Torna-se importante acrescentar, porém, que a própria antropologia já vinha se questionando sobre a ideia de uma autonomia dos indivíduos, fortemente ilustrada pelos escritos literários e musicais aqui estudados. As clássicas reflexões de Louis Dumont (1992) acerca

da emergência da ideia do indivíduo moderno ocidental nos fornecem algumas pistas para nossa investigação. Bem próximo daquilo que Taylor faz tendo como parâmetro os clássicos da filosofia, o autor nos mostra etnograficamente – com base na comparação com os princípios regentes dos sistemas de castas indianos – que o pensamento ocidental moderno está fundado em torno da noção de indivíduo, tido como um ser moral, autônomo e não social, ou seja, anterior à sociedade. Sendo assim, essa cosmologia se funda no princípio de que esse indivíduo é capaz de obedecer a linhas de ação próprias, independentemente das regras que regem a vida social. Ele possuiria uma capacidade de deliberar, escolher e agir diante de diferentes cursos de ação possíveis.

Com isso, verifica-se que essa concepção em Dumont está bastante articulada a uma visão mais formalista e jurídica do indivíduo. Porém, ela não é restritiva a isso, como pensam alguns autores. É possível também que adicionemos a essa análise a dimensão interna, o íntimo do indivíduo moderno, como um lócus dessas manifestações não prescritivas e autônomas, capaz de – pensando conforme as próprias representações ocidentais – subordinar aquelas mais “externas”, ou seja, as construídas a partir de um acordo para uma vida social em comum. O que Dumont procura fazer é um desbotamento dessa dicotomia entre um interno/individual/idiossincrático em relação a um externo/social/generalizado, apontando, entretanto, para o quanto tais representações seriam basilares da cultura ocidental moderna. Em suas palavras:

Uma ideia comum apresenta-se como pessoal quando se torna plenamente real. Os romances estão cheios de exemplos desse tipo: temos uma necessidade estranha, para reconhecê-lo como nosso, de imaginar que o que nos acontece é único, quando ele

é apenas o pão e o fel comuns de nossa coletividade ou humanidade particular. Bizarra confusão: existe uma pessoa, uma experiência individual e única, mas ela é feita de elementos comuns para grande parte, e não há nada de destruidor em reconhecer esse fato: extirpe de si mesmo o material social, e você não será mais do que uma virtualidade de organização pessoal (DUMONT, 1992, p. 54).

Meu objetivo aqui não é esgotar agora nossa compreensão moderna de indivíduo e interioridade. A ideia é situar as revelações sentimentais de Werther e do emo em momentos específicos da configuração do *self* no Ocidente, mais precisamente este que começa a se configurar no advento da modernidade, em meados do século XVIII, que Dumont costuma chamar de cultura ocidental moderna.

Assim, dando prosseguimento à análise da narrativa, o livro de Goethe possui uma estrutura que nos permite pensar em torno dessa interioridade do personagem. A obra é dividida em duas partes. A primeira refere-se ao contato inicial de Werther com Carlota e sua imediata paixão por ela. Aqui, o protagonista parece ainda bastante ativo e interessado pela vida de modo geral, bem integrado a um mundo ordeiro e harmônico. Sua razão controla nitidamente seus desejos. A natureza – no sentido de algo externo ao indivíduo, lá fora – estimula os seus sentidos e é um espaço privilegiado para o deleite de múltiplas sensações prazerosas. O amor lhe causa felicidades e também desperta prazer. Até aqui, esse afeto ainda não corrompeu a sua vontade de viver. Pequenos gestos de sua amada, por exemplo, estimulam frases com forte teor passional, de idolatria e exaltação a ela.

Aproximamo-nos da janela. Os trovões continuavam, mas cada vez mais distantes, e uma chuva deliciosa

começou a cair, fazendo um agradável ruído; subiam até nós bafagens de ar tépido e carregado de um cheiro vivificante. Ela estava apoiada sobre o cotovelo, olhando a campanha; ergueu o olhar para o céu e, em seguida, para mim. Notei que seus olhos estavam banhados em lágrimas. Ela colocou a mão sobre a minha e exclamou: ‘O Klopstock!’. Lembrei-me imediatamente da ode magnífica em que Carlota pensava, e abandonei-me às emoções que só aquela palavra despertou em mim. Sem poder conter-me, curvei-me sobre a sua mão, cobrindo-a de beijos e de lágrimas; depois, meus olhos procuraram novamente os dela... Ó nobre poeta! E dizer que não vistes a vossa apoteose naquele olhar! Que eu não ouça, nunca mais, pronunciar o vosso nome tantas vezes profanado! (GOETHE, 2002, p. 241-242).

Lionel Trilling (1971) – num livro cujo propósito básico se aproxima ao de Taylor, ou seja, perceber as mudanças e transformações do *self* ocidental por meio de obras clássicas da literatura – classificou esse primeiro estado de vida de Werther de “honest soul”, com base no conceito hegeliano de “nobility” (TRILLING, 1971, p. 34). Teríamos aqui um típico *self* pré-moderno, em que o jovem apresenta uma consciência plácida de si, um eu uno e bem articulado com o mundo ao redor. Werther se satisfaz em ler livros junto de uma fonte e conversar com as pessoas do povoado para onde havia se mudado. Ele ama Carlota e se contenta em ficar apenas ao seu lado.

Entretanto, na segunda e maior unidade do livro, esse sentimento amoroso ganha um novo *status*. Werther passa a sofrer demasiadamente por Carlota. Seus desejos começam a consumi-lo e sua razão é incapaz de controlá-los. O mundo não mais o acomoda e o convida a uma consciência harmônica, a “honest soul”. O que ele faz é

confirmar sua dor e confusão interna. O jovem volta-se cada vez mais para si mesmo, tornando-se consciente de suas dimensões mais profundas. Segundo Trilling, Werther vivencia nessa etapa da obra a “desintegrated consciousness” moderna (p.37). O *self* não é mais unificado. Ele é dividido e em conflito. Isso porque seu amor não é possível de ser concretizado. Carlota é comprometida e considera-o somente um bom amigo, alguém interessante para estabelecer apenas uma estimulante conversa. A carta transcrita no início desse capítulo é o ápice do sofrimento de Werther e sintetiza muito bem sua “desintegrated consciousness”. Diante da impossibilidade de uma felicidade plena, restará apenas a morte a um coração desafortunado.

Como é possível acompanhar a partir dessa divisão da obra em dois distintos e contrastantes momentos da vida de Werther, a constituição pelo autor do *self* do jovem em questão não se dá de forma aleatória, abordando qualquer incômodo que sua personagem venha a ter nas mais profundas dimensões de sua intimidade. O foco da narrativa é a relação amorosa do protagonista e o conseqüente sofrimento por ela provocado. A vida de Werther é apresentada como um acontecimento excitante, introvertido, que exige do escritor o tracejado de um destino individual bem definido e que provoque interesse no leitor. Tanto que há dois nítidos momentos sentimentais no texto, atrelados à paixão do protagonista por Carlota: um de felicidade e outro de tristeza. Isso é exemplificado pelas leituras que Werther confessa estar fazendo nas cartas ao seu amigo. No primeiro momento, andava envolvido com Homero. Após as agruras amorosas com Carlota, se diz encantado com os escritos de Ossian, o suposto poeta que dedicou sua obra a falar de escuridão, dor e desespero. “Ossian suplantou Homero no meu coração.

Que mundo aquele para onde me leva o poeta sublime!” (GOETHE, 2002, p. 303), revela-nos Werther.

Com isso, na obra de Goethe, as sensibilidades amorosas são expressas como um processo unificado, em que, por meio de uma intensificação gradual e um clímax específico, sai-se da felicidade e engaja-se na tristeza por meio de um sofrimento. O mesmo se percebe quando fazemos uma leitura semelhante das músicas emo, especialmente as do *My Chemical Romance*. O assunto central delas são as relações amorosas, que, por sua vez, também não se concretizam em sua plenitude. O “eu lírico” aparece sempre dialogando com um “outro” nas canções, “outro” este que é o alvo de todo o seu afeto, é o ser verdadeiramente amado. Os dois tempos sentimentais articulados como um *continuum* (da felicidade à tristeza) construídos por Goethe também marcam a vida do apaixonado narrada nas músicas da banda. Constatamos isso, com muita clareza, em *Early Sunsets Over Monroeville*, a que passaremos a dedicar agora uma especial atenção.

Late dawns and early sunsets / just like my favorite  
scenes  
Then holding hands and life was perfect / just like up  
on the screen  
And the whole time while always giving  
Counting your face among the living (M8)

Esse primeiro trecho relata um agradável momento vivenciado pelo narrador. Diferente de Werther – que experimentou a felicidade ao lado de Carlota sem ter ao menos tido qualquer contato mais íntimo com ela –, a “vida perfeita” do apaixonado se exemplifica no andar de mãos dadas com sua amada perante um pôr do sol típico de cenas de cinema. É o primeiro momento da relação amorosa, em que tudo parece

ser positivo e estimulante. A felicidade aqui, como no texto de Goethe, é traçada junto à natureza. Se Werther nos fala mais acima de uma “chuva deliciosa” e seu “agradável ruído” e “cheiro vivificante”, o emo relata um “adiantado pôr do sol” como cenário para sua cena de amor.

Entretanto, a possibilidade de experimentação de sentimentos por meio de elementos da natureza não é restrita às vivências amorosas descritas acima. Na verdade, os casos de Werther e da música emo exemplificam um comportamento típico do indivíduo moderno. Alain Corbin (1989), em um estudo sobre a praia no imaginário ocidental, mostra-nos como o mar teve um papel de destaque no surgimento do que ele classificou de uma “nova economia das sensações” (CORBIN,1989, p. 108), na virada do século XVIII para o XIX. Os novos projetos terapêuticos contra a melancolia e outras ansiedades que atormentavam as classes dominantes no período passaram a destacar as praias como um espaço privilegiado não só para garantir os cuidados corporais, mas também assegurar um conforto à alma, ou melhor, ao espírito. Junto à beira-mar – ou à natureza de maneira geral –, os indivíduos modernos passaram a desfrutar uma “arte de viver” (p.108), descobrindo a si mesmos através de experiências sensitivas diversas. A partir daí, uma íntima vinculação entre o estado da alma/espírito e a natureza começa a ser estabelecida mais enfaticamente. Segundo o autor, os românticos não descobriram o mar, mas se apropriaram muito bem dele, transformando-o em um local privilegiado de contemplação e deleite ou, em suas palavras, “de vibração particular do eu” (p.177).

A natureza romântica não é meramente uma coleção de fatos e eventos inquebrantáveis, cuja “racionalidade humana” estaria apta a

mensurar. Ela é capaz de estimular os indivíduos, de interferir em suas percepções e no conhecimento de si mesmos, não só daquilo que os rodeia. Por estar conectada ao mundo através da trama de seus sentidos, a natureza é um espaço privilegiado para o homem romântico experimentar sensações. Assim, os diferentes momentos do dia, as estações do ano, a noite enluarada e serena, a tempestade furiosa, a misteriosa paisagem da montanha e o mar sem fundo fornecem as condições necessárias para o grande drama, ou seja, o espetáculo do sofrimento do apaixonado. O trecho de outra música do *My Chemical Romance, Cubicles*, mostra que, quando a relação amorosa era baseada no sentimento mútuo de felicidade, o amor eclodia sobre dunas de areia, jardins floridos e bosques com folhas secas pelo chão em dias ensolarados. No entanto, com o fracasso da relação e a conseqüente tristeza do eu lírico, o pôr do sol torna-se escurecido, assim como as águas da praia. É sempre noite para o emo ressentido.

So I'll spend my time with strangers / A condition that  
is terminal  
In this water-cooler romance / And its coming to a  
close  
We could be in the park and dancing by a tree  
Kicking over blades we see / Or a dark beach with a  
black view  
As pin-pricks in the velvet catch our fall (M10)

Envolvido por estranhos, o apaixonado constrói o cenário de sua dor numa “praia escura” com uma “vista negra”. Há uma nítida associação entre cores, momentos temporais e sensibilidades: a tristeza é escura, sombria, e acomete sempre pela noite. Felicidade é associada aos dias claros, não nebulosos. Keith Tomas (1988) analisa como a floresta, no período anterior à modernidade na Europa, era tida



como um ambiente selvagem e hostil, preferindo-se o campo aberto à densidade melancólica do bosque por ele ser “terrível”, “sombrio” e até “assolado por feras” (TOMAS,1988, p. 232). A partir do século XVIII e com a candente constatação da necessidade de se preservar áreas verdes – principalmente para a subsistência – a floresta ganha uma nova dimensão, acrescentando beleza e dignidade ao cenário. Os bosques se tornam locais de deleite e inspiração, “encantados” por histórias de amor e com grande significado para os que por eles passeavam. As letras emo, portanto, refinam esse imaginário ocidental sobre a natureza de acordo com a graduação sentimental do eu lírico: sofre-se num ambiente tenebroso, soturno e hostil como o das florestas pré-modernas. Porém, ama-se nos iluminados e esteticamente agradáveis bosques do pensamento romântico do século XVIII<sup>4</sup>.

Steel corpses stretch out towards an ending sun  
 Scorched and black  
 It reaches in and tears your flesh apart  
 As ice cold hands rip into your heart (M7)

---

4 É importante se destacar que, no segundo momento da narrativa de Werther, a natureza não adquire esse teor soturno e adverso característico do sofrimento emo. O jovem ainda a percebe como um local de contemplação e experimentações sensíveis. No entanto, ela já não lhe oferece os prazeres de outrora. Werther assume um tom saudosista ao abordar os elementos naturais, já que foi por meio deles que seu amor por Carlota foi estimulado. “Vejo altearem-se diante de mim as montanhas para as quais tantas vezes me senti atraído! Cheguei a ficar neste lugar horas inteiras, desejando ardentemente transportar-me até lá, mergulhando com toda a minha alma naquelas florestas, naqueles vales que, tão cheios de estranha sedução, envolvidos pelos véus vaporosos, se ofereciam aos meus olhos! E, quando era chegada a hora de regressar a casa, com que tristeza eu me afastava deste lugar querido!” (GOETHE, 2002, p. 293). Porém, é importante se ressaltar que outra corrente da literatura clássica romântica – denominada por Duarte como “Romantismo da Sombra” (DUARTE, 2004, p.12) – valorizava a natureza soturna e melancólica. Novalis, Nerval, Baudelaire e, no Brasil, Álvares de Azevedo, são alguns representantes mais significativos dessa corrente.

A essa temática soturna, presente nas canções do *My Chemical Romance*, podemos ainda incorporar elementos que complementam esse sofrimento emo por meio de uma espécie de estética do horror. Durante a execução de um pôr do sol queimado e preto, “corpos”, “carnes” e “mãos geladas” dilaceram-se, como elucida o trecho acima. O clima *dark* das cantigas – muito bem representado nas produções audiovisuais da banda, que privilegiam as gravações em ambientes escuros e com elementos que favorecem o soturno como chuvas, roupas pretas, maquiagens pesadas, etc – é favorecido pela construção de tragédias sanguinolentas em que partes de corpos machucados despencam de sua órbita, bem como por meio da constante necessidade de ambientar o drama do eu lírico em torno de cemitérios, túmulos e cadáveres.

Well let's go back to the middle of the day that starts  
it all

I can't begin to let you know just what I'm felling  
And now the red ones make me fly / And the blue  
ones make me fly

And I think I'll blow my brains against the ceiling  
And as the fragments of my skull begin to fall  
Fall on your tongue like pixie dust just think happy  
thoughts” (M6)

This night, walk the dead / In a solitary style  
And crash the cemetery gates / In the dress your  
husband hates

Way down, mark the grave / Where the search lights  
find us

Drinking by the mausoleum door / And they found  
you on the bathroom floor (M23)

O terceiro álbum da banda, *The Black Parade*, é emblemático para a elucidação dessa estética. Todas as canções contam a estória de

um homem à beira da morte no hospital, acometido por um câncer. Ali, ele começa a rever toda a sua vida, dedicando preciosos momentos a refletir sobre sua conturbada relação amorosa. A maneira como o hospital é descrito torna-o um local por excelência do sofrimento, por onde o apaixonado percorre sombrios corredores e se depara com corpos, sangue e dor. O leito é o palco de sua agonia, onde percebe a morte cada vez mais próxima<sup>5</sup>.

Now turn away / `Cause I'm awful just to see  
 `Cause all my hairs abandoned all my body  
 Oh my agony / Know that I will never marry  
 Baby I'm just soggy from the chemo  
 But counting down the days to go (M32)

Assim, a partir do confronto entre um ambiente aprazível e outro soturno – entendidas a partir das vivências sensíveis do emo sofredor – retornamos ao tópico dos dois momentos emocionais contrastantes na vida interior do eu lírico romântico aqui analisado. Darei agora um passo adiante em sua escalada do sofrimento. Retornando ao relato da já citada canção *Early Sunsets Over Monroeville*, é nítido quando entramos na segunda “fase” da estória de amor, a de “disintegrated consciousness”. O trecho da música que se segue é posterior ao apresentado mais acima.

Up and down escalators / pennies and colder  
 fountains  
 Elevators and half price sales / trapped in by all these  
 mountains  
 Running away and hiding from you / I never thought  
 they'd get me here (M8)

---

5 Cabe aqui ressaltar que a agonia de Werther também é marcada por uma fixação em torno do mórbido. Apenas na carta de despedida a Carlota – reproduzida parcialmente no início do capítulo – ele se utiliza de referências como “túmulo frio”, “gelado de horror” e “cemitério”.

O eu lírico já demonstra aqui certa instabilidade emocional. A relação começa a incomodá-lo, decidindo fugir do local onde vive e, conseqüentemente, de sua maior tormenta. O apaixonado narrador emo não acreditava na possibilidade de ser achado em seu refúgio e isso aumenta o sofrimento. Escapar de sua realidade mais imediata foi a maneira por ele encontrada para superar uma dor que tende a ficar mais complexa, caso não procure eliminá-la rapidamente.

Um tópico importante dessa escalada do sofrimento que estamos querendo traçar aqui é o quanto fugir aparece como solução imediata para amenizar a dor amorosa. Tal atitude também foi tomada por Werther quando ele constata “sua alma torturada pela paixão, roída pela tristeza no mais íntimo de si mesma” (GOETHE, 2002, p. 249). O personagem prefere sair da cidade pequena e rural para a qual havia se mudado em vez de manter vínculos com Carlota e seu marido. Mesmo sabendo que o afastamento não seria para sempre, Werther opta por investir num abrupto rompimento, evitando que mais transtornos surjam provocados por seu sentimento condenado.

Outra atitude bastante comum nessas produções culturais aqui em destaque é o uso de entorpecentes a fim de anular o sofrimento. Werther nos narra as lamentações de Carlota por ele estar consumindo excessivamente álcool. “Copo atrás de copo, cheguei a beber uma garrafa de vinho”, diz ele ao amigo Wilhelm. O eu lírico emo também não fica atrás. Na canção *The Sharpest lives*, ele revela ter se entregue às diversões noturnas a fim de esquecer a amada. Numa outra, fala do consumo de pílulas para neutralizar os efeitos do álcool em seu organismo. Tudo isso, mais uma vez, para controlar a tristeza que avança gradativamente em

seu interior, cada vez mais distante dos momentos iniciais de felicidade acima relatados.

Well, it rains and it pours / When you're out on your own  
If I crash on the couch can I sleep in my clothes?  
Cause I've spent the night dancing / I'm drunk, I suppose  
If it looks like I'm laughing / I'm really just asking to leave (M28)

The amount of pills I'm taking / counteracts the booze I'm drinking  
And this vanity I'm breaking / Lets me live my life like this (M2)

O consumo de substâncias não medicamentosas pelos tristes românticos pode ser estudado à luz das associações que alguns antropólogos, como Nestor Perlongher (1994), estabelecem entre essa atividade e o êxtase religioso. Entre variados conceitos possíveis para essa ideia, o autor menciona o referente ao impulso de sujeitos em escapar em certa medida de sua condição, a fim de se projetar num mundo que não seria o seu mais rotineiro. Virar outra pessoa por meio de álcool ou produtos psicoativos é “deixar de ser aquilo que se é no circuito da vida convencional” (PERLONGHER, 1994, p. 10) e adentrar numa espécie de estado segundo, em que o indivíduo consegue finalmente romper com seus assombros rotineiros. Para nossos amantes inveterados, o consumo dessas substâncias é uma maneira de fugir do sofrimento amoroso e esquecer a amante. Ao invés de algo comum, de seu dia a dia, a droga aparece com um escape, um fim em si mesma, ou, nas palavras de Perlongher, “um fim de si” (p.14), já que ela – no caso de Werther, por

exemplo – está associada em muitos casos a condutas suicidas<sup>6</sup>.

Todavia, tanto nas músicas emo quanto no texto de Goethe, a fuga e o uso de entorpecentes nunca são bem-sucedidos. Ambas são medidas paliativas que procuram anular ou, pelo menos, amenizar a dor de amor. Assim, a escalada do sofrimento do eu lírico tende a continuar. A morte, que já rondava os discursos do eu lírico antes mesmo de todo seu sofrimento, aparece como a inevitável solução para o fim das tormentas. É o que constatamos no final da já apresentada *Early Sunsets Over Monroeville*.

But does anyone notice? / But does anyone care?  
And if I had the guts to put this to your head...  
And would anything matter if you're already dead?  
And should I be shocked now by the last thing you  
said?  
Before I pull this trigger / Your eyes vacant and  
stained...  
And in saying you loved me / Made things harder at  
best  
And these words change nothing / As your body  
reminds  
And there's no room in this hell / There's no room in  
the next  
And our memories defeat us / And I'll end this direct  
(M8)

---

6 Os emos, na maioria das vezes, condenam o consumo de drogas ilícitas. Nas letras analisadas também não há qualquer referência a elas. Num entrevista, Gerard Way, o compositor do *My Chemical Romance*, confessa ter usado essas substâncias em algum momento de sua carreira, mas vê essa experiência como um erro: “Sim. Eu e Gerard [irmão e baterista da banda] éramos drogados. Eu estava sempre bebendo ou ingerindo pílulas antidepressivas. Também usava muita cocaína. Entrei nessa no início da banda e passei a usar mais quando começamos a crescer, porque estava sob muita pressão. (...) Estamos totalmente sóbrios. Olhando para trás, não fico feliz, porque foram anos difíceis. Mas agora vejo como foi bom abandonar aquilo tudo” (*O Globo*, Megazine, 12/02/08, p.4 -5).

Pelas ríspidas palavras acima, intui-se que a situação começa a ganhar contornos mais dramáticos. O emo ameaça colocar uma arma na cabeça de sua amada. Chegamos, portanto, ao clímax da gradação sentimental do eu lírico, no polo oposto à harmonia de outrora. Mesmo que a amante diga o quanto a relação foi significativa para ela, toda a experiência vivida ao seu lado não significa muita coisa para o emo. O importante é dar cabo do sofrimento por meio da morte daquele que o provoca. “But does anyone notice there’s a corpse in this bed?” é a pergunta que dá fim à música aqui em questão, apontando para uma espécie de indiferença do eu lírico diante do corpo morto de sua amada. Numa outra canção, *The ghost of you*, podemos perceber o mesmo final trágico.

At the end of the world / Or the last thing I see  
 You are / Never coming home (2x)  
 Could I? Should I?  
 And all the things that you never ever told me  
 And all the smiles that are ever, ever, ever...  
 Get the feeling that you’re never  
 All alone and I remember now  
 At the top of my lungs in my arms she dies... She  
 dies... (M17)

Temos aqui, portanto, um importante ponto de discrepância entre as duas produções culturais que buscamos analisar comparativamente neste capítulo. Bem diferente do imaginário do mal do século e dos suicídios coletivos inspirados em Werther no século XVIII, o apaixonado emo prefere a morte do ser amado à sua própria. Os transtornos sentimentais diante de um mundo conturbado por um amor irrealizável cessarão quando o jovem der cabo da vida de seu interlocutor, na

maioria dos casos uma mulher<sup>7</sup>. Na obra de Goethe, entretanto, cabe ao sofredor o destino trágico. A vida não parece ser digna sem ter ao lado o ser amado. A morte é um sacrifício pela eternidade de uma relação que, em algum momento, fora exitosa. Na carta de despedida publicada mais acima, Werther indica ter pensado na possibilidade de matar Carlota ou seu marido para aquietar seu sofrimento. “É preciso que um de nós três desapareça, e sou eu quem deve desaparecer”, decide ele.

É preciso ressaltar também que, nas letras emo, a morte da amante é antecedida por uma série de maus-tratos infligida a ela pelo eu lírico, que parece envolvido numa desenfreada busca por vingança. Se até esse momento a gramática das emoções que ronda as músicas é o par felicidade-tristeza, agora temos espaço para outros sentimentos, como o ódio. Em *drowning lessons*, isso é bastante claro. O casamento não se concretiza. “Vestido de vermelho e azul”, o jovem destrata a sua amada, arrastando-a para um espaço isolado, “onde ninguém poderia ver”. Lá, os dois celebram a morte consumindo um “champanhe barato”. O eu lírico não explicita como matará sua amante, mas nos dá indícios de que utilizará as mãos, veneno e querosene, “sem fazer barulho”.

Without a sound I took her down / And dressed in  
red and blue I squeezed  
Imaginary wedding gown / That you can't wear in  
front of me

---

7 De todas as letras do *My Chemical Romance*, existe apenas uma em que o interlocutor é nitidamente um outro homem. Ela se chama *You know what they do to guys like us in prison* e, como sugere o título, conta a estória de um prisioneiro obrigado por seus companheiros de cela a fazer flexões vestido de mulher. O seu conteúdo é homoerótico, cujo refrão narra o conflito interno do eu lírico em aceitar ou não o que sente por esse interlocutor. “Now, but I can't / And I don't know / How we're just two men as God had made us / Well, I can't... well, I can! / Too much, too late / Or just not enough of this / Pain in my heart for your dying wish / I'll kiss your lips again” (M15).



A kiss goodbye, your twisted shell / As rice grains and roses fall at your feet  
Let's say goodbye, the hundred time / And then tomorrow we'll do it again  
I dragged her down, I put her out / And back there I left her where no one could see  
And lifeless cold into the well / I stared as this moment was held for me (...)  
These hands stained red / From the times that I've killed you and then  
We can wash down this engagement ring / With poison and kerosene  
We'll laugh as you die / And we'll celebrate the end of things with cheap champagne  
Without, without a sound / Without, without a sound  
And I wish you away / Without a sound (M4)

O eu lírico narra, portanto, uma estória baseada numa relação assimétrica, em que a figura feminina aparece como se estivesse num patamar inferior ao dele. O emo a arrasta, a machuca e, por fim, a mata. Como a estória de amor não foi bem sucedida, deve a amante sofrer tal como o eu lírico. Com isso, a ela sobram humilhações e subordinação. É claro que esse ódio instaura uma tensão no comportamento do eu lírico, uma vez que o desejo em destratar seu amor é acompanhado pelo sentimento de falta<sup>8</sup>. Na canção abaixo, o chão e a rua são os locais onde ele gostaria de ver sua amada, depois do final conturbado de sua estória de amor. O emo a chama de inútil e golpista, alguém que teria roubado minutos preciosos de seu tempo.

Well when you go / So never think I'll make you try

---

8 Na canção *Give'em hell kid!* (M13), o eu lírico manifesta assim o seu pesar: "If you were here I'd never have a fear / So go on live your life / But I miss you more than I did yesterday / You're beautiful!". Em inúmeros trechos de música, o eu lírico revela também se sentir solitário e o quanto essa sensação lhe é desagradável.

to stay  
And maybe when you get back / I'll be off to find  
another way  
And after all this time you still owe / You're still the  
good-for-nothing I don't know  
So take your gloves and get out / Better get out while  
you can (...)  
Sometimes I cry so hard from pleading / So sick and  
tired of all the needless beating  
But baby when they knock you down and out / It's  
where you oughta stay  
And after all the blood that you still owe / Another  
dollar's just another blow  
So fix your eyes and get up / Better get up  
While you can (M30)

Não temos na música emo, portanto, a recorrente idealização da mulher típica da literatura romântica oitocentista. Em Werther, por exemplo, a relação amorosa também é assimétrica, mas com a figura feminina numa posição superior à do amante, praticamente inatingível. Ela habita os sonhos do jovem desde quando a viu pela primeira vez. Mesmo não sendo correspondido, ele seria incapaz de lhe infligir algum tipo de dano. Logo, o sofrimento de Werther é exclusivo dele mesmo, vivenciado apenas em seu interior. O jovem não deseja o compartilhamento de sua sina emocional com Carlota. Pelo contrário, a amada deveria ser protegida dos possíveis danos provocados por seus desenfreados sentimentos. Isso nos é contado num outro trecho de sua carta de despedida, que reproduzo abaixo, reveladora ainda da idealização amorosa da mulher, mesmo à beira da morte. Até seu último minuto de vida, Werther continuou a valorizar e “santificar” a figura de Carlota, exigindo dela apenas alguns cuidados funerários.

Se eu tivesse alcançado a ventura de morrer,

de sacrificar-me por você, Carlota, eu morreria corajosamente, e com que alegria, se pudesse restituir-lhe o repouso e a felicidade! Mas, ai de mim, a muito poucas e nobres criaturas é dado derramar o sangue pelos seus e, com a morte, iluminar uma vida nova e centuplicada para aqueles que amam! É com esta roupa, Carlota, que quero ser enterrado; você a tocou, você a santificou; também isto pedi a seu pai. Minha alma flutuará sobre o caixão. Que ninguém remexa em meus bolsos. O nó cor-de-rosa que você trazia no corpete, quando a vi pela primeira vez em meio das suas crianças... (GOETHE, 2002, p. 348)

Destarte, percebe-se que os momentos de maior angústia tanto na música emo quanto na obra de Goethe são marcados por uma nítida intensidade sentimental, uma vibração das dimensões mais internalizadas do sujeito apaixonado. A harmonia e integração de outrora perdem espaço para uma profunda movimentação da pulsão interior dos sofrendores. A experiência íntima, afetiva dos sujeitos é acometida por um sentimento compreendido como desestruturador do rumo de suas vidas: o amor. No entanto, os climaxes antagônicos diferenciam as duas experiências. Na literatura do século XVIII, o eu lírico se suicidou por amor. Na música emo do século XXI, ele matou por amor. Como compreender essa explícita diferença e, melhor ainda, o que ela nos indica sobre as experiências amorosas e suas transformações na cultura ocidental moderna?

## Amores de outrora e de hoje

Por meio dos escritos de um grupo de historiadores e sociólogos acerca das relações amorosas no Ocidente em contextos histórico-culturais bastante distintos, é possível fazermos uma breve reflexão sobre as duas experiências amorosas aqui em destaque, a de Werther (ambientada no século XVIII) e a do emo (Século XXI). Passemos agora, portanto, a colocações menos centradas nas produções literárias em si mesmas e mais na vida íntima de dois períodos específicos da cultura ocidental moderna. Primeiro, é preciso destacar que esses trabalhos acadêmicos aqui utilizados partem do pressuposto de não adotar uma visão essencialista do amor. Mesmo possuindo horizontes teórico-metodológicos díspares, nota-se que essa literatura se recusa a analisar o amor como um processo psicobiológico universal, vivenciado de forma semelhante entre indivíduos de culturas ou períodos históricos distintos. Para esses autores, o amor é, na verdade, uma construção sociocultural, uma entidade histórica e determinada, capaz de ser experimentado de maneiras diferenciadas a partir de locações sociais e momentos históricos específicos.

A desconstrução da universalidade e da atemporalidade do amor pode ser percebida, por exemplo, na influente obra de Denis de Rougemont (1988). A partir do mito de Tristão e Isolda, o autor localiza no século XII o nascimento do amor como paixão. Dessa época em diante, a experiência de amar no Ocidente passaria a andar lado a lado com a ameaça do sofrimento. Apaixonar-se significaria fundamentalmente

sofrer<sup>9</sup>. Isso porque, segundo ele, o “amor cortês” (ROUGEMONT, 1988, p.30) dos trovadores da época, recíproco e infeliz, cada vez mais se distanciava dos costumes feudais e do amor que servia de base para os casamentos arranjados do período. Como se sabe, eles eram um puro e simples meio de enriquecimento e anexação de terras e heranças. A mulher amada era repudiada quando tais negociações fracassavam. A esses abusos, o “amor cortês” propunha uma fidelidade independente do casamento, centrada exclusivamente nos vínculos da paixão. Nos poemas, o eu lírico repetia seu lamento a uma dama, que sempre lhe dizia “não”. De joelhos, jurava eterna fidelidade, tal como fazia um súdito a seu suserano.

Na verdade, qualquer tipo de associação entre amor e instituições sociais fora condenado naquela época. A recusa de Tristão e Isolda em se casar, com isso, seria uma demonstração contrária à associação do amor-paixão ao casamento. Exposto ao desprezo, o matrimônio será desvalorizado em detrimento da paixão e de sua insensatez, o sofrimento que provoca toda devastação sentimental infligida aos apaixonados. Dessa forma, nesse período, o sentimento de amor não será tido como fundamental para a realização do casamento.

---

9 Tristão e Isolda é a versão escrita de uma lenda celta cujas origens remontam ao século IX. Conta a estória de um jovem casal que, após se encontrar de forma inusitada, apaixona-se, mas se depara com diversos obstáculos políticos e sociais para permanecer junto. Com base nesse mito, assim define Rougemont a ideia de paixão: “paixão quer dizer sofrimento, coisa sofrida, preponderância do destino sobre a pessoa livre e responsável. Amar o amor mais que o objeto do amor, amar a paixão por si mesma, desde o ‘amabam amare’ de Santo Agostinho até o romantismo moderno, é amar e procurar o sofrimento. Amor-paixão: desejo daquilo que nos fere e nos aniquila pelo seu triunfo. É um segredo cuja confissão o Ocidente jamais tolerou e não cessou de recalcar – de preservar! Poucos poderiam ser mais trágicos, e sua persistência nos convida a emitir um julgamento bastante pessimista sobre o futuro da Europa” (ROUGEMONT, 1988, p. 41).

O ardor amoroso, espontâneo poderia ser mitigado quando envolto em alianças matrimoniais<sup>10</sup>.

Sendo assim, o par amor-sofrimento foi incorporado ao fundo indiferenciado da cultura ocidental a partir desse período histórico, de acordo com Rougemont. Ele permanece em nosso horizonte ideológico até nossos dias, porém, formulado e vivenciado de maneiras diferentes. Um importante momento dessa histórica correlação é o chamado “amor romântico” do século XVIII, ao qual tanto Rougemont, na já citada obra, quanto Niklas Luhmann (1991) procuram dedicar uma especial atenção e ao qual precisamos nos ater aqui pelo fato de *Os Sofrimentos do Jovem Werther* ser dele muito representativo.

O primeiro autor observa de maneira bastante pessimista esse período, vendo-o como uma espécie de “vulgarização do mito de Tristão” (ROUGEMONT, 1988, p. 166). A emergência dos romances de amor na literatura da época traduziria exatamente a invasão na cultura ocidental do conteúdo de um mito já bastante deturpado. Os finais felizes de alguns livros românticos são, para Rougemont, incompatíveis com o ideal da paixão, visto que anulam sua característica mais basilar: o sofrimento. Além disso, a possibilidade de casamento por se estar apaixonado pelo

---

10 Rougemont vê no amor cortês uma espécie de heresia, por colocar na berlinda as concepções cristãs em torno do casamento. “[o amor cortês] surgiu do mesmo movimento que fez remontar à meia-luz da consciência e da expressão lírica da ‘alma’, o Princípio Feminino da ‘sacti’, o culto da mulher, da Mãe, da Virgem. Participa dessa epifania da ‘Anima’ que representa, a meu ver, no homem ocidental, o regresso de um Oriente simbólico. Torna-se inteligível, para nós, por algumas de suas marcas históricas: sua relação literalmente congênita com a heresia dos cátaros e sua oposição dissimulada ou declarada ao conceito cristão do casamento” (p.92), ou ainda, “a paixão, vulgarizada atualmente pelos romances e pelo cinema, nada mais é que o reflexo e a invasão anárquica, em nossas vidas, de uma heresia espiritualista, cuja chave perdemos” (p. 102).

outro é mais um indício dessa vulgata. Para ele, amor-paixão e casamento são, por essência, incompatíveis, por terem origens e objetivos bastante excludentes. O amor romântico nos apresenta uma série de obstáculos a serem superados para se estabelecer. Entretanto, não resistiria a um último: o tempo. Por ser uma instituição feita para durar, o hábito e o cotidiano do casamento não combinam com as excitações e frivolidades do amor-paixão. A convivência entre ambos geraria problemas insolúveis, capazes de ameaçar até mesmo a nossa “segurança social” (p. 195).

As inquietações de Rougemont com o “amor romântico” não são, a meu ver, um real problema. O autor, que escreve a sua obra na primeira década do século XX, parece defender uma necessidade de permanência do ideário do “amor cortês” em nosso horizonte ideológico e condena as novas formulações do sentimento amoroso surgidas na história ocidental a partir do século XVIII. Tomo seu pessimismo não como um alerta, mas, sim, como indícios da existência de outras maneiras de amar, esta agora experimentada em boa medida por meio da associação entre paixão e casamento, para alguns sujeitos uma união quase incompatível. Amar, para os românticos, consiste em estabelecer vínculos duradouros. É ser uma espécie de escravo para uma pessoa em particular e construir sua vida em torno dela. Não se casa mais por conveniência, por riqueza, mas por amor. Luhmann (1991) diz que a questão do casamento se tornou o centro da literatura romântica. “*Mutual love* vale como único fundamento sólido de um casamento, quer no sentido psicológico, quer moral” (LUHMANN, 1991, p.133)<sup>11</sup>.

---

11 Luhmann segue Rougemont ao associar paixão e sofrimento: “paixão significa que se sofre de alguma coisa que não se consegue modificar em nada e da qual não se pode dar contas” (p. 29). Entretanto, diverge acerca da extensão histórica desse sentimento.

O ideário romântico dessa época já está também intimamente ligado à ideologia individualista, nos moldes apresentados aqui anteriormente com base nos escritos de Dumont: porque somos todos iguais, porque somos todos livres, podemos escolher-nos livremente. Pensa-se no indivíduo livre de laços sociais, cuja realidade já não deriva dos grupos aos quais pertence. O amor é uma escolha pessoal, em que parceiros potenciais se tornam atraídos e, então, unem-se. O “viver felizes para sempre” e o “amor de toda vida” são expressões recorrentes desse imaginário. Luhmann nos fala de uma “ruptura da regulamentação” (p. 59) com a concessão da liberdade aos amantes.

Caso se conceda ao amado/à amada a liberdade de decidir tendo em conta a sua própria opinião ou sentimento, o que vai acontecer, então os ideais provocarão uma ruptura da regulamentação. Em contrapartida, a possibilidade de intensificação transferir-se-á para a imaginação (LUHMANN, 1991, p. 59).

Faz-se necessário acrescentar que a conexão entre o amor e a noção de individualismo é o nódulo central de análise da estória de Romeu

---

Para Luhmann, o “*amour passion*” é anterior ao “amor romântico”, bem próximo daquilo que Rougemont classificou de “amor cortês”. Após o século XVIII, o sentimento amoroso se dá conforme outras fontes, distintas da paixão. “Sob esta forma semântica, o conceito do amor romântico procura suplantando o ‘*amour passion*’ e de acordo com dois pontos de vista: através da inclusão da individualidade ilimitadamente crescente e através da perspectiva (que assim se garante a si própria) da duração, enquanto conciliação com o casamento. O amor torna-se fundamento do casamento, este se torna mérito sempre renovado do amor, pelo que a intensificação excessiva, em especial no romantismo, é sempre experimentada em comum, sendo vividos também em comum, quer a respectiva problemática, quer a própria ameaça – é quase possível afirmar: fruídos conjuntamente” (p. 187-8). Este trabalho adota, todavia, a proposta analítica de Rougemont, a saber, a permanência do amor-paixão no fundo ideológico do Ocidente e suas variações históricas, como o “amor cortês” e o “amor romântico”.



e Julieta realizada por Benzaquen de Araújo e Viveiros de Castro (1977). Ambos consideram que a noção de amor elaborada no paradigmático texto de William Shakespeare define, num primeiro momento, uma relação bastante específica entre o indivíduo ocidental e a sociedade moderna, a saber, a do indivíduo liberto das amarras sociais e apto a escolher livremente um amante. Entretanto, ao refinarem sua análise, os autores nos mostram que o amor põe em questão essa mesma noção de indivíduo ao fundir duas individualidades num plano cósmico, do amor como destino, onde não há escolhas, e o futuro já está determinado. Constitui-se, assim, um “indivíduo dual”, diferente da clássica noção de indivíduo apresentada aqui com base nas propostas de Dumont, “paradoxo que o amor oferece ao indivíduo moderno” (VIVEIROS DE CASTRO & ARAÚJO, 1977, p. 155), visto que, esse sentimento, num plano cósmico, prende o indivíduo e não lhe oferece escolhas.

A estória de Werther é a perfeita síntese do “amor romântico”. O jovem se encontra tomado por uma paixão. Gostaria de viver eternamente para ela e estabelecer laços duradouros com a amada. No entanto, Carlota não corresponde, dizendo que não o ama e muito menos se sente obrigada a fazer isso. Ele, por sua vez, acusa-a de querer viver, por conveniência social, num casamento fracassado. Werther está convencido de que Carlota gosta dele, apenas não quer se afastar do marido. Como indivíduos modernos, ambos têm consciência de sua autonomia amorosa e só se envolveriam com aqueles que despertassem sua vontade, fruto de um desejo “interior”. Tal autonomia é marcada pela percepção do amor como uma escolha, e não como uma obrigação. Existe uma reciprocidade nos relacionamentos que exige uma troca absoluta, uma entrega de ambas as partes, que parecem depender das

questões envolventes.

A decisão de morrer tomada por Werther ilustra a figura do indivíduo moderno e seu *self* autônomo, ou pelo menos aparece como um importante ponto de inflexão de autonomização do *self* do homem moderno em meio a relações, códigos e linguagens em funcionamento em nossa sociedade. A impossibilidade de concretizar em vida a manutenção de contatos estreitos com Carlota faz com que ele escolha a morte como solução de suas tormentas. O distanciamento o incomoda. Por ser subalterno à amada e dela dependente, não há outra solução senão atirar uma bala de revólver à cabeça. A morte, tal como o amor, é um destino inevitável para o sofredor apaixonado romântico. O indivíduo alvo da paixão permanece inatingível, intacto em seu altar de adoração. Morre-se amando e sem rancor. Não se pode pensar na existência de um sentimento de ódio em Werther por não ser correspondido. Apenas de uma infelicidade pela não concretização amorosa. Rougemont, que critica fortemente a literatura romanesca, vê nos românticos alemães um caso à parte. Segundo ele, há o renascimento do tema cortês – do amor recíproco e infeliz – nessa literatura em específico e isso acaba por valorizar a grandiosidade dessas contribuições, em detrimento das histórias com finais felizes de outros escritores da época.

Por sua vez, a música emo nos direciona para outro momento das configurações do amor na cultura ocidental moderna. A contemporaneidade mantém acesa em seu horizonte ideológico a chama do individualismo, do ser autônomo e livre para agir diante de diferentes cursos de ação possíveis. Todavia, ela arde numa época em que as relações amorosas assumem como marca um caráter instável e não

duradouro, envoltas precisamente por essa crença na possibilidade de sempre se estar livre para optar. Dois influentes sociólogos da atualidade, Anthony Giddens e Zygmunt Bauman, propuseram-se a investigar essa nova dinâmica dos relacionamentos. A título de esclarecer melhor as desavenças do emo e sua amada, deteremo-nos agora nos principais pontos por eles levantados.

Giddens(1993), numa obra sobre as transformações da intimidade nas sociedades modernas, propõe o conceito de “relacionamento puro” (GIDDENS, 1993, p. 68-69) para pensar um período de igualdade sexual e emocional nas regiões centrais do Ocidente hoje. Ele se refere a uma situação em que sujeitos estabelecem algum tipo de relação social com outrem apenas pela própria relação em si mesma e pelo que pode ser derivado de positivo para cada pessoa a partir da manutenção de uma associação com a outra. Logo, esse vínculo possuiria uma durabilidade, continuando apenas enquanto ambas as partes considerarem que extraíram dele satisfações suficientes. O relacionamento puro emerge em um contexto que Giddens chama de “sexualidade plástica” (p.10), em que a matriz do casamento ortodoxo heterossexual é borrada por uma descentralização do sexo e sua liberalização das necessidades de reprodução. O autor classifica, assim, o amor desse período de “amor confluyente”, isto é, ativo, contingente e contrário aos ideais do “amor romântico”, mais precisamente no que tange às questões relativas à eternidade e à exclusividade dos laços afetivos entre duas pessoas.

Por sua vez, Bauman (2004) problematiza as mesmas questões de Giddens, utilizando-se de conceitos com sentidos bem próximos ao desse autor, como “amor líquido” (o título da obra), ao invés de “amor

confluente”. Ambos estão embasados na ideia de relacionamentos instáveis e fluidos entre os indivíduos. Entretanto, enquanto Giddens olha de maneira positiva essa nova vida íntima – levando para a esfera do privado os ideais democráticos amplamente consolidados –, o tom analítico do sociólogo polonês é de extremo pessimismo. Ele vê com olhos negativos os frágeis vínculos amorosos contemporâneos por eles jogarem os indivíduos numa tensão constante entre o desejo de se sentir seguro ao lado de outra pessoa e os encargos que isso traz à sua liberdade. Os compromissos de tempo indeterminado, como o casamento duradouro dos românticos, ameaçam frustrar e desestabilizar as mudanças que um futuro desconhecido e imprevisível pode exigir.

A instabilidade no relacionar-se, entretanto, não impede o matrimônio. Como efeito dessa combinação, uma onda de casamentos e separações acontece no Ocidente. Dessa maneira, o “amor líquido” aparece como uma série de episódios intensos, curtos e impactantes, desencadeada pela percepção *a priori* de sua provável pequena duração. Estaríamos aqui, no nível micro das relações sociais, num impasse-chave do mundo atual e globalizado: como conciliar a segurança do pertencimento com as liberdades individuais? “Em nosso mundo de furiosa ‘individualização’, os relacionamentos são bênçãos ambíguas. Oscilam entre o sonho e o pesadelo, e não há como determinar quando um se transforma no outro” (BAUMAN, 2004, p. 8).

O amor confluyente/líquido deve ser compreendido como a permanência do amor-paixão em nossa cosmologia, visto que – apesar de parecer ser um acordo tático entre duas partes, quase “frio” e sem envoltimentos sentimentais – ele ainda tende a provocar sofrimento,

sentimento-chave para a compreensão do que é estar apaixonado. É a partir da ideia de sofrimento que podemos explicar a ira emo contra a sua amada. As novas maneiras de amar na contemporaneidade deixam espaço para uma contradição, explícita nas letras emo. Para criar algum tipo de compromisso mínimo e se desenvolver uma história compartilhada, uma pessoa deve “se dar” a outra. Isso significa oferecer algum tipo de garantia mínima ao companheiro de que o relacionamento pode ser mantido ainda por um período indefinido. Entretanto, essa durabilidade é incerta e varia conforme cada um dos amantes. Não se sabe quando tudo pode acabar e se um dos parceiros ou ambos tomarão a iniciativa de comum acordo.

O que se verifica em alguns casos, como o do eu lírico emo, é que algum dos amantes pode acabar se envolvendo sem reservas, como se o relacionamento tivesse um potencial de durabilidade. O sofrimento acaba por ser a consequência dessa intensa investida amorosa, caso a relação venha realmente a se dissolver num futuro próximo. A atitude narcisista do emo em matar o alvo de todas as suas tormentas reflete o sofrimento oriundo do término abrupto das relações amorosas atuais e o nível de envolvimento dos parceiros na relação. O ódio que aflora nesses casos é uma espécie de reação a uma injustiça, um sentimento ferido, pela não correspondência autêntica e sincera do amante. Se a mulher outrora fora adorada, agora deve ser menosprezada por deixar sequelas após o rompimento do compromisso de confiança mútua temporária.

O eu lírico das canções do *My Chemical Romance* apresenta-se como um romântico, ou melhor, um neorromântico. A maneira como narra o seu envolvimento com a mulher amada – mostrada ao

longo deste artigo – aponta para as características mais marcantes do típico romântico do início dos tempos modernos, o jovem Werther, por exemplo. Todavia, as origens de seu sofrimento não são as mesmas do suicida alemão. Werther não foi correspondido. O emo sim. Inúmeras vezes, relatadas em distintas canções. Foram vários relacionamentos, sempre com o final abrupto. Ambos estão mergulhados, porém, em duas experiências amorosas bem diferentes. O emo sofre porque sua amada não o deseja mais. O compromisso está rompido. Cada um para o seu lado e sem grandes querelas. Entretanto, como mostram as tintas românticas quando conta suas histórias, em algum momento da relação com sua parceira o emo vivenciou o amor como “romântico” e não “líquido”. Ele desejava algo mais intenso e eterno. Não conseguiu. Restaram apenas o sofrimento... E o ódio da amada.

Apesar de muitas das vezes parecer soterrado em livros doces, o “amor romântico” permanece vívido na cosmologia ocidental e acaba estabelecendo tensões com as novas configurações amorosas, representadas aqui por meio das ideias de “amor confluyente” ou “amor líquido”. Os contrastes se refletem nos desejos de permanência e durabilidade de alguns indivíduos que esbarram na busca por uma autonomia extrema, livre de qualquer amarra sentimental de outros. Essa individualização da liquidez não abdica da possibilidade de se relacionar amorosamente, desde que o vínculo seja esporádico e até o momento em que nada mais de proveitoso possa ser retirado dele. Todavia, contraditoriamente, alguém pode se envolver romanticamente na relação, exigindo do outro mais do que uma mera satisfação imediata.

Como apresentamos mais atrás, se uma “sombra romântica”

ainda pulsa de maneira hegemônica no campo artístico como um todo na atualidade, ela também permanece em nossas intimidades amorosas. Entretanto, ela não se apresenta tão suprema como na música. Na vida íntima, o romantismo aparece como um ideário instaurador de conflitos e tensões com os conturbados “tempos líquidos” das formas de amar contemporâneas. Suas proposições outrora hegemônicas – que fizeram Rougemont no início do século XX criticá-las duramente pela sua onipresença – agora se encontram numa arena, onde novas visões sobre o que é amar começam a despontar e com ela entrar em atrito.

## Referências Bibliográficas

BAUMAN, Zygmunt. Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BISPO, Raphael. Jovens Werthers: amores e sensibilidades no mundo Emo. Rio de Janeiro: Multifoco, 2012.

CORBIN, Alain. O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. A Pulsão Romântica e as Ciências Humanas no Ocidente. Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, v. XIX, n.55, p. 5-18, 2004.

DUMONT, Louis. Homo Hierarchicus: o sistema de castas e suas implicações. São Paulo: Edusp, 1992.

GIDDENS, Anthony. A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: Unesp, 1993.

GOETHE, Johann Wolfgang. Os Sofrimentos do Jovem Werther. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

LUHMANN, Niklas. O amor como paixão: para a codificação da intimidade. Lisboa: Difel, 1991.

PERLONGHER, Néstor. Droga e êxtase. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v. XVI, n.3, p. 8-23, 1994.

ROUGEMONT, Denis de. O amor e o Ocidente. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

TAYLOR, Charles. As fontes do Self: a construção da identidade moderna. São Paulo: Loyola, 1997.

THOMAS, Keith. O homem e o mundo natural: mudanças e atitudes em relação às plantas e aos animais (1500-1800). São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TRILLING, Lionel. Sincerity and Authenticity. New York: Oxford University Press, 1971.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo & ARAÚJO, Ricardo B. Romeu e Julieta e a origem do Estado. In: VELHO, Gilberto (ed.). *Arte e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

## Anexo I

Músicas da banda *My Chemical Romance* analisadas

### **I Brought You My Bullets You Brought Me Your Love**

M1. Romance

M2. Honey, This Mirror Isn't Big Enough for the Two of

M3. Vampires Will Never Hurt You

M4. Drowning Lessons

M5. Our Lady of Sorrows

M6. Headfirst for Halos

M7. Skylines And Turnstiles

M8. Early Sunsets Over Monroeville

M9. This Is the Best Day Ever

M10. Cubicles

M11. Demolition Lovers

### **Three Cheers for Sweet Revenge**

M12. Helena

M13. Give 'Em Hell Kid



- M14. To the End
- M15. You Know What They Do to Guys Like Us in Prison
- M16. I'm Not Okay (I Promise)
- M17. The Ghost of You
- M18. The Jetset Life Is Gonna Kill You
- M19. Interlude
- M20. Thank You for the Venom
- M21. Hang 'Em High
- M22. It's Not a Fashion Statement, It's a Deathwish
- M23. Cemetery Drive
- M24. I Never Told You What I Do for a Living

**Black Parade**

- M25. The End.
- M26. Dead!
- M27. This Is How I Disappear
- M28. The Sharpest Lives
- M29. Welcome To The Black Parade
- M30. I Don't Love You
- M31. House Of Wolves
- M32. Cancer
- M33. Mama
- M34. Sleep
- M35. Teenagers
- M36. Disenchanted
- M37. Famous Last Words
- M38. Blood - Faixa Bônus

**Artigo submetido em:** 30/09/2012

**Artigo aprovado em:** 16 /01/2013